

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií



# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Ondřej Holický

## **ZAHRADNÍČKOVA REVIZE BABLEROVA PŘEKLADU BOŽSKÉ KOMEDIE**

O. F. Babler's translation of Divina commedia,  
reviewed by Jan Zahradníček

## PODĚKOVÁNÍ

Děkuji doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za inspiraci, laskavý přístup a odborné vedení této práce.

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

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

V Praze dne

.....  
Ondřej Holický

## ABSTRAKT

Práce obsahuje stylistickou analýzu italského originálu *Božské komedie*, jejího překladu od O. F. Bablera a revize, kterou provedl J. Zahradníček. Práci předchází stručný úvod do tématu spolupráce Babler-Zahradníček a její důsledky. Při vypracování je užívána metoda analýzy stylu vycházející z literární kritiky. Stylistické kategorie, na které se práce zaměřuje, jsou: slovník, věta a prozodie (metrum, rytmická řešení, eufonie). Výsledkem provedeného literárního výzkumu jsou specifika stylu všech třech autorů, které charakterizují podobu jejich textů. V práci se poukazuje na to, na co se nejvíce zaměřil J. Zahradníček při úpravě Bablerova překladu.

## ABSTRACT

This thesis contains stylistic analysis of the Italian original of Divine Comedy, of its translation by O. F. Babler and of revision, conducted by J. Zahradníček. Work is preceded by a brief introduction to the topic of cooperation Babler-Zahradníček and its consequences. In its elaboration, the thesis uses the analytic approach to style, drawing from the method of literary criticism. Stylistic categories into which the work focuses are: vocabulary, sentence and prosody (meter, rhythmic solutions, euphony). The result of research are specifics of literary style of all three authors that characterize the appearance of their texts. The work highlights what mostly is focused J. Zahradníček on when adjusting Babler's translation.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Dante Alighieri, Jan Zahradníček, František Otto Babler, překlad, stylistická analýza

## KEY WORDS

Dante Alighieri, Jan Zahradníček, František Otto Babler, translation, stylistic analysis

## Obsah

Obsah .....	5
1. Úvod.....	6
2. Okolnosti spolupráce Babler-Zahradníček a její důsledky .....	8
3. Dantova božská komedie: stylistická analýza.....	13
3.1 Slovník .....	15
3.2 Věta .....	20
3.3 Prozodie (metrum, rytmická řešení, eufonie).....	25
4. Bablerův překlad: stylistická analýza .....	31
4.1 Slovník .....	31
4.2 Věta .....	36
4.3 Prozodie (metrum, rytmická řešení, eufonie).....	40
5. Zahradníčkova revize: stylistická analýza .....	45
5.1 Slovník .....	45
5.2 Věta .....	49
5.3 Prozodie (metrum, rytmická řešení, eufonie).....	53
6. ZÁVĚR.....	60
Resumé.....	61
Resumé.....	63
Riassunto della tesi in italiano .....	65
Seznam použité literatury a zdrojů: .....	67

## 1. Úvod

Cílem této práce je stylisticky prozkoumat překlad veledíla italského středověku, Božské komedie, který ve 40. letech 19. století vyvedl František Otto Babler. Neméně důležitou součástí této práce také bude provést stylistickou analýzu revize tohoto Bablerova překladu, kterou na přelomu let 40. a 50. zpracoval český katolický básník Jan Zahradníček. Aby nebyly stylistické analýzy jen jakýmsi neukotveným plácnutím do větru, pokusím se na začátku o stylistickou analýzu Dantova originálu, ke které budu později vztahovat analýzu překladu i jeho revize.

Metodologicky budu postupovat podle analýzy stylu všech třech textů a budu se přitom odkazovat na literární kritiku. Zaměřím se na používaný slovník, stavbu věty a prozodii neboli metrum, rytmická řešení a eufonii textů. Vzniklé analýzy budou tvořit pevnou půdu pod nohama při chápání textů a jejich srovnání, avšak není mým cílem vynášet jakékoliv soudy, museli bychom se totiž na problematiku podívat též očima etiky a položit si otázku, zda je vůbec na místě zasahovat někomu do překladu a přepisovat jeho rukopis, který se zrcadlí nejen ve stylu překladu, ale hlavně v podhoubí, v myšlenkové bázi. Bedřich Fučík, který se ve své stati *K otázce českého překladu* Bablerovu překladu a Zahradníčkovým zásahům do něj věnoval, na adresu zásahů do překladu říká: „...špatný překlad se nedá opravit, zásahy budou vždycky vidět; a odstraní-li se nejpatrnější boule, vystoupnou pak další, a opravy začnou znova. Zasáhne-li se do překladu hlouběji, poruší se jednota pojetí a nemůže vzniknout než stylový hybrid.“<sup>1</sup>

Bedřich Fučík ve výše citované stati otiskuje posudek Jana Vladislava, jakožto nezávislého pozorovatele na problematiku Zahradníčkových zásahů do Bablerova překladu a v úvodu svého posudku říká Jan Vladislav toto: „Ačkoliv byl Bablerův překlad tolik vychvalován [...] nebyl řádně posouzen a) jako dílo básnické, vstupující do kontextu dnešní české poezie; b) jako dílo překladatelské, podávající zprávu o předloze, o Dantovi, jeho době a jeho díle, *Božské komedii*.“<sup>2</sup> Jelikož bod a) byl již z velké části podroben zkoumání Jana Vladislava a Jana

---

<sup>1</sup> FUČÍK, Bedřich. Historie jednoho překladu. In *Setkávání a míjení*. 1. knižní vyd. Praha: Melantrich 1995. Kapitola 4. *K otázce českého překladu* s. 145—181. ISBN 80-7023-205-6.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 156.

Zábrany<sup>3</sup>, ve své práci se zaměřím převážně na bod b). Důraz bude kladen spíše na to, jak se oběma autorům podařilo převést originál do českého kontextu při co největším zachování formální i obsahové stránky díla.

---

<sup>3</sup>Názory obou nezávislých pozorovatelů jsou otištěny ve stati B. Fučíka *Historie jednoho překladu*.

## 2. Okolnosti spolupráce Babler-Zahradníček a její

### důsledky

František Otto Babler, olomoucký katolický překladatel, básník a polyglot, plánoval překlad Danteho *Božské komedie* velmi dlouho. Již roku 1921 přeložil jeden celý její zpěv ku příležitosti 600. výročí úmrtí Danta Alighieriho. Po této zkušenosti se pro lepší pochopení významové struktury a vývojové dynamiky *Božské komedie* ponořil do studia raných Dantových básní tzv. „sladkého stylu“, které vyústíjí ve sbírku *Nový život* (*Vita nuova*, česky 1969), do traktátu *Hostina* (*Convivio*), který měl i obyčejným lidem objevit krásu poznání či do latinského traktátu *O rodném jazyce* (*De vulgari eloquentia*, česky 2004), v němž Dante pojednává mimo jiné o podobě tzv. „*volgare*“ čili jakéhosi zárodku společného italského jazyka. Právě tento vposled zmíněný traktát má bezpochyby důležitou roli pro jazykovou a metrickou výstavbu *Božské komedie*.

Vybaven touto důkladnou přípravou, pořizuje O. F. Babler v letech 1940-1948 celistvý překlad *Božské komedie*. Na podzim 1948 - v době, kdy se z vůle nového ministerstva informací rušila soukromá nakladatelství - se překlad dostává do státního nakladatelství Vyšehrad orientovaného na křesťanskou literaturu. Překladu se ujal tehdejší šéfredaktor Václav Šnajdr. Ten pověřil recenzí překladu externistu Alberta Vyskočila, jediného významnějšího autora Vyšehradu, který se neprotivil režimu a byl přijat do nového Svazu spisovatelů. Vyskočil překlad zhodnotil a doporučil jeho důslednou revizi. To se ovšem nelíbilo Šnajdrovi, pro nějž každý schválený rukopis znamenal prodloužení existence nakladatelství, a zašel proto za bývalým šéfredaktorem Vyšehradu Bedřichem Fučíkem, aby spor mezi ním a Vyskočilem rozetnul. Fučík doporučil dvě řešení zapeklité situace: „Můj názor zkomplikoval situaci ještě víc: buď vydat překlad bez revize, anebo, je-li překlad tak špatný, jak tvrdí Vyskočil, nevydávat jej vůbec...“<sup>4</sup> Druhá možnost nepřípadala z pohledu Vyšehradu v úvahu a Fučík byl tedy pověřen, aby vedle Vyskočila zpracoval na překlad druhý posudek.

---

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 147.

Fučíkuv posudek v podstatě potvrzuje to, co tvrdil již dříve a ke dvěma možným řešením přidává ještě třetí – a to nechat přeložit *Božskou komedii* někoho úplně jiného. Dle Fučíka se nabízely z okruhu Vyšehradu hned čtyři možnosti: Zdeněk Kalista, Josef Kostohryz, Václav Renč a Jan Zahradníček. Zbrusu nový překlad by však znamenal několikaleté zdržení a i Bablerova práce by tím přišla nazmar. Nakladatelství tedy zvolilo dle Fučíka nejchoulostivější řešení – revizi překladu. Sám Fučík k tomu říká toto: „Třetí řešení je revize, jak ji má na mysli Vyskočil. Ta by musela jít značně hluboko: odstranit nejasné znění a násilné konstrukce, vyházet archaický výraz, rozrušit životně rytmus a oživit rým. Ale: nehledíc k tomu, že by to byla nelidská a dlouhá dřina, výsledek by musil uvážnout [...] na půl cestě, Bablerovo základní pojetí nelze přehlušit.“<sup>5</sup>

Revizí byl pověřen právě Jan Zahradníček, význačný básník a představitel katolické poezie. Pracoval na ní téměř dva roky až do června 1951, kdy byl zatčen a v červenci téhož roku ve vykonstruovaném politickém procesu s „klerofašistickou odnoží tzv. zelené internacionály“ odsouzen k 13 letům vězení.

Do svého zatčení stihl Zahradníček zrevidovat 88 z celkových 100 zpěvů *Božské komedie*. Zbytek shlédl a opravil již zmíněný Albert Vyskočil, který onu revizi ve svém posudku doporučoval. Překlad s různými zpětnými zásahy Bablera do upraveného překladu vyšel do dnešní doby celkem čtyřikrát – poprvé v roce 1952, poté 1958, následně 1965 a nakonec roku 1989. A právě roku 1965 v době, kdy se chystalo nové vydání *Božské komedie*, vyšel v lidových novinách 17. ledna článek Václava Černého, ve kterém stojí: „Zcela nový překlad, za který vdčíme Janu Zahradníčkovi, a především Otto. F. Bablerovi je důstojným zakončením této již nemalé tradice.“<sup>6</sup> Na tuto pasáž z Lidových novin, kterou dle svých slov nemůže přenést mlčením, reaguje Babler v dopise Václavu Černému z 18. ledna následovně: „Byl jsem po třicet let osobním přítelem Jana Zahradníčka, snažil jsem se mu podle svých možností pomáhat (například publikováním překladů jeho básní v cizině), ctil jsem ho jako opravdového básníka i jako překladatele (Hölderlin!)<sup>7</sup> a i dnes se upřímně raduji z každého sebeslabšího náznaku

---

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 152.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>7</sup> Česky R. Škeřík, 1932 v překladu Jana Zahradníčka v edici Prokletí básníci.

spravedlnosti, jaké se mu dostává. Ale pravda je: *Zahradníček nepřeložil ani jediný verš z Danta!*<sup>8</sup> Je o Zahradníčkovi známo, že italštinou nevládl, a tak spíše než podle originálu upravoval překlad podle předchozích českých překladů od Jaroslava Vrchlického a od Karla Vrátného a také podle překladu německého. Dále Babler píše: „Účast Zahradníčka na mém překladu spočívala v tom, že pro nakladatelství Vyšehrad měl provést revizi mého překladu *Božské komedie*. Dělal to dost důkladně, opravoval verše, které se mu z jakéhokoli důvodu nelíbily, ať už po jazykové stránce nebo po stránce formální, a opravil takto – odhaduji – asi 400-500 veršů, ovšem jen jaksi „podle svého“, bez ohledu na Dantův originál, takže tu docházelo k odchýlkám, s nimiž jsem nemohl souhlasit. Přijal jsem tedy asi jednu třetinu jeho oprav, ostatní jsem buď sám upravil samostatně a nově, nebo jsem je ponechal ve svém prvotním znění.“<sup>9</sup>

O měsíc později, 21. února 1965, Václav Černý uveřejnil v lidových novinách tuto opravu předešlého článku: „Mluvíme-li o pěkné Bablerově stati, budiž nám to příležitostí, abychom opravili omyl, jehož jsme se na jeho účet sami na tomto místě [...] dopustili: poslední český překlad *Božské komedie* (1952, 1958 a nyní chystán znovu), který jsme přičetli Bablerovi a Janu Zahradníčkovi, je celý prací Bablerovou, a Zahradníčkovi náleží pouze zásluha ochotného zájmu, s nímž rukopis četl a přátelsky připojil hrst formálních rad. Upřímně se Otto F. Bablerovi ze své mýlky omlouváme.“<sup>10</sup> Tato zveřejněná omluva má na svědomí oživení další diskuze o rozsahu a vlivu Zahradníčkovy revize na Bablerův originál.

Babler jakožto autor překladu rozhodně měl naprosté právo revizi přijmout, odmítnout či přepracovat. V této práci rozhodně nechci umenšovat Bablerovu ohromující odvahu a jeho minuciózní práci, skrze kterou překonával značná úskalí originálu – stačí pomyslet jen na formální úpravu originálu – avšak chtěl bych poskytnout také náhled z druhé strany, od lidí, kteří Zahradníčka důvěrně znali a s rozsahem jeho revize byli obeznámeni. Jedním z nich byl spisovatel a literární kritik František Křelina, který si přes Bedřicha Fučíka obstaral Zahradníčkův rukopis a provedl analýzu procentuálních zásahů revize do originálu překladu. Na tomto místě nutno podotknout, že: „Křelina snad až

---

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 172.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 172.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 145.

dokonce války Zahradníčka neznal, ale právě s ním strávil v práci i na cele na Pankráci dlouhá tři léta“.<sup>11</sup> Je tedy patrné, proč se Křelina tak horlivě zapojoval do diskuze nad překladem a proč zaúkoloval Fučíka, aby sehnal Zahradníčkův rukopis a nechal na něj zpracovat nezávislý posudek. Vzbouřené city kvůli pošlapávání odkazu přítele z vězeňské cely mohou vést k přílišné subjektivnosti a malému nadhledu, ovšem statistická data se dají subjektivní zainteresovaností jen pramálo ovlivnit. Výsledky analýzy jsou v porovnání s Bablerovým tvrzením minimálně překvapující. Křelina dochází k následujícím číslům<sup>12</sup>:

- V *Pekle* z celkem 34 zpěvů průměrně po 145 verších (dohromady 4930 veršů) Zahradníček upravuje zhruba 30% (tedy 1479) veršů.
- V *Očistci* z celkových 33 zpěvů průměrně po 145 verších (dohromady 4785 veršů) Zahradníček zasahuje v o něco více než 50% (tedy 2400) veršů
- V *Ráji* z celkových 21 zpěvů<sup>13</sup> průměrně po 145 verších (dohromady 3045 veršů) upravuje Zahradníček skoro 70% (tedy 2000) veršů
- Shrnutí: Úprava provedena v 88 zpěvech průměrně po 145 verších (celkem 12760 veršů) – upraveno více či méně<sup>14</sup> 46% (tedy 5879) veršů

K tomu Křelina dodává: „Někdy až třetina úprav je podstatná, jsou přepsány celé verše, celé skupiny veršů s novými rýmy.“<sup>15</sup> I když vezmeme v potaz pouze onu Křelinovu třetinu z 5879 veršů, která znamenala podstatnější úpravu, stále jsme na mnohonásobně vyšším čísle, než tvrdí ve svém dopise Babler. Ten ostatně dále v dopise Černému píše: „Zahradníček svou revizi nedokončil – došel jen asi až k dvanáctému zpěvu Ráje -, neboť byl 1950 zatčen, souzen a uvězněn.“<sup>16</sup> Babler se dopouští v tomto tvrzení hned dvou faktických

---

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>12</sup> Přejato z: FUČÍK, Bedřich. Historie jednoho překladu. In *Setkávání a mjení*. 1. knižní vyd. Praha: Melantrich 1995. Kapitola 4, s. 153-154. ISBN 80-7023-205-6.

<sup>13</sup> Zahradníček práci nestihl dokončit kvůli svému zatčení v červnu 1951.

<sup>14</sup> Zásahy korektorské (zejména interpunkce apod.) nepočítány. Úprava pořádku slov počítána; ve verších jde o rytmus.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 172.

pochybení: Zahradníček nebyl zatčen 1950, ale v létě 1951, a nedošel do dvanáctého zpěvu *Ráje*, nýbrž do zpěvu dvacátého prvního.

Jan Zahradníček byl Bablerův dlouholetý přítel a dokazuje to i jejich čilá korespondence. Nutno dodat, že právě z této korespondence nelze vycítit žádný nevraživý vztah či spor o zásluhách na překladu. Zahradníček se dokonce Bablerovi v dopisech psaných po předčasném propuštění z věznice kvůli špatnému zdravotnímu stavu omlouvá za někdy až příliš bezohledné zásahy, Fučík to však komentuje následovně: „Jako každý pořádný mukl měl Zahradníček za devět kriminálních let zatraceně drahou příležitost probírat všechny hříchy svého života a zpytovat svědomí. Dělal to zřejmě tak důkladně, že do toho bezedného propadliště pro jistotu zahrnul i hříchy, které nespáchal. Mezi ně patřila i ta dantovská revize. A když takový kající vyšel ven, byl vnitřně i vnějšně tak exerciciován a disciplinován, že se omlouval i za to, že někdo do něho bezohledně vrazil [...], že vůbec *je*...”<sup>17</sup>

Bedřich Fučík nám ve své stati poskytuje taktéž srovnání Zahradníčkova rukopisu s vydáním *Božské komedie* z roku 1952<sup>18</sup>:

Babler a) vrátil do původního stavu	88 veršů = (1,6 %)
b) částečně přepracoval Zahradníčkovu úpravu u	176 veršů = (3,1 %)
c) přijal Zahradníčkovu úpravu u	5200 veršů = (92 %)
d) zbytek nově přeložil	175 veršů = (3,1 %)

Z toho je dobře patrné, že 5200 Zahradníčkem upravených veršů žijících si ve vydání z roku 1952 tak říkajíc vlastním životem tvoří poměrně velkou část celé básně. Pokud jsem v předchozích řádcích vyzdvihl můj obdiv k olbřímí Bablerově práci, chtěl bych stejnou měrou vyzdvihnout také podíl Jana Zahradníčka na

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 176-177.

výsledném textu, minimálně v kvantitativním smyslu. O náročnosti takové redakční práce není pochyb, zvláště když vezmeme v potaz Zahradníčkovu malou zběhlost v jazyce Dantova originálu.

### 3. Dantova božská komedie: stylistická analýza

Dante vychází z literární tradice svých předchůdců a odkazuje se tak na sicilskou školu<sup>19</sup>, na toskánské lyrické básníky<sup>20</sup> a především na tzv. sladký nový styl, jehož je ve svém mládí v díle *La vita nuova* vrcholným představitelem. Postupem času si ve svých rýmech však vyzkoušel i jiné polohy básnického umění, od mladistvé zkušenosti milostné lyriky až po drsné verše politicko-filosofických tematik. Dantův „*pluristylismus*“ krystalizuje v druhé půli Dantova života a nese plody v podobě jeho životního veledíla. Ve stáří dalece přesahuje své předchůdce i svou mladickou zkušenost právě *Božskou komedií*. Dante byl nejen enormně zběhlý v básnictví, ale také velmi citlivý a vnímavý lingvista, vzdělanec a teoretik završující literární středověk v Itálii. Jeho tvorba ovlivnila počínající renesanci a poté celý další literární a jazykovědný vývoj země Apeninského poloostrova.

Prameny, ze kterých Dante více či méně očividně čerpá, jsou stejně rozličné jako pojednávané tematiky. Můžeme spatřit vlivy antické (Vergilius, Homér, Horatius, Ovidius a další), křesťanské (bible), filosofické (Platon, Aristoteles, Boëthius, Bonaventura, sv. Tomáš Akvinský), středověké (starofrancouzská či provensálská látka, životopisy a vidění svatých) a možná také arabské<sup>21</sup> (komentáře k Averroovi a Aristotelovi pocházející ze sicilského dvora Bedřicha II. Štaufského). Tyto vlivy jsou dobře patrné v tematické šíři básně a jsou spojeny s poetickými pasážemi, které jsou přímým plodem Dantovy básnické invence či jeho předchozích prací. Dle mého názoru je třeba zřít rozmanité stylisticko-tematické struktury (filosofické, politické, etické, náboženské atd.) spolu s geniální invencí Dantovou jako jeden nerozdělitelný celek tvořící pestrou

---

<sup>19</sup> Sicilská škola se nazývá volně seskupení básníků, z valné většiny též úředníků, na dvoře sicilského krále Fridricha II. Mezi ně patřil např. Jacopo da Lentini, vynálezce sonetu.

<sup>20</sup> Tito básníci tematicky navazují na sicilskou školu a stylisticky se odkazují na provensálské básnictví. Hlavním představitelem byl Guittone d'Arezzo.

<sup>21</sup> Není s jistotou doloženo.

provázanou mozaikou, kde každá část má své důvodné místo. Přesně naopak oproti Croceho teorii *fragmentace* a požadavku striktního rozlišení poesie a struktury (tematických celků).

Největší přínos má Dante ovšem především pro literaturu psanou ve *volgare*, jakémisi zárodku italského jazyka pro nejširší masu lidí. V díle *De vulgari eloquentia* nastoluje mimo jiné právě otázku, jak by měl vypadat jakýsi společný italský jazyk. Zaměřuje se na geografické rozdělení italských dialektů, kterých identifikuje 14. V žádném z nich však nespátřuje hledaný ideál. Používá podobenství honu na pantera, který je všude cítit, ale nikde se nedá najít. Dochází k tomu, že *volgare illustre* (takové, které je *cardinale*, *curiale* a *aulico*) může být jakýkoliv dialekt, je však třeba se vyvarovat regionálních výrazů a charakteristik.

Dalším důležitým aspektem, který formuluje Dante v *De vulgari eloquentia* a který má velký význam pro budoucí práci na *Komedii* je *teoria della convenientia* neboli shoda mezi stylem a pojednávaným tématem. Právě i díky tomuto aspektu je *Božská komedie* tak výrazově bohatá a s postupem Dantovy postavy třemi záhrobními říšiemi stylově alternující od nízkého, expresivního stylu Pekla až k vysokému, vznešenému stylu Ráje. V *De vulgari eloquentia* Dante tvrdí, že nadřazenost *volgare* nad latinou tkví v tom, že *volgare* pochází přímo od Boha a je to přirozený jazyk, kterým lidé reálně mluví a latina že je syntetický, gramatický jazyk vzniknuvší z románských jazyků kvůli potřebě šíření jednotné kultury a administrativy uvnitř rozsáhlého císařství. Následně si však protiřečí, když tvrdí, že jediné „správné“ *volgare* není takové, kterým mluví lidé, ale takové, které je přes určité procesy stylizace možno označit jako *illustre* - takové *volgare* už však není přirozené, a tudíž není nadřazené latině. S takovouto aporií se však vyrovnává v dopisech boloňskému profesoru rétoriky Giovannimu del Virgilio, který kritizoval jazyk *Komedie* a vyčítal Dantovi, že nepsal v latině. V těchto dopisech uvádí, že „*Volgare totum comicum est.*“<sup>22</sup>, ač v *De vulgari eloquentia* píše, že *volgare illustre* je určeno pro tragický styl, zatímco pro komický styl se hodí neselektivní jazyk komicko-realistických básníků, jako byl Danteho současník Guittone d'Arezzo. To je právě také důvod, proč se *Komedie*

---

<sup>22</sup> *Volgare* je zcela komické.

nejmenuje *Tragédie* – Dante využívá všech dostupných poloh přirozeného jazyka a nedbá na čistotu a vybranost jazyka.

Dílo *De vulgari eloquentia* zůstalo nedokončené nejspíš právě proto, že Dante chtěl ukázat po této teoretické reflexi sílu *volgare* v praxi. Dante tak v *Božské komedii* spojuje svou básnickou zkušenost se zkušeností badatele a učence. Teprve s *Božskou komedií* se začíná psát historie literatury, která by se dala označit za italskou nebo minimálně psanou kulturně sdíleným jazykem. Poprvé se jeden z dialektů dostává rozsahem tematik a svou nadregionální působností nad dialekty ostatní.

### 3.1 SLOVNÍK

Dante si oproti tvrzení z *De vulgari eloquentia*, že žádný dialekt není tím společným *volgare*, vybírá jako základ pro vypracování *Božské komedie* svou rodnou florentštinu. Není to však florentština užívaná v době vzniku veledíla (tou dobou byl Dante v exilu), ale spíše její verze používaná Dantovými předchůdci, taková, kterou se učil Dante v mládí. Tato florentština, kterou následně rozvíjejí a pomohou zakotvit dva zbývající autoři velkého „Florentského trojlístku“ Petrarca a Boccaccio, dostává později označení *fiorentino aureo*. Proti svým teoretickým úvahám z *De vulgari eloquentia*, že pro různá díla by se mělo užívat vždy jednoho adekvátního rejstříku, používá v *Komedii* Dante různé slovníkové rejstříky, od těch nižších sociálních sfér až ke vznešenému registru vysokého stylu. Slovník *Božské komedie* je tudíž velmi bohatý, mluví se zde o *plurilingvismu*. Takto se v díle vyskytují například vyloženě lidové výrazy pro mladšího Danta z *De vulgari eloquentia* nepřijatelné:

*grattar la rogn* – [Par., XVII, v. 129]

*puttana* – 3 výskyty [Inf., XVIII, v. 133], [Purg., XXXII, v. 149, v. 160].

Podobného rázu jsou například výrazy dětského slovníku:

*pappo* – [Purg., XI, v. 105]

*dindi* – [idem].

Dante byl výborný pozorovatel a dnešními slovy bychom mohli říci také velký lingvista. Jeho jazykový cit pro slovní tvary, stavbu věty a hlavně pro již

zmíněnou *convenientia* dělá z *Božské komedie* neopakovatelnou literární zkušenost. Jeho styl se snažili v průběhu staletí napodobit mnozí, ale výsledky nikdy nedosahovaly kvalit originálu.

Mnoho slov se v italštině uchytilo právě díky tomu, že je Dante v *Komedii* použil, některá z nich se objevují v literatuře dokonce poprvé. Příkladem nám může být:

*eccellente* – 2 výskyty [*Par.*, IX, v. 41], [*Par.*, XXXII, v. 60]

*sorella*<sup>23</sup> – 5 výskytů [*Inf.*, XII, v. 20], [*Inf.*, XXIV, v. 5],  
[*Purg.*, XXIV, v. 13], [*Par.*, III, v. 46], [*Par.*, III, v. 113].

Některá slova získávají specifický význam od té doby, co je Dante v *Komedii* užil:

*bolgia*<sup>24</sup> – 11 výskytů [*Inf.*, XVIII, v. 24, v. 104], [*Inf.*, XIX, v. 6],  
[*Inf.*, XXII, v. 17], [*Inf.*, XXIII, v. 32, v. 45], [*Inf.*, XXIV, v. 81],  
[*Inf.*, XXVI, v. 32], [*Inf.*, XXVIII, v. 21], [*Inf.*, XXIX, v. 7, v. 118]

*galeotto*<sup>25</sup> – 2 výskyty [*Inf.*, V, v. 137], [*Pur.*, II, v. 27]

*quisquilia*<sup>26</sup> – 1 výskyt [*Par.*, XXVI, v. 76]

*tetragono*<sup>27</sup> – [*Par.*, XVII, v. 24].

Celou báseň prostupují neologismy z Dantovy invence. V *Ráji* je například velké množství Dantem utvořených parasyntetických sloves<sup>28</sup> charakteristických předponou *in-*. Tato slovesa z velké části popisují slovy nevyjádřitelné a lidským rozumem nepochopitelné, právě proto se nejspíš Dante uchyluje k novotvarům - píše o něčem, o čem ještě nikdy nikdo žádnou zprávu nepodal (především u sloves parasyntetických depronominálních, které budou definovány dále). Rozdělíme si

---

<sup>23</sup> Dante však používá i výrazů *Suora* (3 výskyty) a *Serocchia* (2 výskyty).

<sup>24</sup> Z lat. *bulga*, ze staré němčiny *bulge* = zavazadlo, taška; Dante používá pro označení žlebů sedmého kruhu *Pekla*.

<sup>25</sup> Postava z kurtoazního románu o Lancelotovi a Guinevě od Chrétiena de Troies; přeneseně ten, kdo přeje milencům.

<sup>26</sup> Z lat.; to, co zatemňuje zrak.

<sup>27</sup> Z řečtiny kvádr, přeneseně rezistentní, odolný, pevný.

<sup>28</sup> Slovesa vzniknuvší přidáním předpony a zároveň přípony.

je na tři typy: denominální, deadverbiální a poněkud zvláštní skupinu sloves pocházejících ze zájmen, těm budeme říkat pro účely naší práce depronominální.

- **vybraná denominální:**

*indiarsi* [Par., IV, v. 28] = partecipare alla gloria di Dio

*imborgarsi*<sup>29</sup> [Par., VIII, v. 61] = essere delimitato dai borghi  
(come i borghi delimitano una città)

*inurbarsi* [Purg., XXVI, v. 69] = entrare in città

*infuturarsi* [Par., XVII, v. 98] = prolungarsi nel futuro

*impolarsi* [Par., XXII, v. 66-67] = essere mobile intorno ai poli

*incielare* [Par., III, v. 97] = innalzare alla beatitudine celeste

*imparadisare* [Par., XXVIII, v. 3] = portare in paradiso (in senso figurativo)

- **vybraná deadverbiální:**

*inforsarsi* [Par., XXIV, v. 87] = rendere dubbioso

*insemparsi* [Par., X, v. 148] = farsi o essere eterno

*immegliarsi* [Par., XXX, v. 87] = diventare migliore

*indovarsi* [Par., XXXIII, v. 138] = collocarsi

*insusarsi* [Par., XVII, v. 13] = porre in alto

- **vybraná depronominální:**

*inmiarsi* [Par., IX, v. 81] = entrare in me

*intuarsi* [idem] = leggere nei tuoi pensieri

*inleiarsi* [Par., XXII, v. 127] = compenetrarsi in lei

*inluiarsi* [Par., IX, v. 73] = profondarsi in lui (Dio).

Analogicky existují slovesné novotvary s předponou *a-*, *di-*, *dis-* a *tras-*.

Zde jsou některá vybraná:

- ***a-*:**

*appulcrare* [Inf., VII, v. 60] = aggiungere per abbellimento

*acceffare* [Inf., XXIII, v. 18] = azzannare

---

<sup>29</sup> Slovesný kořen je pravděpodobně staroněmecké *burg* = pevnost, hrad. (Enciclopedia dantesca, treccani.it)

*adimare* [*Purg.*, XIX, v. 100; *Par.*, XXVII, v. 77] = volgere in basso

- **di-:**

*dilibrarsi* [*Par.*, XXIX, v. 6] = uscire dall'equilibrio

*divinarsi* [*Par.*, XXIX, v. 36] = sciogliersi

*dirocciarsi* [*Inf.*, XIV, v. 115] = scendere giù da una roccia

- **dis-:**

*dismalare* [*Purg.*, XIII, v. 3] = liberare dal male

*disunarsi* [*Par.*, XIII, v. 56] = cessare di essere un'unità

*dislagare* [*Purg.*, III, v. 15] = elevarsi da una distesa d'acqua

- **tras-:**

*trasumanare* [*Par.*, I, v. 70] = trascendere umano

*trasmolarsi* [*Par.*, XXX, v. 19] = oltrepassare ogni limite.

Důležitou složkou Dantova slovníku jsou latinismy. Ačkoliv Dante literárně pozvedává *volgare* na úroveň latiny<sup>30</sup>, ta zůstává důležitým pramenem díla. Často je užívána za účelem vznešeného vyznění zpěvu či promluvy. Čím více má pasáž doktrinní charakter, tím více k latinskému slovníku tíhne. Z toho vyplývá, že čím dále prostupujeme básní, tím více latinismů se ve verších objevuje – nejvíce jich je *božském Ráji*<sup>31</sup>. Dante vkládá do úst latinu také některým význačným osobnostem a učencům. Tak můžeme pozorovat například Dantova předka Cacciaguidu, jak poprvé promluví na Danta v XV. zpěvu *Ráje* a vyjadřuje svou radost slovy:

*“O sanguis meus, o superinfusa*

*gratia Dei, sicut tibi cui*

*bis unquam celi ianua reclusa?”*<sup>32</sup>

[*Par.*, XV, v. 28-30].

---

<sup>30</sup> Již dříve existovala literatura psaná ve *volgare*, avšak byly jí přisouzeny jen některé „nižší“ tematiky jako například kurtoazní láska či burleskní poezie.

<sup>31</sup> Boccaccio, který k původnímu názvu *Commedia* (*Comedia*) přidal přívlastek *divina*, toto adjektivum směřoval původně pouze třetí kantice *Ráje*. Až roku 1555 se ve verzi Lodovica Dolce tištěné v Benátkách u Gabriele Giolito de' Ferrari označení přeneslo na celou báseň.

<sup>32</sup> Překlad do italštiny: *O mio discendente, o abbondante grazia divina, a chi come a te fu aperta due volte la porta del Cielo?*

V promluvách postav, které Dante na cestě potkává, nenarazíme jen na latinu, ale také výrazy typické pro místo původu té které postavy. Takto na nás kupříkladu promlouvá francouzský, okcitánský básník Arnaut Daniel svou provensálštinou v XXVI zpěvu *Očistce* (v. 140–147):

*“Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.  
Ara vos prec, per aquella valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!”*<sup>33</sup> [Purg., XXVI, v. 140-147].

Ve verších XXIV *Očistce*, které klade Dante do úst jedné z nejproslulejších postav této prostřední kantiky – Bonagiuntovi Orbicciani (da Lucca), nalézáme výrazy z toskánské verze dialektu z města Lucca, jako např.:

*issa*<sup>34</sup> – [Purg., XXIV, v. 55].

V *Božské komedii* nalezneme také výrazy dvorského, kurtoazního stylu typické pro sladký nový styl. Zde ukázky z V. zpěvu *Pekla*<sup>35</sup>:

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende.* – [Inf., V, v. 100]

*Amor, ch'a nulla amato amar perdona.* – [Inf., V, v. 103].

Ve verších, které říká Bonagiunta da Lucca, můžeme spatřit odkaz na stejnojmennou jedenáctislabičnou báseň z díla *Vita nuova*:

*Donne ch'avete intelletto d'amore.* – [Purg., XXIV, v. 51].

---

<sup>33</sup> Přeloženo do italštiny: “Tanto mi piace la vostra cortese domanda/ che io non posso né voglio a voi celarmi./ Io sono Arnaldo, che piango e vado cantando;/ afflito vedo la passata follia,/ e lieto vedo, davanti (a me), la gioia che spero./ Ora vi prego, in nome di quel valore che vi guida alla sommità della scala,/ al tempo opportuno vi sovvenga del mio dolore”

<sup>34</sup> adesso

<sup>35</sup> Také jinak nazývaného zpěv Paola a Francescy.

Samotný název *dolce stil novo* (sladký nový styl) se poprvé objevuje právě v tom samém zpěvu o pár veršů dále, když Bonagiunta popisuje básnický styl výše zmíněné *Donne ch'avete intelletto d'amore*:

*"O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!"* [Purg., XXIV, v. 55-57].

### 3.2 VĚTA

Podoba věty je v *Božské komedii* podřízena metrickému systému hendekasylabů, o kterých bude řeč v kapitole 3.3. Tyto hendekasylaby jsou řazeny do tercín, což je řetězený<sup>36</sup> sled veršů v rýmovém schématu ABA BCB CDC... YZY Z. Takovéto podobě tercíny se také říká *dantovská*, protože ji pravděpodobně vymyslel právě on. Jedná se tedy o trojice veršů, z nichž první a třetí se vždy rýmují s prostředním veršem tercíny následující. Tyto tercíny tvoří zpěvy. Každý zpěv je z obou stran ohraničen pouze dvojicí rýmů, poslední rým vždy stojí samostatně. Co se týče rozsahu vět, ve většině případů se syntaktický konec věty shoduje s koncem verše. Často nalezneme případy, kdy jedna tercína rovná se jedné větě – to je třeba případ úvodní tercíny V. zpěvu *Pekla*:

*Così discesi del cerchio primaio  
giù nel secondo, che men loco cinghia,  
e tanto più dolor, che punge a guaio.* [Inf., V, v. 1-3]

V jiných případech jedna věta obsáhne i vícero tercín, takový celek má pak jednotný, zaokrouhlený ráz hladce tekoucí k obsahové i melodické „tečce“. To můžeme pozorovat kupříkladu na závěrečných tercínách *Pekla*, kdy je „tečka“ navíc umocněná přechodem z jedné záhrobní říše do druhé:

---

<sup>36</sup> Italsky *rima incatenata*.

*Lo duca e io per quel cammino ascoso  
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;  
e sanza cura aver d'alcun riposo,*

*salimmo sù, el primo e io secondo,  
tanto ch'i' vidi de le cose belle  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.*

*E quindi uscimmo a riveder le stelle*<sup>37</sup>. [Inf., XXXIV, v. 133-139]

Kromě jednotlivých výrazů se Dantovým vlivem do italštiny také dostávají některá rčení a fráze pocházející z pamětihodných veršů *BK*:

„*Far tremare le vene e i polsi.*“ [Inf., I, v. 90]

„*Qui si parrà la tua nobilitate.*“ [Inf., II, v. 9]

„*non mi tange*“ [Inf., II, v. 92]

„*Io era*<sup>38</sup> *tra color che son sospesi*“ [Inf., II, v. 52]

„*occhi grifagni*<sup>39</sup>“ [Inf., IV, v. 123]

„*Cosa fatta capo ha.*“<sup>40</sup> [Inf., XXVIII, v. 107]

„*Bel paese*<sup>41</sup>“ [Inf., XXXIII, v. 80].

Další významnou složkou veršů v *Božské komedii* (a v klasických, kanonických verších obecně) je rým. Ten patří mezi stylistické figury a značí menší či větší sonorní shodu na konci verše či před jiným předělem uvnitř verše<sup>42</sup>. Oproti metru, které se může v různých jazycích značně lišit, je rýmovost jev společný všem jazykům, a to mimo jiné kvůli tomu, že v určitém jazyce je omezený počet zvuků a též jejich kombinací tvořících slova. To znamená, že rýmový slovník každého jazyka je konečný a záleží na každém veršotepci, jestli

---

<sup>37</sup> Výrazem *stelle* končí všechny tři kantiky.

<sup>38</sup> V Duecentu se ve florentštině používala pro 1. os., j. č. Imperf. koncovka –a.

<sup>39</sup> Ze staré němčiny *greifen*; zde ve významu pronikavý.

<sup>40</sup> Dante užil ve formě *Capo ha cosa fatta*.

<sup>41</sup> Zde ve smyslu Itálie.

<sup>42</sup> Tím může být např. *dierese*, o které bude zmínka v kapitole 3.3.

se uchýlí k řešení jednodušším či těžším, více invenčním. *Dante* nám na mnoha místech dokazuje, že je v rýmové dvojici velmi nápaditý:

*quant'è dal punto che 'l cenì inlibra  
infìn che l'uno e l'altro da quel cinto,  
cambiando l'emisperio, si dilibra,* [Par., XXIX, v. 4-6].

V italštině se minimální rozsah normální rýmové sonorní skupiny vztahuje na koncovou část slova od tónického vokálu (vrcholu) včetně. Tak můžeme nalézt třeba rýmové trojice: attENTO – IENTO – contENTO (*Inf.*, XXV), cOSTA – pOSTA – tOSTA (*Purg.*, VI) nebo nascONDE – ONDE – frONDE (*Par.*, VIII). V češtině je situace obdobná, akorát se nemluví o tónickém (akcentovaném) vokálu, ale pouze o vokalickém vrcholu poslední slabiky, od kterého (včetně) směrem ke konci slova se určuje minimální rozsah kanonického rýmu. Typů rýmu existuje celá řada, popisovat je však není cílem této práce.

Další stylistickou figurou, která se objevuje v *Božské komedii*, je tzv. *anafora*<sup>43</sup>. Můžeme si jí všimnout například v tercíně na nápisu pekelné brány:

*Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.* [Inf., III, v. 1-3]

Zde se jedná dokonce o velmi obsáhlou anaforu zahrnující čtyři jednoslabičná slova.

Velmi podobná *anafoře* je *aliterace*<sup>44</sup>. Ukázková *aliterace* z *Božské komedie* se nachází ve XXX. Zpěvu *Ráje*:

*Dal primo giorno ch'i' Vidi il suo VISO  
in questa Vita, infino a questa VISTA,* [Par., XXX, v. 28-29].

Velmi důležitou součástí popisu vztahu věty a verše je tzv. *enjambement*. Výše jsme si popisovali situaci, kdy melodický, obsahový i syntaktický konec věty splývá s koncem verše. Pokud věta pokračuje bez syntaktického přerušení ve

---

<sup>43</sup> Opakování zvuků na začátku verše.

<sup>44</sup> Opakování stejných zvuků na začátku slov.

verši následujícím, označujeme takovou stylistickou figuru právě *enjambement*. Rozdělíme si *enjambementy* podle druhů slov, které syntakticky spojují verše dohromady, jak to navrhuje Beltrami<sup>45</sup>:

- **aggettivo / sostantivo:**  
*cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise* [Inf., I, v. 74]  
*se non che pianto / giusto verrà* [Par., IX, v. 6]
- **avverbio / termine cui si riferisce:**  
*forse / tu credi che qui sia 'l duca d'Atene* [Inf., XII, v. 17]  
*che sarà sconcia / sì, che per simil...* [Par., IX, v. 54]
- **locuzione avverbiale / termine cui si riferisce:**  
*un'ombra ch'aspettava / in vista* [Purg., XIII, v. 101]
- **predicativo / termine cui si riferisce:**  
*un'anima che, posta / sola soletta...* [Purg., VI, v. 59]
- **predicato nominale / copula:**  
*perch'io fui / ladro a la sagrestia...* [Inf., XXIV, v. 138]  
*ed esso Alberto / è di Colonia...* [Par., X, v. 99]
- **divisione di forme verbali perifrastiche:**  
*là dove sofferto / fu per ciascun di torre...* [Inf., X, v. 92]
- **preposizione, pronome relative, congiunzione, articolo a cavallo del limite di verso:**  
*fora / di vita uscimmo a Dio pacificati* [Purg., V, v. 56]  
*quelli / che diedi al re giovane...* [Inf., XXVIII, v. 135]  
*ratto / ch'ella ci vide passarsi davante* [Inf., VI, v. 39]  
*si mosse per li / luoghi spediti...* [Purg. XX, v. 5]
- **costrutto preposizionale a cavallo del limite di verso:**  
*dinanzi al dolce raggio / di quella...* [Inf., X, v. 130]  
*è argomento / di fede e non d'eretica...* [Par., IV, v. 69]  
*di virtute / tanto* [Par., XXXIII, v. 26]  
*e le ciglia avea rase / d'ogne baldanza* [Inf., VIII, v. 118].

---

<sup>45</sup> BELTRAMI, P. G. *Metrica, poetica, metrica dantesca*. Pisa: Pacini, 1981, s. 67-102.

Podle Beltramiho (1994) existuje však takových *enjambementů* v *Božské komedii* jen něco málo přes 6%. Vyskytují se převážně v rámci jedné tercíny, a to s větší četností mezi prvním a druhým veršem než mezi druhým a třetím. Situace, kdy *enjambement* syntakticky spojuje dvě různé tercíny, je velmi vzácná.

### 3.3 PROZODIE (METRUM, RYTMICKÁ ŘEŠENÍ, EUFONIE)

Základním stavebním kamenem *Božské komedie* z hlediska metra je tercína sestávající z hendekasylabů. Tento typ verše bývá občas zjednodušeně popisován jako jedenáctislabičný verš, ovšem v italské versologii charakteristické sylabotónickým<sup>46</sup> veršem není tolik podstatný slabičný rozsah, jako spíše pevný přízvuk na 10. slabice (silná pozice) a podoba klauzule:

Typ verše	Verš	Klauzule
<i>Verso piano</i> <sup>47</sup>	Nel mezzo del cammin di nostra vita [ <i>Inf.</i> , I, v. 1]	vi-ta
<i>Verso sdrucchiolo</i> <sup>48</sup>	Seguendo 'l cielo, sempre fu durabile [ <i>Par.</i> , XXVI, v. 129]	ra-bi-le
<i>Verso tronco</i> <sup>49</sup>	Lo ciel perdei, che non per aver fè. [ <i>Purg.</i> , VII, v. 8]	fè

Tabulka č. 1: Typ verše dle klauzule v italštině

Z tabulky můžeme vidět, že *verso piano* má v Dantovském hendekasylabu 11 slabik, z nichž přízvučná je předposlední. *Verso sdrucchiolo* má v klauzuli po silné pozici ještě dvě slabé pozice, z toho vyplývá, že obsahuje 12 slabik. *Verso tronco* má tzv. mužské zakončení přízvučnou slabikou, silná pozice je poslední pozicí verše, a ten má tudíž jen 10 slabik. Hendekasylabus je nejrozšířenější z italských metrických stop, a tudíž i jeho varianty nabývají mnoha podob. Je také typickým metrem epicky laděné poezie.

---

<sup>46</sup> Rozsah verše je dán opozicí přízvučná/nepřízvučná slabika a přízvukem v klauzuli.

<sup>47</sup> Verš s přízvukem na předposlední slabice.

<sup>48</sup> Verš s přízvukem na třetí slabice od konce.

<sup>49</sup> Verš s přízvukem na poslední slabice.

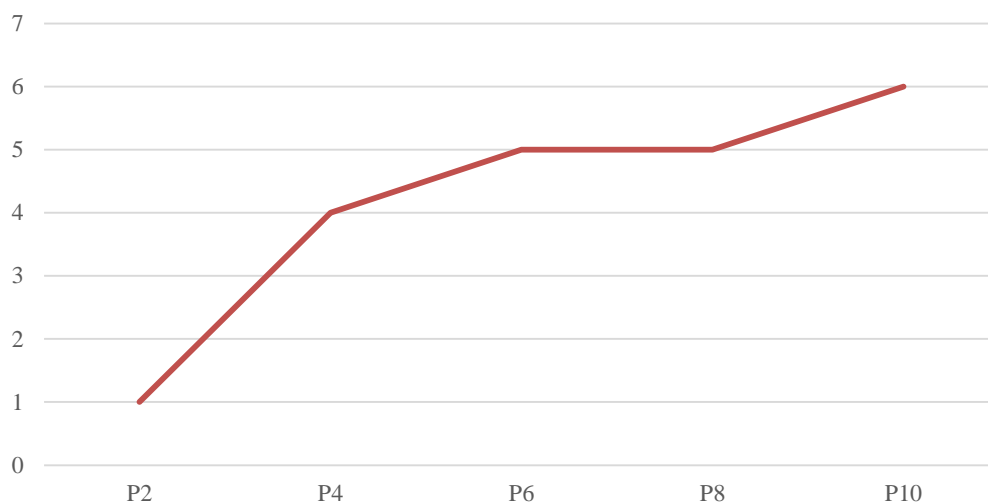
Toto tercínovské metrum v hendekasylabech může mít velké množství metrických variant. Ty z prvních šesti veršů básně si znázorníme do následující tabulky:

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	(s)
v.1	Nel	mèz	zo	del	cam	mìn	di	nò	stra	vì	Ta
v.2	mi	ri	tro	vài	per	u	na	sèl	Va^o	scù	Ra
v.3	chè	la	di	rìt	ta	via	e	ra	smar	rì	ta
v.4	àhi	quan	To^a	dìr	qual	e	ra^è	cò	sa	dù	ra
v.5	e	sta	sèl	va	sel	vàg	gia^e	à	spra^e	fòr	te
v.6	chè	nel	pen	sièr	ri	nò	va	la	pa	ù	ra

Tabulka č. 2: Metrické varianty úvodních dvou tercín u Danta

Zeleně jsou zvýrazněny přízvukované pozice ve verši a světle zelenou jsou znázorněny tzv. přízvučné incipity verše. Můžeme si všimnout, že přízvukované jsou převážně sudé pozice verše. Povinný je přízvuk na 10. slabice verše, což jsme si již řekli, že vyplývá z podstaty italského hendekasylabu. Přízvukování jednotlivých silných pozic si ukážeme na grafu:

## Přízvukované silné pozice



Graf č. 1: Přízvukované silné pozice u Danta

Z tohoto grafu vyplývá, že čím blíže je silná slabika konci verše, tím četněji bývá přízvukovaná. Všechny hendekasylaby z tabulky č. 2 jsou kanonické, protože mají alespoň jeden z akcentů na pozici P4 či P6, případně na obou. Detailní rozdělení kanonického verše provedeme o několik odstavců dále.

Dále si můžeme všimnout jevu typického pro raný italský styl básnění (zvláště petrarkovský, ale častější též u Danta) – tzv. *sinalefe*<sup>50</sup>, a to ve verši č.2 na pozici P9, ve verši č.4 na pozicích P3 a P7 a ve verši č.5 na pozicích P7 a P9. To, že se *sinalefe* vyskytuje na lichých „slabých“ pozicích, by mohlo poukazovat na to, že silné pozice nesoucí přízvuk netíhnou ke spojování více slov do jednoho slabičného celku, což by mohlo vycházet z kvantitativní koncentrovanosti metrického systému, z kterého sylabotónismus vychází, z časomíry. Předchůdkyní silné pozice sylabotónismu je pravděpodobně dlouhá pozice časomíry. Tato koncentrovanost ve formě tónického vokálu znamená spíše osamostatňování takových vokálů – tento jev je opačný k *sinalefe* a označuje se v italštině termínem *dialefe*<sup>51</sup>:

*tant'era pien di sonno a quel punto - [Inf., I, v. 10]*

<sup>50</sup> It. pojem; situace na rozhraní slov, kdy první slovo končí na samohlásku a druhé slovo na ni začíná. Tyto dvě graficky oddělené samohlásky uvažujeme jako jednu slabiku. Značí se ^.

<sup>51</sup> Značí se ˇ.

může se objevit také po samohlásce bez přízvuku, většinou když následující počáteční vokál je pod přízvukem:

*menava'io li occhi per li gradi* – [Par., XXXI, v. 47].

Podobným jevem jako je *sinalefe* (resp. *dialefe*) je *sineresi* (resp. *dieresi*<sup>52</sup>). Je to básnický významná rétorická figura především proto, že jejím působením se přímo mění rozměr verše. Uplatňuje se u dvou a více za sebou jdoucích samohlásek uvnitř slova. Jednoslabičné artikulaci této vokalické skupiny se říká *sineresi* a dvouslabičné artikulaci se říká *dieresi*. Základní princip rozlišení, zda se jedná o *sineresi* či *dieresi*, spočívá v identifikaci původního latinského slova, ze kterého bylo slovo odvozeno. Pokud je artikulace latinské vokalické skupiny dvojslabičná, odvozené italské slovo tíhne k *dieresi*, v případě že je jednoslabičná, jedná se zpravidla o *sineresi* (Beltrami, 1994). Například jméno *Beatrice* kolísá v rozsahu slabik od 3 (*sineresi*) do 4 (*dieresi*):

*Beatrice: I'son Beatrice che ti faccio andare* – [Inf., II, v. 70]

*Bëatrice: rimossi, quando Bëatrice scese* – [Purg., XXXII, v. 36].

Speciální případ *dieresi* je tzv. *dieresi eccezionale*. K té dochází v případě, že na konci slova stojí přízvukná samohláska a těsně za ní samohláska nepřívukná. Zde jsou některé takové *dieresi eccezionale* z *Božské komedie*:

*leväi*<sup>53</sup> [Par., XXV, v. 38]

*avëa* [Par., XXIX, v. 9]

*mïa* [Par., XXIII, v. 10]

*disïo* [Inf., VII, v. 57]

*dovëa* [Purg., XXXIII, v. 22].

Nejznámější *dieresi eccezionale* se pojí se slovem *io*:

*quivi vid'io Socrate e Platone* – [Inf., IV, v. 134]

*cred'io ch'ei credette ch'io credesse* – [Inf., XIII, v. 25]

*pensavi ch'io loico fossi* – [Inf., XXVII, v. 123].

---

<sup>52</sup> Úmyslně zachováváme italské názvosloví. V češtině pojem diereze značí mezislovní předěl uvnitř verše.

<sup>53</sup> *Dieresi eccezionale* se značí "

Pro italskou poezii (*Božskou komedii* nevyjímaje) platí, že přízvuky metrického systému veršů se většinou shodují s přízvuky syntaktického systému slov. Občas se však vyskytne verš, ve kterém tato shoda neplatí a přízvuk slova vyjde na nepřívzvučnou slabou pozici. Příkladem nám může být:

*parea che di quel bulicame uscisse* – [Inf., XII, v. 117].

Syntaktický, intonační, přirozený přednes tohoto verše by vypadal asi takto:

*paréa che di quél bulicáme uscísse.*

Takováto artikulace však klade důraz slovem *quél* na slabou pátou pozici. To by poukazovalo na nekanonický rým, a tím na porušení celistvosti a jednoty metrického schématu Dantovy básně. Není to však chyba, které by si Dante nevyšiml. Musíme zde rozlišit dvě různé věci: konkrétní přednes verše a teoreticky možný přednes verše. Konkrétní přednes verše závisí na individuální artikulaci. Jeden verš v podání různých interpretů může vypadat jinak a nelze říci, že určité provedení by bylo lepší. Možný přednes je takový, který odpovídá metrickému modelu básně. Důležité je, že existuje možná artikulace (můžeme akcentovat *dí* ze 4. silné pozice), ač se jeho konkrétní artikulace (zmíněné *quél* na 5. pozici) může od té teoreticky možné lišit. A tak ničemu nepřekáží, že akcentovaná je v podobě *quél* pátá pozice verše.

Na konec této kapitoly se nyní zaměříme více na rozlišení kanonického hendekasylabu z pohledu sekundárně<sup>54</sup> přízvukovaných pozic. Rozlišujeme tzv. *verzi a minore*<sup>55</sup>, ve které je akcentována 4., 8. a 10. (bezpříznaková, typická pro italskou literaturu, petrarkovská) nebo 4., 7. a 10. pozice (příznaková, typicky dantovská), a poté tzv. *verzi a maiore*<sup>56</sup>, která se vyznačuje akcentováním 6. a 10. pozice. V lingvistice se obvykle nepřipouští dvě těsně po sobě následující akcentované pozice. Jiný případ však nastává, pokud existuje mezi verši

---

<sup>54</sup> Vedle povinného primárního přízvuku na 10. pozici tvoří konkrétnější podobu metrického schématu.

<sup>55</sup> Důležitý je nutný přízvuk na 4. pozici. Dělí verš na dvě rytmické fráze: 4+6 pozic s cézurou (= předělem uvnitř verše) mezi 4. a 5. pozicí.

<sup>56</sup> Důležitý je nutný přízvuk na 6. pozici. Dělí verš na dvě rytmické fráze: 6+4 pozice s cézurou (= předělem uvnitř verše) mezi 6. a 7. pozicí.

diereze<sup>57</sup>: ve verzi a minore je možno klást přízvuk též na 5. pozici kromě 4. a ve verzi a maiore není chybou, pokud existuje přízvuk kromě 6 pozice i na 7. pozici – to nám dovoluje právě diereze, která dělí verš do dvou oddělených rytmických celků. Ukažme si několik případů z Božské komedie hendekasylabů typu a maiore s přízvukem na 6. i 7. pozici:

1.-3.-6.-7.-10. *cóntr'al córso del ciél, ch'èlla seguío* – [Par., VI, v. 2]

2.-4.-6.-7.-10. *vegg'ío or chiáro sí, cóme tu védi* – [Par., VI, v. 20]

1.-4.-6.-7.-10. *úna natúra in Crísto ésser, non piùe* – [Par., VI, v. 14].

Bylo by zajímavé a jistě i explikativní seznámit se blíže s tím, který typům slov obvykle nelze přiřadit přízvuk, ale na to v této práci nezbývá prostor. Vycházel jsem ze zjednodušeného teoretického rozdělení Marco Pralorana (Beltrami, 1994).

---

<sup>57</sup> Diereze je mezislovní předěl uvnitř verše kryjící se s hranicemi stop (Ibrahim, Plecháč, Říha, 2013).

## 4. Bablerův překlad: stylistická analýza

František Otto Babler začal na překladu pracovat v době, kdy Evropou zmítala druhá Světová válka. Ovšem ani v době dokončování překladu nebyla situace ideální, v únoru 1948 nastal převrat, a proto se i vydání překladu tak velkého díla, jako je *Božská Komedie*, neobešlo bez problémů. Možná, že právě ona napjatá atmosféra 40. let, napomohla Bablerovi k vystihnutí atmosféry všech tří kantik, a především *Pekla*.

Pro potřeby této analýzy jsem využíval Bablerovy rukopisné překlady, které jsou uloženy v knihovně Strahovského kláštera. Tyto rukopisy byly zpřístupněny veřejnosti roku 2014, kdy uplynulo 30 let od smrti F. O. Bablera, a tak jsem byl pravděpodobně prvním, který je mohl takto analyzovat. Za tuto možnost děkuji vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D., bez něhož bych o existenci Bablerem vlastnoručně psaných poznámek nevěděl. Bylo pro mne velmi napínavé probírat se nespočtem poznámek a materiálů psaných přímo Bablerem, o to více, že tyto rukopisy jsou zapsané na všem, co měl Babler po ruce, od různých papírků, jízdenek na městskou, z druhé strany zpráv *Ochrany Zvířat v Olomouci*, korespondenčních lístků až po úřední papíry označené razítkem Olomouckého soudu.

Při dlouhých návštěvách knihovny Strahovského kláštera jsem se snažil celou báseň co nejvíce zkompletovat (jednotlivé části zpěvů byly mnohokrát roztroušeny a pomíchány mezi listy s verši jiných zpěvů). Nepodařilo se mi dohledat jen několik málo zpěvů *Pekla*, konkrétně čísla: I, II, V, XXVI. Objevil jsem též místo v VIII. zpěvu *Pekla*, kde pár veršů chybí.<sup>58</sup> I přes tyto drobné nedostatky je však podle mne materiál vypovídající.

### 4.1 SLOVNÍK

Na úvod této kapitoly si dovoluji zmínit poznatek, který jsem učinil při zevrubnějším pohledu do Bablerových zápisků a ke kterému došli i Jan Zábřana s Janem Vladislavem ve svých posudcích otisknutých v již zmíněné stati Bedřicha Fučíka *Historie jednoho překladu*. O. F. Babler používá archaickou, zastaralou

---

<sup>58</sup> Chybí verše 110-123.

češtinu, která se jen hemží neobratnými formulacemi. Sám Fučík k tomu říká toto: „Jak je vidět, Babler nakládá ve své práci s jazykem jako s něčím mrtvým, neorganickým, a tak jako by česká řeč neměla sto let žádný vývoj [...] vrací se daleko za ně<sup>59</sup> až někam na přelom 19. - 20. století, ne-li ještě hloub.“<sup>60</sup> Když tuto Bablerovu volbu srovnáme s jazykem originálu, nevidíme pro ni žádný opodstatněný důvod. Sám Dante, ač užívá *florentštinu* svého mládí, naopak dává podnět základům *volgare illustre*, a pracuje tak na rozvíjení kulturního, sdíleného jazyka. Jedině snad, že chtěl Babler svému překladu vtisknout charakter starobylosti, což je ovšem přímo antidantovské, protože, jak jsme si prokázali v kapitole č. 3, Dante sám velmi experimentuje a bezprostředně rozvíjí jazykovou zkušenost své doby.

Můžeme tak spatřit například v lumírovské češtině hojně využívanou genitivní vazbu:

<i>Luk nikdy šípu nevymrštil k letu</i>	[ <i>Inf.</i> , VIII, v. 13]
<i>Mou smrti svrchované slasti zdroje</i>	[ <i>Purg.</i> , XXXI, v. 52]
<i>Až bylo mi i vody pohliti</i>	[ <i>Purg.</i> , XXXI, v. 102]
<i>jež stoupajíc hřích snímá lidských rodů</i>	[ <i>Purg.</i> , XIII, v. 3]
<i>že krad' jsem drahé skvosty sakristií</i>	[ <i>Inf.</i> , XXIV, v. 138]

nebo třeba rozostření smyslu slova taktéž typické pro líbivý, nevýrazný lumírovský verš:

<i>blesku střely</i>	[ <i>Purg.</i> , XII, v. 26]
<i>rajské krásy</i>	[ <i>Inf.</i> , III, v. 85]

popřípadě instrumentál:

<i>lid jaký se to tady mukou souží</i>	[ <i>Inf.</i> , III, v. 33].
--	------------------------------

Typickým rysem básnictví druhé poloviny 19. století jsou také přechodníky, které v Bablerově verzi najdeme téměř v každé tercíně. To vše

---

<sup>59</sup> B. Fučík ve vynechané části citace zmiňuje české osobnosti, které přispěly k vývoji verše; např. Čapek, Holan, Fischer, Hrubín.

<sup>60</sup> FUČÍK, Bedřich. Historie jednoho překladu. In *Setkávání a míjení*. 1. knižní vyd. Praha: Melantrich 1995. Kapitola 4. *K otázce českého překladu*, s. 150. ISBN 80-7023-205-6.

způsobuje, že Bablerův překlad zastaral mnohem rychleji nežli originál, který je přes staletí Italům stále srozumitelný.

Pokud se zaměříme na složení Bablerova slovníku, zjistíme, že opět po vzoru lumírovského veršotepectví obsahuje spíše slova s obecnějším významem a univerzálnějším použitím. Velmi patrné je to v posledních slovech veršů, které tvoří rým, na což se podíváme v kapitole 4.3. Velmi úzce to také souvisí se sestupným rázem Bablerova hendekasylabu a s tím, že význam verše je koncentrován spíše do své první poloviny – vyšší pozice verše bývají spíše gramatické než sémantické (rým gramatický).

Průměrná délka českého slova je dle Jiřího Levého (1983) 2,5 slabiky. Z toho vyplývá, že nejvíce slov v češtině je dvojslabičných a poté trojslabičných. Menší množství je jednoslabičných; ty mají většinou význam spíše gramatický a obvykle nenesou význam. Jak si později ukážeme, Babler má velmi v oblibě veršovou předrážku, která je tvořena právě jednoslabičnými slovy většinou bez významu a je taktéž typická pro lumírovský styl veršování. Tím se ochuzuje o velkou část slovníku trojslabičných slov.<sup>61</sup>

Nyní se podíváme, jak Babler překládá některá slova, která jsme zmínili v kapitole 3.1 a která jsou pro Danta či v Dantovi specifická:

- ***bolgia*** Babler překládá hned několika výrazy<sup>62</sup>:

*jáma (4x), sluj (4x), žleb (2x).*

Je zajímavé, že slovo *žleb* má v rukopisných překladech pouze dva výskyty (maximálně tři), právě ono se totiž všeobecně uchytilo<sup>63</sup> pro označení struktury 7. kruhu *Pekla*.

---

<sup>61</sup> Později si ukážeme, že metrické řešení Bablerova českého překladu je trochejský pentametr se silnou předrážkou. Daktyl – jediný český třístopý rozměr -, který by se dal použít místo předrážky a prvního trocheje, nebývá Bablerem častěji využíván.

<sup>62</sup> U Danta nalezneme 11 výskytů, u Bablera také, ale jeden je v XXVI. zpěvu *Pekla*, který jsem v rukopise nenalezl.

<sup>63</sup> V kapitole 4.1 si ukážeme, že je to nejspíš kvůli J. Zahradníčkovi, který slovo *žleb* používá 4x.

- **puttana (3x):**  
*děvka (1x)* [Inf., XVIII, v. 133]  
*nevěstka<sup>64</sup> (2x)* [Purg., XXXII, v. 149, v. 160]
- **pappo:<sup>65</sup>**  
*bumbat* [Purg., XI, v. 105]
- **dindi:<sup>66</sup>**  
*hačat* [idem]
- **quisquilia:**  
*zákal* [Par., XXVI, v. 76]
- **tetragono:**  
*maje čtyři hrany* [Par., XVII, v. 23]

Slovesné novotvary přeloženy většinou opisem:

- **indiarsi:**  
*proniknout nejdále v Boží říše* [Par., IV, v. 28]
- **inborgarsi:**  
*snoubit se městy v dáli* [Par., VIII, v. 61-2]
- **inurbare:**  
*vydat se do města* [Purg., XXVI, v. 69]
- **impolarsi:**  
*být v místě a mít pólů* [Par., XXII, v. 67]
- **inforsarsi:**  
*není mi zcela jisté* [Par., XXIV, v. 87]
- **inleiarisi:**  
*vniknout do ní<sup>67</sup> dále* [Par., XXII, v. 127]
- **inluiarsi:**  
*vnořit se v něj<sup>68</sup>* [Par., IX, v. 73]

---

<sup>64</sup> Není tak expresivní; Babler užívá tohoto eufemismu možná kvůli tomu, že se nacházíme v *Očistci* a již ne v *Pekle*.

<sup>65</sup> Dětský výraz v italštině pro *papání*; Babler si vybírá sloveso *bumbat*.

<sup>66</sup> Infantilní onomatopoický výraz pro *denaro* = peníze; Babler volí odlišnou variantu.

<sup>67</sup> Do ní = do spásy.

<sup>68</sup> V něj = v Boha.

- *trasumanare:*

*znadlidštění*

[*Par.*, I, v. 70].

Zajímavé je řešení překladu promluvy *Arnauta Daniela* na konci XXVI. Zpěvu *Očistce*: Babler ji v překladových poznámkách vynechává; v tištěné verzi textu pro verše v provenšalštině používá polský překlad *Božské komedie* pořizovaný *Edwardem Porębowiczem* (1906). Babler to komentuje v poznámkách ve vydání z roku 1952 takto: „V Dantově italském originále hovoří svou mateřštinou, provenčalštinou, v našem překladu učiněn pokus vystihnouti poměr vzletně a kultivované provenčalštiny k prostší a jadrnější italštině oné doby poměrem polštiny k češtině.“<sup>69</sup> Toto řešení je velmi nápadité.

V promluvě Bonagiunty da Lucca v tom samém zpěvu *Očistce* můžeme sledovat, jak Babler nebere v potaz Bonagiuntův dialekt: výraz *issa*, který jsme si zmínili dříve, překládá bezpříznakově slovem *ted'*. Možnosti přeložit rozměrem českého nářečí, což by evokovalo příznakový původ mluvčího, však existují např. v podobě slov *včil* nebo *tejd'*.

Další vhled do toho, jak Babler překládá dialektické a cizojazyčné výrazy, nám může poskytnout XXIX. zpěv *Očistce*, kde se ke konci zpěvu nachází výraz ze středověké latiny *brolo*<sup>70</sup>, který znamená původně zahrada/lesík/hájek, u Danta přeneseně girlanda/koruna na hlavě:

*E queste sette col primaio stuolo  
erano abituati, ma di gigli  
dintorno al capo non facean brolo*

[*Purg.*, XXIX, v. 145-7]

Babler překládá:

*A těchto sedm jako první četa  
šat měli, ale sobě nedělali  
z lilií zahrádku kol hlav, jež skvétá.*

<sup>69</sup> ALIGHIERI, Dante a F. O. BABLER. *Božská komedie*. Praha: Vyšehrad, 1952, s. 528.

<sup>70</sup> Podle dantovského slovníku v encyklopedii na [treccani.it](http://treccani.it) slovo z latinského *broilus* či *broilum*, původně slovo keltského původu.

Můžeme se všimnout, že Babler onen výraz nepochopil přeneseně, ale používá ho v původním významu. Vytváří tak podivnou představu zahrádky okolo hlavy. O rýmu, který zde představuje řešení pro Bablera typické, si řekneme více později.

Poněkud zvláštní řešení Babler volí v *Pekle*, XIV ve verši 52. V originále můžeme vidět:

*Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui / crucciato prese la folgore aguta*

Babler volí nespisovný tvar slova *Zeus*:

*Byť Dius kováře si svého znavil / od něhož ukován měl blesk ten dravý*

Důvodem může být snaha o již zmíněnou veršovou předrážku a následný trochejský pentametr. Nevidíme však pádný důvod ani pro užití velmi příznakového a formálně nespisovného *Dius*, ani pro neustálé používání silné předrážky. Více o metru a metrických řešeních si povíme v kapitole 4.3. Můžeme si také všimnout, že Babler znal Dantovu předchozí tvorbu a její překlad do češtiny. V XXIV. zpěvu *Očistce* ve verši 51 zachovává název písně z XIX. kapitoly *Nového života* (*Vita nuova*; česky Jaroslav Podroužek, 1944):

*Paní, jež máte lásky pochopení* [Purg., XXIV, v. 51].

#### 4.2 VĚTA

Jak jsme si řekli v předchozí kapitole, styl Bablerův tíhne k veršování ve stylu lumírovském. Nejinak tomu je s podobou věty. Ta často obsahuje silnou inverzi adjektiva a substantiva i jiných syntaktických členů. Onu pověstnou *convenientia* Babler v nijak významné míře nerespektuje. Syntakticky i sémanticky jasné Dantovy verše bohužel občas nabývají v Bablerovi nejasných tvarů a významů. Přesně v tom, dle mne, tkví největší úskalí tohoto překladu. Archaický slovník a záliba v lumírovském stylu sice nesplňují rozměr originálu, ale jsou legitimním stylistickým výběrem, proti kterému nelze mnoho namítat. Ovšem nečtivé, nečeské věty neznamenají stylistickou volbu, ale stylistickou neobratnost či malou zběhlost v překladatelském umění. Tyto verše, které zamezují pochopení obsahu sdělení, bohužel prostupují celou báseň. Zde jsou některé vybrané:

*mne pánem očekával ve svém čase  
i roh anconský, jenž se městy v dáli  
Gaeton snoubí, Catonou a Bari* [Par., VIII, v. 60-2]

*“Výš na nebe velkost zásluh paní  
a život dokonalý klade“, děla,  
„dle které dole šat i závoj shání  
si každá, aby do smrti až bděla,  
s ženichem, jenž rád přijme slib, jež skládá,  
když jemu k libosti jej láska dělá.“* [Par., III, v. 97-102]

Pro porovnání – verše 100-2 italského originálu:

*perché fino al morir si vegghi e dorma  
noc quello sposo ch'ogne voto accetta  
che caritate a suo piacer conforma.*

Můžeme si všimnout velmi umělého a obecného rýmu *děla – bděla – dělá*, který není nijak invenční. Poslední z trojice sloves – *dělá* – je dokonce umístěno jen kvůli rýmu a sémanticky nijak neobjasňuje obsah posledního verše.

Přikládáme další:

*A já pak: „Mám ji, v ryzí kulatosti,  
že její ražba je mi zcela jistá.“* [Par., XXIX, v. 86-7]

*„...že bys“, dí Beatrice nenadále,  
„ted' zbystřeny měl mít svých očí jasy...“* [Par., XXII, v. 125-6]

*„Bůh vidí vše, v něj noří se tvé zření,  
blažený duchu,“ děl jsem, „takže sebe  
nemůže tobě zciziti žádné chtění...“* [Par., IX, v. 73-5]

Poslední verš a půl je sémanticky velmi nejasný. V originále je přitom krásná, specifická rýmová dvojice *s'inluia – fuia*<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Z latinského *fuscus* = *nero, oscuro*.

...moje paměť má to za nejisto [Inf., VI, v. 44]  
 než náklad svůj když jindy vezla druhý [Inf., VIII, v. 30]  
 uzřel jsem nové lidi usazený [Inf., XVII, v. 35]

Když oči odvrátil jsem jenom málo, [Purg., II, v. 19]  
 kdy začal jsem sluch činit marnou mukou [Purg., VIII, v. 7]  
 blíž k břehu blaženství dostav se plavně [Purg., XXXI, v. 97]

Podobně laděných veršů v Bablerově rukopise není zrovna málo. *Božská komedie*, sama o sobě velmi obsáhlá a složitá báseň, takovým překladem velmi ztrácí na své pochopitelnosti a lákavosti. I zkušený čtenář se velmi lehce zamotá do těžkopádných, neprůhledných veršů Bablerova slohu.

Nalezl jsem i místa, kde Babler pozměňuje smysl a vjem originálu a nelze říci, že by to bylo vynuceno jen rýmem. Tak např. v *Pekle*, XXIII se ve verších Dantových dozvídáme toto:

*Se l'ira sovra 'l mal voler s'agguetta,*  
*ei ne verranno dietro più crudeli*  
*che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa'.* [Inf., XXIII, v. 16-18]

Můžeme si opět všimnout nápaditého, nezvyklého rýmu sloves *s'agguetta*<sup>72</sup> – *acceffa*<sup>73</sup>. Verše jsou jasné, čisté, srozumitelné. Babler překládá takto:

*A jestli zlovůle se ve vztek změní,*  
*za námi hned se přiženou ti d'asi*  
*jak za zajícem ohař rozlíceni!*

Nejen, že tím o mnoho zmírňuje krutost situace, ale vzdává se i překladu slovesa *acceffare*, které je výplodem Dantovým. Místo něj do rýmu staví *rozlíceni*, které odkazuje na *crudeli*. To stojí osamoceno a odděleno od své syntaktické skupiny a je užito pouze pro rým.

Co se týče básnických, stylistických figur – v případě, kdy jsme uváděli aliteraci v *Ráji*, XXX, 28-29 u Danta, u Bablera se nenachází. Poznat *aliteraci*

<sup>72</sup> It. si aggiunge.

<sup>73</sup> It. azzannare/strappare.

patří mezi ty těžší prvky literární analýzy, ale i tak se mi ji podařilo objevit, a to hned v úvodu *Očistce*, XX:

*Zle s vůlí lepší potýká se vůle.*

*Tož vytáh' přes vůli svou jemu k vůli*

*jsem z vody houbu napitou jen z půle.*

[*Purg.*, XX, v. 1-3]

V originále:

*Contra miglior voler voler mal pugna,*

*onde contra 'l piacer mio, per piacerli*

*trassi de l'acqua non sazia la spugna.*

se tato *aliterace* nachází mimo rým v prvním verši a stejně jako u Bablera v rýmu ve druhém verši. Můžeme se též všimnout toho, že v prvním verši v originále se první slovo *aliterace* nachází na páté a šesté pozici verše. Diereze tohoto verše značí, že se jedná o hendekasyllabus *a maiore*; jakýkoliv individuální přednes by měl s tímto vnitroveršovým předělem mezi oběma *voler* počítat. Ve druhém verši se poté jedná o nepříznakový petrarkovský typ hendekasyllabu *a minore*, jelikož má sekundární přízvuky na čtvrté a osmé pozici. U českého překladu se o takovémto dělení hovořit nedá. Můžeme si ale odlišit tyto verše z hlediska obsazení přízvučné pozice verše přízvučnou/nepřízvučnou pozicí trocheje prvního slova *aliterace*. V prvním verši přízvučná pozice verše souhlasí s přízvučnou pozicí trocheje, v druhém verši je tomu naopak – můžeme pozorovat situaci, kdy Babler porušuje své rytmické schéma umístěním přízvučné slabiky slova *vůle* na nepřízvučnou pátou pozici verše.

Zajímavé je také zaměřit se na podobu *anafory* z nápisu nad pekelnou bránou. V italském originále si můžeme všimnout ukázkového hendekasyllabu *a minore*, který má dierezi po čtvrté pozici verše a další sekundární přízvuk střídavě na pozici osmé a sedmé: *per me si va / ne la città dolente; per me si va / ne l'eterno dolore*. V překladu Bablera se tato diereze vyskytuje až na pozici páté<sup>74</sup>, čímž je ubíráno na údernosti a dramatičnosti verše:

---

<sup>74</sup> Zajímavé je, že Vrchlický, z kterého Babler mohl vycházet, dierezi po čtvrté pozici zachovává: *mnou vchází se*.

*Mnou přichází se v město přenešťastné,  
mnou přichází se do věčného hoře,  
mnou přichází se do oblasti strastné.* [Inf., III, v. 1-6]

Poslední básnickou figurou, kterou se budeme zaobírat, je *metafora*. Jedná se o nejsilnější rétorickou figuru básně, vzletné a odvážné metafory provází Danta na pouti třemi říšemi po celou dobu a dokonce se stupňují. Zdařilé *metafory* se v hojně míře vyskytují i v Bablerovi; zde jsou příklady:

*jezero kolem spatřím při tom sklonu,  
jež v mrazu spíš se sklem než vodou zdálo* [Inf., XXXII, v. 23-4]

*jak svíčku tavi žár, jenž nad ní vlaje,  
tak bez slz, beze vzdechů stál jsem zticha* [Purg., XXX, v. 90-1]

*Jak člověku když protrhne se spaní [...]  
tak zákal, jež mé oči utrpěly,  
žár zraků Beatrice strhla zase.* [Par., XXVI, v. 70-7]

Nyní se podíváme, jak Babler řeší rozsah jedné věty v rámci jedné i více tercín. U Danta jsme si v originále ukazovali, jak dvě tercíny na samém závěru *Pekla* vyměřují jednu větu. Babler na tom samém místě přiřazuje každé tercíně jednu větu. Člení tak text na kratší syntaktické úseky, což vyplývá z podstaty češtiny, která přílišnou hypotaxí ztrácí na přehlednosti a plynulosti:

*Vůdce a já jsme skrytou cestou dále  
zpět na svět jasný šli a nepopřáli  
si k odpočinku ani chvílky malé.  
On první, druhý já jsme výš se brali,  
až věci krásné, které nese  
báň nebeská, jsem spatřil dírou skály,  
a tudy vyšli jsme zas uzřít hvězdy.* [Inf., XXXIV, v.133-9]

#### 4.3 PROZODIE (METRUM, RYTMICKÁ ŘEŠENÍ, EUFONIE)

O. F. Babler zachovává rozměr originálu a pro svůj překlad volí tercíny *a rima incatenata*. Velmi důsledný je Babler v dodržování rozsahu hendekasylabů,

podářilo se mi najít jen jeden jediný verš, který by měl jiný počet slabik než jedenáct<sup>75</sup>. Téměř výlučně tudíž používá do svého překladu rým ženský<sup>76</sup>, což znamená, že se ochuzuje o část rýmového slovníku. Ženský verš je totiž téměř vždy dvou- nebo čtyřslabičný; Babler nepoužívá do rýmu jedno- a tříslabičná slova. Podívejme se třeba na situaci náhodně vybraného XXVI. zpěvu *Ráje*: z celkového počtu 142 veršů jich má 108 poslední slovo dvouslabičné a 34 čtyřslabičné. Vyskytují se i tři tříslabičná slova (v. 21, 107 a 117), ty ovšem předchází předložka, na kterou se přenáší přízvuk, a tím z nich dělá slova čtyřslabičná: *na otázku* (v. 21), *do souladu* (v. 107), *za příčinu* (v. 117). To samé platí i pro jediný případ, kdy je v tomto zpěvu na posledním místě verše slovo jednoslabičné – pojí se opět s předložkou, která přebírá přízvuk a tvoří dvouslabičný celek: *za ním* (v. 99). Toho, aby mělo původně tříslabičné sloveso slabiky čtyři, dosahuje velmi často pouze přidáním infinitivní koncovky *-ti*, což je mimo jiné také charakteristický rys básnictví lumírovců.

V italštině, která má většinou přízvuk na předposlední slabice, je podle J. Levého (1983, s. 286) normou dvojslabičný rým, jednoslabičný bývá pocitován jako stylisticky zabarvený. V češtině je však situace odlišná, protože přízvuk leží na první slabice slova. Pro takové jazyky, tvrdí Levý, jsou oba typy rýmu (jedno- i dvouslabičný) hodnoceny jako rovnocenné, a proto oba dva nepříznakové. Babler se tedy neopodstatněně limituje a ochuzuje o jednu celou nepříznakovou část jazyka.

Jak jsme již naznačili i v předchozích kapitolách, Babler je ve veršování velmi zarputilý a pravidelný. Metrickou stopou, kterou Babler používá, je trochejský pentametr s velmi častou veršovou předrážkou<sup>77</sup>. Podívejme se, jak využívá předrážky v incipitu verše Dante a jak Babler v X. zpěvu *Pekla*.

Dante:

celkově 136 veršů – s předrážkou 77 veršů (56 %)

49 veršů s gramatickou předrážkou (36 %)

28 veršů s lexikální předrážkou (20 %)

---

<sup>75</sup> Viz kapitola 5.2.

<sup>76</sup> Zjednodušeně takový, který končí slabou pozicí

<sup>77</sup> Jednoslabičné slovo, které nese či naopak nenesé sémantický význam.

Babler:

celkově 136 veršů – s předrážkou 109 veršů (80 %)

42 veršů s gramatickou předrážkou (31 %)

67 veršů s lexikální předrážkou (49 %)

Ze srovnání můžeme vyčíst, že Babler četností předrážkových incipitů verše Danta o mnoho převyšuje. Pokud se podíváme na poměr veršů s gramatickou/lexikální předrážkou, zjistíme, že je obrácený; Dante užívá více gramatické předrážky, což je dáno také tím, že italština k vyjadřování pádů užívá předložky. Babler klade do incipitu verše mnohem čteněji slova s lexikálním významem (o 29 % veršů více); často jsou to slovesa: *dím* (2x), *dí*, *zvíš*, *ved'* jindy třeba zkrácená spojka *neb*.

Pro Danta (a italskou prozódii) je charakteristické, že hendekasylabus je považován za verš rytmicky stoupavý. U Bablera je hendekasylabus naopak rytmicky klesavý<sup>78</sup>. Babler to velmi umocňuje tím, že význam verše koncentruje do jeho první poloviny a do rýmu klade často výplňová slovesa, která mají obecný charakter a postrádají Dantovu specifičnost. Tak vyznívají například verše:

*já na čele měl diadém už starý* [Par., VIII, v. 64 ]

*fulgeami già in fronte la corona*

kde *starý* je užito pouze jako neoriginálního rýmového slova a vyvrcholení verše *diadém* je inverzí posunuto mimo rým.

To samé můžeme pozorovat ve verši:

*když jemu k libosti jej láska dělá* [Par., III, v. 102]

*che caritate a suo piacer conforma*

*dělá* opět použito jako sloveso s mlhavým významem, navíc také znejasňuje význam verše, jak jsme si ukázali v kapitole 4.2.

---

<sup>78</sup> Protože složený z jambického či daktylského incipitu a dále trochejů, které akcentují sudé pozice verše, a poslední pozice zůstává nepřízvučná.

Dále:

„*Tvých otázek bych nevyčkal já zase,  
bych pronik‘ tě jak ty mne v dychtivosti.*“ [Par., IX, v. 80-1]

*già non attendere’ io tua dimanda,  
s’io m’intuassi, come tu t’inmii*

kde vidíme slova *zase* a *dychtivosti* použité jen kvůli rýmu. Dantovo *io m’intuassi, come tu t’inmii* se v překladu mívá zvukomalebností a nápaditostí.

Občas se v Bablerovi zkombinuje nejasné vyznění verše s umělým rýmem:

*Jak v čas, kdy děti Latony šly obě,  
to do znamení Vah, to do Skopova,  
týž obzor pásem majíce v té době,  
je dlouho od chvílky, kdy zenit chová  
je v rovnováze, až kdy z toho pásu,  
měníce hemisféru, vyjdou znova,...* [Par., XXIX, v. 1-9].

Albert Vyskočil, který revidoval zbytek zpěvů od XXIII., mnoho úprav v textu neprovádí; zde však drobné úpravy dělá. Můžeme si na nich dobře demonstrovat, jak je revize nevděčná činnost: ve třetím verši Vyskočil vypouští slovo *pásem*, jehož význam je v Bablerovi velmi nejasný, tím mu však nesedí počet slabik, kterých je po zásahu pouze devět. Zároveň však není jasné, na co odkazuje pátý verš *kdy z toho pásu*, protože ve třetím verši chybí referent *pásem*.

Posledním, na co se v této kapitole zaměříme, budou veršové přesahy neboli *enjambementy*. Prošel jsem si stylistické figury tohoto typu vyjmenované v kapitole 3.2 a porovnal s tím, jak je překládá Babler. Zde je výčet těch veršů, v kterých Babler *enjambement* zachovává, a zároveň jejich rozdělení dle členů, které přesahem spojuje:

- **subjekt / nepřímý předmět v dativu**  
*naříkání / vám* [Par., IX, v. 6]
- **subjekt / predikát**  
*do Malty by páni / nepřišli sami* [Par., IX, v. 54]
- **příslovné určení / predikát**

*dříve dolem / prohlédnuv sobě<sup>79</sup> dobře* [Inf., XXIV, v. 24]

- **rozdělení perifrastických substantivních forem**

*králi / Janovi* [Inf., XXVIII, v. 135]

u tohoto *enjambementu* se pozastavíme. V originále tyto verše zní:

*son Bertram dal Bornio, quelli*

*che diedi al re giovane i ma' conforti* [Inf., XXVIII, v. 134-5]

Babler překládá jako *králi Janovi*, ovšem historicky se jedná o krále *Enrica III.*, který zradil otce *Enrica II.* Občas bývá sice *giovane* interpretováno jako *giováne*, což by naznačovalo příbuznost se jménem *Giovanni*, ale to je zapříčiněno tím, že sekundární přízvuk je na 6. pozici verše čili na *-vá-*. Jak jsme si řekli dříve, je důležitý spíše možný přednes – v tomto případě lze přízvukovat i pátou pozici *gió-*, než přednes individuální.

- **rozdělení predikátu**

*vytáh' [...] jemu kvůli / jsem z vody...* [Purg., XX, v. 3]

*bys milostí svou v tomto jase / sil vymohla mu dost, by zraky*

*v blahu / moh' zdvihnout výš* [Par., XXXIII, v. 26-7]

- **predikát / příslovečné určení místa**

*dále jsme se hnuli / volnými místy* [Purg., XX, v. 5]

- **predikát / pronominální genitiv**

*a v blahém paprsku až budeš státi / té* [Inf., X, v. 130]

- **dativní konstrukce / přímý předmět**

*k víře / důvod* [Par., IV, v. 69].

---

<sup>79</sup> Stylisticky kostrbaté.

## 5. Zahradníčkova revize: stylistická analýza

Před Janem Zahradníčkem roku 1949 neležel vůbec jednoduchý úkol. Udělat revizi básně dlouhé více jak 14 000 veršů zformované do zpěvů, kde každý z nich je od začátku do konce sledem navazujících rýmů, znamená zdlouhavou, náročnou práci. Jak jsme již zmiňovali, Zahradníček upravil 88 zpěvů. Dle mých propočtů je to přesně 12 643 veršů čili o něco méně, než tvrdil Křelina.<sup>80</sup>

V této práci jsem pro srovnávání Zahradníčkových úprav používal vydání *Božské komedie* z roku 1952 z nakladatelství Vyšehrad. Důvodem, proč jsem nepoužil přímo Zahradníčkův rukopis, je, že jsem téměř až do dokončení práce nevěděl, že existuje. Objevil jsem zmínku, že by se měl nacházet ve Státním okresním archivu v Karviné, pro budoucí výzkumy na podobné téma by mohlo jít o zajímavý pramen. Avšak ani mé řešení není nijak zavádějící, protože právě ve vydání z roku 1952 podle Bedřicha Fučíka<sup>81</sup> Babler přijal Zahradníčkovy úpravy v 92 % případů (přibližně 5200 veršů), které jsou tudíž na první pohled rozeznatelné. Právě na tyto verše se budu v analýze Zahradníčkova stylu zaměřovat, protože právě ony nesou jeho rukopis. V následujících kapitolách se také budu snažit analyzovat z větší míry stejné verše jako v kapitolách předchozích, aby hodnota práce byla vypovídající a tři provedené analýzy se co nejvíce protínaly.

### 5.1 SLOVNÍK

Jan Zahradníček byl tím, že nevládl italštinou, v revizi velmi omezen. Sám B. Fučík v již tolikrát citované stati říká: „Zahradníček nepřekládal přímo z italského textu [...] uměl italsky opravdu pramálo, ke smyslu Dantových veršů, zatemněných Bablerem významově i formálně do groteskních pokřivenin, se nepochybně velmi lopotně dohmatával přes italsko-český slovník, přes Vrchlického velkoryse volné znění a přes Vrátného a německý překlad.“<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Viz kapitola 2.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>82</sup> FUČÍK, Bedřich. Historie jednoho překladu. In *Setkávání a míjení*. 1. knižní vyd. Praha: Melantrich 1995. Kapitola 4. *K otázce českého překladu*, s. 175. ISBN 80-7023-205-6.

Zahradníček také neholduje nikterak zastaralému slovníku, který by na čtenáře působil ztěžka a unyle. Naopak se snaží, kde to jde, Bablerovy lumírovské choutky přepracovávat, a vdechovat tak textu život a mnohdy i větší smysl. Nejspíš si dobře uvědomoval roli čtenáře překladu, který častokrát nebude mít možnost ani kapacitu verše porovnávat s originálem; bude chtít, aby na něj text působil jako samostatné živoucí dílo. Ze své pozice básníka neměl Zahradníček problém stylisticky obléci verše tak, aby lahodily uchu a již po prvním přečtení byly srozumitelné. Tak upravuje kupříkladu zmíněné Bablerovo *Dius* na *Jupiter*, které je volbou latinského názvu pro nejvyššího boha řecké mytologie bližší Dantovu textu:

*byť Jupiter i kováře si znavil,  
od něhož ukován měl blesk ten dravý* [Inf., XIV, v. 52-3].

Podobným stylem modernizuje také Bablerův výraz *blesku střely* na *blesk rozhořelý*:

*viděl jsem toho, jenž byl stvořen skvělý,  
všech tvorů krásnější, jak s nebe v pádu,  
tudy se řítí jak blesk rozhořelý* [Purg., XII, v. 27].

V této tercíně si navíc můžeme všimnout, že v prostředním verši Zahradníček tento dierezi přibližuje verši kanonickému *a maiore*, protože předěl uvnitř verše spadá za šestou pozici po slovu *krásnější*, kdežto u Bablera až za sedmou pozici po slově *vznešenější*. Dále oživuje např. Bablerovu vazbu *co líčit nemůž<sup>83</sup> ani* výrazem:

*co nevysloví ani* [Par., I, v. 5].

V překladu dantovského *impolarsi*, užívá vhodnější termín než Babler (*neb není v místě, ani nemá polů*) k dokreslení významu slovesného novotvaru:

*neb není v prostoru<sup>84</sup> a nemá polů* [Par., XXII, v. 67].

---

<sup>83</sup> Babler se nejspíše snažil zachovat italské *né può* = *nemůže* z textu originálu: *ridire né sa né può*.

<sup>84</sup> Užití slova *prostor* v tomto verši z *Ráje* lépe zobrazuje překonání třech rozměrů světa smrtelníků.

V následujících řádcích si ukážeme, jak Zahradníček překládá Dantova specifická slova s ohledem na to, jak je překládá Babler:

- **bolgia** – jak jsme již předeslali v kapitole 4.1, ukážeme si nyní, proč se v českém názvosloví 7. kruhu *Pekla* uchytil právě překlad *žleb*. Zahradníček totiž 11 výskytů tohoto výrazu překládá následovně:  
*žleb (4x), jáma (4x)<sup>85</sup>, sluj (2x), rokle (1x)*
- **puttana** – zůstává stejné zmírnění jako u Bablera v XXXII. zpěvu *Očistce*
- **pappo** a **dindi** – také nezměněno (jako u Bablera s překladem *dindi* = *denaro* slovem *hačat*)
- **tetragono** – taktéž stejné jako u Bablera
- **imborgarsi** – Zahradníček se oproti Bablerovi vzdává překladu slovesem a užívá opis, který, ač zůstává nevyužita překladatelská invence, projasňuje význam veršů:

*za pána očekával mě v svém čase,  
i s městy svými ten roh Ausonie,  
s Gaetou, Cotonou a Bari na svém lemu* [Par., VIII, v. 60-2]

- **inurbare:**  
*pustit se do města na výpravu* [Purg., XXVI, v. 69]
- **inleiaris:**  
*dál vstoupit do neznáma* [Par., XXII, v. 127]

Zde se Zahradníček snažil ozvláštnit Bablerův rým *dále* rýmem *do neznáma*, ovšem přichází tím o specifíčnost slovesa *inleiare* (= *vníknout do ní dále*), kterou se Babler snažil zachovat.

- **inluiarsi** – podobně jako Babler:  
*nořit<sup>86</sup> se v něj* [Par., IX, v. 73]

---

<sup>85</sup> Slovo *jáma* se sice vyskytuje se stejnou četností jako *žleb*, ovšem postrádá jeho poetičnost.

<sup>86</sup> Zahradníček oproti Bablerovi (*vnořit se*) používá vidu nedokonavého *nořit se*, které možná lépe vyjadřuje permanentnost takového aktu.

- *trasumanare* – stejně jako Babler Zahradníček substantivizuje:  
*znadlidštění* [Par., I, v. 70]

Co se týče dialektismů, ukazovali jsme si, že Babler opomíjí např. nářeční slovo *issa* u promluvy Orbiciana da Lucca. Ani Zahradníček toto slovo nepřekládá příznakově. Dalším příkladem, který jsme probírali u Bablera, byl výraz z latiny *brolo*. Zahradníček si se samotným výrazem neporadil lépe a také mu ponechává význam *zahrádka*, ovšem stylisticky Bablera projasňuje:

*a těchto sedm jako první četa  
oděno bylo, jenže kolem hlavy  
z lilií zahrádka jim nerozkvétá* [Purg., XXIX, v. 145-7].

Můžeme si všimnout rysu typického pro upravování Bablerových veršů Zahradníčkem, a to syntaktického zjednodušování rozmělněných vět. Oproti Bablerově hypotaktické struktuře – věta hlavní a k ní náležící dvě věty vedlejší – totiž Zahradníček užívá jedné věty hlavní a k ní podřazené pouze jedné věty vedlejší.

Nyní se zaměříme na to, jak Zahradníček reviduje Bablerovy oblíbené genitivní vazby. Bablerovo *Luk nikdy šíp nevyvrstil k letu*<sup>87</sup> Zahradníček upravuje na instrumentální vazbu:

*Nikdy šíp lukem vyvrstěný k letu* [Inf., VIII, v. 13]

Další genitivní vazby z kapitoly 4.1 jsou přepracovány následovně:

B: *mou smrtí svrchované slasti zdroje  
když vyschly ti...*  
Z: *když smrtí mou ti vyschly všechny časné  
prameny slasti...*<sup>88</sup> [Purg., XXXI, v. 52-3]

B: *až bylo mi i vody pohliti*  
Z: *takže jsem musel vody nalokat se*<sup>89</sup> [Purg., XXXI, v. 102]

<sup>87</sup> Dante: *corda non pinse mai da sé saetta*; Inf., VIII, v. 13.

<sup>88</sup> Zahradníček oproti Bablerovi zachovává dierezi po 4. pozici verše. Genitiv zůstává, ale je bez lumírovské inverze.

<sup>89</sup> Zde je genitiv bezpříznakovým doplněním slovesa.

B: *jež stoupajíc snímá hřích lidských rodů*  
Z: *jež stoupajíc hřích snímá s lidských rodů* [Purg., XIII, v. 3]

B: *že krad' jsem drahé skvosty sakristii*  
Z: *že krad' jsem krásné skvosty v sakristii* [Inf., XXIV, v. 138].

## 5.2 VĚTA

V podobě verše (potažmo i věty, protože ta s ním často splývá v jeden celek) dělá Zahradníček velké úpravy. Dalo by se říci, že podstatná část jeho revize spočívá právě v tříbení Bablerova slovosledu a stylistické výstavby věty. Dá se vypožorovat, že se snaží o souvislý a čtivý text. Babler totiž občas působí, že odvedl těžkou, záslužnou práci prvotního znění překladu, ale již mu nezbyly síly na sekundární vytříbení hrubších obrysů vlastního slohu. Zahradníček leckdy spolu s projasněním stylistickým objasňuje i sémantickou stránku překladu. Toho si můžeme všimnout např. ve verších XXVI. zpěvu *Očistce*:

B: *Tak horal drsný zmaten ztrácí hlavu,  
plaše se rozhlížeje, oněmělý,  
když do města se pustí na výpravu,  
jak stíny tvářily se, když mě zřely.*

Z: *Jak horal drsný zmaten ztrácí hlavu  
a plaše rozhlíží se oněmělý,  
když do města se pustí na výpravu,  
tak také stíny, když to uslyšely.*<sup>90</sup> [Purg., XXVI, v. 67-70].

Nebo také ve verších XXIV. zpěvu *Pekla*:

B: *rozevřel náruč po úvaze krátké  
a stisk' mě k hrudi, dříve dolem  
prohlédnuv sobě dobře trosky vratké*

---

<sup>90</sup> K projasnění stačilo pouhé prohození *tak...jak* do logičtějšího sledu *jak...tak*, vypuštění *tvářily se* a jeho nahrazení slovesem *rozhlíží se* ve druhém verši: Zahradníček využívá toho, že 3. os. j. (*horal*) i mn. (*stíny*) č. vyžadují stejný slovesný tvar.

Z: *rozevřel náruč po úvaze krátké  
a k sobě přitisk' mě, když dolem  
si prohlédl ty mostu trosky vratké* [Inf., XXIV, v. 22-24].

*Přitisk'* je sémanticky vhodnější než *stisk' mě k hrudi*. Zahradníček též tolik nevyužívá přechodníků jako Babler, který si v nich libuje; to lze spatřit v nahrazení *prohlédnuv sobě dobře*, které samo o sobě není stylisticky ideální spojení, tvarem *si prohlédl*. Zajímavé je, že ač verš 23 u obou autorů obsahuje pouze 9 slabik, oba užívají apokopovaný tvar slovesa *tiskl*: Zahradníček tím však nejspíš sleduje pozici diereze, která takto vychází za pozici šestou.

Podobným příkladem, na kterém si ukážeme, že Zahradníček tolik nelpěl na rozměru originálu, co se slabičného rozsahu týče, jsou verše IX. zpěvu *Ráje*:

B: *bych pronik' tě jak ty mne v dychtivosti*

Z: *abych tě pronikl, jak ty mne v dychtivosti* [Par., IX, v. 81]

Zde Babler dodržuje 11 slabik hendekasylabu. Zahradníček se snaží rozbít Bablerovu veršovou jednoslabičnou předrážku *bych* modernějším *abych*. Zároveň, aby zachoval dierezi po šesté pozici verše, vynechává apokopu u *pronik'*, čímž se ovšem dostává na celkových 13 slabik ve verši.

Existují i případy, kdy Zahradníček upravuje Bablerovy verše, ovšem k významu Dantově se blíže nedostává:

D: *“Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia“,  
diss'io, “beato spirito, sì che nulla  
voglia di sé a te puot'esser fuia...*

B: *„Bůh vidí vše, v něj noří se tvé zření,  
blažený duchu,“ děl jsem, „takže sebe  
nemůže tobě zcizit žádné chtění...*

Z: *„Bůh vidí vše, v něj noří se tvé zření,  
blažený duchu,“ řek' jsem, „takže tebe  
nemůže sobě zcizit žádné chtění...*

[Par., IX, v. 73-5].

Dantův text znamená přibližně: „*Bůh vidí vše a tvůj zrak se do něj noří, ó duchu blažený, takže ty (skrze něj) vidíš do mne a víš, jaká jsou má přání/vůle*“. Můžu se mýlit, ale ani v Bablerově ani v Zahradníčkově textu takový smysl nevidím. Zahradníček možná pouze upravuje smysl Bablerova verše do pochopitelnější formy: „*žádný chtíč tě duchu neoddálí od sebe sama, protože je ti dopřáno, abys zřel přímo Boha*“. Z toho můžeme odvozovat, že primární Zahradníčkův cíl mohl být, jak jsme již tvrdili, stylisticky opravit Bablerův překlad než srovnávat významy s originálem. Ale zanechme dohadů a podívejme se, jak Zahradníček oživuje další verše:

B: „*Vyš na nebe velikost zásluh paní  
a život dokonalý klade, děla,  
„dle které dole šat i závoj shání  
si každá, aby do smrti až bděla,  
s ženichem, jenž rád přijme slib, jež skládá,  
když jemu k libosti jej láska dělá....“*

Z: „*Dokonalost a zásluhy tu paní  
vyš na nebesa kladou,“ pověděla,  
„podle níž dole šat i závoj shání  
leckterá, aby do smrti až bděla  
s Ženichem, jenž rád přijme slib, jež skládá  
láska tak, aby jemu vyhověla...“*

[Par., III, v. 97-102].

Zahradníček dbá i na detaily, a tak si můžeme všimnout například velkého písmene na začátku slova *Ženichem*, které symbolizuje Ježíše Krista. Zajímavé je, že Babler eliduje slovo *velikost* na své oblíbenější dvojslabičné slovo *velkost*, ale současně má jeho verš pouze 10 slabik. Zahradníček také staví do posledního verše do rýmu sloveso významově specifitější a méně vyprázdněné *vyhověla*. Dosahuje tak vygradování verše až do rýmového slova, které je významově nejdůležitější.

Můžeme říci, že pro Zahradníčka je mnohem více než pro Bablera typičtější rozložit významový obsah po celém verši. Babler stavěl sémanticky důležité komponenty verše do jeho první poloviny; Zahradníček se snaží toto u Bablera vyrušit a gradovat verš až do konce. Stoupavostí rytmického celku verše

se snaží více připodobnit Dantovi. Stoupavého rytmu totiž podle mne docílíme nejlépe tím, že nejpřízvučnější či významově nejdůležitější slova umístíme na konec verše. Podobné mínění, ač velmi zobecněné na běžnou nepoetickou mluvu, můžeme nalézt i v Gebauerově *Mluvnici české pro střední školy a ústavy učitelské*: „přízvuk větný, t. j. větší nebo menší zesilování některých hlavních přízvuků slovních, postupuje ve větě jednoduché celkem vlnou stoupavou (crescendo); t. j. v klidné řeči začínáme větu zpravidla slovem s větným přízvukem nejslabším a končíme ji slovem nebo výrazem nejpřízvučnějším.“<sup>91</sup>, kterou mohl mít vzhledem k datu vydání k dispozici i Babler se Zahradníčkem.

Zajímavým případem, kdy Zahradníček mění Bablerův původní text, je tercína XIII. zpěvu očiště:

D: *tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava  
in vista; e se volesse alcun dir `Come?`,  
lo mento a guisa d'orbo in sù levava*

B: *stín shléd' jsem tam, kde zřel jsem slepých řadu,  
a otázat-li „Jak?“ se někdo chystá,  
jak slepci činívají, zdvíhal bradu*

Z: *stín zhléd' jsem vprostřed stínů spjatých v řadu,  
a jako když se „Cože“ říci chystá,  
jak slepci činívají, zdvíhal bradu*

[*Purg.*, XIII, v. 100-2].

V závislosti na tom, o čem jsme hovořili v předchozích odstavcích, si můžeme ukázat, jak Dante opravdu klade to nejdůležitější na konec verše, čímž v průběhu verše stoupá napětí a vrchol dlí až v rýmovém slově: *ch'aspettava – Come? – levava*. Nejvíce patrný je vrchol u tázacího zájmena *Come?*. U Bablera resp. Zahradníčka takový pokus o gradaci můžeme spatřit jen ve verši 102. Co je však možná ještě zajímavější je překladové řešení právě zájmena *Come*. Pokud toto zájmeno vyslovíme a pozorujeme při tom pohyb brady, o které se mluví v následujících verších, zjistíme, že Bablerovo *Jak* s nejnižše položenou českou samohláskou *a* ve slabičném vrcholu je větším pohybem spodního patra (brady)

---

<sup>91</sup> *Gebauerova Mluvnice česká pro školy střední a ústavy učitelské. II. Skladba*. Nově zpracoval Václav Ertl. 9. opravené vydání. Praha: Nákladem české grafické unie a. s., 1926. s. 53.

Dantovu otevřenému *o* blíže než české „zavřenější“ *o* Zahradníčkova *Cože*, ač graficky jsou si bližší právě *Come* a *Cože*. Artikulačně tudíž lépe evokuje Dantův záměr Bablerovo *Jak*.

*Aliteraci* z originálu, kterou jsme uváděli v kap. 4.2, nenajdeme ani u Zahradníčka, což je vcelku pochopitelné pro jeho jazykovou indispozici ohledně italštiny. Velmi podobně jako Babler řeší *aliteraci* v úvodu XX. zpěvu *Očistce*:

B: *Zle s vŭlí lepší potýká se vŭle.*

*Tož vytáh ‘ přes vŭli svou jemu k vŭli  
jsem z vody houbu napitou jen z pŭle.*

Z: *Zle s vŭlí lepší potýká se vŭle.*

*Tak z vody přes vŭli svou jemu k vŭli  
vytáh ‘ jsem houbu napitou jen z pŭle.*

[*Purg.*, XX, v. 1-3]

a také *anaforu* ze začátku III. zpěvu *Pekla*:

*Mnou přichází se k sídlu vyhoštěnců,  
mnou přichází se do věčného bolu,  
mnou přichází se v říši zatracenců.<sup>92</sup>*

[*Inf.*, III, v. 1-3].

### 5.3 PROZODIE (METRUM, RYTMICKÁ ŘEŠENÍ, EUFONIE)

Zahradníček stejně jako Babler zachovává rozměr originálu a užívá tercín *a rima incatenata*, což je pochopitelné, jelikož dělá pouze revizi a do formálních struktur metra nezasahuje. Snaží se však o metrická řešení podobná kanonickému rýmu originálu, což jsme si ukázali v předchozí kapitole na příkladech, kdy Babler stavěl vnitroveršový předěl za sedmou pozici, kdežto Zahradníček se přidržel rytmického modelu *a maiore* a kladl dierezi za pozici šestou. Oproti Bablerovi se v Zahradníčkových úpravách (těch, které jsem shlédl v rámci přípravné analýzy) vyskytuje více nepravidelností při dodržování počtu slabik hendekasylabu. Viděli jsme, že Zahradníčkův verš měl rozsah 9-13 slabik.

---

<sup>92</sup> Zahradníček mění pouze druhé poloviny veršů.

Zahradníček dle Bablerova vzoru užívá v naprosté většině rýmů rým ženský. Zevrubně jsem prošel celé *Peklo* a našel jen jediný rým, který by se dal považovat za mužský:

*předstíral, že je Buoso Donati* [Inf., XXX, v. 44],

a to pouze za předpokladu, že zachováme *diftong*<sup>93</sup> ve slově *Buoso*. Tato stylistická figura, jak jsme si přiblížili v kapitole 3.3, se nazývá *sineresi*. Příčinu takto malé frekvence mužských rýmů (v originále mají tvar *verso tronco*) bych spatřoval v tom, že už Babler veršoval výlučně v rýmech ženských; upravit takový rým na rým mužský, když ho máme zasadit do tak složitého a provázaného schématu jako jsou dantovské tercíny, je velmi obtížné.

Nyní si znázorníme metrické varianty pozice přízvuků úvodních šesti veršů vydání *Božské komedie* z roku 1952:

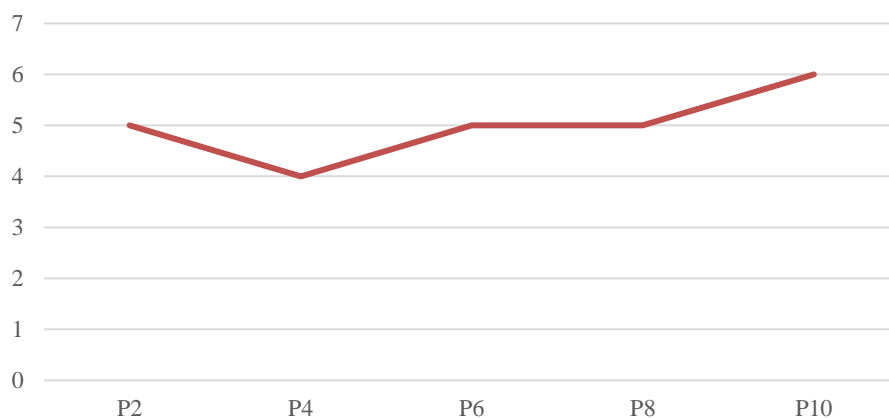
	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	(s)
v.1	Kde	ži	vot	náš	je	v pů	li	se	svou	pou	tí
v.2	mně	by	lo	pro	chá	zet	tak	tem	ným	le	sem
v.3	že	ne	mo	hl	jsem	ces	tu	u	hod	nou	ti
v.4	Ach,	trud	no	lí	čit	o	na	mís	ta	kde	jsem
v.5	pro	blou	dil	ten	hvozd	di	vý	pus	tý	tma	vý
v.6	že	do	sud	na	to	vzpo	mí	nám	jen	s dě	sem

Tabulka č. 3: Metrické varianty úvodních dvou tercín u verze z roku 1952

Tmavě zelená barva znamená opět hlavní přízvukované pozice, světle zelenou je vyznačen tzv. přízvučný incipit a navíc též sekundární přízvuk slovesa *uhodnouti*, který je na této 10. pozici hendekasylabu obligatorní. Přízvukování silných pozic si opět ukážeme na grafu:

<sup>93</sup> Zachováme *uo* jako dvojhlásku; *Buoso* pak tvoří dvě slabiky *Buo-so*. Takto uvažuje ve svém originále toto slovo i Dante.

## Přízvukované silné pozice



Graf č. 2: Přízvukované silné pozice u verze z roku 1952

Vidíme, že tentokrát jsou pozice akcentovány odlišně než u textu originálu. Dante přízvukuje tím více, čím blíže je slabika konci verše. Zahradníček<sup>94</sup> přízvukuje stejně P2, P6 i P8, o jeden přízvuk méně má pozice P4 a o jeden více pozice P10, kde je přízvuk povinný. Je to dáno nejspíš tím, že v češtině je přízvuk vázanější a umístěný na první slabice slova. Dalším důvodem by mohlo být také to, že v češtině neexistují *dialefe/sinalefe* a *dieresi/sineresi*, protože možnost považovat samohlásky jednou za *diftong* a podruhé tu stejnou vokalickou skupinu v jiném verši za *hiát*<sup>95</sup> je skvělým pomocníkem při formování verše.

Nyní se podívejme, jak Zahradníček pracuje s Bablerovou zálibou ve veršových předrážkách v posledním XXXIV zpěvu Pekla:

Dante:

celkově 139 veršů – s předrážkou 82 veršů

53 veršů s gramatickou předrážkou

29 veršů s lexikální předrážkou (21 %)

Babler:

celkově 139 veršů – s předrážkou 110 veršů

---

<sup>94</sup> Možná tak i Babler; zde si nemůžeme být jisti autorstvím veršů – první zpěv v Bablerových zápiscích pravděpodobně chybí –, budeme však pro zjednodušení označovat autorem Zahradníčka.

<sup>95</sup> Dvě samostatné samohlásky.

54 veršů s gramatickou předrážkou  
56 veršů s lexikální předrážkou (40 %)

Zahradníček:

celkově 139 veršů – s předrážkou 107 veršů  
55 veršů s gramatickou předrážkou  
52 veršů s lexikální předrážkou (37 %)

Všimněme si u Danta nízkého počtu předrážkových slov s plným lexikálním významem<sup>96</sup> (21 %). Babler má opět více veršů s lexikální předrážkou než veršů s gramatickou předrážkou. Zahradníček tento poměr obrací a lehce přibližuje text italskému originálu. Četnost předrážkových veršů je však u Zahradníčka oproti Dantovi stále vysoká.

Ukážeme si jeden vzorový příklad toho, jak Zahradníček ruší Bablerovy předrážky:

B: *lid jaký se to tady mukou souží*

Z: *jaký to lid se tady mukou souží* [Inf., III, v. 33]

Zahradníček zachovává Bablerovu instrumentální vazbu *mukou souží*, ovšem zbavuje se výrazné předrážky. Opět také dosahuje diereze kanonického verše typu *a minore* po čtvrté pozici verše.

Velkou práci odvádí Zahradníček též na podobě rýmu. Rozmělňuje význam verše po celé jeho délce a staví do rýmu obsahově podstatná slova, nikoliv jen výplňová slova, jak to často činí Babler. Dosahuje tak dramaticky stoupavé rytmy. Uvedme si pár příkladů:

B: *já na čele měl diadém už starý*

Z: *já na čele už měl jas diadému* [Par., VIII, v. 64]

B: *když jemu k libosti jej láska dělá*

Z: *láska tak, aby jemu vyhověla* [Par., III, v. 102]

---

<sup>96</sup> Podobně jako v porovnání veršových předrážek v kap. 4.3.

B: *až nevěřil jsem, tolik lidských synů  
smrt na tom světě že už byla stála*

Z: *že bych byl nevěřil, že tolik synů  
lidských smrt na světě už posbírала* [Inf., III, v. 56-7].

Nalezneme i příklady, kdy Zahradníček měnil celé sekvence tercínových rýmových trojic:

B: *kdož v Božím hněvu zemrou zahrzele [...]  
a přes řeku se plavit chtějí směle, [...]  
že jejich strach se v touhu mění cele*

Z: *kdo v hněvu Božím zemřou zatvrzení [...]  
a nemohou se dočkat převezení [...]  
že jejich strach se v touhu vřelou mění* [Inf., III, v. 122, 124, 126].

Na závěr této kapitoly se podíváme na to, jak zahradníček řeší *enjambementy*. Některé společně s Bablerem zachovává, jiné naopak vynechává či tvoří úplně nové. Zde jsou ty, co nalezneme v originále a zachovává je i Babler:

- **subjekt / predikát**

*do Malty snad páni / nepřišli nikdy pro tak hnusné činy*  
[Par., IX, v. 54].

U Bablera nalezneme stejný typ *enjambementu*: *do Malty by páni / nepřišli sami pro tak hnusné činy*.

- **příslowěčné určení způsobu / predikát**

*Tak z vody přes vůli svou jemu kvůli / vytáh 'jsem houbu...*  
[Purg., XX, v. 3]

Babler rozděluje predikát: *tož vytáh 'přes vůli svou jemu kvůli / jsem z vody houbu...*

- **predikát / genitiv + dativ / subjekt**

*a v sladkém paprsku až budeš státi / té, jejímuž vše vidoucímu oku / nic neujde...*  
[Par., X, v. 130]

Babler má opět stejný typ: *a v blahém paprsku až budeš státi / té, jejímuž je všechno zjevno oku.*<sup>97</sup>

- ***dativní konstrukce / predikát***

*k víře / vede*

[Par., IV, v. 69]

Babler klade *enjambement* typu **dativní konstrukce / akusativní konstrukce**: *k víře / důvod*. Snaží se tím přiblížit k originálu, kde je výraz *motivo*. Jeho věta však neobsahuje sloveso, které v originálním textu nechybí, a smysl verše je tak zatemněn. Zahradníček sice nezachovává výraz *motivo*, zato však uchránil význam věty od nejasností.

- ***substantivum / adjektivum***

*králi / mladému*

[Inf., XXVIII, v. 135]

Zahradníček se zde sémanticky drží předlohy. Babler oproti tomu, jak jsme si ukazovali v kapitole 4.3, dezinterpretuje dantovské *giovane* a nahrazuje ho vlastním jménem *Janovi*.

- ***lokativní vazba / predikát***

*při této řeky jméně / obrať se jinam ve svém putování*

[Inf., III, v. 92]

Babler spojuje v tomto veršovém přesahu příslovečné určení místa a predikát: *v jiný přístav, jinou drahou / má jíti toto tvoje putování*.

Dále si ukážeme dvě situace: první kdy Zahradníček italskou předlohu ctí a *enjambement* zachovává, nikoliv však Babler, který *enjambement* neuvádí; druhou, kdy užívá veršový přesah jen Zahradníček:

- ***predikát / příslovečné určení způsobu***

---

<sup>97</sup> Zde znovu pozorujeme, jak Zahradníček stylisticky modernizuje Bablera.

*jež se na nás dívá / pohledem upřeným tak samotinká*<sup>98</sup>

[Purg., VI, v. 59]

- ***přísluvečné určení místa / akusativní vazba***

*drží pod tlapkami / sousto*

[Inf., VI, v. 30].

---

<sup>98</sup> Zahradníček sice nezachovává zdvojení *sola soletta* od Danta, ovšem je v tomto verši stylisticky uhlazenější než Babler: *samotinká stojí sobě*.

## 6. ZÁVĚR

V průběhu práce jsme provedli analýzy stylu všech tří vybraných textů. Pojdme nyní vyvodit závěry z těchto analýz. Z Dantova originálu je jasné, že vytvořil překladatelsky velmi tvrdý oříšek. Je to vlastně paradoxní, když si uvědomíme, že Dante zvolil *volgare* právě proto, aby dílo bylo přístupné většímu počtu (hlavně) obyčejných lidí. Poměry však byly tehdy jiné a kulturní svět nebyl tak globalizovaný. Dante prokazuje velkou jistotu ve svých tercínách, schopnost syntetizace obsahu do několika málo slov a především současnou formální a obsahovou preciznost. K ruce má ovšem mocné prostředky jako je *dialefe/sinalefe* či *dieresi/sineresi*, které usnadňují práci s veršovými pozicemi a počtem slabik. Ty čeština bohužel k dispozici nemá, a tak je práce na překladu *Božské komedie* téměř nadlidským výkonem vyžadujícím zručnost v mnoha oborech.

Je tedy obdivuhodné, že se do takové lopotné práce Otto František Babler pustil. Analýzou jeho stylu jsme dospěli k závěru, že pro svůj překlad nezvolil tehdejší styl veršování, ale obrátil se o několik dekád zpět a inspiroval se v lumírovském básnictví 19. století. Mezi archaizující prvky tohoto stylu jsme identifikovali například genitivní vazbu, silnou veršovou předrážku či vyprazdňování významu slov. Vzhledem k obtížnosti dantovského metra, které se rozsahem slabik snaží precizně dodržovat, však tato stylistická volba působí často nejednoznačně a kostrbatě.

Jan Zahradníček získal od nakladatelství Vyšehrad nezáviděníhodnou roli. Jeho úkolem bylo upravit překlad do takové podoby, v které by se dal vydat, aniž by působil tak ztěžkle. V závěrečné kapitole této práce jsme mohli pozorovat, že se této role chopil se ctí. Snažil se zmodernizovat Bablerův slovník a porovnat slovosled tak, aby byl význam veršů pochopitelnější, což s sebou občas nese změnu počtu slabik verše. V některých případech také upravoval rytmiku verše tak, aby byla stoupavá čili aby obsahově důležitá slova stála v druhé polovině verše či nejlépe v samotném rýmu.

## Resumé

Cílem této práce bylo provést stylistickou analýzu *Božské komedie*, jejího překladu do češtiny od O. F. Bablera a revize tohoto překladu od J. Zahradníčka. Po krátkém úvodu, ve kterém je vyvětlena metodologická část, následuje hlavní část práce.

Ve druhé kapitole jsou nastíněny okolnosti spolupráce Bablera se Zahradníčkem na překladu a vyzdvížena náročnost takového počínu.

Ve třetí kapitole, která je rozčleněna na tři podkapitoly, je pozornost zaměřena na Dantův originální text. Nejprve se hovoří o pramenech, ze kterých Dante čerpá, a poté o jazyku *volgare*, ve kterém je *Božská komedie* napsána. V podkapitole 3.1 se pozornost zaměřuje na Dantův *plurilingvismus* a rozsah slovníkového rejstříku. Dochází se k tomu, že Dante využil kompletního, neselektovaného rejstříku lidového jazyka. V podkapitole 3.2 se vysvětluje systém dantovských tercín, podoba rýmu a některé vybrané stylistické prostředky a dokazuje se veliká Dantova erudice v práci s verši a rýmy. Kapitola 3.3 pojednává o metru jednotlivých metrických řešení. Ukazuje se trojí varianta verše v závislosti na počtu slabik: *verso piano*, *sdrucchiolo* a *tronco*. V této kapitole se taktéž identifikují stylistické figury, které Dantovi ulehčují práci a v češtině se nevyskytují: *sinalefe/dialefe* a *sineresi/dieresi*. Pozornost je též věnována silným a slabým pozicím a možné a individuální artikulaci verše. Následující kapitoly mají stejnou strukturu.

Ve čtvrté kapitole se analyzuje básnický styl Bablerův. Než se dojde k samotné analýze, je věnován malý prostor rukopisným poznámkám překladu. V podkapitole 4.1 je zobrazen stylistický podklad Bablerova veršování – lumírovský styl charakteristický archaičností, genitivními vazbami, zobecňováním, inverzí či rozostřením smyslu slov. Dochází se k tomu, že Bablerův rytmický styl je sestupný, význam verše je koncentrován na prvních pozicích. V závěru kapitoly se ukazuje užití paralelního vztahu provensálsština-italština na vztah polština-čeština. V kapitole 4.2 se dostává pozornosti Bablerovu řešení syntaxe věty, která často nabývá nejednoznačných, těžkopádných poloh. Dochází se k tomu, že podoba verše není stylistickou volbou, ale spíše stylistickou neobratností. Konec podkapitoly je věnován stylistickým figurám *aliteraci*, *anafoře* a *metafoře*. V podkapitole 4.3 je prokázána Bablerova důslednost

v dodržování rozsahu hendekasylabu, užívání výhradně dvou- až čtyřslabičných slov v rýmu, čímž je z části ochuzen český rýmový slovník, a Bablerova záliba ve výrazné veršové předrážce. Dochází se k tomu, že tato předrážka je také pozůstatkem lumírovského stylu a u Danta je výrazně méně četná, obzvláště co se týče lexikálních slov. Vposled je věnována pozornost veršovému přesahu *enjambementu*, který nalezneme i v Dantovi.

V páté kapitole je pozornost směřována k analýze Zahradníčkova stylu revize. Nejprve je vysvětleno, proč se pro tuto analýzu užívá verze překladu z roku 1952. Poté následuje podkapitola 5.1, ve které se prokazuje, že Zahradníček činí Bablerův text mnohdy modernějším a pro čtenáře pochopitelnějším. Taktéž je u Zahradníčka poukazováno na větší míru dodržování kanoničnosti hendekasylabu. Je uveden příklad, kdy projasnění verše s sebou nese ztrátu specifického rysu originálu, o který se Babler svým překladem pravděpodobně snažil. Následuje podkapitola 5.2, ve které se tvrdí, že podoba věty je Zahradníčkem přepracovávána poměrně často. Zahradníček netrvá tak striktně na přesném slabičném rozsahu jako Babler, jsou uvedeny příklady. Je ukázán Zahradníčkův smysl pro detail a snaha učinit rytmus verše stoupavým v podobě přesouvání obsahově důležitých slov do rýmu a do druhé půlky verše. Na konci této podkapitoly je věnován prostor stylistickým figurám, které jsou porovnávány s Bablerem i originálem. V podkapitole 5.3 se naznačuje, že Zahradníček s Bablerem mají podobné metrum, ale často jiné metrické varianty. Zdůvodňuje se, proč i Zahradníček užívá výhradně ženského rýmu. V závěru podkapitoly 4.3 je ukazováno řešení *enjambementů* a to, jak se Zahradníček snaží zmírnit Bablerovské veršové předrážky a přiblížit tak text více k originálu.

V poslední kapitole jsou vyvedeny závěry z provedených analýz, je opět vyzdvížena obtížnost takového překladu a tvrzeno, že Zahradníček provedl na mnoha místech modernizaci archaického překladu.

## Resumé

The aim of this thesis was to perform stylistic analysis of the Divine Comedy, of its Czech translation made by O. F. Babler and of a revision of the translation by J. Zahradníček. After a brief introduction, which outlines the methodological section, follows the main part of the work.

In the second chapter are outlined the circumstances of the cooperation Babler-Zahradníček on the translation and is also emphasized its difficulty.

The third chapter, which is divided into three subsections, is focused on Dante's original text. First, it comments on the sources from which Dante draws, and then on the *volgare*, the language in which the Divine Comedy is written. Section 3.1 concentrates on Dante's plurilingualism and scale of registers that are source of his vocabulary. Moreover, Dante uses a complete, unselected register of vernacular language. The subsection 3.2 explains the system of Dante's *terza rima*, the form of the rhymes and some selected stylistic figures of speech. This subsection demonstrates the great erudition of Dante's work with verses as well as rhymes. Section 3.3 discusses the meter and the individual metric solutions. It shows three verse options depending on the number of syllables: *verso piano*, *sdrucchiolo* and *tronco*. This chapter also identifies the stylistic figures of speech that made work easier for Dante, that are, however, absent in Czech: *sinalefe / dialefe* and *sineresi / dieresesi*. Attention is also paid to the strong and weak positions and possible and individual articulation of the verses. The following chapters mirror the structure of this one.

The fourth chapter analyzes the poetic style of Babler. Before arriving at the analysis itself, a brief comment is devoted to the manuscript notes of the translation. The subsection 4.1 shows the stylistic basis of Babler's versification - Lumír style characteristic of the archaicity, genitiv bonds, generalization, inversions or blurring of the meaning of words. It is pointed out, that Babler's rhythmic style is declining since the meaning of the verse is concentrated in the first positions. This chapter also shows the parallel use of Provençal-Italian relationship to the Polish-Czech relationship. Chapter 4.2 draws attention to Babler's approach to the syntax, which often becomes ambiguous and ponderous. The form of verse is not Babler's stylistic choice, but rather his stylistic awkwardness. The closing section of this chapter is dedicated to the stylistic

figures of speech such as *alliteration*, *anaphora* or *metaphor*. In the subsection 4.3 Babler's consistency in adhering to the *endecasillabo* is demonstrated. He also uses only two to four syllabic words in rhyme, which partially restricts his rhyming dictionary. We can also see Babler's penchant towards significant verse *anacrusis*. This figure of speech is also a relic of Lumír style. Dante uses it significantly less, especially regarding lexical words. At the end of this chapter attention is paid to *enjambement*, which can also be found in Dante.

In the fifth chapter, attention is drawn to the analysis of the style of Zahradníček's revision. First, it is explained why the version of the translation of 1952 is used for this analysis. This is followed by subsection 5.1, in which it is demonstrated that Zahradníček often makes from Babler's text a more modern and a more comprehensible one. It is also pointed out that Zahradníček adheres to the canonical *endecasillabo*. An example is mentioned, where brightening of the meaning of the verse entails the loss of a specific feature of the original, which Babler probably tried to maintain in his translation. Follows subsection 5.2, which states that the form of the sentence is quite often reworked by Zahradníček. We can see examples where Zahradníček does not insist so strictly on the exact number of syllables in the verse as Babler does. Zahradníček pays attention to details. He tries to make the rhythm of the verses rising by moving substantively important words to rhyme and to the second half of the verse. The end of this subchapter is dedicated to the stylistic figures of speech which are compared to Babler and to the original. Subsection 5.3 indicates that Zahradníček and Babler keep similar meter, but do often different metric variants. It is clarified why Zahradníček uses almost exclusively the female rhyme. Lastly, in the subsection 4.3 it is shown how Zahradníček tries to ease Babler's *anacrusis* and doing so, how he brings his version closer to the original text.

Last chapter brings out the conclusions of the analysis. Again, the difficulty of such a translation is highlighted. It is also declared that Zahradníček carried out a good performance in modernizing such an archaic translation.

## Riassunto della tesi in italiano

Lo scopo di questa tesi è stato quello di eseguire l'analisi stilistica della Divina Commedia, della sua traduzione ceca fatta da O. F. Babler e di una revisione della traduzione di J. Zahradníček. Dopo una breve introduzione che delinea la sezione metodologica segue la parte principale del lavoro.

Nel secondo capitolo sono descritte le circostanze della cooperazione Babler-Zahradníček sulla traduzione e ne viene anche sottolineata la difficoltà.

Il terzo capitolo che è diviso in tre sezioni si concentra sul testo originale di Dante. In primo luogo vengono commentate le fonti da cui Dante attinge le sue informazioni. In seguito sarà commentato il volgare: la lingua in cui la Divina Commedia è scritta. Sezione 3.1 si concentra su plurilinguismo di Dante e sulla scala di registri che sono fonte del suo vocabolario. Inoltre Dante utilizza il registro intero non selezionato della lingua volgare. La sottosezione 3.2 illustra il sistema di terza rima di Dante la forma delle rime e alcune figure stilistiche scelte. Questa sottosezione dimostra la grande erudizione di Dante nell'elaborazione dei versi e delle rime. Sezione 3.3 discute il metro e le singole soluzioni metriche. Mostra tre tipi di verso a seconda del numero di sillabe: verso piano, sdrucchiolo e tronco. Questo capitolo identifica anche le figure stilistiche del discorso che hanno reso il lavoro più facile per Dante, che sono tuttavia assenti in ceco: sinalefe/dialefe e sineresi/dieresi. L'attenzione è rivolta anche alle posizioni forti e deboli e la possibile e individuale articolazione dei versi. I seguenti capitoli hanno la struttura medesima tra di loro.

Il quarto capitolo analizza lo stile poetico di Babler. Prima di arrivare all'analisi, un breve commento è dedicato alle note manoscritte della traduzione. La sottosezione 4.1 mostra la base stilistica della versificazione di Babler: lo stile *Lumír* caratteristico dell'arcaicità, del legame genitivale, della generalizzazione, dell'inversione o sfocatura del significato delle parole. Si precisa che lo stile ritmico di Babler è decrescente in quanto il significato del verso è concentrato sulle prime posizioni. Questo capitolo mostra anche l'utilizzo del rapporto parallelo provenzale-italiano al rapporto polacco-ceco. Capitolo 4.2 mette a fuoco l'approccio di Babler alla sintassi che spesso diventa ambigua e pesante. La forma dei versi non è la scelta stilistica di Babler ma piuttosto la sua goffaggine

stilistica. La sezione finale di questo capitolo è dedicata alle figure stilistiche del discorso come allitterazione, anafora o metafora. Nella sottosezione 4.3 è dimostrata la coerenza di Babler aderendo alla dimensione dell'endecasillabo. Lui utilizza in rima anche solo le parole da due a quattro sillabe ciò limita in parte il dizionario di rima ceco. Possiamo anche vedere la propensione di Babler verso una significativa anacrusi dei versi. Anche l'anacrusi è un resto dello stile *Lumír*. Dante lo usa molto meno, soprattutto per quanto riguarda le parole lessicali. Alla fine di questo capitolo si dedica attenzione all'enjambement che possiamo trovare anche in Dante.

Nel quinto capitolo si richiama l'attenzione all'analisi dello stile della revisione di Zahradníček. Innanzitutto si spiega perché è utilizzata la versione della traduzione del 1952 per quest'analisi. Segue la sottosezione 5.1 in cui si dimostra che Zahradníček rende spesso il testo di Babler più moderno e più comprensibile. Viene inoltre sottolineato che Zahradníček aderisce all'endecasillabo canonico. Un esempio è menzionato dove lo schiarimento del significato del verso comporta la perdita di una caratteristica specifica originale che Babler ha probabilmente cercato di mantenere nella sua traduzione. Segue sottosezione 5.2 in cui si afferma che la forma della frase viene spesso rielaborata da Zahradníček. Possiamo vedere esempi in cui Zahradníček non insiste così strettamente sul numero esatto delle sillabe nel verso come fa Babler. Zahradníček presta attenzione ai dettagli. Cerca di rendere il ritmo dei versi crescente spostando parole sostanzialmente importanti per rima e per la seconda metà del verso. La fine di questo sottocapitolo è dedicata alle figure stilistiche del discorso, che vengono confrontati con Babler e con il testo originale. Sottosezione 5.3 indica che Zahradníček e Babler mantengono un metro simile ma spesso diverse varianti metriche. Si chiarisce il motivo per cui Zahradníček utilizza quasi esclusivamente la rima femminile. Infine nella sottosezione 4.3 è mostrato come Zahradníček cerca di ridurre l'anacrusi di Babler e così facendo avvicinare la sua versione al testo originale.

Ultimo capitolo mette in evidenza le conclusioni delle analisi condotte. Ancora una volta viene evidenziata la difficoltà di tale traduzione. È dichiarato che Zahradníček ha effettuato un buon lavoro nella modernizzazione della traduzione bableriana arcaica.

## Seznam použité literatury a zdrojů:

ALIGHIERI, Dante a F. O. BABLER. *Božská komedie*. Praha: Vyšehrad, 1952, s. 528.

ALIGHIERI, Dante, Michele BARBI, Ernesto Giacomo PARODI, Flaminio PELLEGRINI, Pio RAJNA, Enrico ROSTAGNO, Giuseppe VANDELLI a E. PISTELLI. *Le opere di Dante*. Firenze: Bemporad, 1921.

BABLER, Otto František. *Dante: "Božská komedie"*, rkp. překladu, koncept, 54 kusů. Z pozůstalosti.

BABLER, Otto František. *Dante: Překlad "Božské komedie"*, rkp., první koncepty, 175 kusů. Z pozůstalosti.

BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: Mulino, 1994. Strumenti. ISBN 88-15-04562-7.

CRONIA, Arturo. *La fortuna di Dante nelle letterature Ceca e Slovacca: dal secolo XIV ai giorni nostri*. Padova: Marsilio, 1964. Collana di studi sull'Europa orientale / Università degli studi di Padova.

FUČÍK, Bedřich. Historie jednoho překladu. In *Setkávání a mjení*. 1. knižní vyd. Praha: Melantrich 1995. Kapitola 4. *K otázce českého překladu* s. 145—181. ISBN 80-7023-205-6.

*Gebauerova Mluvnice česká pro školy střední a ústavy učitelské. II. Skladba*. Nově zpracoval Václav Ertl. 9. opravené vydání. Praha: Nákladem české grafické unie a. s., 1926. s. 53.

HRDINOVÁ, Eva Maria. *Otto František Babler*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Beiträge zur deutschmährischen Literatur. ISBN 978-80-244-1838-4.

JIRÁT, Vojtěch. *Dva překlady Fausta: rozbor slohu Jaroslava Vrchlického a Otokara Fischera*. Praha: Borový, 1930.

KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.

- L'ENCICLOPEDIA DANTESCA DELLA TRECCANI* [online]. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Dostupné z: <http://www.treccani.it/>.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. Český překlad.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.
- MONTANELLI, Indro. *Dante a jeho doba*. Praha: Odeon, 1981. Život a umění.
- OSOLSOBĚ, Petr. O Zahradníčkových překladech Danta. *Revue Politika* [online]. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003, I. (8-9) [cit. 2016-07-11]. ISSN 1803-8468. Dostupné z: <http://old.cdk.cz/rp/clanky/152/o-zahradnickovych-prekladech-danta/>.
- PARODI, E. G. La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia (1896). *Lingua e letteratura*. Venezia: Neri Pozza, 1957, II, 203-273.
- PETROCCHI, Giorgio. *La Commedia secondo l'antica vulgata* (4 vol.), Ed. Naz. della Società Dantesca Italiana, Milano 1966-1967.
- SPITZER, Leo. *Stylistické studie z románských literatur*. Praha: Triáda, 2010, Paprsek, s. 146-167. ISBN 978-80-87256-22-0.
- VALOUCH, František. Vlídňá tvář Otty Františka Bablera. *Literární noviny* 12, 2001, č. 4, s. 11.
- Vzájemná korespondence Bedřicha Fučíka a Jana Zahradníčka z let 1929-1960. In: *Památník národního písemnictví*. Praha: Literární archiv, 1. (32-33), 2002, s. 299-372. ISBN 80-85085-53-4.