

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie



Jana Řádková

České překlady Lorcových Cikánských romancí

Czech translations of Lorca's Gypsy Ballads

Diplomová práce

Praha 2008

Autor práce: **Jana Řádková**

Studijní kombinace: **PTŠ - PTN**

Diplomový studijní obor: **PTŠ**

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Miloslav Uličný**

Oponent práce: **Doc. PhDr. Josef Forbelský**

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně, pod vedením Doc.PhDr. Miloslava Uličného, a že jsem použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová/bakalářská práce byla používána ke studijním účelům.

V Praze dne 27.4. 2008

Jana Řádková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Miloslavu Uličnému za jeho podnětné připomínky, cenné rady a trpělivost, se kterou vedl tuto práci.

Obsah

<u>1. Úvod</u>	8
<u>2. Federico García Lorca, život, dílo a historický kontext</u>	11
2.1. Lorcovy kořeny	11
2.2. Lorcovo dětství a mládí	12
2.3. Literární začátky	14
2.4. Cikánské romance a další literární vývoj	19
2.5. Cesta do New Yorku	24
2.6. Návrat a literární úspěchy	26
2.7. La Barraca a Lorcovy divadelní úspěchy	27
2.8. Cesta do Argentiny a začátek konce	30
2.9. Poslední měsíce a Lorcová smrt	32
<u>3. Charakteristika romancí</u>	36
3.1. Vývoj romancí	36
<u>4. Cikánské romance</u>	41
4.1. Obsahová stránka Cikánských romancí	44
4.1.2. Osmnáct Cikánských romancí a jejich hrdina	44
4.1.2.1. Romance de la luna, luna	46
4.1.2.2. Preciosa y el aire	47
4.1.2.3. Reyerta	47
4.1.2.4. Romance sonámbulo	48
4.1.2.5. La monja gitana	48
4.1.2.6. La casada infiel	48
4.1.2.7. Romance de la pena negra	49
4.1.2.8. San Miguel (Granada)	49
4.1.2.9. San Rafael (Córdoba)	50
4.1.2.10. San Gabriel (Sevilla)	50
4.1.2.11. Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla	50
4.1.2.12. Muerte de Antoñito el Camborio	50
4.1.2.13. Muerto de amor	51
4.1.2.14. Romance del emplazado	51
4.1.2.15. Romance de la Guardia Civil española	51
4.1.2.16. Martirio de Santa Olalla	52
4.1.2.17. Burla de don Pedro a caballo (Romance con lagunas)	52
4.1.2.18. Tamar y Amnón	52
<u>5. Jazyková výstavba Cikánských romancí</u>	53
5.1. Metafora	53
5.2. Symboly a symbologie	54
5.2.1. Zelená barva	55
5.2.2. Luna	55
5.2.3. Guardia Civil	56
5.2.4. Olivovník, oliva	57
5.2.5. Nard	57
<u>6. Formální stránka Cikánských romancí</u>	59
6.1. Rytmus	59
6.2. Rozměr	61
6.3. Asonance	61
6.4. Postavení asonance v české literární tradici	62

7. Převody romancí do češtiny, česká tradice překladů romancových forem	71
8. Tři překladatelé Cikánských romancí	75
8.1. Ilja Bart	75
8.1.1. Dobová norma mezi dvěma válkami	76
8.2. František Nechvátal	78
8.2.1. Dobová norma čtyřicátých let	79
8.3. Lumír Čivrný	81
8.3.1. Dobová norma padesátých let	84
9. Analýza textu originálu a jednotlivých překladů	87
9.1. Analýza originálu	87
9.1.1. Název	87
9.1.2. Autor	88
9.1.3. Textový typ	88
9.1.4. Zdroj	88
9.1.5. Publikace	88
9.1.6. Téma	88
9.1.7. Dokumentace	88
9.1.8. Jazykové problémy a neznámé kulturní prvky originálu	89
9.1.9. Konvenční prvky a idiolekt autora	89
9.1.10. Hierarchie významových vztahů	89
9.1.11. Dominantní komunikační funkce	90
9.1.12. Funkční styl	90
10. Analýza překladu Ilji Barta	91
10.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu	91
10.1.1. Prozodické prvky	91
10.1.1.1. Rytmus	91
10.1.1.2. Rozměr	94
10.1.1.3. Asonance	94
10.1.2. Lexikální prvky	94
10.1.3. Syntaktické prvky	97
10.1.4. Tropy	97
10.1.4.1. Metafory	98
10.1.4.2. Symboly	99
10.2. Míra přijatelnosti	100
10.2.1. Kulturní adaptace a exotizace	101
10.2.2. Formální adaptace	102
10.3. Míra srozumitelnosti	102
10.3.1. Chyby	102
11. Analýza překladu Františka Nechvátala	103
11.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu	103
11.1.1. Prozodické prvky	103
11.1.1.1. Rytmus	103
11.1.1.2. Rozměr	104
11.1.1.3. Asonance	105
11.1.2. Lexikální prvky	106
11.1.3. Syntaktické prvky	110
11.1.4. Tropy	112
11.1.4.1. Metafory	112
11.1.4.2. Symboly	115
11.2. Míra přijatelnosti	115

11.2.1. Kulturní adaptace a exotizace	116
11.2.2. Formální adaptace	120
11.3. Míra srozumitelnosti	121
11.3.1. Chyby	121
<u>12. Analýza překladu Lumíra Čivrného</u>	123
12.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu	123
12.1.1. Prozodické prvky	123
12.1.1.1. Rytmus	123
12.1.1.2. Rozměr	124
12.1.1.3. Asonance	124
12.1.2. Lexikální prvky	125
12.1.3. Syntaktické prvky	131
12.1.4. Tropy	132
12.1.4.1. Metafory	132
12.1.4.2. Symboly	137
12.2. Míra přijatelnosti	138
12.2.1. Kulturní adaptace a exotizace	138
12.2.2. Formální adaptace	141
12.3. Míra srozumitelnosti	141
12.3.1. Chyby	141
<u>13. Závěr</u>	142
14. Shrnutí	145
15. Resumen en español	147
16. Summary	149
17. Seznam literatury	151
18. Přílohy	157

1. Úvod

O životě a tvorbě španělského básníka a dramatika Federica Garcíi Lorcy bylo napsáno již mnoho knih, odborných prací či esejů, a to jak v Čechách, v jeho rodném Španělsku nebo Latinské Americe, tak i v jiných zemích. Dvě okolnosti přispěly k tomu, že se Federico García Lorca stal celosvětově zástupným zjevem za moderní španělské slovesné umění. Jednak jeho osobnost a charakter jeho poezie a divadelní tvorby, jednak násilná smrt, která ho zastihla v plné tvůrčí síle (Forbelský: 1999). Básnická sbírka *Cikánské romance*, která je předmětem naší práce je považována za vrchol Lorcovy umělecké tvorby. Je napsána s nesmírnou poetickou vervou, zároveň je však námětově přístupná, jelikož v ní transformoval původně lidovou tvorbu (Forbelský: 1999). Ze španělských autorů se jeho osobností a tvorbou zabývá například Carlos Edmundo de Ory (1967), Carlos Rincón (1968), José Luis Cano (1985), David Lerma González (2004) nebo Ian Gibson (1998, 1999, 2007), u nás o něm ve svých dějinách španělské literatury píše například Oldřich Bělič (1984) nebo Josef Forbelský (1999). Především se mu však ve svých doslovecích věnují jeho čeští překladatelé Miloslav Uličný (1983, 1991, 1998, 1999) a v menší míře Lumír Čivrný (1956). Českým překladům poezie Federica Garcíi Lorcy a zvláště *Cikánských romancí* se věnoval snad jen Miloslav Uličný ve své studii *České překlady poezie, zvláště Cikánských romancí, Federika Garcíi Lorcy*, která vyšla ve výboru 15 x o překladu vydané Jednotou tlumočnicků a překladatelů (1999), a ve španělské studii publikované v časopisu Hieronymus Complutensis (1999/č.8).

Rytmu a metaforám v *Cikánských romaních* a v překladu Lumíra Čivrného se ve svých diplomových pracích obhájených na katedře romanistiky věnovaly Anna Mišítková (1969) a Marie Marková (1970).

Překladem Lorcovy divadelní tvorby, konkrétně jeho hry *Krvavá svatba*, se zabývala ve své diplomové práci obhájené na Ústavu translologie v roce 2002 Lucie Krágllová.

Až na tyto výjimky dosud neexistuje práce, která by se zevrubněji zabývala srovnáním českých překladů Lorcových *Cikánských romancí* a která by na jejich příkladech vysvětlovala podmíněnost rozdílných překladatelských poetik a metod při uvádění španělské romancové formy do českého prostředí. V naší práci se budeme snažit tuto mezeru alespoň částečně zaplnit.

Zamýšleným cílem této teoreticko-empirické práce je popsat a vysvětlit dobovou a osobnostní podmíněnost rozdílných překladatelských poetik a metod při překladu romancí do češtiny na pozadí domácí literární a překladatelské tradice. Touto prací se pokusíme objasnit a potvrdit oprávněnost užití asonance v české překladové poezii a její adekvátnost při

převodu španělských romancí do češtiny na příkladu Lorcových *Cikánských romancí*. Jsme přesvědčeni, že asonance v této sbírce je nosnou estetickou kvalitou, stejně tak jako Lorcovy metafory, symbolika či rytmus jeho verše a opomenutím této skutečnosti by překladatel nezachoval v plné míře estetickou hodnotu díla a její působení na čtenáře.

Nejdříve zařadíme Lorcovu poetickou tvorbu do dobového kontextu španělské poezie, pojednáme o básnickově životě a díle s důrazem na jeho tvorbu básnickou.

Jelikož jsou Lorcovy *Cikánské romance* syntézou avantgardní poezie a svébytně přetvořené lidové tradice (Bělič: 1984), kde básník používá lidové motivy, popisuje lidové postavy, příběhy a ovzduší a pro toto vše využívá tradiční formu španělských romancí, pokusíme se dále charakterizovat tuto lidovou básnickou formu, pro kterou je charakteristický pevný počet slabik (8, 7, výjimečně 6) a stále stejná asonance v sudých verších. Případně jde o směs asonancí a rýmů, mnohdy gramatických (Uličný: 2001).

Dále uvedeme přehled vývoje španělské romancové tvorby, na který navazuje kapitola věnovaná sbírce *Cikánské romance*. Popíšeme její obsahovou stránku a budeme charakterizovat její stránku formální se všemi specifiky Lorcova osobitého básnického stylu.

V analýze obsahových, stylistických a formálních náležitostí *Cikánských romancí* se především zaměříme na převod španělské asonance do češtiny a na postavení tohoto druhu rýmu v češtině. Dále následuje kapitola věnovaná překladům španělské romancové formy do češtiny.

Tak si utvoříme předpoklady, které nám umožní dále se věnovat třem českým překladům Lorcových *Cikánských romancí* z pera Ilji Barta (1937), Františka Nechvátala (1946) a Lumíra Čivného (1956). Jako pomocný materiál nám poslouží další překlady Lorcových romancí, například překlad *Romance o luně, luně* od manželské dvojice Olga Franková a Jan Fišer (Poezie hrdinů a světců, 1943), překlad Miloslava Uličného (1983) nebo převod z pera Vladimíra Motyčky, který vyšel roku 1938 v Kritickém měsíčníku Václava Černého. Překlady porovnáváme s komentovaným vydáním originálu, který vyšel v nakladatelství *Cátedra* pod názvem *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano* (2006).

Poznámka:

Rádi bychom předestřeli, že pro názvy děl, které se v textu objevují ve španělské i v české podobě, volíme převážně překlady Lumíra Čivného. Tam, kde se nám nejevil jeho překlad jako adekvátní, používáme překlad jiného překladatele či literárního historika (Miloslava Uličného, Josefa Forbelského, Antonína Přídala aj.). Informace jsme také čerpali ze Slovníku spisovatelů Španělska a Portugalska (1999) a ze Slovníku spisovatelů Latinské Ameriky

(1996). Názvy jednotlivých děl dále ověřujeme v Dějinách španělské literatury Oldřicha Běliče a Josefa Forbelského (1984).

U názvů děl a básní nikdy nepřeložených navrhujeme vlastní překlad, stejně tak jako u citátů a několika veršů. Překlady citátů a zdroje, ze kterých přebíráme názvy děl, uvádíme jako poznámky pod čarou.

2. Federico García Lorca, život, dílo a historický kontext

Domníváme se, že není třeba zdůrazňovat, jak důležitou roli v tvorbě každého literárního tvůrce hraje prostředí, které utvářelo jeho osobnost, jeho životní zkušenosti, přátelé, rodina, vzdělání, osobní úspěchy i neúspěchy, radosti, utrpení či obavy.

Z těchto důvodů začínáme naši práci kapitolou o Lorcově životě a době, ve které žil, protože jsme přesvědčeni, že znalost Lorcova života a historického kontextu je pro pochopení jeho díla nezbytná. Jeho osobní nevysvětlitelné kouzlo a talent, stejně tak jako jeho tragický osud a předčasná smrt v rodné Andalusii jako by vypadly ze stránek sbírky *Cikánské romance*, kterou se v zabýváme v této práci. Informace o básníkově životě čerpáme z knih Iana Gibsona (1998, 1999), Lorcova předního životopisce, a z knihy Davida Lermy Gonzáleze (2004).

2.1. Lorcovy kořeny

Federico García Lorca se narodil 5. června 1898 v malé obci Fuente Vaqueros nacházející se necelých 17 km od Granady.

Jeho rodina byla velmi rozvětvená a mnoho ze svého talentu a uměleckého zaměření zdědil po svých nadaných předcích. Příbuzní z otcovy strany, tedy rodina Garcíů z Fuente Vaqueros, oplývali výjimečnými hudebními vlohami, což se také projeвило u Federica. Lorcův praděd Antonio García Vargas byl vynikající pěvec a kytarista. Jeho bratr Juan de Dios byl zase nadaný houslista. Všichni Antonioví synové byli výrazné a talentované osobnosti. Například Enrique García Rodríguez, Lorcův dědeček, byl nekonvenční katolík a liberál, který byl pro své lidské kvality jmenován tajemníkem radnice ve Fuente Vaqueros. Nejstarší z bratrů, Federico uměl skvěle hrát na bandurriu, nástroj podobný loutně, a předváděl své umění v Café Chinitas v Málaze, tehdy nejznámější hudební kavárně v Andalusii. Lorcův prastrýc Baldomero García Rodríguez byl bohém a výstřední umělec, který kromě výrazných povahových rysů vynikal i neobvyklým zjevem, jelikož se narodil s motorickou vadou nohou a kulhal. Tuto vadu v menší míře zdědil i Lorca, který mírně kulhal na levou nohu. Strýček Baldomero, jak mu Lorca říkal, byl také vynikajícím kytaristou, jehož specialitou byla tzv. *jabera*, což je méně obvyklý styl flamenka. Lorcovi prarodiče Enrique García a Isabel Rodríguezová měli pět synů a čtyři dcery, z nichž umělecky vynikal Luis, který byl prý tak výborným pianistou, že dokázal pořídit přesný notový zápis zarzuely během jejího poslechu. Hrál i na mnoho dalších nástrojů a byl přítelem slavného španělského skladatele Manuela de Falla, se kterým se později spřátelil i sám Lorca.

Lorcův otec, Federico García Rodríguez byl nejstarším z devíti sourozenců a narodil se roku 1859 ve Fuente Vaqueros stejně tak jako jeho syn Federico, který po něm kromě jména zdědil i vzhledové rysy. Po své matce pak, podle svých vlastních slov, podědil vášeň a inteligenci. Federico García Rodríguez byl na svou dobu výjimečně čestný, liberální, otevřený, tolerantní a dobrosrdečný muž a jeho spoluobčané ho velmi respektovali. Ve dvaceti letech se oženil s dívkou ze sousedství jménem Matilde Palacios, dcerou zámožného zemědělce a vlastníka mnoha pozemků v okolí. Jejich manželství bylo spokojené až na to, že Matilde nemohla mít děti. Federico García se proto věnoval naplno práci, nejdříve pracoval pro Matildina otce a poté se stal tajemníkem radnice, stejně tak jako předtím jeho otec, Lorcův dědeček Enrique. V roce 1891, po Enriquevě smrti, mu bylo dokonce přechodně svěřena funkce městského soudce. Dne 4. října 1894, po čtrnácti letech manželství, Matilde zemřela. Lorcův otec zdědil dům a značnou částku peněz, které investoval do nákupu pozemků v okolí obce. Významná je koupě pozemku u Daimuzu, kde začal pěstovat cukrovou řepu. Po ztrátě Kuby v roce 1898, hlavního dodavatele cukru, mu tato investice přinesla velký výtěžek a stal se z něho zámožný muž.

O tom, jak se Lorcovy rodiče seznámili, víme jen velmi málo. Lorcova matka, Vicenta Lorcová Romerová, učila od roku 1892 na základní škole ve Fuente Vaqueros. Pocházela z chudých poměrů, její otec zemřel ještě než se narodila, a tak žila jen s matkou. Navštěvovala obecní školu a poté střední školu v Granadě, v roce 1892 pak získala učitelský diplom a nastoupila na základní školu ve Fuente Vaqueros.

Je pravděpodobné, že se Federico García a Vicenta Lorcová poznali ještě za Matildina života, jistě se však ví, že Vicentu zpočátku Federicova rodina odmítala kvůli jejímu nízkému původu. Přesto se Federico a Vicenta 27. srpna 1897 vzali, jemu bylo třicet sedm a jí dvacet šest let.

2.2. Lorcovo dětství a mládí

Jak už bylo řečeno, Federico García Lorca se narodil 5. června 1898 a byl pokřtěn jako Federico del Sagrado Corazón. Jako dítě byl velmi živý a jazykově nadaný. Ostatní děti ho respektovaly, a to i přes jeho fyzickou neobratnost, kvůli níž se nemohl účastnit dětských her. Jak však sám píše v jednom ze svých prvních prozaických děl, *Mi pueblo (Moje ves)*¹, nikdy nebyl samotářským dítětem, spíše naopak. Popisuje se v roli organizátora různých aktivit a jako vůdčí osobnost.

¹ Překlad Jany Řádkové

29. července 1900 se narodil jeho bratr Luis, který však ve dvou letech zemřel na zápal plic. Smrt bratra a pozdější úzkostná opatrnost a starost otce o zdraví dětí Lorcu silně poznamenaly. Stačilo pak vždy jen mírné nachlazení, aby si básník myslel, že možná umírá. 21. června 1902 se narodil Lorcův bratr Francisco, po něm pak 14. dubna 1903 přišla na svět jeho sestra María de la Concepción zvaná Concha. Jako poslední ze sourozenců se narodila malá Isabel, která přišla na svět v Granadě 24. října 1909.

Co se Lorcova školního a studijního života týče, je nutné zmínit, že nikdy nebyl dobrý student ani pilný žák. Základní školu navštěvoval ve Fuente Vaqueros až do roku 1907, kdy se s rodinou přestěhoval do ulice Acera del Casino 33 do blízké obce Asquerosa, dnes Valderrubio. Rodina se nejspíše přestěhovala kvůli pozemkům, které tam Federico García Rodríguez zakoupil, aby zde pěstoval cukrovou řepu, kterou poté zpracovával v místní továrně. Nebo, jak navrhuje Ian Gibson, mohlo být důvodem lepší železniční spojení s Granadou. V Asquerosu navštěvoval Lorca nejméně rok místní základní školu, avšak nedochoval se o tom žádný doklad, jenž by to přímo potvrzoval. Na podzim 1908 ukončuje základní školu a rodiče rozhodují, že ho na střední školu pošlou do Almerie, kde je ředitelem jejich rodinný přítel Antonio Rodríguez Espinosa. Víme, že Lorcův pobyt v Almerii byl krátký a že po svém odjezdu se do tohoto města již nikdy nevrátil. Jeho bratr Francisco García Lorca píše v pamětech *Federico y su mundo (Federico a jeho svět)*², že Federico dostal zánět dásní s vysokými horečkami, a tak ho jeho otec na počátku roku 1909 odvezl zpět domů. O svém pobytu v Almerii Lorca nikdy příliš nehovořil, v jeho poezii se toto město objevuje pouze jednou a to právě v Cikánských romancích, kde jej označuje za „*una ciudad de yertas lejanías*“³.

Na jaře 1909 se rodina kvůli prosperujícímu obchodu s cukrem přestěhovala do Granady, do ulice Acera del Darro 66, do velkého domu o třech patrech se dvorem a zahradou. V Granadě navštěvují Federico a jeho bratr Francisco liberální katolickou školu Colegio del Sagrado Corazón. Zde se oba bratři vzdělávají 5 let až do maturity, kterou Federico složí na druhý pokus v únoru roku 1915. V tomto období se začíná věnovat intenzivně hudbě. Začíná vynikat ve hře na piáno, jeho rodiče ho dokonce svěří do péče skvělého klavíristy a skladatele jménem Antonio Segura Mesa, který Lorcu silně ovlivnil.

Tou dobou se také Lorca hlásí na právnickou a filozofickou fakultu granadské univerzity. První dva roky studia se Lorca snaží a úspěšně skládá většinu zkoušek, avšak během dalších tří let studia se nedostaví ani na jednu zkoušku.

² Překlad Jany Řádkové

³ „město nehybných dálek“ (parafráze překladu Lumíra Čivného)

Lorcův otec mu to samozřejmě vyčítá a dává mu za příklad pilného bratra Francisca. Musíme zde zmínit skutečnost, že Lorca neměl o univerzitě v Granadě valné mínění, považoval tuto instituci za dekadentní a akademicky podprůměrnou. Výjimku však tvořily dvě významné osobnosti, které Lorcu silně ovlivnily.

Byli to Martín Domínguez Berrueta, profesor teorie literatury a umění, a Fernando de los Ríos Urruti, profesor komparativního práva. Fernando de los Ríos, byl z matčiny strany spřízněn s Franciscem Ginerem de los Ríos, zakladatelem školy *Institución Libre de Enseñanza* v Madridu. Fernando de los Ríos byl tehdy významnou intelektuální osobností a Lorca se brzy stal jeho nadšeným následovníkem a posluchačem jeho přednášek. Na druhé straně tu pak byl již zmíněný rodák ze Salamanky Domínguez Berrueta, který Lorcu ovlivnil hlavně literárně.

2.3. Literární začátky

Nevíme, zda Lorca začal psát již roku 1915, jisté je, že svou první báseň nenapsal před rokem 1917. Jeho první známé prozaické dílo, *Mi pueblo (Moje ves)*⁴, ve kterém vypráví o svém dětství, se datuje přibližně do dubna 1916. Jisté však je, že v tomto období sílí pod vlivem Domíngueze Barruety a také kvůli smrti jeho učitele klavíru Antonia Segury Mesy jeho literární ambice.

Důvodem přeorientování uměleckého zaměření z hudby na literaturu mohla být i Lorcova studijní cesta s Martínem Domínguez Berruetou do Baezy, kde se setkal s Antoniem Machadem, který zde od roku 1912 učil na střední škole francouzštinu. Lorca zde měl příležitost slyšet z básníkůvých úst verše ze sbírky *Kastilské pláně* a také některé básně od Rubéna Daría, který zemřel v únoru 1916. 15. října 1916 se Lorca účastní druhé studijní cesty, během které navštívil Madrid, Ávilu, Salamanku, Zamoru, Santiago de Compostela, La Coruňu, Lugo, León, Burgos a Sevillu. V Salamance se skupinka seznámí s Miguelem Unamunem, rektorem místní univerzity, a Lorca má dokonce příležitost zahrát mu u něho doma na klavír. Zážitky z těchto studentských cest Lorca zachycuje ve své knize vydané roku 1918 s názvem *Impresiones y paisajes (Dojmy a krajiny)*⁵.

V tomto období začíná navštěvovat granadskou kavárnu *Café de Alameda*, která se nachází na náměstí *Plaza del Campillo*.

V rohu (šp. rincón) této kavárny [odtud název „rinconcillistas“] se scházeli mladí intelektuálové a sdíleli zde své obavy z úpadku granadské kultury i celého města a vedli zde

⁴ Překlad Jany Řádkové

⁵ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 286

plodné intelektuální debaty. Mezi pravidelné návštěvníky patřil například Lorcův dobrý přítel José Mora Guarnido, mladý novinář Constantino Ruiz Carnero, literární kritik, historik a novinář Melchor Fernández Almagro, redaktor časopisu *El Sol* Miguel Pizarro Zambrano, Lorcův soused, přítel a milovník umění José María García Carrillo a další. S Garcíou Carillem a Ruizem Carnerem sdílel Lorca kromě homosexuální orientace také stejný tragický osud - všichni tři byli zavražděni na počátku španělské občanské války. Kavárnou prošlo i mnoho dalších významných osobností, které byly považovány za čestné členy spolku, jako například Fernández de los Ríos, Manuel de Falla, anglický spisovatel Herbert George Wells, polský klavírista Artur Rubinstein nebo britský spisovatel Rudyard Kipling.

Mezi dubnem a červén 1917 navštívil Lorca opět Baezu, kde se znovu se setkal s Antoniem Machadem. Po návratu do Granady na konci června 1917 píše Lorca svou nejspíše první báseň *Canción. Ensueño y Confusión (Píseň. Iluze a záměna)*:

*Fue una noche de plena lujuria
noche de oro de Oriente ancestral,
noche de besos, de luz y de caricias,
noche encarnada de tul pasional.*⁶

(Lerma: 2004: 31)

Tato báseň je koncipována v duchu fin de siècle a patrné jsou zde i vlivy nicaragujského básníka Rubén Daría. Od tohoto roku se začíná Lorca intenzivně věnovat psaní, dokonce oznamuje svým přátelům z Café Alameda, že plánuje napsat knihu o španělských krajích (*Dojmy a krajiny*) a často jim také předčítá eseje tvořící velkou část knihy, kterou dnes známe pod jménem *Prosa inédita de juventud (Nevydaná próza z mládí)*⁷. Jak píše Lorcův bratr Francisco ve své knize *Federico y su mundo (Federico a jeho svět)*⁸, mezi léty 1917 až 1920 se z Lorky stává grafoman. Sepisuje nejrůznější úvahy o Bohu, katolické církvi, ale také o válce, která ho velmi znepokojuje.

Mezitím si Lorcův otec klade otázku, zda není jeho syn přece jen předurčen k tomu, aby se stal spisovatelem, když vidí, že se i nadále jeho studijní kariéra nijak nevyvíjí. Dá tedy přečíst několik Lorcových rukopisů svým přátelům Luisovi Secovi Lucenovi, redaktorovi

⁶ *Byla to noc vášní naplněná,
plná zlata z orientálních krajů,
doteků a vzdechů, plná světla,
zahalená v tylu, plná tajů. (Pracovní překlad Jany Řádkové)*

⁷ Překlad Jany Řádkové

⁸ Překlad Jany Řádkové

novin *El defensor de Granada (Obránce Granady)*, a Miguelovi Cerónovi Rubiovi, kteří po přečtení doporučí tyto rukopisy k vydání. V polovině dubna 1918 se tak na pultech granadských knihkupectví objevuje první vydání *Impresiones y paisajes (Dojmy a krajiny)*, které financoval Lorcův otec.

I když kritika byla vesměs pozitivní, kniha nešla příliš na odbyt a nedosáhla celonárodního ohlasu. V té době se Lorcovo univerzitní studium nachází na mrtvém bodě. Rodiče, zklamáni synovou lhostejností ke studiu a neúspěchem knihy, se rozhodli promluvit s Fernandem de los Ríos, který jim poradil, aby Federica poslali studovat do Madridu na kolej *Residencia de Estudiantes*. Tím se Lorcovi splnil velký sen, že bude moci studovat a žít v Madridu. Na počátku května 1919, poté co byl shledán neschopný vojenské služby pro menší tělesnou vadu, odjíždí Lorca do Madridu. Absolvuje pohovor se zakladatelem Studentské rezidence, Albertem Jiménezem Fraudem, a získává zde místo od 1. října toho roku.

Během podzimu 1919 podnikl Lorca několik důležitých návštěv, mimo jiné se setkal s významným dramaturgem Eduardem Marquinou, který ho seznámil s madridskými podniky a pamětihodnostmi. Na základě pozvánky opatřené Fernandem de los Ríos má Lorca také možnost navštívit básníka Juana Ramóna Jiménezze, jenž se nedávno oženil se Zenobii Camprubí. Lorca měl příležitost přečíst Juanu Ramónovi i několik svých básní, které se básníkovi líbily. I přes svou vrtkavou a ne příliš přívětivou povahu pozval Juan Ramón Lorců do divadla *Eslava* a představil ho zde režisérovi jménem Gregorio Martínez Sierra. Toto setkání se později projeví jako osudové. Martínez Sierra byl tehdy režisérem nejavantgardnějšího divadla v Madridu a také sám psal divadelní hry a básně a byl zakladatelem a editorem časopisů *Hélios* a *Renacimiento (Renesance)*, které přinášely do Španělska informace o současném stavu evropské kultury.

Lorca v tomto období vůbec značně rozšířil okruh svých přátel, seznámil se s ultraistickým básníkem Guillermem de Torre, Pedrem Salinasem, Gerardem Diegem nebo s argentinským spisovatelem Jorgem Luisem Borgesem. Navázal také hluboká přátelství s José Bellem a Luisem Buñuelem, které poznal v rezidenci. Musíme zde zdůraznit, že Madrid a Studentská rezidence měly na Lorců velmi kladný vliv. Ve srovnání s provinční Granadou mu Madrid poskytoval mnoho zajímavých zážitků, zábavy a duševního naplnění.

V polovině června se Lorca vrací do Granady, kde při příležitosti zvolení Fernanda de los Ríos poslancem granadských kortesů pořádá recitál v zahradách Generalife. Přítomen je také Gregorio Martínez Sierra, režisér divadla *Eslava*, který mu, fascinován Lorcovou recitací epické básně o zraněném motýlu a jeho lásce k švábovi, navrhně, aby tuto báseň převedl do divadelní podoby, kterou by společně uvedli na prknech divadla *Eslava*. Lorca nadšeně

souhlasí, avšak hru dokončí po opakovaných urgencích ze strany režiséra až v prosinci toho roku. Název *El maleficio de la mariposa (Uhrančivý motýl)*⁹ byl zvolen krátce před uvedením hry 22. března 1920. I přes mistrovský herecký výkon herečky Cataliny Bárceny a tanečnice vystupující pod pseudonymem La Argentinita, výborné režie i výpravy, se začalo krátce po začátku hry ozývat z hlediště bučení a pískání diváků pobouřených hrou ve verších. Lorca sice vzal neúspěch sportovně, avšak tato událost do jisté míry zranila jeho hrdost, a tak při mnoha budoucích příležitostech tvrdil, že jeho první drama je historická hra *Mariana Pineda (Mariana Pinedová)*¹⁰ uvedená roku 1927. Neúspěch jeho první hry měl však i konkrétnější dopad, a totiž nevoli vyvolanou u jeho rodičů, kterým sliboval, že hrou vydělá peníze a splatí jim tak finanční podporu, kterou mu poskytli při jeho pobytu v Madridu. Lorcovi se však podařilo je přesvědčit, že se dokáže uživit jako spisovatel a přemluvit je, aby mu i nadále financovali studium v Madridu. Slíbil jim na oplátku, že se zde bude opět věnovat více studiu, avšak ve skutečnosti nemyslel na nic jiného než na svou literární kariéru. Na tomto místě bychom rádi zmínili, jaké štěstí Lorca měl, že ho rodiče morálně i finančně podporovali. Mállokterý mladý spisovatel si mohl tehdy dovolit vydat dílo vlastním nákladem. Kromě podpory rodičů měl Lorca navíc i podporu bratra Francisca, který mu například pomohl sestavit jeho první básnickou sbírku vydanou 15. června 1921 pod názvem *Libro de poemas (Kniha básní)*¹¹. Náklad na vydání sbírky složené ze 229 stránek a 70 básní činil 1700 peset, což byla na tehdejší poměry velmi vysoká částka. Básně byly datovány mezi roky 1918 až 1920 a sbírku Lorca věnoval svému otci. Kritici ohodnotili sbírku vcelku pozitivně, avšak ne natolik, aby mohli být jeho rodiče spokojeni. Měl v úmyslu je ukonejšit úspěchem, který si sliboval od své sbírky *Suites (Suity)*, na které začal pracovat koncem roku 1920 a chtěl ji na podzim 1921 vydat. Nikdy k tomu však nedošlo, i když na sbírku opakovaně odkazoval mezi roky 1920 až 1923. Sbírka vyšla až roku 1983, poté co ji zpětně ze 2000 veršů sestavil francouzský hispanista André Belamich.

V létě 1921 se Lorca jako každý rok vrací do Granady, kde vstoupí do jeho života opět hudba, když zde začne navštěvovat hodiny hraní na kytaru s dvěma cikány z rodné obce Fuente Vaqueros. V tomto období hraje v Lorcově životě důležitou roli jeho přátelství se skladatelem z Cádizu Manuelem de Fallou, kterého poznal v roce 1919. Nevíme, kdy a kde se Lorca a Falla potkali poprvé. Víme však díky svědectví jednoho jejich společného přítele, že Lorca a Falla již roku 1920 společně navštívili známé granadské jeskyně na

⁹ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., str. 286

Sacramonte, kde se scházela a kde přebývala celá řada výborných cikánských písničkářů a kytaristů. Lorcu a Fallu doprovodil několikrát i známý filolog Menéndez Pidal, který zde sbíral materiál pro svůj výzkum lidových romancí. Je nezbytné uvědomit si vliv těchto dvou kulturních velikánů na Lorcu, abychom pochopili původ jeho dalších děl inspirovaných lidovými tradicemi cikánů. Lorca byl fascinován loutkovým divadlem, jež se zde hrálo, a zde je proto možné hledat původ jeho hry *Tragicomedia de don Cristobal y de la seña Rosita* (*Tragikomedie o donu Cristóbalovi a slečince Rositě*)¹², kterou dokončil roku 1921.

S Fallou pak uspořádali v červnu 1922 soutěž cikánských pěvců v *Centru umění* v Granadě. K tomuto účelu Lorca složil několik básní inspirovaných cikánskou hudbou a zpěvem, a i když neměla soutěž úspěch, jaký očekávali, měl možnost zde sám zahrát na kytaru a přednést své básně, takže se stal jednou z hvězd celého představení.

To léto stráví Lorca v Asqueroze, kde pracuje na své frašce *Tragikomedie o donu Cristóbalovi a slečince Rositě*; tehdy přemluvil Fallu, aby mu k ní složil hudbu. V září 1922 přijíždí do Madridu na kolej nový student. Jmenuje se Salvador Dalí, je mu osmnáct let a do Madridu přijel, aby zde studoval na královské akademii *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Díky svému osobnímu kouzlu a nekonformní povaze a vzhledu se Dalí brzy dostane do kruhu osob okolo Pepína Bella a Buñuela, přes které nejspíše poznal Lorcu. Nevíme přesně, za jakých okolností se tito dva na podzim roku 1922 seznámili, ale víme, že od té doby se stali na dlouhou dobu nerozlučnými přáteli, společně prozkoumávali madridský noční život, poznávali nové přátele a prohlubovali svůj vztah, který však často narušovala žárlivost a který časem ochabl, když do Dalího života vstoupila Gala, bývalá manželka francouzského básníka Paula Éluarda. I když trávil Lorca v tomto období mnoho času s Dalím, nepřestával pracovat na svých dramatech. Ví, že musí dodržet slib a uvést v divadle *Eslava* svou frašku *Tragikomedie o donu Cristóbalovi a slečince Rositě*, jak slíbil Martínezu Sierrovi, který věřil v Lorcův talent i po neúspěchu jeho první hry *Uhrančivý motýl*. Zároveň však také píše verše do sbírky *Suity*.

13. září 1923 došlo k státnímu převratu pod vedením generála Prima de Rivery. Je vyhlášen válečný stav, potlačena svoboda tisku a jsou zakázány odbory. Toto období se označuje ve španělských dějinách jako „*dictablanda*“, a i když tato diktatura nebyla násilná, Lorca ji odsuzoval. Je téměř symbolické, že v tomto období začíná psát historickou hru *Mariana Pinedová* inspirovanou osudem skutečné hrdinky, která byla popravena roku 1831 za vlády Ferdinanda VII, protože ušila vlajku liberálů.

¹² Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

Na podzim 1923 je Dalí za výtržnosti na rok vyloučen z akademie a bude trvat celý rok, než se s Lorcou opět setkají. Po Vánocích strávených v Granadě odjíždí Lorca na počátku roku 1924 do Madridu se svým bratrem Franciskem, který pak dál pokračuje do Paříže, aby zde studoval diplomacii na *L'École des Sciences Politiques*. Lorca dokončuje frašku *Tragikomedie o donu Cristóbalovi a slečince Rositě* a dává ji přečíst Martínezovi Sierrovi, Eduardovi Marquinovi, Rivasovi Cherifovi a také Jorge Guillénovi, který bude později stát u zrodu Generace 27. Všichni jsou hrou nadšeni, avšak uvedení hry je zatím v nedohlednu.

2.4. Cikánské romance a další literární vývoj

V létě roku 1924 se Lorca opět vrací do Granady, tentokrát v doprovodu Juana Ramóna Jiménez a jeho ženy Zenobie Camprubí, kterým slíbil, že je seznámí s městem a provede je Alhambrou. Po jejich odjezdu z Granady jela jako obvykle celá rodina do Asquerosy, kde Lorca přepisuje načisto tehdy ještě bezejmennou báseň *Romance de la luna, luna (Romance o luně, luně)*¹³, kterou napsal před necelým rokem a která je první ze souboru básní nazvaných *Romancero Gitano (Cikánské romance)*. 30. července pak píše báseň *Romance de la pena negra (Romance o černém hoři)* a 20. srpna romanci *La monja gitana (Cikánská jeptiška)*. I když se začíná věnovat Cikánským romancím v létě 1924, je jasné, že je nosí v hlavě už déle, jelikož se v tomto díle odráží vše, co doposud prožil a vstřelil ze svého prostředí. Odráží se zde jeho dětství strávené ve Fuente Vaqueros, písně jejich chůvy Dolores přezdívané „La Colorina“ a další dojmy z návštěv podniknutých s Manuelem de Fallou do jeskyní v Sacramonte, kde naslouchali zpěvu cikánů, výrazu jejich hoře, které Lorca považuje za podstatu společného andaluského vědomí. Avšak toto dílo povede i k mnoha nedorozuměním týkajícím se Lorcova údajného cikánského původu, která se bude Lorca opakovaně snažit vyvrátit.

Jorge Guillénovi píše roku 1927: „*Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No lo quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. ...Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.*“ (Josephs y Caballero: 2006: 83)¹⁴

¹³ Čivrný, L.: 1956. Všechny názvy romancí přebrány z jeho překladu

¹⁴ „*Začíná mi vadit má údajná cikánská pověst. Lidé si pletou můj život a moji povahu, a to mi vadí. Cikáni jsou pro mě jen básnickým námětem... Navíc ze mě tato cikánská pověst dělá nekultivovaného, nedostatečně vzdělaného a divokého básníka a ty dobře víš, že takový nejsem. Nechci, aby mě někdo škatulkoval. Začínám se cítit spoutaný.*“ (Překlad Jany Řádkové)

V roce 1931, už jako slavný muž, řekl Lorca o této sbírce, že jde jen o zpěv jeho rodné Andalusie, kde cikání tvoří pouhou kulisu. Lorca je básník, který ve svém díle spojuje osobní citění s kulturním dědictvím, které ho nutně ovlivnilo.

Máme zde na mysli vliv mistra metafor, barokního básníka Luise de Góngory, ostrovtip Lope de Vegy, romantismus Vévody z Rivasu nebo díla Lorcových starších a zkušenějších současníků Juana Ramóna Jiménez a Antonia Machada.

Lorca navíc díky svému technickému umění přetváří nově starou básnickou formu romancí, které mají ve Španělsku silně zakořeněnou tradici. Lze tvrdit, že Lorca v *Cikánských romancích*, které napsal mezi lety 1924 až 1927, umělecky dozrává.

V té době se také v dopise z léta 1924 adresovaném příteli Melchorovi Fernándezovi Almagrovi poprvé zmiňuje o tom, že píše novou hru, kterou nazve *La zapatera prodigiosa* (*Čarokrásná ševcová*)¹⁵; ta je nejspíše inspirována dílem *El sombrero de tres picos* (*Třírohý klobouk*)¹⁶ Antonia de Alarcóna, podle níž složil Manuel de Falla balet.

Na podzim roku 1924 se Lorca opět setkává s Dalím, který se vrátil do Madridu po roce vyloučení z královské akademie umění.

Lorca poznává Rafaela Albertiho, který se sice nikdy nezapsal do studentské rezidence *Residencia de Estudiantes*, avšak byl zde častým návštěvníkem. V tomto období vyšlo Albertimu časopisecky již několik básní a o rok později mu vychází první sbírka *Marinero en tierra* (*Námořník na souši*)¹⁷.

Vánoce strávil Lorca jako každý rok v Granadě, kde zůstane až do 25. ledna 1925, kdy dokončuje jednu ze tří verzí své historické hry *Mariana Pinedová*. Do Madridu mu pak na počátku roku 1925 přijde pozvání, aby na 13. dubna uspořádal recitál poezie v barcelonském Atheneu, což Lorca rád přijímá. Využívá pozvání do Katalánska, aby v Cadaquésu navštívil Dalího a jeho rodinu. Začíná zde psát hru *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín* (*Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*)¹⁸ a dokončuje hru *Čarokrásná ševcová*. V Barceloně se pak setkává s Martínezem Sierrou, jenž přijel na recitál, aby mu sdělil, že kvůli přísné cenzuře nebude moci uvést *Marianu Pinedovou*, kterou však Lorca přečte na recitálu v barcelonském Atheneu společně s některými *Cikánskými romancemi*. Poté se Lorca vrací do Madridu, ale neustále myslí na Dalího a na společné chvíle strávené v Cadaquésu a začíná psát báseň *Oda a Salvador Dalí* (*Óda na Salvadora Dalího*)¹⁹.

¹⁵ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

¹⁶ Ibid., str. 82

¹⁷ Ibid., str. 84

¹⁸ Ibid., str. 287

¹⁹ Forbelský, J. *Španělská literatura 20. století*: 1999: 185

Ve Španělsku sílí vliv surrealismu, který velmi zajímá Lorcu i Dalího. V polovině června odjíždí Lorca do Asquerosy, kde píše divadelní hru *El paseo de Buster Keaton (Buster Keaton na procházce)*²⁰, kterou definuje jako „čistou obnaženou poezii“, s níž se chce vzdálit od svého andaluského období.

Roste v něm také touha finančně se osamostatnit od rodičů a vycestovat za tímto účelem na čas ze Španělska, kde sílí cenzura. Závidí bratrovi, který žije v Paříži stejně jako někteří Lorcovi přátelé, například Buñuel. Lorca prožívá osobní krizi, opožduje se premiéra hry *Čarokrásná ševcová* a uvedení *Mariany Pinedové* je zatím v nedohlednu; navíc mu rodiče odmítnou financovat cestu do Cadaquésu za Dalím, se kterým je v neustálém korespondenčním styku. Lorca i přes osobní problémy neúnavně pracuje, a tak se z jednoho dopisu adresovaném Dalímu dovídáme, že dokončil *Suity, Poema del Cante Jondo (Zpěv na andaluskou notu)*²¹ a *Canciones (Písně)*²², z dopisu Melchorovi Fernándezu Almagrovi víme, že dokončuje i hru *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*. 13. dubna 1925 se slavnostně otevírá vědecké, literární a umělecké Atheneum v Granadě a při této příležitosti pronáší inaugurační projev s názvem *La imagen poética de don Luis de Góngora (Básnický obraz v díle Luise de Góngory)*²³, na kterém měsíce pracoval a který je pokládán za jeden ze stěžejních teoretických esejů Generace 27. Lorca považuje za nezbytné dosáhnout „objektivní krásy“ a vytvářet obrazy, které by překračovaly romantický sentimentalismus. V tom vidí cestu k novému modelu jazyka. V dubnu 1926 publikuje v časopise *Revista de Occidente* dlouho ohlašovanou *Ódu na Salvadora Dalího*. V dubnu ho zve Jorge Guillén na univerzitu do Valladolidu, kde je Guillén profesorem literatury, aby přednášel na konferenci o Góngorovi. Konference se konala 8. dubna 1925 a Lorca při ní sklídl velký úspěch. Poté se vrací do Madridu, kde se opět setkává s Dalím, který sem přijel po třech týdnech strávených v Paříži, kde se seznámil s Buñuelem a Pablem Picassem. V červnu však Dalího s konečnou platností vylučují z akademie a on začíná přemýšlet o tom, že by se odstěhoval do Paříže. Lorca mezitím odjíždí do Granady do letního sídla rodičů *Huerta de San Vicente* a snaží se dokončit Cikánské romance.

17. října zahajuje Lorca sezónu nově otevřeného *Athenea* v Granadě a přednáší zde projev o granadském básníkovi 17. století Pedru Sotovi de Rojas, autorovi díla *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Ráj pro mnohé uzavřený, zahrady otevřené pro*

²⁰ Bělič, O., Forbelský, J. Dějiny španělské literatury, 1984: 210

²¹ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 286

²² Ibid.

²³ Čivrný In *Ars Poetica*, 1976

nemnohé)²⁴. Na konferenci je přítomen také Emilio Prados, kterému se podaří přesvědčit Lorcu, aby mu předal rukopisy dokončených sbírek *Zpěv na andaluskou notu*, *Suity* a *Písň*, aby je mohl vydat ve svém nakladatelství. Kromě toho mu Lorca slíbí, že ho nechá v luxusní edici vydat i *Ódu na Salvatora Dalího* a *Cikánské romance*, až je dokončí.

Lorca v této souvislosti žádá přítele Fernández Almagra, aby mu poradil, zda je vhodné vydat všechny sbírky naráz. Almagro mu radí, ať je vydá postupně. V listopadu 1926 zakládají Emilio Prados a Manuel Altolaguirre v Málaze známý literární časopis *Litoral*, v jehož prvním čísle se objevují tři Lorcovi básně patřící do sbírky *Cikánské romance*. Bohužel jsou však plné chyb. Prados se hájí před rozzuřeným Lorcou tím, že rukopis, který mu Lorca předal, byl téměř nečitelný. Nicméně jejich vztah to významně nenaruší a o něco později se Prados svěřuje Jorge Guillénovi se svým úmyslem vydat *Cikánské romance* jako první svazek z edice mladých autorů, ve které později vyšly knihy *Perfil del aire (Profil vzduchu)*²⁵ od Luise Cernudy, *Caracteres (Charaktery)*²⁶ od José Bergamína a *La amante (Milenka)*²⁷ od Rafaela Albertiho. Rok 1926 nebyl pro Lorcu tak úspěšný a produktivní, jak očekával, avšak rok 1927 přinesl kýženou změnu. Zatímco Dalí od počátku roku slavil úspěchy druhou výstavou v galérii Dalmau v Barceloně, Lorca v Granadě zakládá s přáteli José Bergamínem, Guillemem de Torre, Jorge Guillénem a Melchozem Fernándezem Almagrem literární časopis *gallo* [psáno s malým g] který se stal přílohou granadských novin *El defensor de Granada (Obránce Granady)*. Dalí také přispěje a nakreslí pro obal časopisu kohouta, avšak postupně se on a Lorca odcizují. V únoru 1927 přislíbí herečka Margareta Xirgú, že vezme roli v Lorcově zatím nezveřejněné hře *Mariana Pinedová*, která má být uvedena v létě v Barceloně a v případě úspěchu pak na podzim v Madridu. Lorcu v tomto období trápí hlavně šířící se fámy o jeho cikánství a cikánském původu. Pro Lorcu jsou cikáni a cikánství jen pouhým tématem a básnickým materiálem, nikoliv však způsobem života.

Dokonce se mu podařilo zjistit, že jedním z původců této fámy je jeho přítel José Bergamín a žádá ho, aby v jejím šíření již nepokračoval: „ *A ver si este año nos reunimos y dejas de considerarme un gitano; mito que no sabes lo mucho que me perjudica y lo falso que es su esencia, aunque no lo parezca en su forma.* “ (Josephs y Caballero: 2006: 83)²⁸

Lorca totiž tou dobou již cikánský svět umělecky opustil, když ve své nové sbírce *Písň* objevil zcela nový moderní a minimalistický styl, který nemá s rysy *Cikánských romancí* nic

²⁴ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 573

²⁵ Ibid., str. 201

²⁶ Ibid., str. 140

²⁷ Ibid., str. 85

²⁸ „*Snad se letos sejdem a ty o mě přestaneš tvrdit, že mám cikánské kořeny. Ani nevíš jak mě tato fáma poškozuje a jak moc je tento mýtus ve své podstatě mylný, i když se to na první pohled nezdá.*“ (Překlad Jany Rádkové)

společného. V březnu 1927 odjíždí do Barcelony, aby zde dohlédl na přípravy představení *Mariany Pinedové*. Opět se v Cadaquésu setkává s Dalím, který ho seznamuje s kritikem umění Sebastiá Gaschem. Dramaturg, básník a hudebník Lorca se tehdy projevuje také jako talentovaný malíř. Po shlédnutí některých jeho kreseb mu Gasch sjedná v galerii Josepa Dalmau výstavu, která se konala mezi 25. červnem a 2. červencem. Lorca zde vystavil celkem dvacet čtyři kreseb, na kterých byl patrný vliv Dalího a surrealismu.

24. června 1927 je konečně v Barceloně uvedena *Mariana Pinedová*, která sklídí obrovský úspěch. Lorca je šťastný a odjíždí s Dalím do Cadaquésu, kde spolu stráví zbytek léta.

7. srpna se Lorca vrací do Granady, tentokrát se však již v novinách *El Defensor* objevuje zpráva o jeho příjezdu a o jeho literárních úspěších. 31. července publikuje v deníku *El Sol* známý kritik Ricardo Baeza článek s titulem *De una generación a su poeta (Generace svému básníkovi)*²⁹, ve kterém nenechává nikoho na pochybách, že se Lorca zařadil po bok španělských velikánů jako jsou Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez.

Na podzim 1927 odjíždí Lorca do Madridu na premiéru hry *Mariana Pinedová* s Margaritou Xirgú v hlavní roli. 12. října se koná představení v divadle *Fontalba*, poté co hra uspěla u publika v Barceloně a San Sebastiánu. Madridské publikum je nadšeno a Lorca si tak připisuje další velký úspěch. Při této příležitosti mu Alberti představuje mladého básníka z Málagy jménem Vicente Aleixandre a postupem času se z nich stanou velcí přátelé. Možná si tak dobře rozuměli a Lorca mu velmi věřil, protože oba sdíleli stejnou sexuální orientaci.

Na počátku prosince 1927 pronáší Lorca v studentské rezidenci svou již známou přednášku o Góngorovi.

Rok 1927 je totiž také rokem třístého výročí smrti barokního básníka Luise de Góngory, kterého obdivoval nejen Lorca, ale i řada básníků jeho generace jako Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Luis Cernuda, Gerardo Diego, José Bergamín nebo Jorge Guillén.

Později v prosinci odjíždí Lorca a jeho přátelé básníci do Sevilly, aby zde tomuto baroknímu básníkovi vzdali hold. Jejich cestu a konference konané okolo 16. prosince, na kterých básníci přednesli teoretické přednášky o Góngorovi a jeho i své vlastní verše, financoval jejich společný přítel, zápasník s býky Ignacio Sánchez Mejías. Toto monumentální uctění Góngorovy smrti je považováno za okamžik vzniku skupiny, kterou známe pod jménem Generace roku 27.

Z korespondence mezi Lorcou a kritikem umění Gaschem víme, že na počátku roku 1928 Lorca dopsal hru *Čarokrásná ševcová*, že pracuje na básni *Oda al Santísimo Sacramento del*

²⁹ Překlad Jany Řádkové

*altar (Óda na Nejsvětější svátosti oltářní)*³⁰ a že brzy vydá *Cikánské romance*. Lorca se nyní věnuje přípravám prvního a druhého vydání časopisu *gallo*, v jehož druhém květnovém čísle publikuje svou krátkou hru *Buster Keaton na procházce*. Lorca se poté vrací do Madridu a nechává starost o časopis svému bratrovi, aby se sám mohl věnovat vydání *Cikánských romancí*. Tehdy také poznává o osm let mladšího sochaře Emilia Aladréna, do kterého se zamiluje a tráví s ním mnoho času. Nezapomíná však na přípravy prvního vydání *Cikánských romancí* v nákladu 3500 výtisků, jehož obálku nakreslil sám Lorca. Konečně tato sbírka vyjde pod názvem *Primer romancero gitano (První cikánské romancero)*³¹ koncem července 1928 v nakladatelství *Revista de Occidente* a je téměř okamžitě vyprodána. Jak napsal literární kritik Ricardo Baeza v deníku *El Sol*, pokud byl Lorca známý již před vydáním *Cikánských romancí*, nyní se stává umělcem celonárodního významu. První vydání *Cikánských romancí* pobouřilo však Dalího, který Lorcovi píše na počátku září dopis, v němž si stěžuje na tradiční a zastaralé prvky této sbírky, která prý už nemůže uspokojit současná přání a potřeby žádného čtenáře. Radí mu, že pravou uměleckou cestou je surrealismus.

2.5. Cesta do New Yorku

Události roku 1929 budou pro Lorcu osudové, neustále pociťuje samotu a nepochopení. Žárí na Dalího, který počátek roku 1929 tráví s Buñuelem v Cadaquésu, kde pracují na společném filmu *Un chien andalou (Andaluský pes)*³². Lorca se po Vánocích strávených tradičně v Granadě vrací v lednu do Madridu, kam dostává pozvánku na přednáškové turné po Spojených státech a Kubě, kterou přijímá jako vysvobození a lék na svůj psychický stav. Malou úlevou se také zdá být slib divadelního producenta Cipriana Rivase Cherifa, že ve svém malém experimentálním divadle *Caracol* uvede v únoru Lorcovu hru *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*. 6. února však umírá María Cristina, matka Alfonse XIII, a divadla proto nesmějí ten den hrát. Rivas Cherif však neuposlechne vládní nařízení o držení smutku a hra je proto zakázána. Lorcova deprese se tím ještě prohloubí, což trápí jeho rodiče, kteří se rozhodnou pomoci mu s jeho cestou do zahraničí. Nakonec se podaří sjednat mu cestu do New Yorku za účelem pořádání přednášek na Kolumbijské univerzitě, kam ho doprovodí Fernando de los Ríos. Před svou cestou do Spojených států odjíždí Lorca do Granady, aby byl přítomen uvedení hry *Mariana Pinedová* v Cervantesově divadle 29. dubna 1929. Představení sklidilo obrovský úspěch a Lorca se tak mohl s čistou hlavou věnovat

³⁰ Forbelský, J. *Španělská literatura 20. století*: 1999: 185

³¹ Ibid.

³² Česko-Slovenska filmová databáze

připravám své cesty do New Yorku. Poté, co se rozloučil s rodinou a noviny *El defensor de Granada (Obránce Granady)* zveřejnily zprávu o jeho cestě, Lorca odjíždí 10. června 1929 z Madridu do Paříže, odkud pokračuje dál do Londýna. 19. června se Lorca a Fernando de los Ríos nalodí v Southamptonu na loď S.S. Olympic, repliku Titaniku společnosti White Star Lines. 25. června 1929 loď dorazila do New Yorku, kde na Lorcu již čekali profesor Ángel del Río, filolog Federico de Onís, básník León Felipe a malíř Gabriel García Maroto. Lorca nikdy neměl talent na cizí jazyky, a tak mu i angličtina dělala potíže. Avšak brzy zjistil, že mu jeho orientační smysl a výborná paměť dovolují prozkoumávat město i bez znalosti angličtiny. Navštěvuje tedy divadla na Broadwayi, je fascinován černošským Harlemem, jeho kostely a jazzovými kluby. Tyto návštěvy ho inspirují k napsání básně *Oda al rey de Harlem (Óda na krále Harlemu)*, kterou dokončil 5. srpna 1929 a jež je první básní sbírky *Poeta en Nueva York (Básník v Novém Yorku)*. Během svého pobytu v New Yorku píše články pro španělský časopis *Alhambra* řízený Angelem Floresem, v srpnu pak vychází anglický překlad *Cikánských romancí* s fotografiemi pořízenými samotným Lorcou. V září 1929 dostává Lorca od *Španělsko-kubánského institutu (Institución Hispano-Cubana)* pozvánku, aby navštívil příští rok Havanu. Lorca se v té době seznamuje s mladým americkým studentem Johnem Crowem, jenž o Lorcově pobytu v New Yorku publikoval roku 1945 knihu. Na počátku roku 1930 se pak Lorca seznamuje s katalánským kritikem umění Josepem Gudiolem a 21. ledna má konečně na *Vassar College* první přednášku o ukolébavkách, kterou již před lety přednesl v Madridu. Ze Španělska dostává zprávy o situaci v zemi, kde 28. ledna padla diktatura generála Prima de Rivery, kterého po sedmi letech nahradil umírněnější generál Dámaso Berenguer.

10. února upořádala Lorcovi španělská komunita v New Yorku hostinu na rozloučenou, při jejíž příležitosti básník přednesl svou přednášku *Imaginación, inspiración, evasión (Představitivost, inspirace, únik)*³³.

Několik týdnů nato odcestoval do Miami, kde se setkává 4. března s budoucím peruánským prezidentem jménem Fernando Belaúnde-Terry, poté se nalodí v Key West na loď, aby 6. března dorazil do Havany. Na Kubě je Lorca již známým spisovatelem, kterého zde proslavila především sbírka *Cikánské romance*. V Havaně pořádá v divadle *Teatro Principal de la Comedia* tři přednášky, jež mají u publika velký ohlas. Po nich se Lorca věnuje psaní hry *El público (Publikum)*³⁴, kterou dokončil až v Granadě na konci roku 1930. Tato hra, jejíž námět ho napadl právě na Kubě, je obranou lásky a jejich různých podob. Je to velmi

³³ Překlad Jany Řádkové

³⁴ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

moderní hra, co předběhla svou dobu. Sexuální tematika proniká také do slavné básně *Oda a Walt Witman (Óda na Walta Witmana)*³⁵, kterou dopisuje 15. června 1930, dva dny poté, co opustil Kubu. 18. června přijíždí Lorca na palubě lodi Manuel Anús opět do Spojených států, kde se loučí s přáteli a odjíždí do Španělska, kam dorazí 1. července 1930. O prvních Lorcových měsících po návratu do Španělska víme jen velmi málo. Politická situace byla tehdy velmi napjatá a generál Dámaso Berenguer slíbil, že brzy vyhlásí termín voleb.

17. srpna podepsaly politické strany velmi důležitý dokument, tzv. *Pacto de San Sebastián (Pakt ze San Sebastiánu)*, v němž se dožadovaly rozpuštění stávající vlády.

Po návratu do Španělska obdržel Lorca nečekaný dopis od Dalího, který se mu neozval po celou dobu jeho pobytu ve Spojených státech. Lorcu jeho dopis velmi potěšil, avšak ještě netušil, že to léto poznal Dalí v Málaze svou múzu Galu.

2.6. Návrat a literární úspěchy

Lorcův návrat do vlasti vzbudil velký zájem novinářů, kteří se předháněli, aby s ním mohli udělat rozhovor. Jedním z nich byl Miguel Pérez Ferrero z deníku *Heraldo de Madrid*, jenž již léta sledoval Lorcovu uměleckou dráhu. Lorca v rozhovoru s ním zmínil, že pracuje na nové hře s názvem *Publikum*, o níž se od té doby zmíní ještě mnohokrát. Svým rodičům pak píše, že společně s tanečnicí Encarnación López Julverovou, známou pod pseudonymem La Argentinita, připravuje hudební projekt spočívající v sérii nahrávek se souhrnným názvem *La voz de su amo (Hlas svého pána)*³⁶, od kterého si slibuje velký výtěžek. 24. prosince uvedl hru *Čarokrásná ševcová*, při níž exceluje nejen jako autor, ale i jako herec, když osobně přednáší prolog hry. V dubnu vychází první z pěti nahrávek ze série *Hlas svého pána*, ostatní nahrávky následují vzápětí. V tomto zajímavém hudebním projektu doprovází Lorca mnoho skladeb na klavír. Politická situace je stále napjatá, 12. dubna 1931 se konají volby, v nichž vítězí republikáni. Král Alfons XIII. utíká ze země a dva dny poté je vyhlášena Druhá republika. Jedním z hlavních cílů republikánů se stalo šíření vzdělání, s čímž Lorca vřele souhlasil. Začaly se stavět nové školy a to pobouřilo církve, která to pocítovala jako útok na svá privilegia, protože do té doby se starala o vzdělání především ona. Když se poté zlegalizovaly rozvody, reakce církve byla ještě bouřlivější. 11. května 1931 došlo k vypalování klášterů, z čehož byli obviněni republikáni.

Lorcovi se mezitím v květnu 1931 podaří s pomocí přítele Rafaela Martíneze Nadala vydat sbírku *Zpěv na andalusskou notu* v nakladatelství *Ulises (Odysseus)*. V červenci pak odjíždí

³⁵ Čivrný, 1956: 27

³⁶ Překlad Jany Řádkové

do Granady, aby zde v letním sídle *Huerta de San Vicente* pracoval na dokončení svých rozepsaných her. 16. srpna tak dokončuje hru *Así que pasen cinco años (Jak jen uplyne pět let)*³⁷ a mnoho básní patřících do sbírky *Básník v Novém Yorku*. Na počátku září 1931 navštěvuje Lorca Fuente Vaqueros, kde slavnostně otevírá knihovnu. Při této příležitosti pronáší politicky zabarvenou řeč, ve které projevuje podporu Republice. Ulice *Calle de la Iglesia* ve Fuente Vaqueros, kde žil jako dítě, byla přejmenována po něm. Začátkem října odjíždí Lorca do Madridu, kde se pohybuje v kruzích okolo Fernanda de los Ríos, který tou dobou zastává funkci ministra spravedlnosti.

2.7. La Barraca a Lorcovy divadelní úspěchy

V listopadu je Lorcovi nabídnuto, aby řídil kočovnou divadelní společnost složenou ze studentů filosofické fakulty madridské univerzity. Posláním divadla má být cestování po Španělsku a vzdělávání publika prostřednictvím her španělských klasiků jako jsou např. Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega či Cervantes. Lorcovi se nápad více než zamlouval a s nadšením přijal funkci uměleckého ředitele, jeho pravou rukou se pak stal mladý dramaturg Eduardo Ugarte. Společnost byla pojmenována *La Barraca (Bouda)* podle původního, nikdy však neuskutečněného záměru, zřídit kromě kočovného divadla i stálé stanoviště tzv. boudy, chatrč (= barraca) v Madridu. Společnost mohla začít fungovat také díky státní finanční pomoci, kterou pro společnost zařídil Fernando de los Ríos, což se však neobešlo bez nesouhlasu pravice, která byla přesvědčena, že společnost *La Barraca* bude sloužit marxistické propagandě. Lorca se rozhodl, že *La Barraca* zahájí sezónu Cervantesovými *Mezihrami* a Calderónovou hrou *Život je sen*. Během příprav prvního divadelního turné v období od března do května 1932 pořádá Lorca sérii přednášek po celém Španělsku díky podpoře nově zřízené instituce *Comités de Cooperación Intelectual (Výbory pro intelektuální spolupráci)*.

10. července 1932 vyráží *La Barraca* z Madridu na své první turné, které zahájí v Burgo de Osma. Společnost publiku předvedla tři Cervantesovy mezihry: *La cueva de Salamanca (Jeskyně v Salamance)*³⁸, *Los dos habladores (Dva mluvkové)*³⁹ a *La guarda cuidadosa (Bdělý strážce)*⁴⁰. Představení mělo velký úspěch a společnost pak pokračovala ve svém turné dále do San Leonarda, Vinuesa, Sorie a nakonec zpět do Madridu, kde uzavírá sezónu představením na koleji *Residencia de Estudiantes*, na kterém je přítomen kromě jiných také

³⁷ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

³⁸ Ibid., str. 204

³⁹ Překlad Jany Řádkové

⁴⁰ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

Miguel de Unamuno. Turné skončilo úspěšně, avšak satirické pravicové časopisy publikují posměšné články, aby diskreditovaly Lorcu i jeho přítele Fernanda de los Ríos. Například časopis *Gracia y justicia (Žert a spravedlnost)*⁴¹ se vysmál básníkově homosexualitě a obvinil ho z manipulace s publikem v článku nazvaném *Federico García Loca o cualquiera se equivoca (Bláznivý Federico García Lorca aneb i mistr tesař se někdy utne)*⁴².

Koncem července 1932 se Lorca vrací do Granady do letního sídla rodičů *Huerta de San Vicente*, kde dokončuje svou hru *Bodas de sangre (Krvavá svatba)*⁴³, inspirovanou jednou Bachovou kantátou a článkem, který si před čtyřmi lety přečetl v novinách *Abc*. Noviny tehdy informovaly o zločinu, jenž se stal před jednou svatbou blízko Nijaru v Almerii. Jistou nevěstu tam měl unést její bývalý snoubenec, kterého poté zastřelil bratr ženicha. Lorca se nechal příběhem inspirovat, stejně tak jako svým pobytem v mládí v Almerii. Koncem srpna se účastní s divadelní společností druhého turné po Galicii a Asturii, kde sklídí velký úspěch u publika. V září se vrací do Madridu a čte zde dvěma přátelům jménem Carlos Morla Lunch a Rafael Martínez Nadal svou hru *Krvavá svatba*. Později se mu podaří pro ni získat herečku Josefínu Díazovou de Artigas. Na počátku října hraje *La Barraca* v granadském divadle *Isabel la Católica* hru *La vida es sueño (Život je sen)*⁴⁴ a 25. a 26. října pak vystupují herci v Madridu. V těchto dnech se k Lorcovi stěhují rodiče do jeho madridského bytu v ulici Alcalá 102. Tehdy dojde v Seville k významné politické události, když se 10. října 1932 pokusí monarchistický generál José Sanjurjo svrhnout vládu. V listopadu a prosinci Lorca cestuje do Pontevedry, Luga a Barcelony, kde pořádá cyklus přednášek a recitál o New Yorku. V Barceloně se setkává se starými přáteli, například se Sebastiá Gaschem a poznává nové osobnosti, mj. mladého literárního kritika Guillerma Díaze Plaju, jenž později napíše mnoho knih o Lorcově poezii.

19. prosince hraje společnost v madridském divadle *Teatro Español* Calderónův *Život je sen*, poslední dny roku 1932 pak hrají v Murcii a Elche. Na Silvestra vystupuje společnost v Alicante, kde se Lorca po dlouhé době setkává s Pedrem Salinasem. V Murcii poznává mladého básníka jménem Miguel Hernández, který se žíví jako pasák dobytka a chystá se vydat svou první sbírku *Perito en lunas (Zkušený v lunách)*⁴⁵. Lorca mu přislíbí, že mu na tuto sbírku napíše recenzi, avšak nikdy svůj slib nedodrží.

⁴¹ Překlad Jany Řádkové

⁴² Překlad Jany Řádkové. Ve španělštině se jedná o slovní hříčku, kterou se nám nepodařilo zachovat. Hříčka spočívá ve vypuštění písmene „r“ z básníkovy příjmení. Vznikne tak výraz „loca“, což je ženský tvar podstatného jména „blázen, šílenec“.

⁴³ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 288

⁴⁴ Ibid., str. 168

⁴⁵ Bělič, O., Forbelský, J. Dějiny španělské literatury, 1984: 216

Rok 1933 nemůže snad začít hůř, Hitler se v Německu dostane k moci a ve španělském Cádizu dojde k masakru, který vstoupil do dějin jako „*matanza de Casas Viejas*“ (masakr z vesnice Casas Viejas)⁴⁶. Anarchističtí dělníci se zde v lednu vzbouřili, zabili dva policejní příslušníky a přihlásili se ke komunismu. 12. ledna přijíždí do města armáda a zapaluje policejní stanici, kde se dělníci schovávali. Republika se začíná otřásat v základech.

Lorca byl tehdy považován za nejznámějšího mladého básníka ve Španělsku, avšak divadelní slávy ještě nedosáhl. Všichni očekávali, že se mu podaří prorazit na tomto poli připravovanou hrou *Krvavá svatba*. Na premiéru přišly významné kulturní a intelektuální osobnosti tehdejšího Španělska, jako například Unamuno, Fernando de los Ríos, Aleixandre, Guillén, Cernuda, Salinas, Altolaguirre, a Lorca jejich očekávání nezklamal. Hra měla nevídaný úspěch a Lorcu vynesla do divadelních výšin.

Mezitím začaly ve Španělsku sílit fašistické vlivy, po vzoru Německa a Itálie zde vznikl 16. března 1933 časopis *El Fascio*⁴⁷ sloužící fašistické propagandě.

V dubnu 1933 uvedl malý divadelní spolek *Club Teatro de Cultura* Lorcovy hry *Don Perlimplín a Čarokrásná ševcová*. Později poznává Lorca galicijského spisovatele jménem Eduardo Blanco-Amor, který emigroval do Buenos Aires. O Velikonocích 1933 se také koná další divadelní turné společnosti *La Barraca*, tentokrát míří společnost do Valladolidu, Zamory a Salamanky. V té době se připravuje herečka Lola Membrives na svou cestu do Argentiny, kde chce představit Lorcovu hru *Krvavá svatba*, která je mezitím uvedena

31. května v Barceloně s herečkou Josefínou Díazovou de Artigas. Představení má velký ohlas a Lorca je opět ve středu zájmu novinářů. V jednom rozhovoru, poskytnutém novináři z Albacete jménem José S. Serna, Lorca prozrazuje, že *Krvavá svatba* je první částí dramatické trilogie o španělské zemi a že již pracuje na druhé části pojednávající o ženské neplodnosti. Třetí a nikdy nenapsaná část se měla prý jmenovat *La destrucción de Sodoma (Zkáza Sodomy)*⁴⁸. Nevíme, co přesně vedlo Lorcu k napsání hry *Yerma (Pláňka)*⁴⁹, možná se ve hře odráží jeho homosexualita, která ho nutně odsoudila k bezdětnosti. Jisté je, že když byla hra roku 1934 uvedena, pravice ji ostře odsoudila, jelikož ji považovala za útok proti duchu tradičního Španělska.

⁴⁶ Překlad Jany Řádkové

⁴⁷ <http://www.filosofia.org/hem/med/m010.htm>

⁴⁸ Překlad Jany Řádkové

⁴⁹ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 288

2.8. Cesta do Argentiny a začátek konce

Když se v červenci 1933 k Lorcovi donese zpráva od Loly Membrives o úspěchu *Krvavé svatby* uvedené v divadle *Maipo* v Buenos Aires, začne vážně přemýšlet o své cestě do Argentiny, jelikož je přesvědčen, že tento krok by mu pomohl k divadelnímu úspěchu v Jižní Americe. Zpočátku má obavy o osud společnosti *La Barraca*, avšak nakonec 28. září 1933 odjíždí společně se scénografem Manuelem Fontanalsem do Argentiny. Cestují lodí do Las Palmas, pak do Ria de Janeiro, kde se setkávají se spisovatelem a argentinským velvyslancem v Brazílii Alfonsem Reyesem. Po příjezdu do Buenos Aires jsou místní noviny plné zpráv týkající se Lorcy a jeho činnosti. Stává se nejsledovanější osobností argentinského kulturního života. Ve Španělsku je mezitím politická situace stále vážnější. 29. října 1933 zakládá José Antonio Primo de Rivera stranu *Falange Española (Španělská falanga)* a také vzniká *CEDA*, tedy *Confederación Española de Derechas Autónomas (Španělská konfederace autonomních pravicových stran)*. Vliv pravice sílí a Republika ztrácí své příznivce.

Lorca pořádá v Buenos Aires řadu přednášek, mezi nimi například proslulou přednášku *Juego y teoría del duende (Hra a teorie vnitřního skřítky)*⁵⁰. *Krvavá svatba* zůstává pro velký úspěch na plakátech několik měsíců, což Lorcovi vynáší nemalé finanční odměny, stejně tak jako tamní vydání sbírky *Cikánské romance*, která se téměř okamžitě vyprodala. V Buenos Aires se Lorca také setkává s Pablem Nerudou, jenž je zde v diplomatických službách a s Jorge Luis Borgesem, který však o něm nemá valné mínění.

V listopadu dostává Lorca zprávu od svého spolupracovníka z divadla Eduarda Ugarta o tom, že 19. listopadu vyhrála ve volbách pravice spojená ve straně *CEDA (Španělská konfederace autonomních pravicových stran)*, kterou vede José María Gil-Robles, a že *La Barraca* má z toho důvodu potíže při čerpání státní finanční podpory. Společnost však přesto zkouší dál.

1. prosince má v Buenos Aires úspěšnou premiéru Lorcova hra *Čarokrásná ševcová* s Margaritou Xirgú v hlavní roli. 12. ledna 1934 je pak uvedena jeho historická hra *Mariana Pinedová*, která však u publika nevyvolá očekávaný ohlas. I přesto Lorcova sláva v Jižní Americe roste a v únoru obdrží básník pozvání, aby přednášel v Montevideu, kde stráví tři týdny. Po návratu do Buenos Aires poskytuje Lorca v březnu 1934 novináři José. R. Lunovi, píšícímu pro noviny *Crítica*, jeden z nejotevřenějších rozhovorů, jaký kdy tisku poskytl. Možná byl otevřenější a upřímnější než jindy kvůli vidině blízkého odjezdu do vlasti, k němuž došlo na počátku dubna 1934. Když se 11. dubna vrátil do Španělska, zjistil, že se

⁵⁰ Překlad Jany Řádkové

zde mnohé změnilo. Byl opět zaveden trest smrti a byly omezeny občanské svobody. Velikonoce tráví Lorca v Granadě, kde ho v letním sídle *Huerta de San Vicente* navštíví Eduardo Blanco-Amor, jemuž předá rukopis s dosud nevydanými básněmi, které později budou tvořit část sbírky *Diván de Tamarit (Díván sadu Tamarit)*⁵¹.

V létě 1934 dojde k tragické události. Při koridě v Manzanaresu je smrtelně zraněn Lorcův přítel a zápasník s býky Ignacio Sánchez Mejías, kterému rozzuřený býk Granadino probodl rohem stehno. Ignacio Sanchez Mejías odmítá operaci a nechává se převézt do Madridu, kde 12. srpna 1934 umírá na následky gangrény. Jeho smrt Lorců velmi zasáhla a inspirovala ho k napsání elegie *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Pláč pro Ignacia Sanchéze Mejíase)*⁵².

1. října dochází k pádu konzervativní pravicové vlády. Nová republikánská vláda však musí čelit silícím občanským nepokojům. Společnost *La Barraca* tehdy definitivně přichází o veškerou státní finanční podporu, ale i nadále pokračuje ve své činnosti, přestože herci musí hrát bez kostýmů a nemají kulisy. Lorca právě v té době pracuje na elegii *Pláč pro Ignacia Sanchéze Mejíase* a začíná psát novou hru *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las Flores (Neprovdana paní Rosita aneb Květomluva)*⁵³.

Začíná se také o něho více zajímat pravice, která se například pokusí bojkotovat premiéru hry *Pláňka* uvedenou 29. prosince 1934. U liberálního publika hra uspěla, avšak pravicový tisk ji ohodnotil jako nemorální a protišpanělskou. *Pláňka* se však během ledna 1935 i přes kritiku pravice úspěšně hraje dál a 11. února je dokonce uvedena v New Yorku pod názvem *Bitter Oleander (Hořký oleandr)*⁵⁴. Během dalších měsíců žije republikánská část obyvatelstva ve strachu ze státního převratu. 6. května se Gil-Robles stává ministrem obrany a může tak jmenovat šéfem generálního štábu Francisca Franca, nejmladšího generála v Evropě. Tyto události se časově shodují s knižním veletrhem v Madridu, kde bylo možné si zakoupit již šesté vydání *Cikánských romancí* a první vydání elegie *Pláč pro Ignacia Sanchéze Mejíase*. Také noviny *Haraldo de Madrid* ohlašují, že Ángel del Río vydal v New Yorku první studii zabývající se Lorcovou poezií. Lorcův otec, Francisco García, se tehdy svěřil Jorge Guillénovi, že je teď na svého syna velmi pyšný. 10. července dokončuje Lorca svou hru *Neprovdana paní Rosita aneb Květomluva* a dává ji přečíst Margarětě Xirgú a Rivasovi Cherifovi. Na podzim pak Lorca rezignuje na místo uměleckého ředitele kočovné divadelní společnosti *La Barraca*, aby se mohl věnovat své vlastní tvorbě. V té době také projevuje hlasitěji své politické názory. Poskytl například marxistickým katalánským novinám *L'hora*

⁵¹ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 287

⁵² Ibid., str. 286

⁵³ Ibid., str. 288

⁵⁴ Překlad Jany Řádkové

rozhovor, ve kterém se prohlásil za antifašistu a obdivovatele Ruska. Koncem září 1935 se Lorca po sedmi letech opět setkává s Dalím a poznává Galu. Setkání proběhlo v Tarragoně a bylo to naposledy, co se Lorca a Dalí viděli. V říjnu 1935 je v Barceloně uvedena jeho hra *Doña Rosita la soltera* s Margaretou Xirgú v hlavní roli. 10. listopadu letí Lorca poprvé v životě letadlem, aby stihl představení své hry *Pláňka* ve Valencii. Po představení odjíždí do Barcelony, kde se setkává se svým intimním přítelem Rafaelem Radríguezem Rapúnem, kvůli němuž se v té době velmi trápí. Z toho pocitu vznikají v Barceloně dva sonety s názvem *El soneto de la carta (Sonet o dopise)*⁵⁵ a *El poeta dice la verdad (Básnik říká pravdu)*⁵⁶, které patří do sbírky *Sonetos del amor oscuro (Sonety o temné lásce)*⁵⁷, kterou pod tímto jménem vydá mnoho let po Lorcově smrti jeho přítel Vicente Aleixandre. 22. listopadu je v Barceloně v divadle *Principal Palacio* uvedena *Pláňka*, jež sklídí u publika velké ovace a připraví zde Lorcovi půdu pro uvedení hry *Neprovdaná paní Rosita aneb Květomluva*.

2.9. Poslední měsíce a Lorcova smrt

15. ledna 1936 vzniká *Frente Popular (Lidová fronta)* slučující všechny levicové strany kromě anarchistů. Po velmi bouřlivé volební kampani tato levicová koalice ve volbách vítězí. Lorca i jeho rodina, i když jde o bohaté vlastníky pozemků, tuto koalici podporují a obdivují Fernanda de los Ríos a Manuela Azañu. V polovině ledna 1936 vydává José Bergamín Lorcovu hru *Krvavá svatba*, měsíce předtím vydal Lorca s pomocí Eduarda Blanco-Amora v Santiagu de Compostela soubor šesti básní s názvem *Seis poemas galegos (Šest galicijských básní)*⁵⁸, 28. ledna mu Altolaguirre publikuje sbírku *První písně*. Lorca navíc pracuje na svém posledním dramatickém díle *Los sueños de mi prima Aurelia (Sny mé sestřenice Aurélie)*⁵⁹, které však již nedokončí. Margarita Xirgú odjíždí koncem ledna do Havany. S Lorcou už se nikdy víc neviděli, i když ho ještě několik měsíců v dopisech přemlouvala, aby s ní odcestoval do Mexika.

Na 16. února jsou vypsané další volby, ve kterých vítězí levice, avšak pravice, církve a bohaté společenské vrstvy se bouří ze strachu před komunistickou revolucí. *Falanga* získává stále více příznivců, na což mladí socialisté a komunisté reagují tím, že se spojí v organizaci s názvem *Juventudes Socialistas Unidas (Sjednocená socialistická mládež)*. V Granadě je situace ještě o něco komplikovanější, protože zde ve volbách vítězí pravice, avšak výsledky

⁵⁵ Překlad Jany Řádkové

⁵⁶ Překlad Jany Řádkové

⁵⁷ Překlad Jany Řádkové

⁵⁸ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 288

⁵⁹ Forbelský, J. *Španělská literatura 20. století*: 1999: 260

voleb jsou na konci března anulovány kvůli podezření z manipulace s výsledky. 3. května se v Granadě konají nové volby, ve kterých vítězí levicová Lidová fronta, což způsobí další nepokoje mezi vrstvami bohatých občanů, kteří se ještě víc přimknou k extrémní pravici.

29. května 1939 informuje deník *Haraldo de Madrid*, že Lorca dokončuje nové drama o „andaluské sexualitě“ s názvem *La casa de Bernarda Alba (Dům Bernardy Albové)*⁶⁰ a že pracuje na hře *Sny mé sestřence Aurélie*. Lorca skutečně 19. června dokončuje hru *Dům Bernardy Albové*, jejíž hlavní postavu inspirovala Lorcova sousedka z dětství Frasquita Alba Sierra, která bydlela v Asqueroze naproti domu jeho rodičů.

Z Lorcova dopisu Adolfu Salazarovi se dozvídáme, že básník má v úmyslu odjet do Granady, aby se zde rozloučil se sestrou Conchou a dalšími členy rodiny, a že má v plánu odjet za Margaretou Xirgú do Mexika, což však nikdy neuskuteční. 11. července se falangisti zmocňují rádia Valencia a vyhláší fašistickou revoluci. Lorca se rozhodne okamžitě odjet do Granady, i když ho od toho všichni zrazují v domnění, že Madrid pro něho bude bezpečnější. 12. července je pak falangisty zavražděn antifašista plukovník José del Castillo. Levice se pomstí tím, že zavraždí šéfa extrémní pravice Josého Calva Sotela. Ještě před cestou předává Lorca v Madridu příteli Martínezovi Nadalovi balík, který má zničit, pokud už se nikdy nesetkají, nebo mu jej má pak vrátit. Martínez Nadal balík, který obsahoval rukopis hry *Publikum* a řadu osobních dokumentů, nikdy nezničil. Lorca přijíždí 14. července 1936 do Granady, kde přebrala moc Falanga podporovaná pravici pod vedením Josého Valdése Guzmána. I když hlavní představitelé Granady jsou loajální Republice, nebudou mít nejmenší možnost ovlivnit běh událostí. 17. července začalo povstání v Maroku vedené generálem Frankem, který vyhláší vznik Národního hnutí. V Granadě dojde také k povstání, republikánští představitelé Granady jsou zatčeni a později popraveni, stejně tak jako Manuel Fernández Montesinos, starosta Granady a manžel Lorcovy sestry Conchi. 23. července již celé město ovládají falangisti. Letní sídlo rodiny Garcíů Lorců je několikrát obklíčeno a prohledáno příslušníky policie. Jednou ze záminek bylo například podezření, že zde básník skrývá nelegální vysílačku, kterou posílá zprávy do Ruska. Lorca si je vědom nebezpečí, jež mu hrozí, a s rodinou začne vymýšlet, kam by se měl schovat. Nakonec si vzpomene na přítele a básníka Luise Rosalese, kterého poznal v Madridu a jehož dva bratři byli uznávanými členy Falangy. Sám Luis Rosales byl také falangista, i když sám vždycky tvrdil, že ho k tomu dohnaly okolnosti. Lorca se s ním spojí a domluví se, že se může ukrýt u něho v domě v ulici Ángulo. Nakonec ho však ani tento krok nezachránil. 16. srpna si sem

⁶⁰ Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska, 1999: 288

pro Lorcu přišla policie, poté co byl ráno zastřelen jeho švagr Manuel Fernández Montesinos spolu s dalšími dvaceti devíti politickými zajatci. U Rosalesů jsou ten den přítomny doma jen ženy, které odmítají Lorcu vydat dřív, než přijde některý z bratů Rosalesů. Nakonec přichází Miguel Rosales, který je ubezpečuje, že Lorca je předvolán pouze k výslechu. Lorca se tedy nechává odvést na stanici v ulici Duquesa, kde je podroben výslechům. Fanatický falangista José Valdés Guzmán ho nesmyslně obviní z toho, že je ruský špión a nejspíše se svolením generála Quiépa de Llano je vydán rozkaz k popravě. Miguel Rosales mu ještě opatřil propouštěcí list, když ho však donese na stanici, Valdés Guzmán mu oznámí, že Lorca byl již převezen do provizorní věznice „La Colonia“, kde odsouzcenci čekají na popravu, že je už nejspíše mrtvý a že se vyšetřování bude nyní soustředit na jeho bratra Luise Rosalese, který Lorcu ukrýval.

Lorca byl nejspíše do této provizorní věznice blízko vesnice Víznar, nacházející se 9 km od Granady, převezen až 17. srpna, kde byl pak 19. srpna v olivovém háji zastřelen společně s učitelem jménem Dióscoro Galindo González a anarchistou Joaquínem Arcolloasem a Franciskem Galadím.

Tak zní nejrozšířenější verze o Lorcově smrti, avšak poslední dny Lorcova života, důvody jeho smrti i samotná poprava zůstávají rovnicí o mnoha neznámých.

Existují i jiné teorie. V dokumentárním filmu režiséra Emilia Ruize Barrachiny s názvem *Lorca, el mar deja de moverse (Lorca, když moře utichlo)*⁶¹, který se dostal do kin v září roku 2006, se odhalují doposud utajované informace, které shromáždili historikové a Lorcovi životopisci Ian Gibson, Miguel Caballero a Pilar Góngorová.

Ti tvrdí, že se za Lorcovou smrtí skrývají rodinné spory ohledně majetku a homofobie a že původci všeho možná byli Lorcovi bratřenci z rodiny Roldánů.

Jiní se domnívají, že Lorca snad přežil svou smrt. Například spisovatel Fernando Mariás napsal roku 1990 na základě této domněnky román s názvem *La luz prodigiosa (Zázračné světlo)*⁶², podle něhož natočil režisér Miguel Hermoso roku 2003 stejnojmenný film. Kniha i film vypráví o tom, jak mladý negramotný pasáček našel a zachránil v červenci roku 1936 poblíž Granady polomrtvého muže, který byl vážně postřelen. Když se pak po čtyřiceti letech vrací do Granady, potkává tam tohoto muže, kterého před lety zachránil, jak žebrá na ulicích. Jisté indicie a náhodné události, ho přivedou k podezření, že onen žebrák by mohl být Federico García Lorca.

⁶¹ Překlad Jany Řádkové

⁶² Překlad Miloslav Uličný

Nehledě na nejasnosti okolo Lorcovy smrti, je jasné, že svět přišel o velkého básníka a dramatika, jehož dílo je tak mnohotvárné a živé, že ho nedokázalo umlčet ani násilí. Lorцова básnická i dramatická tvorba nepostrádá lidskost a je stále aktuální a zajímavá pro čtenáře nejen v jeho rodném Španělsku, kde se stal literární ikonou, ale i po celém světě.

?

3. Charakteristika romancí

Romance jsou epické básně s příměsí lyriky, které se skládají z osmislabičných veršů se závaznou, stále se opakující asonancí v sudých verších. Romance mohou mít libovolný rozsah, který bývá závislý na dějové šíři tématu ale i na povaze juglара (žakéře), který je za doprovodu hudebního nástroje zpíval. Většinou platí pravidlo, že romance s velkým zastoupením lyrické složky bývají kratší a romance soustředěné na stránku epickou dosahují desítek až stovek veršů. U velmi rozsáhlých romancí se pak na dějových předělech mění typ asonance, zřejmě proto, aby se předešlo zpěvákově i posluchačově únavě z monotónnosti. Kromě klasických osmislabičných romancí existuje ještě tzv. romancillo (malá romance), pro které je charakteristické šestislabičné metrum (Uličný: 1999), a romance sedmislabičné, kterým se říká endecha (Domínguez Caparrós: 2000).

3.1. Vývoj romancí

V následující části stručně shrneme poznatky a názory Tomáse Navarra, Antonia Quilise a Josého Domíngueze Caparróse, autorů tří stejnojmenných knih zabývajících se španělskou versologií s názvem *Métrica española*.

Romance se vyvinuly z rozsáhlých hrdinských epických zpěvů tzv. *cantares de gesta* tak, že se z nich oddělila jejich nejzajímavější část: „*Parece fuera de duda que los romances epicotradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independiente.*“ (Tomás Navarro: 1956: 69)

Tyto epické zpěvy se skládaly zpravidla ze šestnáctislabičných veršů. Asonance v těchto verších byla *průběžná*⁶³ a poté, co se verše rozdělily na dvě poloviny, asonance zůstala zachována jen ve verších sudých, někdy však bývá kombinována s rýmem.

První romance v psané podobě spadají do 15. století. Předpokládá se, že autorem nejstarší známé romance „*Gentil dona, gentil dona*“ je Jaume de Olesa; báseň se datuje rokem 1421.

Bylo však již prokázáno, že anonymní romance jsou ještě staršího data. Slavný španělský filolog a odborník na romance, Menéndez Pidal, nazývá tyto staré romance spadající až do 13. a 14. století „*romances noticieros o noticiosos*“, jelikož podávaly zprávy o různých událostech. Některé z těchto romancí pojednávající o králi Petru Ukruťném zaznamenal už

⁶³ Tento termín zavedl Miloslav Uličný v polovině šedesátých let 20. století ve své diplomové práci, FFUK v Praze, 1965)

před rokem 1379 spisovatel Pero López de Ayala. Co se epických romancí týče, Menéndez Pidal odhaduje, že vznikaly ve stejné době jako *romances noticieros* nebo dokonce i dříve.

V druhé polovině 15. století a počátkem 16. století se romance začaly sbírat do zpěvníků například do zpěvníku *Cancionero general (Obecný zpěvník)*⁶⁴ nebo *Cancionero de Palacio*. Podle Tomáše Navarra byly romance skládané na konci 15. století ovlivněny dvorskou poezií a vyznačují se tím, že v nich bývá asonance často nahrazována rýmem. Jako příklad uvádí Tomás Navarro starší a novější verzi romance *Rosafresca*, která se objevuje v *Obecném zpěvníku* dvakrát, jednou s asonancí a podruhé s rýmem.

Co se rozložení veršů týče, v tomto období přetrvává jako metrická i sémantická jednotka dvojice osmislabičných veršů, i když se někdy seskupují tyto jednotky do kvartetů. Osmislabičný rozměr byl samozřejmě nejčastější, i když nedokázal zcela vytlačit starou rozkolísanost původních romancí. Například Carvajales píše jak romance osmislabičné, tak i romance, kde se střídají verše osmislabičné s verši devítislabičnými. Na konci 15. století se objevuje i romance šestislabičná tzv. *romancillo*. Také se začínají psát romance s lyrickými prvky, u nichž je do veršů vložen nebo na konec básně připojen refrén. Nejčastěji se refrén v romancích opakuje po každém čtyřverší.

V rukou renesančních tvůrců se básnická kvalita a umělecká forma romancí ještě více vytříbila. Rozšířil se repertoár námětů, začaly se psát romance s arabskou, pastýřkou, rytířskou, historickou nebo náboženskou tematikou. Časté byly také romance satirické a milostné. Zájem o romance rostl, což vedlo k výraznému nárůstu jejich počtu. Romance se sdružovaly do různých sbírek, jako například do zpěvníku *Cancionero de romances (Zpěvník romancí)*⁶⁵, který vyšel roku 1550 v Antverpách. V rozměru se definitivně ustálil počet slabik na osmi. Dále přetrvávala tradice nedělit skladby do žádných strof, jednotkou dále zůstává osmislabičná dvojice veršů. Mnoho renesančních autorů jako například Juan de Encina, Gil Vicente, Torres Navarro nebo Jorge de Montemayor s oblibou dále používají v romancích rým, jak to bylo zvykem za doby Katolických Veličenstev. Od poloviny 16. století se však začíná stále silněji projevovat zcela opačná tendence, která spočívala v striktním používání asonance. I když se samozřejmě vyskytovaly i případy, kde se v jedné romanci objevoval rým i asonance, nebylo už možné kombinovat v romancích rým s asonancí s takovou volností jako dříve. Dále se v průběhu 16. století prohlubuje tendence obohacovat romance o lyrické prvky, ať už se tak dělo formou vložených popěveků či jejich umístěním na konec romance (Tomás Navarro: 1986)

⁶⁴ Bělič, O., Forbelský, J. Dějiny španělské literatury, 1984: 39

⁶⁵ Ibid., str. 40

Během období španělského Zlatého věku dosáhly romance značného rozkvětu. Romance skládali velikáni jako Luis de Góngora y Argote, Félix Lope de Vega y Carpio, Francisco Gómez de Quevedo y Villegas nebo Miguel de Cervantes y Saavedra. Romance se šířily mezi lidem díky tzv. *pliegos sueltos* (volné lístky), na nichž se vydávaly. Velký podíl na rozšíření romancové formy mělo především divadlo, ve kterém se od konce 16. století objevují romance stále častěji. Metrické rysy nastíněné v minulých letech se ještě více upevnily a potvrdily během Zlatého věku. Upevnilo se rozdělení romancí do veršových čtveřic oproti původnímu rozdělení do veršových párů, definitivně se ustálila převaha asonance nad rýmem, který byl v určitém období upřednostňován. Tato skutečnost samozřejmě neznamenala celkové vyloučení rýmu z romancí. Ty se v nich běžně používaly, avšak většinou se objevoval rým jen ve verších patřících do různých čtyřverší. Příkladem takového postupu je například Góngorova romance *Angélica y Medoro*, kde se v rámci jednoho kvarteta vyskytuje asonance, avšak některé verše z různých veršových čtveřic se navzájem rýmují. Vzrostl počet šestislabičných romancí a začaly se psát romance sedmislabičné. V tomto období také došlo v romancových verších k značnému syntaktickému uvolnění, kdy se přesah stává v mnoha romancích běžným jevem. V posledních letech 16. století a na počátku 17. století roste i počet lyrických romancí.

V období osvícenském patří mezi hlavní autory romancí Juan Meléndez Valdés, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Manuel José Quintana nebo Dionisio Solís. Co se metrické formy týče, v tomto novoklasicistním období se pokračuje ve směru nastoleném v době Zlatého věku. Verše se seskupují do jednotek po čtyřech verších a běžně se užívá asonance nebo její kombinace s rýmem. Samozřejmě se vyskytly i výjimky, jako například v případě Dionisia Solíse, který romance do kvartet nerozděluje a často užívá výhradně rým. I v tomto období se skládají romance lyrické s různými refrény, jejichž počet roste s příchodem romantismu (Tomás Navarro: 1986).

Romance jsou v romantismu častým prvkem, kterým se zpracovávají témata historická a legendy. Naopak se snižuje výskyt romancí v divadelní tvorbě, kde se upřednostňuje různost básnických forem. Bezpočet romancí napsali Ángel de Saavedra (Vévoda z Rivasu), Bermúdez de Castro nebo José Zorilla, kteří je skládali jako samostatné skladby nebo je začleňovali do jiných básní. Básnířka Gertrudis Gómezová de Avellaneda je autorkou celé řady historických romancí o Alfonsovi Moudrém a také mnoha romancí lyrických. Romance se rovněž vyskytují ve výpravných pasážích Esproncedových děl *El estudiante de Salamanca*

(*Salamancký student*)⁶⁶ nebo *El Diablo Mundo (Ďábel svět)*⁶⁷. I Gustavo Adolfo Bécquer psal romance, za krátké osmislabičné romance lze například označit jeho básně II. a XXII. ze sbírky *Rimas (Sloky)*⁶⁸. Kromě toho Bécquer vždy tíhl k asonanci, ať už volil jakékoliv metrum. Během romantismu převládala tendence seskupovat romancové verše do kvartetů, i když často se objevují i romance složené pouze z osmislabičných veršových páru, jak tomu bývalo o starých lidových romancích.

V období modernismu se romancových forem užívá hlavně pro zpracování témat lyrických. Řadu příkladů najdeme například v tvorbě Kubánců Juliána del Casal a José Martího nebo Mexičana Salvadora Díaze Miróna. Dále pak Salvador Rueda vydal romancovou sbírku s názvem *Romancero* a Argentinec Leopoldo Lugones vydal romancovou sbírku *Romances del Río Seco (Romance od Río Seco)*⁶⁹. Za mistrovskou ukázkou romancí v tomto období je považována Machadova skladba *La tierra de Álvaro González (Země Alvargonzálezova)*⁷⁰. I v tvorbě Miguela Unamuna najdeme řadu romancí, především v jeho sbírkách *Cancionero (Zpěvník)*⁷¹ nebo *Romancero del destierro (Romance z vyhnanství)*⁷². Romance se objevují též v tvorbě Juana Ramóna Jiménezze jako například v jeho sbírce *Pastorales (Pastorály)*⁷³ nebo *Arias tristes (Smutné Árie)*⁷⁴.

V období postmodernistickém pak vzniká sbírka, která je předmětem našeho zkoumání, tedy Lorcova sbírka *Cikánské romance*. Federico García Lorca je autorem i řady dalších romancí jako například *Encrucijada (Rozcestí)* ze sbírky *Zpěv na andaluskou notu*, *Casida de las palomas oscuras (Kasída o tmavých holubicích)* ze sbírky *Díván sadu Tamarit* nebo *Canción otoñal (Podzimní píseň)* ze sbírky *Kniha básní*. Romance píše však i další jeho vrstevníci a členové generace roku 27. Poslední část sbírky *Cántico (Chvalo zpěv)*⁷⁵ od Jorge Guilléna je celá složená z romancí. Romance píše i Dámaso Alonso, Emilio Prados, Miguel Hernández aj.

Kromě dělení romancí do čtyřverší se v tomto období romance dělí podle tradičního vzoru do osmislabičných veršových dvojic. Příkladem takového rozdělení je Lorcova romance *El*

⁶⁶ Uličný, M., *Ďábel svět*, 2004: 41

⁶⁷ *Ibid.*, str. 40

⁶⁸ *Ibid.*, str. 180

⁶⁹ *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*, 1996: 336

⁷⁰ *Dějiny španělské literatury*, 1984: 197

⁷¹ *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*, 1999: 596

⁷² Bělič, O., Forbelský, J. *Dějiny španělské literatury*, 1984: 180

⁷³ *Ibid.*, str. 199

⁷⁴ *Ibid.*, str. 198

⁷⁵ *Ibid.*, str. 213

*lagarto está llorando (Ještěr pláče)*⁷⁶. Lorca je také autorem řady šestislabičných romancí tzv. *romancillos* a romancí sedmislabičných.

Tradice romancí přežívá až do dnešních dnů, skládají se romance na témata stará a romancový verš se objevuje i v textech moderních. Skládají se především básně rozdělené do čtyřverší. Kromě romancí s průběžnou asonancí je oblíbené rozdělení do kvartet, kde rým v každém čtyřverší. Takové romance si získaly oblibu především v Mexiku, ale objevují se i ve Španělsku (Tomás Navarro: 1986).

⁷⁶ Překlad Jany Řádkové

4. Cikánské romance

Cikánské romance patří k nejznámějším básnickým sbírkám Federica Garcíi Lorcy a v českých zemích možná patří k nejznámějším španělským sbírkám vůbec.

I když sbírka není příliš obsáhlá a zahrnuje pouhých osmnáct romancí (z toho tři historické), je výsledkem dlouhodobé práce, úvah o podstatě andaluské duše, vnímání cikánského života, zvyků a tradic. Lorca zde zúročil svou znalost starých španělských romancí, které, jak jsme shrnuli výše, vznikaly už v 15. století a mají ve španělské literatuře hluboké kořeny, protože se jako červená nit táhnou všemi literárními epochami španělského písemnictví.

V *Cikánských romancích* se projevuje i Lorcův cit pro rytmus a hudební sluch, stejně tak jako vjemy a zážitky z dětství prožitého v granadské provincii na jihu Andalusie nebo návštěvy granadské čtvrti Albaicín a jeskyň v kopci Sacramonte.

Cikánské romance (Romancero gitano) poprvé vyšly v dubnu roku 1928 v nakladatelství *Revista de Occidente*, ale již roku 1927 básník publikoval některé romance v časopise *Litoral* v Málaze a v časopise *Verso y Prosa* v Murcii. Mnoho Lorcových romancí však bylo známo již před tímto datem, jelikož měl ve zvyku, že nové básně posílal nebo sám předčítal svým přátelům i širšímu okruhu posluchačů. Naslouchal jejich názorům, chvále i výtkám a podle toho svou tvorbu korigoval (Čivný: 1956).

Víme, že na sbírce pracoval od roku 1924 do roku 1927 a dochovala se i řada poznámek a úvah o uměleckém záměru a o tvůrčím pracovním procesu na této sbírce, které zanechal Lorca v četné korespondenci se svými přáteli.

První zmínku o Lorcově nápadu napsat sbírku romancí, nacházíme v dopise, který básník napsal příteli Fernándezovi Almagrovi na jaře roku 1923: „...pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡todo perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugaran por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga cielos. ¡Hay nada más emocionante! Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima.“ (Josephs y Caballero: 2004: 78)⁷⁷

⁷⁷ „Chci sestavit několik romancí s jezery, romance s horami, romance s hvězdami. Bude to tajemné a zároveň jasné dílo, jako květina (náhodné a dokonalé jako květina). Plně věni! Chci vytáhnout na světlo arabská děvčata, co si hrála ve zdejších vsích a rozsévat v mých lyrických lesích dokonalé postavy ze starých anonymních romancillos.“

Roku 1975 vydal Martínez Nadal první svazek obsahující Lorcovu básnickou tvorbu pod názvem *Autógrafos*. V této knize se nacházejí i první náčrty jedenácti romancí včetně dat jejich prvních verzí: *Romance o luně, luně* (bez názvu ale s nadpisem „*Cikánské romance*“) datována 29. července 1924, *Cikánská jeptiška* (také bez titulu) s datem 20. srpna 1925, *Nevěrná žena* s datem 27. ledna 1926, *Romance o černém hoři* s datem 30. července 1924. Z těchto dokladů víme, že se cikánské romance utvářely postupně. Tyto náčrty prvních verzí romancí také dokazují, že *Cikánské romance* jsou umělecky výjimečně vypracovanou sbírkou.

Z dopisů, které Lorca adresoval Jorge Guillénovi a Fernándézovi Almagrovi, zase víme, že se názvy jednotlivých romancí od první verze až po konečné úpravy a vydání měnily.

Zajímavý je především dopis Jorge Guillénovi z roku 1926, ve kterém mu Lorca odhaluje svůj umělecký záměr: „*Ahora trabajo mucho. Estoy terminando el Romancero gitano. Nuevos temas y viejas sugerencias. La Guardia Civil va y viene por toda la Andalucía. Yo quisiera poderte leer el romance erótico de «La Casada infiel» o «Preciosa y el aire». «Preciosa y el aire» es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva. Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean entendidas por estos, sean visiones del mundo que viven, y de esta manera hacer el romance trabado y solido como una piedra.*

[...]

Quedaré un libro de romances y se podrá decir que es un libro de Andalucía.“ (Josephs y Caballero: 2004: 82)⁷⁸

Tento úryvek je pro pochopení *Cikánských romancí* velmi důležitý, jelikož obsahuje zásadní klíčové myšlenky, na kterých je dílo postaveno. Lorca vytvořil cikánský mýtus, na jehož

Jen si představ romanci, která by místo jezer měla nebe. Je to tak vzrušující! S pomocí Boží a Duchu svatého v létě vytvořím dílo lidové a zcela andaluské.“ (Překlad Jany Řádkové)

⁷⁸ „*Nyní intenzivně pracuji. Dokončuji sbírku Cikánské romance, plnou nových temat a starých námětů. Četníci se zde prohánějí po celé Andalusii. Chtěl bych ti přečíst erotickou romanci o Nevěrné ženě nebo Preciosu a vítr. Tato druhá romance pojednává o mýtu, který jsem si vymyslel. Snažím se vytvořit harmonii mytologického světa cikánů a lidových a obyčejných prvků současného světa. Výsledek je zvláštní, ale myslím, že neotřele krásný. Chci, aby obrazy, ve kterých portrétuji různé typy hrdinů, byli blízké jim samotným, aby to byly vize světa, ve kterém žijí. Tak vznikne romance, která bude hutná a pevná jako kámen.*

[...]

Nakonec vznikne sbírka romancí, o které se bude moci tvrdit, že je ryze andaluská.“ (Překlad Jany Řádkové)

základě sestrojil a postavil, jak sám ve výše zmíněném dopise Fernandovi Almagrovi napsal, knihu romancí, ve které spojil lidové prvky, tradiční formu španělských romancí s moderními prvky současnosti. Skutečnost, že Lorca sám v korespondenci použil výraz „sestroit romance“, podle nás svědčí o umělecké propracovanosti a promyšlenosti této básnickovy sbírky.

V Cikánských romancích dosáhl Lorca dokonalé syntézy tradičních lidových prvků a prvků osobitě uměleckých a velmi moderních. Jak píše Lumír Čivný v předmluvě k svému překladu této sbírky, Lorca nikdy nehledá zvláštní neobvyklá slova, kouzlo jeho verše spočívá ve využití prostých slov a neobvyklých obrazů.

Jeho romance se ujaly mezi prostým lidem, který si je velmi oblíbil a „aniž by znal jejich autora, uměl mnohé z nich nazpaměť“ (Čivný: 1956, s. 27). Zároveň však jeho romance sklidily velký úspěch u literárních kritiků, kolegů básníků a učených čtenářů.

Když *Cikánské romance* roku 1928 vyšly, byla odezva, kterou vyvolaly nevídaná. Výstižně to popisuje ve svém článku José Luis Cano: „*El éxito del libro es fulminante, y la edición se agota en pocos meses. Raramente un libro de poesía logra obtener, como lo obtuvo este libro de Federico un éxito popular y al mismo tempo la admiración de los críticos más selectos. En este caso, mayoría y minoría coincidían en admirar unos romances en los que la maravillosa fantasía del poeta, sus palabras sabias y misteriosas – con la sabiduría y el misterio de la milenaria Andalucía –, habían logrado calar y conmover el alma del pueblo, del suyo, el andaluz, y del de toda España.*“ (Josephs y Caballero: 2004: 90)⁷⁹

José Luis Cano vystihl velmi přesně, v čem spočívá zvláštní kouzlo a význam této sbírky. Lorca dokázal moderními jazykovými prostředky zpřístupnit folklorní prvky španělského jihu. Jeho romance však nejsou jen povrchní imitací folklorních elementů. Lorca ve své sbírce dokázal postihnout hlubinné a archaicko-náboženské vrstvy andaluské kultury (Forbelský: 1999).

Kouzlo tohoto díla spočívá v svébytném přetvoření lidového motivu a formy, tedy v osobitém přetvoření prvků, které ve Španělsku byly a stále jsou lidem blízké a důvěrně známé, a díky tomu získaly Lorcovy romance mezi španělskými čtenáři velkou oblibu.

⁷⁹ „Sbírka měla obrovský úspěch a za pár měsíců se vyprodala. Nestává se často, aby básnická sbírka uspěla u běžných čtenářů i u těch nejnáročnějších literárních kritiků, jako se to podařilo této Federicově knize. Většina i menšina shodně obdivují romance, v nichž básníková úžasná fantasie, jeho moudrá a tajemná slova, inspirovaná moudrostí a tajemnem tisícileté Andalusie, dokázala zasáhnout a dojmout duši andaluského lidu i celého Španělska.“ (Překlad Jany Řádkové)

Osobité pojetí, smyslovost, originální symbolika a neobvyklé a pestré metafory pak zajistily romancím ohlas mimo Španělsko. Dokonalá syntéza tradičních a moderních prvků a nevysvětlitelné metafory, které dávají sbírce nádech tajemna, ji činí velmi aktuální a atraktivní i pro moderního čtenáře.

V předchozích odstavcích jsme se zmínili o symbolice, o neobvyklých metaforách, tradičních motivech cikánského a andalusského světa, o hudebnosti, Lorcově citu pro rytmus, o klasickém útvaru španělských romancí, do kterého Lorca „oblékl“ svou vizi andalusko-cikánského světa. Právě tyto pojmy považujeme za klíčové nositele estetického náboje celé sbírky.

V následující části pojednáme o obsahové stránce sbírky a o její jazykové výstavbě, přičemž se především zaměříme na tropy v ní obsažené.

Dále se pokusíme o analýzu stránky formální, kam řadíme formální náležitosti romancové formy jako je metrum, asonance a rytmus.

4.1. Obsahová stránka Cikánských romancí

Nejdříve krátce popíšeme obsah sbírky, její jednotlivé romance a hlavního hrdinu, andalusského cikána. Především nás bude zajímat způsob, jakým Lorca cikánský svět představuje a jaké expresivní výrazy užívá, aby čtenáři představil svůj mýtický cikánský svět, ve kterém se úzce pojí láska se smrtí, radost s utrpením, zbožnost s pohanstvím.

4.1.2. Osmnáct Cikánských romancí a jejich hrdina

V této části se krátce zmíníme o obsahu Lorcovy sbírky, uvedeme jednotlivé názvy romancí a jejich stručné obsahy. Dále pojednáme o hlavním hrdinovi *Cikánských romancí*, o andalusském cikánovi, jeho světě a způsobu, jakým ho básník vidí a prezentuje.

Sbírka Cikánské romance obsahuje celkem 18 romancí, z toho jsou 3 skladby označené jako romance historické. Romance odrážejí hoře utlačovaného etnika, které žije na okraji společnosti a je pronásledován úřady, proti kterým se bouří.

Hrdinou sbírky je andaluský cikánský lid. Lorcovi cikáni však nejsou skutečnými cikány; Lorca je idealizuje a vytváří tak cikánský mýtický svět. Lorca poetickými prostředky rekonstruuje mýtický cikánský svět, o kterém dobře ví, že v Andalusii kdysi existoval (Josephs y Caballero, 2006: 101).

Jak píše Allen Josephs a Juan Caballero v komentovaném vydání této sbírky, tvoří cikán střed *Cikánských romancí*, avšak hlavní postavou je spíše andaluské hoře, jehož jsou cikáni

nositeli. Na tomto místě uvádíme dva Lorcovy komentáře o cikánech a jejich hoři, které vyšly v osmnáctém vydání básnickových sebraných děl pod názvem *Obras completas (Souborné dílo)* v Madridu roku 1974.

Lorca zde praví: „ *El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más artístico de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.* “ (IN Josephs y Caballero: 2006: 106)⁸⁰

A pokračuje dále: „... *un libro donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia de ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.* “ (IN Josephs y Caballero: 2006: 106 - 107)⁸¹

Poslední citát, který v této souvislosti uvedeme, pronesl Lorca v Barceloně roku 1935 během veřejného čtení své sbírky: „*El libro es un retablo de Andalucía, pero antipintoresca, antifolclórica y antiflamenca. Lo llamo gitano no porque sea gitano de verdad, sino porque canto a Andalucía, y el gitano es en ella la cosa más pura y más auténtica. Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; éstos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos.* “ (IN Josephs y Caballero: 2006: 91)⁸²

⁸⁰ „Má kniha jako celek představuje andaluskou báseň, i když ji nazývám sbírkou cikánskou. Zvolil jsem tento název, jelikož cikán je tím nejvyšším a nejpravějším nositelem umění ve Španělsku. Nejlépe ztělesňuje jeho podstatu a stráží uhlíky, krev a písmo andaluské i univerzální pravdy.“

⁸¹ „... je to kniha, kde postavy slouží vyšším cílům a kde se objevuje jen jedna hlavní postava. Jediným hlavním hrdinou, tmavým jako letní nebe, je zde Hoře, které prosakuje až do morku kostí a mízy stromů a nemá nic společného s melancholií či nostalgií nebo zármutkem či duševním trápením. Je to pocit víc nadpozemský než pozemský; je to andaluské hoře, které představuje boj milostné inteligence s tajemstvím, které ji obklopuje a kterou nemůže pochopit.“

⁸² „Má sbírka je obrazem Andalusiie, avšak jde o Andalusii nemalebnu, nefolklorní a bez flamenca. Nazývám tuto sbírku cikánskou ne proto, že by taková doopravdy byla, ale protože v ní zpívám Andalusii, a cikán je to nejryzejší a nejskutečnější v tomto kraji. Andaluští cikáni nejsou ti, kteří špinaví a potrhání kočují po kraji, to jsou maďarští cikáni. Pravý cikán nikdy nic neukradl a neobléká se do roztrhaných hadrů.“

Pro Lorcu jsou tedy cikáni největšími interprety umění, reprezentují pro něj maximální uměleckou stylizaci a *Cikánské romance* jsou poetizací cikánsko-andaluského světa a citu, který je zároveň citem španělským i hispánským, citem života, smrti a citem uměleckým. (Josephs y Caballero: 2006)

Nebudeme zde obsáhle pojednávat o původu španělských cikánů, uvedeme jen, že do Španělska se dostali v 15. století. Jedna skupina do Španělska dorazila v druhé polovině 15. století přes Barcelonu, druhá „jižní“ skupina nejspíše ještě dříve přes africký kontinent (Clébert: 1965: 101)

Za podstatný však považujeme způsob, jakým se sžili s Andalusií a její hudbou a kulturou. Ricardo Molina ve své knize *Misterios del arte flamenco: ensayo de una interpretación antropológica* (Tajemství flamenca, esej s antropologickou interpretací) z roku 1967 o tom píše: „*Los gitanos se identifican entrañablemente con Andalucía y la «manera de ser» andaluza, demostrando lo que afirmó Thomas Mann, que los «hombres que viven en una tierra que no es la propia, sino adoptada, suelen desplegar las características nacionales en forma más rigurosa que los propios nativos»*“.⁸³

Pro českého čtenáře i překladatele je důležité pochopit povahu a způsob života španělských cikánů. Jak je patrné z výše uvedených citátů, jsou španělští, a především andaluští cikáni, nositeli folklóru a součástí andaluských dějin a kultury. Cikáni jsou zde považováni za mistry flamenca, za skvělé zpěváky, tanečníky a hudebníky.

Přejdeme nyní k stručnému rozboru jednotlivých romancí Lorcovy sbírky. Uvedeme vždy název romance ve španělštině, varianty překladů titulu do češtiny a velmi stručný obsah každé romance.

4.1.2.1. Romance de la luna, luna

Bart: Romance o luně, luně

Nechvátal: Romance o luně, luně

Čivrný: Luna, luna

Tato romance předznamenává tragický osud cikánského světa a ohlašuje přítomnost smrti, jejíž nositelkou je luna. Ta je zde personifikována jako svůdná žena, která vábí cikánské dítě, jež nakonec zemře. Luna je symbolem smrti, je uhrančivá a tajemná.

⁸³ „Cikáni se niterně spojili s Andalusií a s její podstatou a dokázali tak to, co už dříve tvrdil Thomas Mann, že «u lidí, kteří žijí v zemi, jež není jejich vlastní, nýbrž adoptivní, se národní charakteristiky rozvinou silněji než u původních obyvatel»“.

Cikánský svět je ilustrován symboly z jejich každodenního života, jako jsou například kovárna, kovadlina, bronz, prsteny a náhrdelníky.

4.1.2.2. Preciosa y el aire

Nechvátal: Preciosa a vítr

Čivrný: Preciosa a vítr

V této romanci pronásleduje personifikovaný vítr mladou cikánku Preciosu. Vítr zde symbolizuje chlápěného silného muže, který se žene za mladou a bezbrannou dívkou, jež se nakonec ukryje v sídle anglických vojáků. Preciosa a vítr jsou postavy mýtické a ztělesňují pověřivý a snový cikánský svět, zatímco Angličané symbolizují svět moderní a reálný, který nemůže pochopit strach malé cikánky. Výstavbou se tato romance velmi podobá starým španělským romancím, jelikož začíná „in medias res“ a konec je otevřený, jak tomu bývalo u klasických romancí.

Literární kritik Guillermo Díaz Plaja v této romanci poukazuje na paralelu mezi Lorcovou Preciosou a Cervantesovou cikánkou z povídky *Cikánečka (Příkladné novely)*.

4.1.2.3. Reyerta

Nechvátal: Šarvátka

Čivrný: Rvačka

Tématem této romance je smrt. Báseň pojednává o rvačce, ve které se vzájemně ubodá několik mužů. Jde o šarvátku, jejíž příčina zůstává čtenáři utajena stejně tak jako identita zúčastněných. Nejlépe obsah této básně vystihuje sám Lorca: „*En el romance Reyerta está expresada esa lucha latente en Andalucía y en toda España de grupos que se mataban sin saber por qué, por causas misteriosas, por una mirada, por una rosa, porque un hombre de pronto siente un insecto sobre la mejilla, por un amor de hace dos siglos*“ (Lorca IN Josephs y Caballero: 2006: 113)⁸⁴

Zjednodušeně lze konstatovat, že tato romance je sledem metafor evokujících smrt.

4.1.2.4. Romance sonámbulo

Bart: Romance somnabula

⁸⁴ „V romanci Šarvátka je vyjádřen skrytý boj mezi různými skupinami v Andalusii ale i po celém Španělsku, které se navzájem zabíjely, aniž by věděly proč. Důvody tohoto boje byly záhadné, lidé se zabíjeli kvůli pohledu či růži, kvůli polechtání hmyzu na tváři nebo lásce z dob před dvěma sty lety.“

Nechvátal: Romance náměsíčná

Čivrný: Romance náměsíčná

Většina interpretací této romance (Josephs y Caballero, Arango, Díaz Plaja) se shoduje v tom, že romance pojednává o cikánce, jež marně čekala na svého milého, který je překupníkem.

Ten se nakonec vrací domů a raněn vede dialog s jejím otcem. Ptá se po své nevěstě, ta je však již mrtvá. Celá romance evokuje zlý sen, refrén „*verde, que te quiero verde*“ navozuje fantasmagorickou atmosféru snového a tragického světa.

4.1.2.5. La monja gitana

Bart: Cikánská jeptiška

Nechvátal: Cikánská mniška

Čivrný: Cikánská jeptiška

Tato romance pojednává o jeptišce, která vyšívá květy na látku a nechává se přitom unášet svou fantasií. Její představy jsou erotické, avšak ona je potlačuje a dál vyšívá. Je to romance o frustrovaném citu a potlačovaných pudech cikánské jeptišky.

4.1.2.6. La casada infiel

Bart: Něžerná manželka

Nechvátal: Nevěrná žena

Čivrný: Nevěrná žena

Jedná se o jednu z nejjasnějších a nejrealističtějších romancí celé sbírky, která díky svému tématu dosáhla mezi lidem velké obliby. Je to vyprávění o milostném aktu mezi pravým cikánem a vdanou ženou, která se tím dopouští nevěry. Jde o příběh sblížení dvou lidí, které je však čistě tělesné a prosté hlubšího milostného citu.

4.1.2.7. Romance de la pena negra

Nechvátal: Romance o černém hoři

Čivrný: Romance o černém hoři

V této romanci je personifikováno andalusko-cikánské hoře do postavy cikánské ženy jménem Soledad Montoyová. Tato mladá žena je opuštěná a trápí se. Je ztělesněným hořem, ze kterého není východiska. Claude Couffon poukazuje na skutečnou ženu jménem Soledad Montoyová, která Lorcu inspirovala a fascinovala, když byl dítě. Lorca sám vysvětluje povahu tohoto pocitu následovně: „ *La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo*

andaluz. No es angustia porque con pena se puede reír, ni es un dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta.“
(Lorca IN Josephs y Caballero: 2006: 248)⁸⁵

4.1.2.8. San Miguel (Granada)

Nechvátal: Svatý Michael (Granada)

Čivrný: Svatý Michael (Granada)

Ve svých třech romancích o archandělech Lorca poetizuje reálné postavy, emblémy tří andaluských měst. Romance o Svatém Michaelovi je koncipována jako pouť, kterou cikáni každoročně uskutečňují z granadské čtvrti Albaicín do poustevny na kopci Sacro Monte, kde se nachází barokní socha Svatého Michaela. Pomocí složitých metafor Lorca popisuje cikánskou pouť a sochu Svatého Michaela.

4.1.2.9. San Rafael (Córdoba)

Nechvátal: Svatý Rafael (Kordova)

Čivrný: Svatý Rafael (Córdoba)

Svatý Rafael je jedním z córdobských emblémů. Je to socha stojící na římském kamenném mostě na břehu řeky Gaudalquivir. Komplikovanými obrazy básník představuje andaluské město Córdoba. Vytváří mýtickou představu tohoto starobylého města, plnou římských prvků, aluzí na reálná místa v Córdobě a na Bibli.

O tomto archandělovi, jenž bývá považován za anděla uzdravovatele, vypráví kniha Tobiáš.

4.1.2.10. San Gabriel (Sevilla)

Nechvátal: Svatý Gabriel (Sevilla)

Čivrný: Svatý Gabriel (Sevilla)

Svatý Gabriel je posel boží, který ohlásil Panně Marii, že porodí Ježíše Krista. V této romanci vytváří Lorca cikánskou verzi této události, čímž zdůrazňuje rodinné cítění cikánů.

Metaforická vyjádření jsou značně obtížná, abstraktní, a stěžují chápání celé básně (Josephs y Caballero: 2006: 115)

⁸⁵ „Hoře Soledad Montoyové je podstatou andaluského lidu. Není to úzkost, protože nebrání smíchu, a není to ani oslepující bolest, protože nikdy nevyvolává pláč. Je to touha bez cíle, pronikavá láska k nicotě, je to pocit jistoty, že smrt (všudypřítomná hrozba v celé Andalusii) člověku dýchá na záda.“

4.1.2.11. Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla

Nechvátal: Zatčení Tonička Kamboria na cestě do Sevilly

Čivrný: O zatčení Tonička Camboria na cestě do Sevilly

Lorca zde popisuje, jak španělští četníci zadrželi cikána Antonia Camboria, který je jakýmsi prototypem pravého andaluského cikána. Je zde prezentován jako aristokrat ze starého rodu, hrdý a pohledný. Opět se zde objevují četníci jako negativní symbol, kteří bezdůvodně Antonia zadrží a poníží.

4.1.2.12. Muerte de Antoñito el Camborio

Nechvátal: Smrt Tonička Kamboria

Čivrný: Smrt Tonička Camboria

V této romanci Lorca dále rozvíjí příběh z básně předchozí. Cikán Antonio Camborio je zavražděn svými bratranci. Je to také jediná romance, ve které hrdina přímo oslovuje básníka a žádá ho z posledních sil o pomoc.

4.1.2.13. Muerto de amor

Nechvátal: Oběť lásky

Čivrný: Mrtvý láskou

Tato romance, podobně jako *Romance náměsíčná*, nás zavádí do neskutečného světa osvětleného lunou, ve kterém je cítit přítomnost smrti (Díaz Plaja: 137). Romance pojednává o smrti mladého cikána, který se trápil potlačovaným citem.

4.1.2.14. Romance del emplazado

Nechvátal: Romance o proklatci

Čivrný: Romance o štvanci

V této romanci hovoří Lorca o postavě jménem „*el Amargo*“⁸⁶, která se objevuje i ve sbírce *El poema del Cante jondo (Zpěv na andalusskou notu)*. Romance má snovou a morbidní atmosféru. Lorca zde vypráví o tom, jak bylo cikánu Amargovi ve snu oznámeno, že do dvou měsíců zemře, a jak se dvacátého pátého srpna jeho osud naplnil. Lorca sám zmínil, že Amargo je skutečná postava, kterou jednou potkal jako dítě, a od té doby ji nosil v hlavě.

⁸⁶ Zahořklý

Název básně je aluze na španělského středověkého krále Ferdinanda IV., který měl přídomek „*El Emplazado*“.⁸⁷

4.1.2.15. Romance de la Guardia Civil española

Nechvátal: Romance o španělských četnících

Čivrný: Romance o španělské žandarmerii

V této romanci popisuje Lorca krutost španělských četníků, kteří jsou odvěkými nepřáteli andaluských cikánů. Je to jedna ze stěžejních básní celé sbírky, zobrazující utrpení cikánů a jejich tragický osud a příkoří, které na nich četníci páchají. Romance je plná symbolů smrti a metaforických výjevů, kterými Lorca popisuje cikánskou oslavu Vánoc ve městě Jerez de la Frontera, jež je narušena příchodem četníků, kteří cikány zmasakrují.

Tres romances históricos (Tři historické romances)

4.1.2.16. Martirio de Santa Olalla

Nechvátal: Umučení svaté Eulalie

Čivrný: Romance o mučednické smrti

Lorca v této historické romanci vypráví o mučednické smrti Svaté Eulalie, kterou umučili Římané v dnešní Méridě v provincii Badajoz. Podle legendy bylo dívce 12 let, když byla pro svou křesťanskou víru římskými vojáky mučena a upálena v pekařské peci. Lorca ve své romanci vytváří paralelu mezi umučenou světící a andaluskými cikány, kteří jsou stejně jako ona pronásledováni a mučeni četníky.

4.1.2.17. Burla de don Pedro a caballo (Romance con lagunas)

Bart: Romance s lagunami

Nechvátal: Žert rytíře Dona Pedra (Romance s jezery)

Čivrný: Šprým dona Pedra (Romance s lagunami)

V této romanci si Lorca hraje s lidovým námětem, jenž se objevuje ve španělské lidové písni *El caballero de Olmedo* (Rytíř z Olmeda), kterou parafrázuje i Lope de Vega (Díaz Plaja: 139). Laguny, které romanci rozdělují, jsou zamlčená místa v příběhu o donu Pedrovi, jenž byl jedné noci zavražděn.

⁸⁷ Povoláný, obeslaný

Tato romance je velmi neúplná a je na fantasmii čtenáře, aby si vypuštěná místa domyslel. Lorca si zde tropí žerty i z formální stránky starých romancí, jelikož používá nepravidelné metrum, které osciluje mezi třemi až jedenácti slabikami.

4.1.2.18. Thamar y Amnón

Nechvátal: Amnon a Tamar

Čivrný: Amnon a Tamar

Tato romance je cikánskou verzí biblického příběhu, který je popsán ve Starém zákoně v 2. knize Samuelově. Romance vypráví příběh o incestním vztahu bratra a sestry. Jednoho dne Amnon spatří svou sestru Tamar nahou, začne po ní toužit a nakonec ji znásilní. Romance má téměř alegorickou povahu, je sledem metafor a personifikací.

Toto téma se neobjevuje ve španělské literatuře poprvé, např. Tirso de Molina napsal divadelní hru s názvem *La venganza de Tamar (Tamařina pomsta)* nebo Pedro Calderón de la Barca je autorem hry na toto téma s názvem *La cabellos de Absalón (Vlasy Absolónovy)* (Jospheps y Caballero: 2006: 294).

5. Jazyková výstavba Cikánských romancí

5.1. Metafora

Ve svém pojednání *La imagen poética de don Luis de Góngora (Básnický obraz u dona Luise de Góngory)* hovoří Lorca o lidových obrazech a jejich užití v díle barokního básníka Luise de Góngory, a tím nám mnohé prozrazuje i o své vlastní metodě tvoření básnických obrazů: „*Básnický obraz znamená vždy přenesení smyslu. Jazyk je tvořen z obrazů a náš lid je na ně obdivuhodně bohatý. Pojmenovat přečnivající část střechy jelenem je znamenitý obraz; dát cukroví jméno nebeské pusinky nebo povzdechy jeptišky jsou jiné obrazy dojísta velice půvabné a přesné; jmenovat kupoli půlkou pomeranče je další obraz atd. donekonečna. V Andalusii dosahuje lidový obraz obdivuhodné jemnosti a citlivosti a transformace jsou zcela góngorovské. Hluboký proud, protékající zvolna polem, jmenují býkem vody, aby naznačili, jak je mohutný, útočný a silný; já pak slyšel od granadského sedláka: „Jívy rády sedí na jazyku řeky.“ Býk vody a jazyk řeky jsou obrazy vytvořené lidem a způsobem vidění už velmi blízké donu Luisovi de Góngora.“ (Federico García Lorca: *Básnický obraz u dona Luise de Góngory* IN *Ars Poetica*, 1976)⁸⁸*

Právě na tomto lidovém základu andaluských metafor staví Lorca své osobité básnické obrazy, a vznikají tak pozoruhodná metaforická vyjádření, která jsou velmi barvitá, pestrá a smyslová.

Kouzlo Lorcových metafor spočívá v jejich neurčitosti a nemožnosti říct, co přesně zobrazují. Je na smyslech každého čtenáře či posluchače, aby je ve své mysli konkretizoval. I když jsou jeho metafory velmi aktuální a moderní, nechybí jim lidová přirozenost, což je odlehčuje a činí je pro čtenáře stravitelnými.

V romanci *Smrt Tonička Camboria* pojednávající o cikánkovi, který na břehu řeky Guadalquiviru bojuje o život se svými čtyřmi bratřenci, Lorca nechává svého hrdinu zpívat „*hlasem mužného karafiátu*“, jeho odpor je připodobněn „*namydleným skokům delfína*“; a když podlehne, jeho tvář je „*živou mincí, jež se nikdy nezopakuje*“. (Forbelský: 1999: 185)

Rádi bychom na tomto místě upozornili, že není našim hlavním cílem dlouze pojednat o metaforách, jejich typech a způsobu tvoření nebo učinit detailní rozbor Lorcových metafor, budeme se spíše soustředit na problémy překladatelské spojené s jeho básnickými obrazy.

Pro překladatele bude nezbytné uvědomit si, zda jde o metafory aktuální a neotřelé nebo o metafory již lexikalizované a podle toho se rozhodnout pro jistý překladatelský postup.

⁸⁸ Překlad Lumíra Čivrného

Jak píše Levý ve své knize *Umění překladu* (1998), v uměleckém díle vystupuje z hlediska překladatelské problematiky do popředí dialektika obecného a jedinečného. Proti obecnému významu a formě stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný překlad se opírá o momenty zvláštní a zachovává prvky směřující k jedinečnému. Volný překlad pak klade důraz na obecné a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního. Jedinečné umělecké prostředky, jako jsou právě Lorcovy osobité metafory, je možno zachovat, tím že překladatel zvolí vhodný překladatelský postup (Levý: 1998). Podstatné při překladu také bude, jestli si překladatelé dokáží představit skutečnost skrývající se za metaforou a tuto skutečnost správně převést do češtiny.

Jak se přesvědčíme níže v analýze jednotlivých překladů, překladatelé mnohdy nerespektovali jedinečnost Lorcových metafor, často je svévolně vypustili, substituovali nebo je přeinterpretovali, umělecky přetvořili, vysvětlili či opsali. Někdy dokonce ani nepochopili význam metafory, což vedlo k vytvoření nesmyslného a neopodstatněného obrazného vyjádření v češtině.

5.2. Symboly a symbologie

Symboly se v dílech Federica Garcíi Lorcy, a tedy i v *Cikánských románích*, objevují velmi často. V *Cikánských románích* Lorca nejčastěji používá symboly spojené se smrtí a utrpením, s cikánským světem, hojně jsou také symboly erotické a náboženské.

Lorca si byl jistě dobře vědom tradičních významů symbolů, které ve svých dílech aplikoval, ale většinu z nich přetváří a obohacuje svou osobitou interpretací, a tak je třeba každý symbol objevující se v *Cikánských románech* interpretovat v kontextu celého Lorcova díla i kontextu bezprostředního, ve kterém je symbol použit.

Jsme si vědomi, že předmětem této práce není obsáhlá analýza Lorcovy symbologie, proto se zaměříme pouze na ty symboly, které působí nebo by mohly působit potíže při překladu.

Jak je známo, při použití jakéhokoliv symbolu v literárním díle nutně dochází k napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením. Jak píše Levý ve své knize *Umění překladu*, je základní snahou překladatele učinit dílo domácím čtenáři srozumitelné. Tento rámcový cíl však může překladatele ovlivnit i při překladu jednotlivostí, kdy dochází k oslabení estetické funkce výrazu ve prospěch funkce sdělovací (Levý: 1998). Jak si ukážeme dále na konkrétních příkladech v kapitole věnované analýze jednotlivých překladů, čeští překladatelé *Cikánských románů* přistupovali k textu originálu silně interpretačně, text a v něm umělecky použité symboly mnohdy zlogičtili, a tím porušili jeho estetickou hodnotu a umělecké napětí.

Následující kapitolu zakládáme na informacích čerpaných z knihy Manuela Antonia Aranga s názvem *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (1998) a z komentovaného vydání překladu (2006).

5.2.1. Zelená barva

Zelená barva je barva s dvojitým významem, je to barva přírody (života) i barva mrtvých těl (smrti). (Josephs, Caballero: 234). V Lorcově díle básnickém i dramatickém je zelená nejčastěji používanou barvou.

K samotné dvojznačnosti této barvy a jejím použití v romanci *Romance sonámbulo* (*Romance náměsíčná*) se vyjádřil i sám Lorca: „*El misterio poético es también misterio para el poeta, siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado, que soy yo*“ (Lorca IN Arango1998: 141)

V Lorcově *Romanci náměsíčné* spočívá důvtip a genialita právě v oné nemožnosti říci, že zde zelená barva má pouze jeden přesně vymezený význam. Zelená představuje, stejně tak jako luna, s kterou je tato barva neodlučně spojena, život, lásku a smrt, a to vše viděno citlivými očima básníka Lorcy.

V prvních verších této romance je zelená barva spojena s touhou po životě i s neodvratnou přítomností smrti. Milenec v podání Lorcy je v této romanci předurčen poddat se své životní tragédii. Tělo cikánky, která leží symbolicky mrtvá v jeho domě, je zelené. Zelená zde reprezentuje barvu živých rostlin i zsinalost mrtvých těl.

Zelená barva, která bývá tradičně také spojována s olivovým nádechem pleti cikánů, napomáhá navodit cikánskou atmosféru *Romance náměsíčné* (Arango: 282-284).

5.2.2. Luna

Luna, jako symbol smrti, se v Lorcově díle objevuje často a v různých podobách. Toto vesmírné těleso úzce spojené s noční krajinou vyvolává celou škálu pocitů jako jsou smutek, melancholie, zvědavost atd. Luna v Lorcově díle má zlověstný a uhrančivý charakter. V jeho podání má luna osudnou moc, to ona ztělesňuje v jeho poezii tajemství života a smrti. Luna se opakovaně objevuje v Lorcově poetické tvorbě a znázorňuje přítomnost smrti. V *Cikánských romancích* je svět cikánů osvětlen lunou, nositelkou bolesti, smrti a tragédie.

V *Romanci o luně*, *luně* spojuje Lorca mýtus s lidovou tradicí. Luna se v této romanci snaží svést dítě a unést ho. Její rituální tanec propůjčuje básni pohřební atmosféru. Báseň začíná symbolickým představením luny personifikující ženu, která má jakousi hypnotickou moc :

„*El niño la mira, mira./El niño la está mirando.*“ Malé cikáně je lunou okouzleno. Luna ztělesňuje krásnou a okouzlující ženu, která však skrývá zlé úmysly.

5.2.3. Guardia Civil

Pro cikána ztělesňuje španělská *Guardia civil* (španělští četníci) symbol smrti. Španělští četníci jsou jeho odvěkým nepřítelem.

Obtíže při překladu může působit rozdílnost českých a španělských reálií a snaha cizí dílo zdomácnit, lokalizovat či naopak exotizovat.

Jedna z Lorcovým romancí přímo pojednává o tomto pronásledování cikána a o jeho sociálním protestu. V *Romanci o španělských četnících* kombinuje Lorca různé symboly smrti, aby podtrhl temný a negativní vztah, který vládne mezi španělskými četníky a španělskými cikány:

*Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena
pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.*

Hodnotu této romance lze však plně pochopit jen na základě znalosti toho, co ze sociohistorického hlediska představuje *Guardia civil* pro andaluského cikána. Báseň staví do opozice dva odvěké nepřátele, pomalu se stupňuje tragédii blížící se smrti. Španělští četníci představují pro andaluského cikána největší nebezpečí, v básni jsou symbolem zkázy a smrti.

Rostlinná a živočišná symbolika v Lorcově díle přímo vychází z prostředí a z kraje, ve kterém Lorca žil. Andalusie, Lorcova vlast, je svébytnou částí Španělska. Andaluská krajina, rostliny, zvířata a barvy jsou velmi specifické a Lorcovy verše a především jeho *Cikánské romances* jsou plné těchto andaluských obrazů. Problém při překladu by mohl nastat tehdy, pokud by se překladatel snažil romance přehnaně přiblížit domácímu čtenáři, a dopustil by se tak nežádoucí lokalizace díla či nivelizace výrazu.

5.2.4. Olivovník, oliva

Tato rostlina je jednou z typických andaluských plodin. Kromě toho, že ve čtenáři evokuje andaluskou krajinu, je i velmi komplexním symbolem. Olivový keř je symbolem míru, plodnosti, síly a vítězství. V židovské a křesťanské tradici je olivovník symbolem míru.

Lorca používá tento symbol k popisu andaluské krajiny, k popisu cikánské země a barvy cikánské pleti.

Příkladů, kde se v Cikánských romancích objevuje tato rostlina, je mnoho.

Zde uvádíme jen několik na ilustraci:

Por el olívar venían

bronce y sueño, los gitanos.

(Romance de la luna, luna)

En la copa de un olivo

lloran dos viejas mujeres.

(Reyerta)

Zapatos color corinto,

medallones de marfil,

y este cutis amasado

de aceituna y jazmín.

(Muerte de Antoñito el Camborio)

5.2.5. Nard

Nard je rostlina s hlubokou náboženskou symbolikou. Ve Starém i Novém zákoně se nard objevuje několikrát jako symbol pokory. Tato rostlina má jednu z nejomamnějších a nejpronikavějších vůní (Arango 1998: 256).

Symbol nardu se objevuje v Lorkově díle často, například v jeho sbírce *Písně, Zpěv na andaluskou notu* nebo *Básník v Novém Yorku*.

V *Cikánských romancích* se objevuje nard v úvodní *Romanci o luně, luně*. Lorca v této romanci personifikuje lunu jako svůdnou ženu oblečenou do nardové sukně. Možná i ona omamná vůně nardové sukénky pomohla zhypnotizovat malé cikáně:

La luna vino a la fragua

con su polisón de nardos.

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

Pro českého čtenáře představuje nard neboli tuberóza exotickou rostlinu. Málom který český, ale jistě i španělský čtenář, ví, jak květy nardu vypadají, nebo že nard má velmi omamnou a pronikavou vůni. Důležité při převodu tohoto rostlinného symbolu je, aby překladatelé nepodlehli nutkání tuto rostlinu substituovat, a romanci tak nelokalizovali.

I když nelze po překladatelích požadovat, aby před překladem provedli obsáhlou studii všech Lorcových symbolů, lze očekávat, že překladatelé znají Lorcovo dílo jako celek a že si tak povšimnou alespoň nejčastěji používaných symbolů, ke kterým nard jistě patří. V kapitole věnované analýze překladů si ukážeme, že ne všichni překladatelé převedli tento Lorcův symbol adekvátně.

6. Formální stránka Cikánských romancí

Jak už jsme zdůraznili výše, navazují *Cikánské romances* na tradici starých romancí, které se od 15. století táhnou španělským písemnictvím jako červená nit.

Formálně jsou Lorcovy romances klasickou ukázkou romancové formy. Jedná se tedy o epicko-lyrické skladby složené s osmislabičných veršů; sudé verše pak vzájemně asonují.

6.1. Rytmus

Lorca měl výjimečný hudební sluch a cit pro rytmus, jenž zdědil po předcích a který dále vytrřibil hrou na kytaru a na klavír. Jeho *Cikánské romances* jsou velmi melodické a rytmicky vyvážené. Místy však rytmus aktualizuje, aby čtenáře neunabil rytmickou monotónností. Při překladu bude tedy velmi důležité tuto rytmičnost zachovat, jelikož rytmus představuje jednu z esteticky nosných hodnot celé sbírky.

Zastavujeme se u této estetické kategorie Lorcovy sbírky, jelikož právě na rytmu se dopustili prohřešku snad všichni překladatelé *Cikánských romancí*.

Český verš patří k sylabotónickému typu verše, španělský verš je považován za verš sylabický. Toto pojetí je však značně zjednodušené, jelikož ve španělské versifikaci existuje několik veršových typů, jak uvádí ve své knize Domínguez Caparrós (2000). Nebudeme zde obsáhle prezentovat návrh jeho klasifikace, zmíníme pouze, že ve španělské poezii existují i typy verše sylabotónického, kde hraje kromě počtu slabik i přízvuk. Platí to především u veršů s více než osmi slabikami.

Jak uvádí Levý (1998), je český verš naopak ze sylabotónických veršových systémů „nejvíce sylabický“.

„V sylabické variantě českého sylabotónického verše jsou verše buď stejnoslabičné, anebo se střídá několik rozměrů podle pravidelného strofického schématu. Tento princip lze pozorovat u české lidové poezie či poezie zlidovělé a jejich ohlasů.“ (Levý: 1998: 269)

Španělský a český verš si tedy nejdou tak vzdálené, jak by se na první pohled mohlo zdát. Společným bodem obou prozodických systémů je také skutečnost, že základem jejich rytmu je stejný počet slabik v odpovídajících si rytmických úsecích, tzv. izosylabismus. Španělština má však na rozdíl od češtiny přízvuk na předposlední slabice a přízvučnou slabikou ve verši je zde tedy předposlední slabika rytmické jednotky. V češtině se nachází přízvuk na první slabice přízvučného celku.

Španělský přízvuk hraje přirozeně roli i v osmislabičném verši, který tvoří romances. Jak píše Domínguez Caparrós ve své příručce *Métrica española* (2000), pravidla španělského oktosylabu určují, že musí mít osm slabik, stejně tak jako povinný přízvuk na sedmé slabice.

Zde si dovolíme malou technickou poznámku k počítání slabik ve španělském verši. I když se v romanci vyskytují verše sedmi- nebo devítislabičné, považují se většinou (např. Antonio Carvajal Milena nebo Domínguez Caparrós) za verše osmislabičné. V případě, že má romancový verš sedm slabik, musí bezpodmínečně končit na slovo s přízvukem na poslední slabice. V tom případě se přičítá jedna slabika. Pokud má naopak romancový verš devět slabik, končí nejspíše na slovo s přízvukem na třetí slabice od konce. V tom případě se jedna slabika odečítá. Navíc je metrická slabika založena na realizaci v rámci určitého rytmického řetězce, je tedy jevem fonetickým. Ve verši proto dochází k vázání slabik, pokud dvě sousedící slova končí na samohlásku (tzv. *synalefa*) a k jiným jevům (*hiát*, *diereze* atd.). Detailně o tom pojednává například Domínguez Caparrós (2000, s. 61- 80).

Vraťme se však k přízvuku ve španělském osmislabičném verši. Vnitřní rozložení přízvuků určuje jeho rytmické varianty. Pokud se přízvuk nachází na první, čtvrté a sedmé slabice, jde o daktylský verš. Pokud se přízvuk nachází na lichých slabikách, jde o trochejský neboli italský verš. V případě, že jsou kromě sedmé slabiky přízvuchné i slabiká druhá a čtvrtá (případně druhá a pátá), jde o smíšený typ verše. Každá rytmická varianta má své stylistické vlastnosti a uplatnění (Domínguez Caparrós: 2000).

Výstižně o stylistických variantách rytmu v osmislabičných veršových útvarech píše Tomás Navarro: „*El trocaico relativamente lento, lírico y suave ofrece ventajas para el canto. El dactílico, más recortado y enérgico, se presta a la expresión dramática. Las variantes mixtas, flexibles y cursivas, se acomodan especialmente a los movimientos del diálogo y del relato. En su combinación sucesiva e indistinta, unos y otros neutralizan sus efectos particulares dentro de las líneas de su fondo común.*“ (1952: 437)⁸⁹

Cikánské romance jsou většinou psány směsicí daktylů a trochejů, některé mají více zdůrazněnou trochejskou strukturu (např. *Romance náměsíčná*).

Překladatelé *Cikánských romancí* se s rytmem vyrovnali různě. Nyní uvedeme jen obecné poznatky týkající se rytmu v překladech této sbírky, v kapitole věnované analýze překladů uvedeme konkrétní příklady arytmiie.

Nejstarší překlad Ilji Barta je rytmicky velmi rozkolísaný. Například v *Romanci o luně, luně* navozuje trochejský impuls, v průběhu básně se však rytmus značně rozkolísá, romance

⁸⁹ „Trochejský verš je relativně pomalý, lyrický a jemný, hodí se tedy pro zpěv. Daktylský verš je ráznější a energičtější, proto je vhodnější pro dramatické pasáže. Smíšené varianty jsou flexibilní a obzvláště se hodí pro dialogy a vyprávění. Pokud se veršové typy svévolně a neustále kombinují, tak se jejich stylistické účinky vzájemně neutralizují.“

Cikánská jeptiška je v jeho pojetí rytmicky nevyvážená už od počátku. *Nevěrná manželka* je rytmicky vyrovnanější, zatímco *Romance s lagunami* a především *Romance somnambula* jsou zcela arytmičné. (Uličný, 1999: 62)

Překlad Františka Nechvátala je rytmicky mnohem vyrovnanější než Bartův, nebo se možná na větší ploše rytmické odchylky rozložily, a tak se zdá, že je jich méně než u Barta. Nechvátal jako první přeložil celou Lorcovu sbírku *Cikánské romance*, zatímco Ilja Bart převedl pouze pět romancí. Nechvátal většinou volí ve svých převodech trochej, z kterého však mnohdy vybočí.

Převod Lumíra Čivného je rytmicky nejvyrovnanější. Přesto však i v jeho verzích dochází k vybočení z rytmického schématu. Ve většině případů volí Čivný trochejský spád, občas ale z rytmu vypadne a naruší tak rytmický impuls. Příkladem je hned první báseň sbírky, tedy *Romance o luně, luně*, kde druhý verš rytmicky vybočuje ze schématu.

6.2. Rozměr

Jak jsme již zmínili výše, jsou stránce Lorcovy romance po formální klasickou ukázkou romancové formy. Jedná se tedy o epicko-lyrické skladby složené s osmislabičných veršů - sudé verše vzájemně asonují. Pouze romance o Donu Pedrovi vybočuje z metrického schématu a skládá se z veršů tří až jedenáctislabičných. Co se rozměru týče, všichni tři překladatelé většinou zachovávají rozměr originálu. Zvláštní a zcela neopodstatněnou výjimku tvoří Nechvátalovy převody romance o *Zatčení Tonička Kamboria* na cestě do Sevilly a o *Smrti Tonička Kamboria*, kdy tento překladatel nevysvětlitelně volí desetislabičný verš místo verše osmislabičného (Uličný, 1999: 62).

6.3. Asonance

Asonance je druh rýmu spočívající v pouze samohláskové shodě slov, bez ohledu na souhlásky (např. *dar – mám / primavera - nueva*).

Domínguez Caparrós charakterizuje asonanci takto: „*La rima asonante – también llamada rima imperfecta, parcial o vocálica – consiste en la igualdad o equivalencia de los sonidos vocálicos de las palabras finales, en dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada.*“ (Domínguez Caparrós:2000: 121)

Asonance byla ve španělské poezii považována za méně hodnotný druh rýmu, ve srovnání s rýmem konsonantním, kde se shodují všechny hlásky počínaje přízvučnou samohláskou (např. *rým – šprým / gesto – honesto*).

Jak píše Tomás Navarro ve své knize *Métrica española*, rým se stal v trubadúrsském umění prostředkem k předvedení technického mistrovství ve veršování. Asonance pak byla vyhrazena spíše pro poezii lidovou: „*En el arte trovadoresco, la rima consonante se convirtió en uno de los principales motivos de lucimiento de maestría técnica. La asonancia, menos estimada, fue quedando reducida en la mayor parte de los países a manifestaciones particulares de la versificación popular.*“ (Tomás Navarro: 1956: 41)

6.4. Postavení asonance v české literární tradici

V češtině máme k dispozici tytéž prostředky jako ve španělštině. V českých lidových písních není asonance nebo její střídání s rýmem ničím neobvyklým, stejně tak jako je tomu v lidových písních španělských. Dokonce i mezi českými básníky existují tací, kteří ve své tvorbě využívají asonanci. Máme zde na mysli například část tvorby moravských básníků Oldřicha Mikuláška nebo Jana Skácela (Uličný: 1999).

Když si uvědomíme, že španělské romance byly původně lidovým výtvozem, který zpívali juglaři (žakéři) za doprovodu hudebního nástroje a že dokonce i některé Lorcovy romance mají svou zpívanou podobu (David Lerma González: 2004), je argument srovnatelnosti užití básnických prostředků v českých lidových písních a španělských romancích zcela oprávněný. V českých lidových písních totiž vedle sebe existují asonance a rýmy stejně tak, jako je tomu ve španělských romancích, kde spolu tyto dva prozodické prostředky spoluvytvářejí báseň či veršované části dramatu.

Paralelu mezi moravskými básníky Oldřichem Mikuláškem, Janem Skácelelem a Federicem Garcíou Lorcou, lze hledat například v tom, že všichni tři byli téměř současníky. I když byl Lorca o dvanáct let starší než Mikulášek a o dvacet čtyři let starší než Skácel, není mezi nimi propastný věkový rozdíl. Kdyby nebyl Lorcův život předčasně ukončen, tvůrčí období všech tří básníků by se protínalo.

Pro ilustraci uvedeme několik příkladů z českých lidových písní a básní, které jsou buď čistě asonované nebo ve kterých spolu rovnoprávně fungují asonance a rým:

Lidové písně:

Náš kohoutek kokrhá,
bude brzy ráno,
naše Manča vospalá,
něco se jí zdálo.

(Z *Vysočiny – Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách, Léto 1979*)

Dvouslabičná asonance: e -e

Prší, prší, jen se leje,
kam ty koně povedeme?
Povedem je pod hrušku,
dáme na ně podušku.

(Z Moravy – Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách, Léto 1979)

Dvouslabičná asonance: o-a (zpěvně se však realizuje těžká doba pouze na -a)

Andulko šafářova,
husičky nemáš doma.
Husy jsou v ječmeně,
Andulko vyžeň je.

(Z Moravy – Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách, Jaro 1978)

Spi, Janičku, spi,
dám ti jabka tři...

(Ukolébavka – Česká lidová slovesnost, 1990)

Lepší jeden kováříček umouněný,
nežli jeden lokajíček premovaný:
Kováříček jde do díla,
lokajíček po pokoji kosti sbírá.

(Řemeslnická píseň – Česká lidová slovesnost, 1990)

Lidová poezie:

Když tě nedostanu

Pakli nám Pánbůh dá
a ty přec budeš má,
potom se vysmějem
nepřátelům [...]

(IN Láska a smrt – Výbor lidové poezie, uspořádali František Halas a Vladimír Holan, 1984)

Dyž já si zazpívám

Dyž já si zazpívám
na věterském poli,
můj hlásek uděří
na lovecké zvony.

[...]

Zpívá, synku, zpívá,
šak ví Pánbůh, kerá.
To, mamulko, zpívá
má galanka věrná.

(IN Láska a smrt – Výbor lidové poezie, uspořádali František Halas a Vladimír Holan, 1984)

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

Měla sem synečka

Měla sem synečka
jak suchá kadlátka,
juž mně ho odvedla
věrná kamarádka.

(IN: Láska a smrt – Výbor lidové poezie, uspořádali František Halas a Vladimír Holan, 1984)

Básně:

Poledne

Se sluncem smíšená
hlína voní
až za hroby a horko
nemá dna.
Tak blízko vinogradů
poletují racci,
tak blízko hřbitova.
A zvony. Na bílých
zvonících zvony
pro štíhlý vítr. A život se

nám zdá.

Není a je. Kohoutci slyší

vodu.

A u cest kalina.

(Jan Skácel – Smuténka IN: Květy z nahořklého dřeva, 2000)

Ti kteří zakazují

Srst nelásky je celé obrostla

a teď z ní vybírají velké hrubé vši

jsou předem němí

k vezdejšímu chlebu

pijí tu těžkou vodu všednosti

(Jan Skácel IN: Pegasovo poučení, 2002)

Kořist

Pořád to dřevo v prsou

a život beze smyslu.

Jak jen tu pravdu drsnou

v zubech stisknu.

(Oldřich Mikulášek – Žebro Adamovo, 1981)

Zelené pyžamo

Zelené pyžamo,

ve kterém chodíš spát.

A modráky,

v nichž chodíš...

Podložky, spojky, nýty, šroubky

a jiné věci takové,

co nehodí se k básni –

myslím si, špatný chlap,

já, samé vroubky.

Jako by vesmír hemžících se hvězd

byl něco víc

než pelech s blechami,

jako by pelech plný blech

byl horší na přednes!

(Oldřich Mikulášek – Podel plotu IN: Verše I., 1997)

Uvádíme zde pouze omezený vzorek asonovaných písní a básní, i když českých nebo moravských lidových písní, kde narazíme na asonance, existuje nespočet.

Kromě uvedených dvou básníků, používali kombinaci asonancí a rýmů i jiní, mezi nimi dokonce i takový zdatný tvůrce rýmů jako Vítězslav Nezval:

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

Láska

Mezi dvěma útesy jak v kolébce čaroděj spí

všecko je zhuštěno ve snu jak mrtvola pod rakví

(Vítězslav Nezval: Podivuhodný kouzelník: Zpěv pátý: 1922)

Píseň

Ve vašem boku

spí

aiolská lyra.

Na řece Orinoku

zní

zpěv gondoliéra.

(Vítězslav Nezval: Kouzelník: 2001)

Příkladů asonance nebo její kombinace s rýmem je v české poezie mnoho. Najdeme ji například v básních Josefa Čapka, Marie Pujmanové, Františka Halase, Jaroslava Seiferta a mnoha dalších:

Obrazy

Tak modrý

jako ta obloha,

tak modrý obraz chtěl bych udělat,

jako jsou modré dětské hry,

jak domova kouř modravý,

tak jako radost nebo štěstí bývají,
modré jak květy pomněnek,
modré jak drozdův popěvek,
když kosatce a zvonky rozkvetou,
tak mnohé písně modré jsou,
má milá měla stuhu takovou [...]

(Josef Čapek, Básně z koncentračního tábora IN Česká básnická moderna, 1987)

Čas zajetí

[...]

Kdy v rakvi vztyčím se, ach kdy, kdy jen, kdy
už povolí ten těžký příkrov hrobový

[...]

(Josef Čapek, Oheň a touha, IN Česká básnická moderna, 1987)

Básníci

Básníci imaginárních bolestí,

vy, kterým se život tak snadno protiví

[...]

(Josef Čapek, Oheň a touha, IN Česká básnická moderna, 1987)

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

Obchod se smíšeným zbožím

Za dvacet hřebíčků, za dvacet květ.

Od vánoc nedělá. Sestřičce na pohřeb.

Co vás to napadá, nahrabal dost.

Pořád se chlubila. Na vojnu. Švagrová. Morkovou kost.

Kousek křenu, špetku soli.

Neplač, broučku. Měla byste k doktorovi.

[...]

(Marie Pujmanová, Zpěvník, IN Česká básnická moderna, 1987)

Mazurské bažiny

[...]

Mazurské bažiny podivných žab

Istivá melodie smrti

bahnem se zalykat

a zpívat příšerný zpěv lásky [...]

(František Halas, Sépie, IN Česká básnická moderna, 1987)

Don Quijot bojující

A Panza plný veselí

na mezku chichtá se

můj pán se probral z blouznění

jde střílet povstalce.

(František Halas, Dokořán, IN Česká básnická moderna, 1987)

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

Jsem dítě sodomy

[...]

Jsem zachmuřený kněz, jenž v kobkách chrámu stměných

mši tichou denně čte u Panny zázračné,

by, smutný zpovědník všech duší zatracených,

jich hříchů ukryl stín v žaláři duše své.

(Jiří Karásek ze Lvovi, IN Česká básnická moderna, 1987)

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

Prosinec 1920

To přece nevadí, že přítel mrtev jest

a že už zapáchá,

ze slov a vzdechů věnec motlitby počal plést,

aby jej položil na bílá oblaka.

(Jaroslav Seifert, Město v slzách, IN Česká básnická moderna, 1987)

Asonanční dvojice + rýmová dvojice:

[...]

Ach, Wagons restaurants, vagóny svatební,
být věčně jejich hostem a pak snít
nad křehkým příborem o štěstí v manželství!
pozor sklo! Pozor neklopit!

(Jaroslav Seifert, Svatební cesta, IN Pegasovo poučení, 2002)

Snažíme se těmito příklady doložit skutečnost, že v české literární tradici existují a používají se stejné prostředky jako v literární tradici španělské. Domníváme se, že asonance má v české básnické i písňové tvorbě své kořeny a není exotickým prvkem či známkou překladovosti. Překladatelé romancových forem by si tedy měli být vědomi, že v češtině se vyskytují a fungují tyto prostředky zcela přirozeně a měli by zohlednit tuto skutečnost při svých převodech.

Opomenutí domácí literární tradice tím, že překladatel převede romanci jen rytmizovaným veršem může být naopak vnímáno jako znak překladovosti.

Překladatelské řešení, které spočívá v náhradě asonance rýmem rovněž nepovažujeme za adekvátní, jelikož je značně pracovně neekonomické. Zcela to odporuje Levého maxminimové strategii při překladu, kdy se překladatel snaží dosáhnout maximálního efektu a vyvinout přitom minimální úsilí (Levý: 1971). Na větší ploše je pak toto řešení technicky nemožné, jelikož v češtině lze stěží vymyslet dostatečně velký počet rýmů, aniž bychom byli nuceni sáhnout k banálním a zcela zautomatizovaným rýmovým dvojicím. Docházelo by tak navíc k významovým i výrazovým posunům při převodu ve snaze vtěsnat báseň do rýmového schématu. Je sice pravda, jak tvrdí Levý, že český básník je ve výhodné situaci, jelikož má bohatý a volně kombinovatelný rýmový slovník, který je stylisticky diferencovaný na rýmy tradiční a netradiční. Čeština totiž patří do skupiny syntetických jazyků, podobně jako například ruština nebo němčina, a má tak bohatší zásobu rýmů než jazyk analytický, kterým je například španělština nebo angličtina. Každé ohebné slovo se tak může v poezii objevit v různých akustických podobách s různými koncovkami, a tím se obohacuje rýmový slovník o řadu jednotek (Levý 1998: 280).

Avšak je třeba mít na paměti, že význam vyžadovaný v daném kontextu, značně omezuje rýmové možnosti překladatelových řešení (Levý 1998: 282) a u rozsáhlých romancí by bylo

řešení, při kterém by se český překladatel rozhodl nahradit průběžnou stejnou asonancí rýmem technicky nerealizovatelné.

Dalším nežádoucím účinkem takového překladatelského řešení je potlačení lidové dikce romance a mnohdy dokonce její směšné salonní vyznění.

Při překladu hraje samozřejmě roli kromě domácí literární tradice i tradice překladatelská. V následující části proto uvádíme přehled českých překladů španělské romancové formy.

7. Převody romancí do češtiny, česká tradice překladů romancových forem

V české prozodii dlouho trvalo, než se začala reflektovat estetická hodnota romancí se stále se opakující asonancí, kterou čtenář vnímá a jež je zároveň pro tvůrce osnovou i limitem.

V češtině totiž není tak jednoduché vytvořit systém asonancí, které by bylo české ucho s to postřehnout, a čeští překladatelé se s touto obtíží vyrovnávali v průběhu času různým způsobem.

Domníváme se a níže se snažíme ukázat, že překládání principem „asonance za asonanci“ si postupně stalo jistou tradicí, která se v posledních letech díky překladům Miloslava Uličného ještě více upevnila. Rovněž jsme přesvědčeni, že i další mladí překladatelé budou tuto tradici ve svých překladech reflektovat a dále upevňovat, jelikož se již dostatečně prokázalo, že je tato překladatelská strategie pro překladatele pracovní neekonomičtější a zároveň v maximální možné míře odráží estetické kvality originálu.

Cenné poznatky čerpáme z doslovů a ze studie Miloslava Uličného a z knihy *Umění překladu* od Jiřího Levého.

První překlady tří romancí uveřejnil roku 1854 v Časopise českého musea Dr. Josef Bohuslav Pichl. Romance přeložil pouhým rytmizovaným veršem a asonanci zcela opomenul.

Avšak již v druhé polovině šedesátých let 19. století se objevily první asonované překlady španělských romancí doprovázené teoretickým pojednáním.

Autorem prvního pojednání (O španělských romancích – S některými ukázkami z nich v českém překladu z roku 1856 v časopise Musea Království českého) byl Václav Bolemír Nebeský. Polovina překladů vydaných v tomto „muzejniku“ pocházela z jeho pera, druhou polovinu pak přeložil Josef Čejka. Dvacet šest časopiseckých ukázek Nebeského a Čejky bylo v knižním vydání nazvaném *Kytice se španělských romancí* rozšířeno na čtyřicet devět čísel. Nebeský původně o možnosti užít české asonance pochyboval, ale v knižním vydání je mnohdy s úspěchem aplikoval.

Tato tendence pak byla přerušena Jaroslavem Vrchlickým, který asonanci zcela odmítal. O jeho přístupu k překládání asonovaných básnických forem se zmiňujeme níže. Další překladatel romancí, Antonín Pikhart, volil ještě extrémnější přístup než Vrchlický, když romance překládal pouze rytmizovaným veršem. Snažil se jen věrně podat poetický obsah romancí a nechtěl tak činit na úkor srozumitelnosti. Shodně s Vrchlickým tvrdil, že český sluch vnímá asonovanou báseň jako báseň nerýmovanou.

Na počátku čtyřicátých let se opět objevily první překlady romancí s užitím asonance. Zasloužila se o to dvojice Olga Franková a Jan Fišer ve své antologii *Poezie hrdinů a světců* (1943); oba se navíc snažili zvýšit vnímatelnost asonance tím, že se v jejích asonancích

shodovaly i samohlásky v nepřízvučných slabikách a uplatňovali asonanci i v lichých verších.

Přístupem Pikharta a Vrchlického se možná inspiroval František Nechvátal při svém překladu *Cikánských romancí* z roku 1946, když se rozhodl přeložit sbírku bez asonancí, jen rytmizovaným veršem.

Na Nebeského, Čejku a dvojici Franková-Fišer navázal pak v padesátých letech Lumír Čivrný, který kanonizoval překlad španělských asonovaných veršů za využití asonancí českých. Dalším překladatelem, který snad už definitivně upevnil tuto tradici, je Miloslav Uličný, který asonance použil v *Cikánských romancích* (1983), v *Písni o Cidovi* (1994), v *Romancích o Cidovi* (1999) a ve *Španělském romanceru* (2001).

Jak bylo již zmíněno v kapitole věnované vývoji romancí, neobjevují se romancové útvary vždy výhradně samostatně, nýbrž se často vyskytují ve španělských divadelních hrách a to především v dramatu Zlatého věku.

Starší čeští překladatelé jako například Josef Král, Jaroslav Vrchlický nebo Jan Červenka asonanci při převodu romancové formy v dramatech nezachovávali.

Na tomto místě musíme zmínit, že například Vrchlického přístup byl silně ovlivněn dobovou poetickou normou, kdy bylo obvykle kopírovat metrum originálu, ale také vlastní básnickou praxí. S nadsázkou je možno říci, že byl zvyklý zřymovat prakticky cokoli. Vrchlický například cidovské romance rozčleňoval zcela arbitrárně a rýmoval, jak mu to právě vyhovovalo.

V předmluvě k *Výboru z dramát Calderónových* z roku 1899 Vrchlický zveřejnil své programové prohlášení, ve kterém praví: „*Forma originálu je přesně zachována, i pořad rýmů a zvláštní formy tak typické pro španělskou komedii. Pouze assonanci jsem nechal padnouti; českému uchu se buď ztrácí nebo spíš často špatnému rýmování podobá a nadto se přece všady soustavně provést nedá bez obětí přesnosti a věrnosti, na něž jsem ovšem kladl váhu především.*“

V úvodu ke své knize parafrází nazvané *Cid v zrcadle španělských romancí* pak zdůvodňuje básník odmítnutí asonance při převodu do češtiny takto:

„*Základní známka španělské romance je pravidelná assonance v sudých verších. Uvedl jsem již v úvodě prvního svazku svého překladu dramát Calderónových, že soustavné provádění její v češtině pokládám za bezúčelné. Ucho české není patrně pro assonanci stvořeno. Jemu bude vždy se zdáti buď špatným rýmem, anebo ji, a to v častějším případě, přeslechne docela. Ucho české vyžaduje plný zvučný rým anebo raději se rýmu vzdá a spokojí se s pouhým*

rhythmem (např. král, stan, as, pláň, pak, atd. ztrácí po jednom verši bez assonance, tuto předcházejícím, úplně svou silou a působností, taktéž např. sem, den, čest, kde atd.). Podržeti jsem mohl tedy jen základní rytmus trochaický, který jest pro poesii španělskou tonem základním. Ale puštěním assonance zdála se mi práce pro tak velký cyklus přece jen příliš lehkou a pohodlnou a tak jsem se odhodlal, abych větší rozmanitosti dosáhl, užívati místo assonance rýmu a to buď v spřežení -a-a-b-b atd. anebo jsem se snažil nahradit assonanci rýmem nepřetržitě plynulým dle schematu -a-a-a-a atd. Ale sám se přiznávám, že poslední modus českému uchu je rovněž do jisté míry jednotvárný a únavný, ale že zavádí nejednou k inversím a odchylkám přílišným od textu původního, kterým jsem se nejvíc vyhýbal. Třetím útvarem zvlášť v číslech ryze epických byl mi konečně trochej volně rýmovaný bez slokového rozdělení.“

Vrchlického přístup je tedy jakousi kombinací různých postupů. K některým byl veden vzhledem k technickým problémům originálu, jako například velkým rozsahem skladeb cidovských, většinou však byly jeho postupy zcela eklektické.

Řešení Jindřicha Hořejšího, který rovněž překládal Calderóna, Lope de Vegu ale i Federica Garcíu Lorcu, navazuje na tradici vypracovanou shakespearovskými překlady. Překládá hry nerýmovaným veršem, jen na některých kompozičně důležitých místech užívá rýmovaného čtyřverší nebo jiného strofického útvaru dle předlohy (Levý 1998: 309) Jindřich Hořejší jako první přeložil Lorcovu *Kravou svatbu* (1946). Jeho překladatelský řešení jsou značně adaptační a spíše než překladem jsou jeho převody parafrází či přepracovanou verzí originálu (Uličný: 2005). Vysoké procento rýmů najdeme také v překladech K.M. Walló, který ze španělštiny překládal Lope de Vegu, Calderóna nebo Tirsa de Molinu. Patřilo k běžné praxi tohoto dramaturga, režiséra, básníka a překladatele autorů španělského Zlatého věku překládat volně a nahrazovat španělské asonance českým rýmem (Uličný: 2005).

Avšak i překlad za užití asonance si postupně upevňuje v překladu dramatu svou pozici. Užili ji například Jan Vladislav, Emanuel Frynta i Vladimír Mikeš. Jednoslabičnou asonanci užívá například také Jaroslav Pokorný ve svých překladech Calderóna a Lope de Vegy (Levý 1998: 310). V neposlední řadě je zastáncem principu „asonance za asonanci“ také Miloslav Uličný.

Jako malou zvláštnost bychom na tomto místě rádi zmínili fakt, že například němečtí překladatelé Calderónových her, ač v německém prostředí asonance nikdy nezdolala, pečlivě dodržují dlouhé řady dvojslabičných samohláskových souznění. Takové překladatelské řešení nalezneme už u A.W. Schlegela, dále pak u J.G. Griese a Wolfganga von Wurzbacha (Levý 1998: 309)

O německé asonanci a jejím postavení v německé poezii píše W. Kayser: „ Teprve od doby romantiků se u nás, nebereme-li v úvahu středověk, užívá asonance jako záměrný prostředek, a romantikové ji poznali ve španělštině [...] Asonance jako pojítka veršů u nás nezdомácněla. Není to ani tak tím, že němčina neasonuje tak lehce jako španělština, jako spíše tím, že se u nás v nepřízvučných slabikách objevuje skoro stále nepřízvučné e, a to není zvukově působivé [...] asonance zdomácněla tak málo, že je obtížné najít příklady z poromantické poezie, necháme-li stranou překlady ze španělštiny.“ (Kayser IN Levý:304)

8. Tři překladatelé Cikánských romancí

V následující kapitole se budeme věnovat jednotlivým překladatelům, jejich životům, tvorbě a dobové normě. Všichni tři překladatelé zkoumaných překladů byli sami literárnímu tvůrci, básníky a prozaiky, a mnohdy se jejich vlastní literární praxe odráží v jejich překladech. Pro pochopení překladatelských postupů a jednotlivých řešení je také podstatná znalost jejich životů, jazykové vybavenosti a překladatelských zkušeností. Informace čerpáme z internetových stránek *Obce překladatelů*, z *Lexikonu české literatury*, ze slovníkové příručky *Čeští spisovatelé 20. století* a z knihy Miloslava Uličného *Historia de las traducciones*. Překladatele představujeme v chronologickém pořadí:

8.1. Ilja Bart

* 17. 5. 1910 Chrudim

† 11. 11. 1973 Praha

Básník, prozaik, dramatik, reportér a překladatel z ruštiny a španělštiny

Vlastním jménem se jmenoval Julius Bartošek. Narodil se roku 1910 v Chrudimi v rodině středoškolského učitele, do roku 1919 vyrůstal v Duchcově, kde roku 1928 odmaturoval na místním gymnáziu. V Praze vystudoval na Univerzitě Karlově práva (JUDr. 1933) a od té doby postupně pracoval v několika advokátních kancelářích. V letech 1934 až 1935 pobýval v Sovětském svazu na základě stipendia za literární cenu v mezinárodní soutěži. V letech 1936-38 byl válečným zpravodajem Rudého práva ve Španělsku. Zde se účastnil občanské války nejen jako dopisovatel v Madridu a Valencii, ale nejprve také aktivně na aragonské frontě. Zážitky z toho období líčí ve své knize *Kráter se otevírá*. Od 30. let publikoval zejména v levicově zaměřeném tisku, např. v *Levé frontě*, *Právu lidu*, *Rudém právu*, *Tvorbě*, *Haló novinách*, *Práci nebo Plameni*. Po návratu do Prahy byl krátce bez zaměstnání, poté mezi lety 1938 až 1940 pracoval v Živnobance, za okupace byl v letech 1940 až 1943 za ilegální činnost vězněn. Do konce války byl pak nasazen na práci v zemědělství v Lysolajích u Prahy. Po válce nejprve působil v kulturním a propagačním oddělení KSČ, později ve Svazu protifašistických bojovníků. Od září 1946 by vedoucím rozhlasového studia v Mostě a vedoucím oblastní úřadovny ministerstva informací v Ústí nad Labem, od podzimu 1949 do podzimu 1950 byl redaktorem Rudého práva. Poté žil jako spisovatel z povolání, z výjimkou let 1952 – 1953, kdy působil jako redaktor ČTK, a 1966 – 1968, kdy byl kulturním referentem Ústřední rady odborů. Zemřel 11. listopadu 1973 v Praze a pohřben je v Duchcově.

Jeho prózy mají dokumentární charakter (dvě knihy vzpomínek *Dny života*, 1946, 1966, reportáže a zážitky ze Španělska *Kráter se otevírá*, 1957). Těžištěm Bartovy tvorby je poezie, zejména politická (*Písň s náhubkem*, 1936, *Duňte, hrany*, 1945, *Španělské rytmy*, 1950), v pozdních sbírkách milostná a intimní (*Vráska*, 1970, *Zrcadlení*, 1973). Překládal z ruštiny (především sovětskou poezii) a ze španělštiny.

Překlady ze španělštiny

García Lorca, Federico: *A v Kórdobě umírat*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1937

8.1.1. Dobová norma mezi dvěma válkami

Jak shrnula již Lucie Krágllová ve své diplomové práci věnované překladům Lorcovy Krvavé svatby (2002), v období mezi dvěma válkami přetrvávají v překladatelských přístupech tendence tzv. Fischerovy školy. Podívejme se tedy blíže na překladatelské metody a principy ražené Otokarem Fischerem a skupinou překladatelů, kteří s ním spolupracovali nebo navazovali na jeho teorii, a bývají označováni za Fischerovu školu (Levý, 1996: 212). Otokar Fischer charakterizoval své období jako epochu revize. Jak píše Lucie Krágllová ve své diplomové práci, byla tato epocha zaměřena proti lumírovcům. Lumírovci reprezentováni především Jaroslavem Vrchlickým, který ovlivnil i tradici překladatelství ze španělštiny, se zaměřovali především na formu originálu, podřizovali detaily celku, oslabovali samostatnost slova, dopouštěli se inverzí, zřetel estetický byl u nich nadřazen zřeteli reprodukčnímu. Reprezentanti tzv. Vrchlického školy byli často ovlivněni i svou vlastní básnickou praxí, sám Vrchlický běžně přizpůsoboval cizí autory svému vlastnímu básnickému stylu. Při překládání mu šlo především o to, vytvořit hodnotnou a formálně dokonalou báseň českou. Tato tendence se významně projevila v jeho přístupu ke španělským romancím, o čemž jsme již pojednali výše.

Odbočku k lumírovcům jsme pokládali za nezbytnou, abychom pochopili, proti čemu zbrojili stoupenci Fischerovy školy. „Fischerovci“ vystupovali proti lumírovské tradici především s požadavky přirozenosti, prostoty a lidovosti. V poezii šlo tedy o vytvoření přirozenějších básnických prostředků. Těžištěm fischerovské estetické normy byla jazyková oproštěnost a důvěrnost myšlenky, slovo bývá vydělováno z větného toku a významově zdůrazňováno a osamostatňováno. Tato tendence někdy vedla až k rozrušování větné souvislosti, jednotlivé výrazy byly zesilovány, užívala se dramatictější slova s intenzivnějším výrazem. Mluvnost a

výraznost jazyka a zásada kompenzace stylistického zabarvení vedly někdy k přebarvení jazykových výrazů. Stylistickou barvu, která se při překladu na některých místech nutně vytrácí, zachovávali především prostřednictvím kompenzací či substitucí. Fischerovci substituuji dialekty, sociální žargony, reálie. Otokar Fischer popírá lumírovskou „věrnost“, a tvrdí, že věrný překladatel se musí vyhnout překladu doslovnému. Cílem je dosažení ekvivalentního účinku a nikoliv kopírování textu, jde tedy o přiblížení originálu citění domácího čtenáře. (Levý: 1996).

Pokud si tedy stručně zrekapitulujeme překladatelské hledisko „fischerovců“, získáme tím představu o překladatelské normě období mezi dvěma válkami, která nepochybně pokračovala v období následujícím (Kráglová: 2002).

Cílem překladatele má být dosažení ekvivalentního účinku na čtenáře, ne kopírování originálu. Překladatelům mezi dvěma válkami jde o věrnost, v žádném případě však ne o doslovnost. K dosažení věrného překladu je třeba vidět dílo jako celek, kterému se podřizují jednotlivosti. Pracovní metody stoupenců Fischerovy školy jsou především substitute a kompenzace. Důležitá je intenzita výrazu, s čímž souvisí hledání nových básnických prostředků a výrazů. Překlady této generace se stávají součástí tehdejší české kultury, dochází k přebujení překladové tvorby (Levý: 1996).

Uděláme-li krátký exkurz do dějin českého překladu ze španělštiny, zjistíme, že v tomto období nebyly překlady ze španělštiny nijak hojné. Po vzniku první Československé republiky se sice prohlubuje odklon české kultury od německých oblastí Evropy, a to hlavně směrem k Francii, Anglii a Americe, avšak hlubší zájem o španělskou literaturu přetrvává především u katolické inteligence (Florianaova Stará Říše na Moravě, dominikánské nakladatelství Krystal v Olomouci), dále pak u příslušníků avantgardy (Nezvalův zájem o Calderóna) a samozřejmě u odporníků. Necháme nyní stranou překlady prozaické a dramatické a zaměříme se pouze na překlady poezie. Poslední verše přeložené ze španělštiny vydal Antonín Pikhart roku 1908 pod názvem *Starošpanělský zpěvník*, po čemž následovala v překládání španělské poezie dlouhá pauza. Teprve vypuknutí občanské války ve Španělsku podnítilo zájem o básnickou tvorbu této země (Kapitoly z dějin českého překladu, 2002: 249).

Roku 1937 přeložil František Nechvátal Machadovu *Zemi Alvargonzálezovu* a několik básní Federica Garcíi Lorcy pod názvem *Balada na rynečku*. Ve stejném roce přeložil Ilja Bart 23 lyrických básní z Lorcovy knihy *Poema del cante jondo (Básně na andalusskou notu)* pod

názvem *A v Kordobě umírat*, k nimž je přiřazeno pět *Cikánských romancí*. Do češtiny byly tak Lorcovy verše poprvé převedeny již rok po básníkově smrti. Tato kniha z roku 1937 vychází během španělské občanské války, je opatřena prologem republikánského diplomata Luise Jiméneze de Asúa ve španělské a české mutaci a překladatel k překladům připojil i vlastní protestní verše s názvem *Oči Garcíi Lorcy*, odsuzující vraždu tohoto granadského básníka (Uličný, 1999: 62).

8.2. František Nechvátal

* 22. 10. 1905 Velký Újezd

† 10. 9. 1983 Tanvald

Básník, autor veršů pro děti, překladatel ze španělštiny, polštiny a ruštiny

František Nechvátal se narodil roku 1905 ve Velkém Újezdu u Olomouce v rodině příležitostného dělníka. Maturoval 1924 na učitelském ústavu v Olomouci, poté začal studovat na Husově evangelické fakultě bohosloví, studium však z finančních důvodů nedokončil a stal se učitelem československého náboženství v Roudnici nad Labem. V letech 1925 až 1927 vyučoval na obecných a měšťanských školách v Kvasicích u Kroměříže a v Prostějově. V letech 1936 až 1945 působil jako učitel v Praze. Od 1934 byl členem literární skupiny Blok, stejně tak jako Lumír Čivrný. Během druhé světové války se rozešel s křesťanstvím, roku 1945 vstoupil do komunistické strany a získal zaměstnání na ministerstvu informací a osvěty; byl referentem odboru pro kulturní styky se zahraničím. V letech 1948 až 1953 působil jako kulturní přidělenec ve Varšavě a v letech 1959 až 1962 zastával tuto funkci v Sofii. V letech 1954 až 1958 byl redaktorem literárního měsíčníku *Nový život* a v letech 1963 až 1964 byl pracovníkem Památníku národního písemnictví v Praze. Roku 1965 odešel do důchodu. Zemřel roku 1983 v Tanvaldu, pohřben je v evangelické části Ústředního hřbitova v Olomouci.

Jeho rozsáhlou básnickou tvorbu od počátku charakterizuje rozpor mezi náboženskou a sociální vírou a vztah k rodné zemi (sbírky *Vichřice*, 1932, *Slunovrat*, 1933, *Oheň a meč*, 1934, *Vedro na paletě*, 1935, *Mateřské znamení*, 1939, *Věneček rozmarýny*, 1943, *Vzdechy trávy*, 1944, *Slova lásky*, 1953, *Hojivá zřídla*, 1957, *Zelená hudba léta*, 1958, *Tichý oceán*, 1968, *Mateřština*, 1978, *Bílá holubice*, 1978, *Balzamína*, 1982, *Nesmrtelný život*, 1984). Psal

i verše pro děti (sbírky *Medová studánka*, 1948, *Pod oblohou radovánek*, 1960, *Rosa, rosa, rosička*, 1972, *Zlatý proutek*, 1983, leporela *Říkadla*, 1966, *Všemi hlasy*, 1982).

Po formální stránce se jeho tvorba vyznačuje bohatou metaforičností, melodičností a rétorismem.

Prispíval rovněž do řady periodik (Lumír, Moderní revue, Čin, Kultura doby, Rozhledy, České slovo, Národní práce, Čteme, Rudé právo, Tvorba, Kritický měsíčník, Nový život, Literární měsíčník).

V překladatelské činnosti se zaměřoval hlavně na poezii, kterou tlumočil z ruštiny, polštiny a zejména ze španělštiny. Podílel se rovněž na sestavení a redigování výborů *Španělsko v nás* (1937) a *Španělsku* (1937).

Překlady ze španělštiny

García Lorca, Federico: *Balada na rynečku* (BB, Prostějov, Blansko, Josef Glivický a Ing. František Haase 1937)

García Lorca, Federico: *Básník v Novém Yorku* (Poeta en Nueva York; BB, Praha, Svoboda 1949, + Jaroslav Kuchválek)

García Lorca, Federico: *Cikánské romance* (Romancero gitano; BB, Praha, Svoboda 1946; Brno-Žabovřesky, Vetus Via 1999)

Jiménez, Juan Ramón: *Stříbrák a já. Andaluská elegie 1907-1916* (Platero y yo; PP, Praha, Státní nakladatelství dětské knihy 1961; 1967, + Zdeněk Hampl [neuveden])

Magdaleno, Mauricio: *Výheň* (El resplandor; R, Praha, Evropský literární klub 1946)

Machado, Antonio: *Země Alvargonzálezova* (BB, Praha, J. Kohoutek 1937)

Neruda, Pablo: *Španělsko v srdci* (España en el Corazón; Praha, Svoboda 1946, + Jaroslav Kuchválek)

Slova v ohni. Básníci bojujícího Španělska (VB, Praha, Svoboda 1947)

Španělské romance. Hrdinská poezie občanské války (1938, + Lumír Čivrný, Jiří Taufer)

8.2.1. Dobová norma čtyřicátých let

Během protektorátu překlady ze španělské literatury zažily až na výjimky ústup. V roce 1938 vyšla rozsáhlá kniha *Španělské romance (Hrdinská poezie občanské války)*, kterou sestavili František Nechvátal a Lumír Čivrný a pro kterou jsou charakteristické protifašisticky

angažované básně. Koncem třicátých let přeložil Vladimír Holan za jazykové spolupráce Václava Černého verše barokního básníka Luise de Góngory y Argote, které vyšly roku 1939 pod názvem *Báje o Ákidu a Galateii* s úvodem a poznámkami Václava Černého. Největším překladatelským i nakladatelským počinem v oblasti španělské poezie za německé okupace bylo však vydání antologie *Poesie hrdinů a světců* roku 1943. Jde o literárněhistorickou studii o španělské poezii s rozsáhlými ukázkami, kterou napsali a ukázky přeložili manželé Olga Franková a Jan Fischer. Během okupace vyšlo roku 1940 i první vydání volné úpravy *Příběhů Dona Quijota* z pera Jaromíra Johna. Nejde však o překlad v pravém slova smyslu, nýbrž o zjednodušené převyprávění Cervantesova díla pro mládež. Na konci války roku 1944 vydal Zdeněk Šmíd *Zavřený dvůr* od Azorína.

Po skončení druhé světové války vznikají nakladatelství nová a překlady ze španělštiny se opět začínají množit, i když nutno konstatovat, že před únorovým převratem i několik let po něm vycházejí překlady politicky a sociálně angažované prózy a poezie, jež dnes mohou zajímat nanejvýš specializované historiky a politology (Kapitoly z dějin českého překladu, 2002: 252).

Tři měsíce po skončení Druhé světové války v Evropě, tedy v srpnu 1945, vychází soubor skladeb Federica Garcíi Lorcy pod názvem *Básně F.G. Lorcy*. Básně přeložili Zdeněk Lorenc a Libuše Prokopová. Jejich verze Lorcových veršů jsou velmi arytmičné, amorfní a zcela postrádají asonance (Uličný: 1999: 63).

Roku 1946 vycházejí po devíti letech Lorcovy *Cikánské romance*. Jde o první překlad celé básnickovy sbírky a zasloužil se o něj František Nechvátal. Těžko říci, zda Nechvátal četl antologii *Poesii hrdinů a světců* či překlady starých španělských romancí Čejky a Nebeského, nebo zda se inspiroval přístupem Pikharta, Vrchlického či Barta, jisté však je, že se vydal cestou nejsnadnějšího řešení, když se rozhodl naprosto opomenout asonance a verše přeložil jen rytmizovaným blankversem. Nutno podotknout, že toto řešení zvolil již v roce 1937 při překladu *Země Alvargonzálezovy* od Antonia Machada. Tento Nechvátalův převod hřeší kromě absence asonance i rytmickou nevyrovnaností a stylovou vyumělkovaností (Uličný: 1999: 61).

Podobně postupoval i při překládání antologie *Slova v ohni*, kterou vydalo roku 1947 nakladatelství Svoboda a která je výběrem angažovaných politických básní „bojujícího Španělska“.

Do roku 1948 vyšel výběr z Góngorovy poezie pod názvem *Z pěny zrozená*, kterou přeložil Zdeněk Šmíd, a v olomoucké dominikánské edici Krystal vyšly překlady z tvorby sv. Jana z Kříže, které navazovaly na převody poezie i traktátů tohoto mystika vydaných roku 1939 (Kapitoly z dějin českého překladu, 2002: 250-251).

Lze tvrdit, že překladatelská norma nastolená v období mezi dvěma válkami pokračovala i během 2. světové války a bezprostředně po ní (Kráglová: 2002).

Překladatelovým cílem je v tomto období, obecně řečeno, dosažení ekvivalentního účinku na čtenáře, ne kopírování originálu. Dílo je vnímáno jako celek, kterému se podřizují jednotlivosti. Pracovními metodami zůstávají substitute a kompenzace. Nechvátalův přístup k překladu Lorcových Cikánských romancí je důkazem tohoto postupu, avšak mylně považoval asonance originálu za nepodstatnou jednotlivost, kterou je nutno podříditi vyššímu celku. V duchu převládající překladatelské normy Nechvátal navázal na postup Vrchlického či Pikharta, a ochodil tak překlad o významnou estetickou hodnotu originálu, což znemožnilo dosažení ekvivalentního účinku na čtenáře. Po vzoru Fischerovy školy pro něho zůstává důležitá také intenzita slova, a proto nacházíme v jeho převodu řadu expresivních výrazů a deminutiv, která nemají opodstatnění v originálu. Blíže se tomuto problému budeme věnovat v následující kapitole pojednávající o jednotlivých překladech.

8.3. Lumír Čivrný

* 3. 8. 1915 Červený Kostelec

† 8. 12. 2001 Praha

Básník a prozaik, autor veršů a pohádek pro děti, překladatel ze španělštiny, francouzštiny, němčiny, portugalštiny, bulharštiny.

Narodil se roku 1915 v Červeném Kostelci v rodině barvířského dělníka. Navštěvoval zde základní školu, od roku 1927 studoval na gymnáziu v Trutnově. Po maturitě (1934) začal studovat na Univerzitě Karlově práva, ale po čtyřech semestrech přešel 1936 na Filozofickou fakultu, kde studoval francouzštinu, němčinu, srovnávací literatury a estetiku; absolvoval roku 1946. Od roku 1936 do roku 1938 byl členem skupiny Blok. Na přelomu let 1939 a 1940 byl vězněn gestapem, v letech 1940-45 pracoval jako redaktor a tajemník Svazu českých knihkupců a nakladatelů.

Za nacistické okupace se účastnil ilegální práce KSČ a později pracoval v České národní radě. Roku 1945 se oženil. V letech 1945 až 1946 byl poslancem prozatímního národního shromáždění a v dalších letech působil v různých politických funkcích (1945-46 poslanec Prozatímního národního shromáždění, 1945-47 pracovník Ústředního výboru Komunistické strany Československa, 1948-49 přednosta odboru Ministerstva informací, 1949-52 náměstek ministra informací a osvěty, 1952-53 náměstek ministra školství, věd a umění, 1953 náměstek předsedy Státního výboru pro věci umění, 1953-54 náměstek ministra kultury). 1954 se stal literátem z povolání a věnoval se zejména překládání z iberoamerických literatur. Navštívil řadu zemí Evropy a Latinské Ameriky (Kuba, Brazílie, Chile, Uruguay, Kolumbie). V letech 1968 až 1969 byl poslancem České národní rady a souběžně 1968-70 šéfredaktorem časopisu *Universum*. Po 1970 nesměl publikovat.

V básnické tvorbě prošel vývojem od milostné poezie (sbírky *Hlavice sloupů*, 1938, *Sonety paní*, 1943) a sociálně laděných veršů (sbírka *Ráno tkané nahrubo*, 1960) přes patos 50. let k pozdní formálně oproštěné poezii (*Na dech*, 1979 v samizdatu, München 1984). Prózu začal psát v 60. letech. V románu *Černá paměť stromu* (1970 rozmetáno, 1974 v samizdatu, 1991) popsal osudy židovského lékaře za nacistické okupace, cyklus lyrizujících povídek *Jít jen tak* (Köln am Rhein 1987, rozšířené 1991) má autobiografické ladění. V roce 2005, u příležitosti nedožitých devadesátin (3. 8.) Lumíra Čivrného vyšla publikace jeho dosud nevydaných básní. Tyto dosud nepublikované verše (Lyrické elegie, Litanie, Balady a Sonety) z konce 80. a 90. let autor připravoval k vydání pro sbírku s pracovním názvem *Zaklínání* (eventuálně *Stíny*).

Překladatelské činnosti se věnoval od 50. let. Překládal z francouzštiny, němčiny, bulharštiny a zejména ze španělštiny.

K jeho nejvýznamnějším překladatelským počínům patří třísvazkový výbor z tvorby F. Garcíi Lorcy - *Dramata* (Praha, SNKLHU 1958), *Dramata a próza* (Praha, SNKLU 1962), *Lyrika* (Praha, SNKLHU 1959). Překlady zpravidla doprovázel zasvěcenými doslovy. Blízký mu byl také Rafael Alberti nebo kubánský básník Nicolas Guillén.

Ve své vzpomínkové knize *Co se vejde do života* Čivrný píše o Lorcově poezii: „*Takováto poezie působila na mne tak, že se přede mnou neotvíralo 'překládat či psát věci vlastní jako dilema. Obojí splývalo v pojmu tvořit, jemuž jsem se jinak vždy vyhýbal.*“

(Čivrný: 2000, s. 191)

Tento citát se nám zdá velmi příznačný pro bližší pochopení Čivrného překladatelského přístupu. Jak se přesvědčíme v analýze jeho převodu, nezdráhal se autorsky tvořit, což nutně vedlo ke zkreslení Lorcova básnického stylu a k přestylizování jednoduché dikce jeho romancí.

Nechceme mu však upřít obrovskou zásluhu při řešení převodu španělské asonance do češtiny, ke které se ve své vzpomínkové knize vyjadřuje následovně: „ *Autor, vynikající modernista a zároveň znalec a ctitel starých tradic, spojil magii metafor s rytmem starodávné romance, založené na asonanci. Nosnost asonance v moderním kontextu podařilo se mi vyzkoušet.* “ (Čivrný: 2000, s. 190)

Překlady ze španělštiny

Alberti, Rafael: *Čiré jako voda* (Claro como el agua; VB, Praha, SNKLHU 1957)

Alberti, Rafael: *Rozkvetlý jetelíček* (El trébol florido; D, Praha, Dilia 1957)

Alberti, Rafael: *Válečná noc v muzeu Prado* (Noche de guerra en el museo del Prado; D, Praha, Dilia 1964)

Aub, Max: *Nebožtíci* (Los muertos; D, Praha, Dilia 1969)

García Lorca, Federico: *Cikánské romance* (Romancero gitano; BB, Praha, SNKLHU 1956; Praha, SNKLU 1962)

García Lorca, Federico: *Čarokrásná ševcová* (La zapatera prodigiosa; D, Praha, Dilia 1958; in: *Dramata*, Praha, SNKLHU 1958)

García Lorca, Federico: *Dům Doni Bernardy* (Casa de Bernarda Alba; D, Praha, Dilia 1961; in: *Dramata a próza*, Praha, SNKLU 1962)

García Lorca, Federico: *Krvavá svatba* (Bodas de sangre; D, Praha, Dilia 1957; in: *Dramata*, Praha, SNKLHU 1958)

García Lorca, Federico: *Lyrika* (VB [z Obras completas / Poeta en Nueva York; VB, Praha, SNKLHU 1959)

García Lorca, Federico: *Mariana Pinedová* (Mariana Pineda; D, Praha, Dilia 1957; in: *Dramata*, Praha, SNKLHU 1958)

García Lorca, Federico: *Neprovdaná paní Rosita neboli Mluva květů* (Dona Rosita la soltera o El lenguaje de las Flores; D, Praha, Dilia 1957; in: *Dramata a próza*, Praha, SNKLU 1962)

García Lorca, Federico: *Písňe na andaluskou notu* (VB [Poema del cante jondo / Canciones / Primeras canciones], Praha, Mladá fronta 1961)

García Lorca, Federico: *Pláňka* (Yerma; D, Praha, Dilia 1958; in: *Dramata*, Praha, SNKLHU 1958)

García Lorca, Federico: *V zahradě jsou s láskou svou Don Perlimplín s Belisou* (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín; D, Praha, Dilia, 1961; in: *Dramata a próza*, Praha, SNKLHU 1962)

García Lorca, Federico: *Zelený vítr* (VB, Praha, Československý spisovatel 1969)

Guillén, Nicolás: *Antilské elegie* (Elegías antillanas; BB, Praha, SNKLHU 1957)

Guillén, Nicolás: *Písně a elegie* (Canciones y elegías; BB, Praha, Mladá fronta 1958)

Lope de Vega: *Svůdná Fenisa* (El azuelo de Fenisa; D, Praha, Orbis 1964)

Neruda, Pablo: *Dvacet básní o lásce a jedna píseň ze zoufalství* (Veinte poemas de amor y una canción desesperada; BB, Praha, SNKLHU 1964)

Otero, Blas de: *Režný vítr* (VB [Pido la paz y la palabra / En Castellano], Praha, SNKLHU 1960)

Paz, Octavio: *Na břehu světa* (VB [z Libertad bajo palabra / Obra poética / A la orilla del mundo], Praha, SNKLHU 1966)

Španělské romance (VB, Praha, edice Blok 1938, + František Nechvátal, Jiří Taufer)

Španělsko, tobě (VB, Praha, Mladá fronta 1960)

Ty uvězněný strome (VB, Praha, Československý spisovatel 1964)

Z tvé číše, Ameriko (VB [latinskoamerická poezie], Praha, Československý spisovatel 1962)

Zalmea, Jorge: *Velký Burundun Burunda zemřel* (El gran Burundun Burunda ha muerto; báseň v próze, Praha, SNKLHU 1963)

8.3.1. Dobová norma padesátých let

Lucie Krágllová ve své diplomové práci o dobové normě 50. let uvádí: „Stejně jako v jiných oblastech i v překladu se stal rok 1945 významným mezníkem. Vyrůstá potřeba překladatelů, náročnost a rozsáhlost překladatelské činnosti vede k jejich profesionalizaci a ke zvyšování kvalifikace. Období po roce 1945 je charakterizováno propracováním teoretických i praktických otázek překládání a postupným rozvojem speciální teorie překladu.“ (Krágllová: 2002: 45)

Milan Hrala ve své studii *Současnost českého uměleckého překladu* (1987) podotýká, že se od padesátých let stále více prosazuje otázka kvality překladu. Projevuje se snaha stanovit kritéria pro tuto kvalitu a začínají se množit teoretické práce a úvahy o překladu, které

zavádějí pojmy jako překlad adekvátním, věrný, odpovídající, ekvivalentní, kongeniální, filologický atd.

Důležitým měřítkem pro hodnocení překladu se stává princip funkční ekvivalence, podle něhož při překladu nejde o předání jedněch prostředků jinými prostředky, ale o vystižení funkce těchto prostředků v systému celku. Překladatelé a teoretikové překladu si začínají uvědomovat, že důležitou roli hrají i „mimojazykové“ okolnosti.

Teoretikové se v padesátých letech začali také soustřeďovat na definování základních rysů překladu jednotlivých ucelených období a na vztah původní literatury a překladu, na vztah překladatele k originálu a ke čtenářské obci, s důrazem na hlubokou interpretaci originálu jak v souvislostech uměleckých, tak jazykových (Hrala: 1987). V padesátých letech se zvyšuje zájem o dějiny překladu, důkazem toho jsou *České teorie překladu* od Jiřího Levého, jež vyšly roku 1957.

Uděláme-li na tomto místě krátký exkurz do dějin českého překladu ze španělštiny, zjistíme, že v padesátých letech se překladová tvorba ze španělštiny značně rozrostla, a to především v oblasti dramatické a prozaické:

V oblasti překladu poezie je hlavní osobností Lumír Čivrný, který kromě Lorcových veršů překládal politicky a sociálně angažované autory jako byli Rafael Alberti a Blas de Otero. Čivrný nepřekládal pouze Lorcovo dílo poetické (*Cikánské romance*, 1956; *Spisy F.G.Lorcy* 1959), nýbrž i jeho tvorbu dramatickou (nejprve v Dili, později v nakladatelství SNKLHU 1958, 1962). Do češtiny převedl Lorcovy nejvýznamnější divadelní kusy jako jsou hry *Mariana Pinedová*, *Čarokrásná ševcová*, *Krvavá svatba*, *Pláňka*, *V zahradě jsou s láskou svou Don Perlimplín s Belisou*, *Neprovdaná paní Rosita neboli Mluva květů* a *Dům Doni Bernardy*.

Veškeré informace o překladech ze španělštiny vydaných v padesátých letech čerpáme z knihy *Historia de las traducciones checas de la literatura de España e Hispanoamérica* od Miloslava Uličného (2005). Autor zde k Čivrného překladům uvádí, že jsou plné prohrěšků vůči stylu autora. Čivrný často zesiluje expresivitu výrazů, mísí styly a vytváří tak „překladatelský jazyk“, který zkresluje Lorcův osobitý styl. Upřít se mu však nedá zásluha na uvedení granadského básníka a dramatika do českého prostředí a na tom, že pomohl upevnit překlad španělských asonovaných veršů za využití asonance české (Uličný: 2005: 168).

V padesátých letech vyšla celá řada překladů španělských divadelních her. Jak uvádí Miloslav Uličný, jsou hlavními překládanými autory Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Calderón, García Lorca a Alejandro Casona.

Významnou překladatelskou osobností tohoto období je K.M. Walló, jenž v 50. letech přeložil a adaptoval následující hry Lope de Vegy: *Fuente Ovejuna* (1954), *Učitel tance* (1957), *Vdova z Valencie* (1957). Dále pak překládal hry Tirsa de Moliny: *Sokyně* (1954), *Don Gil* (1954). Také zčeštil hru s názvem *Dcera vichřice* (1957) od Calderóna.

Dalšími důležitými překladateli jsou manželé Jan F. a Olga Fischerovi, kteří přeložili Cervatesovy *Mezihry* (1962), *Zbožnou Martu* (1956,1957) od Tirsa de Moliny či hru Lope de Vegy *Chytrá milenka* (1954).

Další překladatelé her Lopeho de Vegy do češtiny v 50. letech byli Ota Ornest, František Hrubín a Vladimír Hvizďala, který kromě Lopeho přeložil i hry Alejandra Casony *Stromy umírají vstoje* (1958) a *Jitřní paní* (1958). V práci posledního jmenovaného překladatele, který většinu překladů vytvořil za spolupráce s různými teatrology (Věra Beková, Jindřich Černý, Eva Bezděková), se projevuje výše zmíněný princip funkční ekvivalence.

Jen pro úplnost uvádíme, že španělská dramata překládali v padesátých letech také Vladimír Businský, Jindřich Hořejší, A. Koldasová s Ž. Konečnou, Oldřich Tichý s E. Spáleným. Významným překladatelem se v tomto období stal Eduard Hodoušek. Roku 1956 vyšla poprvé v jeho verzi *Celestina*, kterou roku 1957 upravil pro dramaturgii na českých jevištích. I tento překladatel aplikuje ve své práci princip funkční ekvivalence, díky němuž se mu úspěšně podařilo zčeštit Rojasovu *Celestinu*. K jeho dalším překladům patří Quevedův *Život rošťáka* (1957) nebo Galdósova *Doña Perfecta* (1959).

Rok 1956 byl také velmi plodný na překlady španělských prozaických děl; vyšla nová verze Ibáñezových *Vinných sklepů* od V. Cibuly nebo *Tyran Banderas* od Valle-Inclána v překladu Oldřicha a Jiřiny Běličových. Oldřich Bělič je také autorem překladu *Život Lazarilla z Tormesu* (1953).

V roce 1957 vydal Zdeněk Šmíd první kompletní verzi Cervantesových *Příkladných novel*, když předtím do češtiny převedl jeho *Dona Quijota* (1952).

9. Analýza textu originálu a jednotlivých překladů

V analýze originálu a překladu budeme vycházet z translatologického modelu, který vypracovala Rosario García Lópezová ve své knize *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales (Texto literario y texto de opinión)* z roku 2004. Rosario García Lópezová vypracovala tento model pro analýzu literárních textů a jejich překladů, a proto ho budeme aplikovat při analýze Lorcových *Cikánských romancí* a kritice jejich tří překladů do češtiny. Analýzu originálu pojmem jen velmi stručně, jelikož jsme sbírku i autora obsáhle rozebrali již v předchozích částech této práce. Na tomto místě popíšeme originál podle kategorií, které stanovila Rosario García Lópezová, pouze kvůli úplnosti jejího modelu.

Stěžejní pro nás budou kategorie pro kritiku překladu literárních textů, které sama úspěšně aplikovala i při hodnocení překladů poezie ve své příručce. Chtěli bychom ještě předestřít, že jsme model poněkud modifikovali pro účel naší práce. Uvádíme tedy jen ty kategorie, které jsou pro naši analýzu směrodatné a pomohou nám dospět k věrohodnému zhodnocení jednotlivých překladů.

Při tomto poetickém výzkumu jsme museli použít i subjektivních metod jako jsou například intuice, jazykový cit, jazyková kreativita, předchozí zkušenosti (Stolze: 1996), hudební sluch a cit pro rytmus verše.

V závěru zhodnocujeme poznaty získané analýzou a metodou syntézy se pokoušíme konfrontovat jednotlivé překladatelské metody a přístupy překladatelů.

9. 1. Analýza originálu

9.1.1. Název

Lorcova sbírka nese název *Romancero gitano* a obsahuje osmnáct romancí, jež se v originále jmenují: *Romance de la luna, luna*; *Preciosa y el aire*; *Reyerta*; *Romance sonámbulo*; *La monja gitana*; *La casada infiel*; *Romance de la pena negra*; *San Miguel (Granada)*; *San Rafael (Córdoba)*; *San Gabriel (Sevilla)*; *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*; *Muerte de Antoñito el Camborio*; *Muerto de amor*; *Romance del emplazado*; *Romance de la Guardia Civil española*; *Martirio de Santa Olalla*; *Burla de don Pedro a caballo (Romance con lagunas)*; *Thamar y Amnón*.

Poprvé sbírka vyšla v červenci roku 1928 v nakladatelství *Revista de Occidente* pod názvem *Primer Romancero Gitano*.

9.1.2. Autor

Autorem sbírky je granadský básník a dramatik Federico García Lorca. O jeho životě, díle a době jsme pojednali v úvodní kapitole této práce.

9.1.3. Textový typ

Rozebíraný text patří k uměleckému textovému typu. Konkrétně se jedná o básnickou sbírku obsahující osmnáct romancí. Tento básnický útvar a jeho vývoj jsme charakterizovali ve třetí kapitole této práce.

9.1.4. Zdroj

Vycházíme z originálu vydaného v nakladatelství *Cátedra* v roce 2006.

9.1.5. Publikace

Jak jsme již zmínili, námi analyzovaný originál je součástí komentovaného vydání nakladatelství *Cátedra*, které vyšlo v Madridu roku 2006. Toto nakladatelství vydává s obsáhlým komentářem díla významných španělských spisovatelů a je známé svou kvalitou. Publikace obsahuje dvě sbírky: *Poema del Cante Jondo* a *Romancero gitano*. Autoři vydání Allen Josephs a Juan Caballero stručně pojednávají o Lorcově poetické tvorbě, o Andalusii jako básnickém námětu, o sbírce *Zpěv na andaluskou nótu* a o *Cikánských romancích*. V následující části uvádějí s komentářem jednotlivé básně obou sbírek.

9.1.6. Téma

Tématem sbírky je hoře utlačovaného etnika, které žije na okraji společnosti a je pronásledováno úřady, proti kterým se bouří. Hrdinou sbírky je andaluský cikánský lid. Jak píší Allen Josephs a Juan Caballero, tvoří cikán střed *Cikánských romancí*, avšak hlavní postavou je spíše andaluské hoře, jehož jsou cikáni nositeli. Blíže jsme pojednali o obsahu sbírky a jednotlivých romancí ve čtvrté kapitole.

9.1.7. Dokumentace

Pro účely této práce byla nezbytná obsáhlá dokumentace. Nejdříve jsme se informovali o Lorcově životě, o jeho poetické i dramatické tvorbě a o prostředí, ve kterém žil. Především jsme se soustředili na jeho biografie a studie týkající se rozebírané sbírky. Většinu materiálů o básníkově životě a díle jsme posbírali během půlročního studijního pobytu v Granadě.

Dále jsme sbírali informace o španělských romancích a jejich historickém vývoji. Jedním z hlavních rysů romancí je asonance v sudých verších, proto jsme museli prostudovat tento druh rýmu a jeho postavení ve španělštině i v češtině. Pro účely kritiky překladu bylo nutné získat informace o jednotlivých překladatelích a o překladatelské normě, jež v jejich době převažovala.

9.1.8. Jazykové problémy a neznámé kulturní prvky originálu

Pro pochopení originálu bylo nutné správně interpretovat básnickovy metafory a symboly. Mnoho metafor je založeno na lidových metaforách užívaných v Andalusii.

Jak jsme zjistili při četbě jednotlivých překladů, činila překladatelům v rovině významové problém zájmena v *Romanci náměsíčné*, kde autor používá přivlastňovací zájmeno „su“ ve významu „Váš“, avšak dva překladatelé toto zájmeno do češtiny mylně převedli jako „její“. Z kulturních prvků je důležité znát postavení cikánského etnika ve Španělsku, stejně tak jako jeho vztah ke španělským četníkům. Nezbytná je také znalost reálie týkající se Granady, Córdoba a Sevilly a povědomí o reáliích biblických i týkající se křesťanské martyrologie.

9.1.9. Konvenční prvky a idiolekt autora

Jak uvádí Rosario García Lópezová, idiolekt autora představuje největší obtíž při překladu literárních textů. V Lorcově sbírce jsou považovány za konvenční prvky ony elementy, které se týkají tradiční formy španělských romancí, tedy osmislabičné metrum a asonance v sudých verších, jež je příležitostně kombinovaná s rýmem. Ostatní prvky jako metafory, symboly a rytmus odrážejí básníkův osobitý styl a jeho uměleckou intenci. Rosario García Lópezová dokonce přímo uvádí Lorcovy tropy jako prostředek, který tvoří součást básníkovy idiolektu (García López: 2004: 99).

9.1.10. Hierarchie významových vztahů

Téma sbírky je naznačeno již v jejím názvu. Jedná se o romance s cikánskou tematikou, která je viditelně obsažena téměř ve všech romancích. Přestože jsou tři básně označené jako historické, najdeme alespoň ve dvou z nich paralelu mezi cikánským světem a příběhem popisovaným v těchto romancích. V *Romanci o mučednické smrti* dává Lorca do souvislosti utrpení Svaté Eulálie s osudem cikánského lidu, romance *Amnon a Tamar* je zase cikánskou verzí biblického příběhu. Třetí historická romance *Šprým dona Pedra (Romance s lagunami)* je žert, který si básník tropí ze starých španělských romancí. Cikánská tematika

není však jediným pojítkem sbírky. Dvě z romancí jsou dokonce propojeny stejnou hlavní postavou; mladým cikánem Toničkem Kamboriem.

9.1.11. Dominantní komunikační funkce

Rozdělení typů komunikační funkce a funkčních stylů přebíráme z Příruční mluvnice češtiny (1995) a z Encyklopedického slovníku češtiny (2002). V textu převažuje komunikační funkce estetickoaktualizační.

9.1.12. Funkční styl

Stanovení dominantní komunikační funkce nám dovoluje určit funkční styl originálu. V tomto případě jde o funkční styl umělecký, konkrétně se jedná o styl poetický.

10. Analýza překladu Ilji Barta

Bartův překlad pěti čísel Lorcových cikánských romancí se vyznačuje především tím, že zcela opomíjí asonanci. Bartovy převody jsou plně rytmických výkyvů, objevují se i výkyvy metrické. Obsah veršů sice většinou zůstává zachován, avšak i na sémantickém poli se objevuje řada posunů, chyb, nevhodně převedených symbolů a nepochopených metafor. Jak uvádí Miloslav Uličný (1999), v Bartových převodech se vyskytují i vyčpělé poetismy a zastaralé výrazy. Bart se nezdráhá „vatovat“ a doplňovat Lorcovy verše o zcela neopodstatněné výrazy a obraty, čímž značně zkresluje básníkův styl.

10.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu

Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu je nízká. Bart zcela vypustil asonanci v sudých verších, která je zásadním prvkem španělských romancí.

Osmislabičný rozměr se mu sice podařilo až na jednu výjimku zachovat, avšak rytmicky jsou jeho převody značně nevyvážené. Básníkův styl zkreslil také nevhodnými převody jeho osobitých metafor, nevhodně převedl i jeden z Lorcových symbolů.

10.1.1. Prozodické prvky

10.1.1.1. Rytmus

Bartovy překlady pěti Cikánských romancí jsou rytmicky velmi nevyvážené. Arytmie v jeho převodech je na malé ploše přeložených romancí velmi výrazná a vcelku nepochopitelná vzhledem ke skutečnosti, že Bart zcela ignoroval asonanci, obsahově se dopustil mnoha posunů a jeho jediným omezením bylo pouze osmislabičné metrum.

Uvedeme zde několik příkladů arytmie Bartových verzí, která přispěla ke zkreslení umělecké hodnoty Lorcových zčeštěných veršů.

Přízvučné slabiky označujeme tučným písmem, rozkolísaný rytmus zvýrazňujeme kurzívou.

1. Například na začátku skladby *Romance o luně, luně*, která je úvodní básní *Cikánských romancí*, navozuje Bart trochejský impuls, který však od pátého verše kolísá:

Luna vešla do kovárny

se svým věncem narcisovým.

Dítě na ni hledí, hledí.

Děťátko se zahledělo.

V dojatém, pohnutém vzduchu

zdvíhá luna svoje ruce,
ukáže smyslná, cudná
svá prsa z tvrdého cínu.

(Bart: 1937: 47)

Po obloze kráčí luna
s bledým děťátkem za ruku.

(Bart: 1937: 48)

2. Romance *Cikánská jeptiška* je celá rytmicky rozkolísaná, jelikož se Bartovi nepodařilo navodit metrický impuls. V této romanci se vyskytují rytmicky ucelené skupiny veršů, které Bart nesystematicky prokládá verši arytmičnými. Uvádíme zde začátek básně, abychom doložili absenci metrického impulsu, a krátký úryvek arytmiie, na kterou poukázal již Miloslav Uličný ve své studii z roku 1999:

Ticho bělosti a myrty.
Jen sléz na hedvábných travách.

Jeptiška vyšívá květy
Na světle žlutavé látce.

(Bart: 1937: 49)

Očima jeptišky plaše
dva jezdci jedou na koních
Dusot poslední a hluchý
košili jí odhrnuje.

(Bart: 1937: 50)

3. Podobná arytmiie se objevuje i v *Romanci somnabula*:

Pod cikánskou žlutou lunou
všechny věci na ni hledí,
ona nesmí na ně hledět.

Zelenou rád tě mám, zelenou.

Velké hvězdy jinovatky

připlouvají s rybou stínu.

(Bart: 1937: 58)

4. Následující příklad je ukázkou shluku daktylů, které Bart opět prokládá arytmičnými verši, na které navazují verše trochejské:

Zanechal široký vítr

v ústech jen podivnou příchut'

trpkosti, bazalky, máty.

Kmotříčku! Kde je, řekni mi,

kde je tvá dívka smutná?

Kolikrát tě čekávala!

Kolikrát by tě čekala,

svěží čelo, černé vlasy...

(Bart: 1937: 61)

5. Arytmie je zastoupena ve všech Bartových převodech Lorcových romancí, proto uvedeme příklad i z *Romance z lagunami*, ve které je navozen daktylský metrický impuls, avšak od třetího verše rytmus kolísá:

Po úzké pěšince (daktyl)

přicházel Don Pedro. (daktyl)

Ách jak plakal, plakal

rytíř statečný!

Zjevil se na rychlém (daktyl)

koni bez otěží,

přijel, aby hledal (trochej)

polibky a chléb.

Každé jitrní okno (trochej)

vypřádá se větru

na pláč usedavý,

na pláč rytířův.

(Bart: 1937: 54)

6. V Bartových překladech se často vyskytují mnohoslabičná slova, která rytmus verše většinou rozhodí.

V *Romanci o luně, luně* se objevuje dvakrát pětislabičné slovo „zamhouřenými“ a slovo „pootevřeny“, v romanci *Nevěrná manželka* se vyskytuje pětislabičné slovo „morušovníky“.

Není možné, abychom zde uvedli všechny případy arytmie Bartova překladu. Také si uvědomujeme, že vybočení z rytmu může být někdy dokonce žádoucí, jelikož působí jako oživení básně, narušuje monotónnost a brání únavě čtenáře. Po rytmickém rozboru Bartova překladu jsme však dospěli k závěru, že jeho rytmické odchylky jsou příliš časté a jejich rozmístění a povaha je spíše náhodná než úmyslná. Bart se snaží navodit určitý metrický impuls, který však často narušuje. Lorcovy rytmicky vytríbené romance se v Bartově podání proměnily ve shluky rytmických celků různého rozsahu, které Bart nesystematicky prokládá verši zcela arytmiickými. Výsledný efekt je chaotický a pro českého čtenáře matoucí.

10.1.1.2. Rozměr

Rozměr zůstává u Barta většinou zachován, až na odchylku v *Romanci somnabula*, ve které má hned první verš nevysvětlitelně devět slabik a ve druhém osmislabičném verši se objevuje přesah:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Ze/le/nou/ rád/ tě/ mám/, ze/le/nou.

Zelený vítr. Zelené

haluze. Koráb na moři

a koně na strmých horách.

(Bart: 1937: 58)

10.1.1.3. Asonance

Bart při převodu pěti cikánských romancí zcela vypustil asonanci, která je jedním z hlavních rysů španělských romancí. Tím ochudil Lorcovy verše o významnou stylistickou kvalitu. Více se tomuto problému budeme věnovat v rámci kategorie formálních adaptací.

10.1.2. Lexikální prvky

V této kategorii považujeme Bartovy prohřešky za velmi závažné, jelikož zkreslují básníkův styl a mnohdy mění význam celých veršů. Lexikální nedostatky dělíme na dva druhy: volba nevhodného ekvivalentu a „vatování“. V prvním případě překladatel nerespektuje autorův

lexikální výběr a svévolně používá slova s jiným významem. Některé příklady zmiňujeme níže v kategorii symbolů a metafor, nebudeme je tedy zde uvádět a zaměříme se pouze na nevhodně zvolené ekvivalenty. Případné vysvětlení, že ho k tomu mohly vést důvody metrické či rytmičné, se nám zdá vzhledem k výrazné arytmií v jeho překladu chabé. Otázkou také je, do jaké míry ovládal Ilja Bart španělštinu a zda posuny v jeho překladu nepramení z nedostatečné znalosti určitých stylových vrstev španělštiny. Z jeho životopisu víme, že několik let působil ve Španělsku jako zpravodaj Rudého práva. Předpokládáme, že lexikální posuny z části ovlivnila jeho novinářská profesá a způsob novinářského vyjadřování, dále nepozornost a nesprávná interpretace originálu.

Do druhé skupiny řadíme „vatování“, tedy užívání „vycpávek“, aby se překladatel vešel do rozměru romance. Bart „šterkuje“ ve svých verzích Lorcových romancí velmi často a mnohdy volí nevhodné vycpávky, které stylisticky i významově mění celé verše.

1. Nejdříve uvedeme několik příkladů, kdy se Bart rozhodl pro nevhodný ekvivalent:

En el aire **conmovido**
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura
sus senos de duro estaño.
(Originál: 2006: 224)

V **dojatém, pohnutém** vzduchu
zdvihá luna svoje ruce,
ukáže smyslná, cudná
svá prsa z tvrdého cínu.
(Bart: 1937: 47)

Bart v tomto případě použil první slovníkové významy španělského slova „*conmovido*“ [= *dojatý, pohnutý*]. Vhodnější by však bylo řešení, které volila většina ostatních překladatelů; *rozechvělý* či *rozvířený*.

2. V této romanci se nachází další lexikální posun. Bart zřejmě přehlédli bezprostřední kontext, ze kterého vyplývá, že se cikáni vraceli do kovárny na koních. Tato skutečnost by mu pomohla při překladu slovesa „*venir*“, které má ve španělštině mnoho významů, jež jsou vázány na kontext [= *přijít, přijet, přiletět, připlout aj.*]:

Por el olívar **venían**,
bronze y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas

Olivovým hájem **přišli**
cikáni ze snu a bronzu.
Hlavy vysoko se nesou,

y los ojos entornados.
(Originál: 2006: 225)

oči jsou pootevřeny.
(Bart: 1937: 48)

Za závažnější však považujeme Bartovo nadměrné „vatování“, při němž doplňuje verše o slova, která nemají v originále opodstatnění. Víme, že je těžké se při překladu poezie vyhnout nutkání verše „vycpávat“, a proto nečekáme, že by se tomu překladatel *Cikánských romancí* dokázal zcela vyhnout. Pokud je ale překladatel nucen „štěrkovat“, měl by používat takové výrazy, které nejsou v rozporu s originálem a nezkrslují osobitou poetiku autora.

Za nepřipustné považujeme například přidávání přídavných jmen označujících barvy, jelikož Lorcová barevná symbolika je velmi propracovaná a básník užívá ve svých dílech barvy zcela promyšleně a s určitým uměleckým záměrem (Arango:1998: 280).

3. V *Romanci somnabula* připisuje Bart luně žlutou barvu, ačkoliv v originále se žádná barva nevyskytuje:

Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.
(Originál: 2006: 235)

Pod cikánskou **žlutou** lunou
všechny věci na ni hledí,
ona nesmí na ně hledět.
(Bart: 1937: 58)

4. Bartovo „vatování“ je zde neuvážené také proto, že dodává charakteristiku luně, které má v Lorcově díle významné postavení, a proto je záhodné s tímto výrazem při překladu zacházet obezřetně, aby nedošlo k deformaci uměleckého záměru autora. Bart si tuto skutečnost zřejmě neuvědomil, jelikož výše uvedený příklad barevného doplnění luno nebyl u něho jediný:

Barandales de la luna
por donde retumba el agua.
(Originál: 2006: 237)

Až k zábradlím **zlaté** luno,
k fontánám, kde šumí voda.
(Bart: 1937: 60)

5. V romanci *Nevěrná manželka* opět Bart doplňuje barvu do české verze básně, když popisuje, že si cikán sundal *modrou kravatu*. Nehledě na nevhodně zvolenou vycpávku, považujeme za neobratnou i slovoslednou inverzi a užití knižního výraz „*sňal*“:

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
(Originál: 2006: 245)

Sňal jsem svou kravatu **modrou**.
Ona si svlékla šaty.
(Bart: 1937: 52)

6. Modrou barvu doplnil i v *Romanci s lagunami*:

Sobre el peinado del agua
Un círculo de pájaros y llamas.
(Originál: 2006: 292)

Pod **modrým** účesem vody
kolo ptáků a plamenů.
(Bart: 1937: 56)

7. Bartův převod *Cikánských romancí* je plný „vycpávek“, my zde uvádíme jen ty nejrušivější případy, které zkreslují básníkův styl a posunují význam jeho veršů. Jako poslední příklad citujeme verše z *Romance somnabula*, kde Bart opět zkresluje informaci obsaženou v Lorcově romanci:

Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
(Originál: 2006: 236)

Tvá krev prosákla a voní
za tvým **kvítkovaným** pasem.
(Bart: 1937: 59)

10.1.3. Syntaktické prvky

Syntakticky se Bart nedopustil výrazných prohřešků vůči stylu autora. Nápadný je snad jen neobratný přesah v druhém verši *Romance somnabula*:

Verde que te quiero verde.
Verde vineto. Verdes ramas.
El barco sobre el mar
y el caballo en la montaña.
(Originál: 2006: 234)

Zelenou rád tě mám, zelenou.
Zelený vítr. Zelené
haluze. Koráb na moři
a koně na strmých horách.
(Bart: 1937: 58)

10.1.4. Tropy

V oblasti stylu se zaměříme na převod básníkových jedinečných metafor a symbolů.

10.1.4.1. Metafory

Přestože Ilja Bart přeložil pouze pět Lorcových romancí, vyskytuje se i na tak omezené ploše několik nevhodných převodů básnickových originálních metafor. Rovněž se domníváme, že přeložil romance s „chudší“ metaforikou, a proto jsou pro nás jeho neobratná řešení o to méně ospravedlnitelná. V jednom případě vytvořil svou vlastní, zcela neopodstatněnou a především nesmyslnou metaforu, v jiných případech nepochopil jednoduché obrazy a nevhodným převedením zkreslil význam některých veršů.

1. Například v *Romanci somnabula* nepochopil skutečnost skrývající se za Lorcovými obrazy. Neuvědomil si, že mladá cikánka, která čekala na svého milého, je v Lorcově podání mrtvá. Básník pomocí symbolu zelené barvy, lodě, koně a metaforu snu a zavřených očí poeticky vyjadřuje, že cikánka již nežije:

Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.
(Originál: 2006: 234 – 235)

Se stínem pod pestrým pásem
je zasněná na terase,
zelená pleť, zelený vlas,
a oči z chladného stříbra.
Zelenou rád tě mám, zelenou.
Pod cikánskou žlutou lunou
všechny věci na ni hledí,
ona nesmí na ně hledět.
(Bart: 1937: 58)

Nehledě na „štěrkování“, kterým si vypomohl v prvním verši této ukázky, si Bart zřejmě neuvědomil, že Lorca v této části básně metaforicky popisuje mrtvou cikánku. S nadsázkou lze říci, že „sní svůj věčný sen“, a proto nevidí věci okolo sebe. Je mrtvá, má zavřené oči, a tudíž nemůže už nic vidět. Bart zde nevhodně zvolil výraz „být zasněný“, který bezprostředně neevokuje smrt. Toto však nepovažujeme za tak závažné zkreslení jako druhý příklad. Zde si Bart spletl dva významy španělského slovesa „poder“, tedy „moci“ a „smět“. V tomto případě je samozřejmě vhodnější překlad, že „cikánka nemůže na nic hledět“, jelikož Bartova interpretace neodráží skutečnost skrývající se za Lorcovou metaforou.

2. V této romanci se nachází další nepochopená metafora:

La higuera frota su viento
con la **lija** de sus ramas
(Originál: 2006: 235)

A fíkovník tře svůj vítr
tuleni svých lesklých větví.
(Bart: 1937: 58)

Bart zde vytvořil zcela nesmyslnou metaforu, která nemá opodstatnění v Lorcově textu. Z bezprostředního kontextu, z významu slova „lija“ [= *brusný nebo smirkový papír*] a na základě povědomí o podobě fíkového listu, si lze celkem snadno představit skutečnost skrývající se za Lorcovou metaforou. Básník chtěl nejspíše vyjádřit, že se „*drsné listy fíkovníku ve větru o sebe třou*“.

3. Jiný příklad nevhodného převodu metafory do češtiny se nachází v *Romanci s lagunami*:

Sobre el agua
nna luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra
¡tan alta!
En la orilla,
un niño,
ve las luna y dice:
¡Noche; toca los platillos!
(Originál: 2006: 290 - 291)

Nad vodou
se zrůžovělá
luna koupá
vzbuzujíc závist své družky -
Tak vysoké!
Na tichém břehu
dítě
vidí dvě luny a říká:
- Noci, udeř na svůj cymbál!
(Bart: 1937: 55)

Zde si musíme opět na základě kontextu představit, co Lorca metaforou vyjadřuje. Luna a její odraz na vodní hladině připomínají činely, tedy dva kovové talíře, které se navlékají na ruku pomocí kožených řemenů. Při úderu o sebe vydávají hlasitý zvuk.

10.1.4.2. Symboly

V této oblasti se Bartovi vcelku podařilo zachovat Lorcovu osobitou symboliku. Výjimku tvoří pouze nevhodně nahrazený symbol nardu v *Romanci o luně, luně*. Bart se rozhodl nahradit nard narcisem, čímž zkreslil básníkův osobitý styl a narušil jeho umělecký záměr. Jak jsme uvedli ve čtvrté kapitole, květy nardu mají velmi omamnou a pronikavou vůni. Symbol nardu se objevuje v Lorcově díle často, například v jeho sbírce *Písňe, Zpěv na andaluskou notu* nebo *Básník v Novém Yorku*.

V *Romanci o luně, luně* Lorca personifikuje lunu jako svůdnou ženu oblečenou do nardové sukně. Je pravděpodobné, že omamná vůně nardové sukénky pomohla zhyponotizovat malé cikáně. Ať už tedy Barta vedly k substituci tohoto symbolu důvody metrické nebo důvody jiného rázu, považujeme jeho řešení za nevhodné a neobhajitelné.

La luna vino a la fragua
con su **polisón de nardos**.

(Originál: 2006: 224)

Luna vešla do kovárny
se svým **věncem narcisovým**.

(Bart: 1937: 47)

V kategorii symbolů oceňujeme Bartovu snahu zachovat dvojznačnost a umělecké napětí refrénu „*verde que te quiero verde*“ v *Romanci somnabula*:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.

El barco sobre el mar
y el caballo en la montaña.

(Originál: 2006: 234)

Zelenou rád tě mám, zelenou.
Zelený vítr. Zelené

haluze. Koráb na moři
a koně na strmých horách.

(Bart: 1937: 58)

Důvtip a genialita těchto veršů spočívá právě v oné nemožnosti říci, že zde zelená barva má pouze jeden význam. Zelená představuje, stejně tak jako luna, s kterou je tato barva neodlučně spojena, život, lásku a smrt, a to vše viděno citlivými očima básníka Lorcy.

V prvních verších této romance je zelená barva spojena s touhou po životě i s neodvratnou přítomností smrti. Milenec v podání Lorcy je v této romanci předurčen poddat se své životní tragédii. Tělo cikánky, která leží symbolicky mrtvá v jeho domě, je zelené. Zelená zde reprezentuje barvu živých rostlin i zsinlost mrtvých těl. Zelená barva, která bývá tradičně také spojována s olivovým nádechem pleti cikánů, napomáhá navodit cikánskou atmosféru *Romance náměsíčné* (Arango:1998: 282-284).

Jak doložíme později při analýze překladů Nechvátala a Čivrného, je Bart jediný z těchto třech překladatelů, který se odvážně rozhodl zachovat nejasnost významu zelené barvy.

10.2. Míra přijatelnosti

Jak si ukážeme na níže uvedených příkladech, je míra přijatelnosti Bartova překladu nízká. Vypustil asonanci, čímž chtěl dílo nejspíše přiblížit českým čtenářům. Jsme však přesvědčeni, že tato formální adaptace Lorcovy básně českému čtenáři paradoxně oddálila.

Kromě absence asonance se Bartův převod vyznačuje zvýšenou mírou exotizace, jež rovněž snižuje míru přijatelnosti v českém prostředí. Zajímavé však je, že v případech, kde by zachování určité reálie bylo účinným prostředkem k dokreslení španělského a andaluského koloritu, volí Bart raději substituci. To nás opět utvrzuje o tom, že Bart přistupoval k překladu romancí nejednotně a nesystematicky.

10.2.1. Kulturní adaptace a exotizace

Jedním z nejvýraznějších příkladů exotizace v Bartově verzi *Cikánských romancí* je jeho převod titulu *Romance náměsíčné*, který se v jeho překladu objevuje jako *Romance somnabula*. Tato exotizace je podle nás neúčinná, jelikož nenavozuje španělské prostředí, a snižuje přijatelnost díla v českém prostředí.

1. Naopak zde adaptoval reálii týkající se španělské flóry, kterou by však bylo lépe zachovat, jelikož v této romanci tvoří kolorit andaluské krajiny. Jedná se o agáve, které je ve Španělsku běžnou rostlinou. Bart nahradil listy agáve konopnými listy, jež nejsou pro španělskou krajinu typické a ani nejsou blízké českým čtenářům. Proto považujeme tuto substituci za nevhodnou:

Y el monte, gato garduño,
eriza sus **pitás** agrías.

(Originál: 2006: 235)

Hora, kočka dovádívá
své **konopné** chlupy ježí.

(Bart: 1937: 59)

2. Další příklad exotizace se nachází v romanci *Nevěrná manželka*:

Fue la noche de Santiago

y casi por compromiso.

Se apagaron los faroles

y se encendieron los grillos.

(Originál: 2006: 244)

Byla to noc Santiaga

stvořená jak pro dohodu.

Lucerny již zhasínaly,

Cikády se rozeplály.

(Bart: 1937: 51)

Bart se v tomto případě rozhodl ponechat španělské jméno, i když měl možnost substituce českým ekvivalentem Svatojakubská noc, který by byl pro českého čtenáře přijatelnější.

V této ukázce se také nachází nesprávné pochopení významu výrazu „*por compromiso*“, jenž implikuje jistý závazek či slib.

10.2.2. Formální adaptace

V této oblasti došlo k zásadní formální adaptaci, jelikož se Bart rozhodl ve svém překladu vypustit asonanci v sudých verších. Navázal tak na postup Vrchlického či Pikharta, kteří ve svých převodech španělských romancí a divadelních her asonanci rovněž vypustili. Domníval se nejspíše stejně jako Vrchlický nebo Pikhart, že český čtenář asonanci nepostřehne, nebo ji bude považovat za špatný rým. Možná věřil, že vypuštěním asonance usnadní přijetí Lorcových *Cikánských romancí* u českého publika. Další překladatelé však prokázali, že je tato domněnka mylná, jelikož i v češtině se asonance v poezii často používá a funguje vedle rýmu zcela přirozeně. Překladatelská strategie, která zachovává asonanci, je navíc pro překladatele pracovně nejekonomičtější a v maximální možné míře odráží estetické kvality originálu.

Za formální adaptaci sbírky lze dále považovat skutečnost, že Bart přeložil pouze výběr pěti Lorcových romancí.

10.3. Míra srozumitelnosti

10.3.1. Chyby

Většinu chybně zvolených ekvivalentů či významových posunů jsme uvedli již ve výše zmíněných kategoriích. Budeme zde proto citovat pouze chybně přeložené zájmeno „su“, kvůli kterému Bart zcela změnil obsah části *Romance somnabula*:

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por **su** casa,
mi montura por **su** espejo,
mi cuchilo por **su** manta.
(Originál: 2006: 235)

- Kmotříčku, chtěl bych vyměnit
za **její** dům svého koně,
za zrcadlo svoje sedlo,
za polštář svůj ostrý nůž.
(Bart: 1937: 59)

Bart zřejmě nevěnoval dostatečnou pozornost kontextu, kdy spolu hovoří mladý cikán a otec jeho milé. Mladý cikán k němu přichází zraněný a žádá ho o přístřeší, pomoc a navrhuje mu výměnný obchod. Na začátku rozhovoru mu vyká, poté mu začne tykat. Bart však popisovanou situaci nepochopil, a proto si z možných významů zájmena „su“ zvolil ten nesprávný.

Srozumitelnost narušily také nevhodně přeložené tropy a lexikální prvky, které jsme okomentovali výše.

11. Analýza překladu Františka Nechvátala

11.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu

Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu je u Nechvátala z dnešního pohledu nízká. Tento překladatel v duchu dobové překladatelské normy převládající tehdy při překládání romancových forem, vypustil asonanci v sudých verších, stejně tak jako učinil o devět let dříve Ilja Bart.

Osmislabičný rozměr rozšířil u dvou romancí na deset slabik, osm romancí rozšířil o několik veršů, dvě romance zkrátil. Rytmicky je jeho překlad vcelku vyvážený, ale výrazně zesílil expresivitu Lorcových veršů, nevhodně přeložil několik básnickových metafor a symbolů, čímž zásadně zkreslil básníkův styl.

11.1.1. Prozodické prvky

11.1.1.1. Rytmus

Ve srovnání s Bartovou verzí je Nechvátalův překlad rytmicky vcelku vyvážený. Většinu romancí převádí trochejským spádem, kde se mu vesměs daří udržet věrohodný rytmus. U romancí pojednávajících o Antonioví Camboriovi, jež z neznámých důvodů převedl verši desetislabičnými, rytmus kolísá stejně tak jako v romanci *Žert rytíře Dona Pedra (Romance s jezer)*, kde navozuje daktylský metrický impuls, který se mu ne vždy daří udržet.

Uvedeme zde jen pro ilustraci několik příkladů arytmie, kterou vyznačujeme kurzívou:

Po rovné cestě jdou
dvě ženy se starcem
s kahany ze stříbra
jdou přímo na hřbitov.
A v květech šafránu
nalezli mrtvého
temného ryzáka,
na němž jel Don Pedro.
Hlas noci tajemný
mekotal na nebi.
A jednorozec snu
v skle roh svůj rozbíjí.

A město vzdálené

v plamenech plápolá.

(Nechvátal: 1946: 45)

V romanci *Smrt Tonička Kamboria* navozuje Nechvátal v prvním verši trochejský metrický impuls, jež v druhém verši narušuje. Domníval se nejspíše, že navození metrického impulsu jen v prvním verši je pro čtenáře dostatečným vodítkem. Po analýze obou desetislabičných romancí jsme dospěli k závěru, že zde postupuje podobně jako Bart. V obou romancích o Toničku Kamboriovi se vyskytují rytmicky ucelené skupiny veršů, které Nechvátal prokládá verši arytmiickými. Domníval se nejspíše, že metrický impuls básně bude dostatečně silný, aby si ho čtenář pod vlivem setrvačnosti sám realizoval i ve verších rytmicky rozkolísaných:

Nářky smrti ve tmě zahoukaly

tam na břehu řeky Quadalquivir.

Zaznívaly nářky starobylé,

z kterých prýštil hlas rudého květu.

(Nechvátal: 1946: 29)

Boty barvy korintské a zvláště

medajlonky z matné slonoviny

a pak tuto pleť mou vyhnětenou

z jasmínu a olivové hnědi.

(Nechvátal: 1946: 29)

Podobná rozkolísanost je patrná i v romanci *Zatčení Tonička Kamboria na cestě do Sevilly*:

A uprostřed cesty do Sevilly

pod větvemi košatého jilmu

četníci ho lapli na silnici,

smutného pak mezi sebou vedou.

(Nechvátal: 1946: 27)

11.1.1.2. Rozměr

Většinu romancí převedl Nechvátal osmislabičným metrem, avšak dvě romance o Toničku Kamboriovi jsou dekasylaby. Pro toto vybočení z rozměru osmislabičných romancí nevidíme

žádné obhajitelné vysvětlení. Můžeme se jen domnívat, že Nechvátal chtěl tyto dvě tematicky propojené romance odlišit od ostatních romancí i po stránce formální:

Zatčení Tonička Kamboria na cestě do Sevilly

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

An/to/ni/o/ To/rres/ He/re/di/a

syn/ a/ vnou/če/ smě/lých/ Kam/bo/ri/ů,

s rá/kos/kou/ jde/ ces/tou/ do/ Se/vi/lly

po/dí/vat/ se/ na/ zá/pa/sy/ bý/čí.

(Nechvátal: 1946: 27)

Smrt Tonička Kamboria

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nář/ky/ smr/ti/ ve/ tmě/ za/hou/ka/ly

tam/ na/ bře/hu/ ře/ky/ Qua/dal/qui/vir.

Za/zní/va/ly/ nář/ky/ sta/ro/by/lé,

z kte/rých/ prýš/til/ hlas/ ru/dé/ho/ kvě/tu.

(Nechvátal: 1946: 29)

11.1.1.3. Asonance

Nechvátal ve svém překladu *Cikánských romancí* zcela vypustil asonanci, čímž ochudil Lorcovy verše o významnou stylistickou kvalitu. Tento přístup volil již dříve při překladu Machadovy *Země Alvargonzálezovy*, která vyšla v Praze v nakladatelství J. Kohoutka roku 1937. Uvědomujeme si však, že postupoval podle převládající dobové normy platné při překladech romancových forem do češtiny. Těžko říct, zda sdílel názor Vrchlického či Pikharta, zda se inspiroval jejich překlady španělských romancí nebo jestli pouze volil jednodušší cestu při své práci. Všech osmnáct romancí převedl jen pevným metrem bez asonancí, tedy rytmizovaným blankversem. Postupoval tak podle dobové překladatelské normy převládající při překládání španělské romancové formy do češtiny. Miloslav Uličný k Nechvátalově překladu podotýká: „Absence asonance je totální, výjimku tvoří jen několik náhodných asonancí nesystematicky rozhozených na obrovské ploše 18 romancí.“(Uličný:1999: 63)

Více se tomuto problému budeme věnovat v rámci kategorie formálních adaptací.

11.1.2. Lexikální prvky

V této kategorii se Nechvátal dopustil nejzávažnějších posunů, které značně zkreslily básníkův styl a přirozenost Lorcových romancí. V Nechvátalově podání působí romance mnohdy těžkopádně, komplikovaně, uměle až nabubřele. Za hlavní dva důvody tohoto zkreslení považujeme neobratné zacházení se syntaxí a výrazné zesílení expresivity mnoha lexikálních prvků. Když Nechvátal volí mezi dvěma synonymy, vybere vždy výraz se silnějším emocionálním nábojem. Když si Nechvátal ve svých převodech pomáhá „vatováním“, volí často silně expresivní výrazy. V konečném výsledku pak vznikají básně, které se stylově a mnohdy i významově od originálu liší.

Lexikální posuny v Nechvátalově převodu jsou tedy trojího druhu: významový posun pramenící z nesprávně zvoleného ekvivalentu, nevhodné „vatování“ a neadekvátní volba synonyma. Poslední dva druhy posunů způsobily zesílení expresivity jednotlivých veršů i celých romancí.

Uvedeme zde několik příkladů, abychom dokreslili tři druhy posunů, kterých se Nechvátal dopustil:

1. Nejpatrnější jsou případy posunů významových. V úvodní *Romanci o luně, luně* se nachází několik chybných interpretací významu:

Por el olívar **venían**,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
(Originál: 2006: 225)

Olivovým hájem **prošli**
cikáni jak bronz a sen.
Zvráceny jsou jejich hlavy,
oči **bělmem zablýskaly**.
(Nechvátal: 1946: 5)

O nesprávném překladu slovesa „*venir*“ jsme pojednali již při analýze Bartova překladu, jenž se dopustil stejného omylu, proto okomentujeme jen druhý lexikální posun. Zdá se nám nepravděpodobné, že by Nechvátal jazykově neporozuměl slovům „*levantado*“ a „*entornado*“. Domníváme se proto, že volil slova „*zvrácený*“ a „*zablýskat bělmem*“ úmyslně, aby zesílil umělecký účinek svého překladu. Tato řešení však považujeme za nevhodná, protože obsahově nevystihují skutečnost obsaženou v Lorcových verších.

2. V romanci *Umučení Svaté Eulalie* se nachází další lexikální posun:

Centuriones amarillos

de carne gris desvelada

llegan al cielo sonando

sus armaduras de plata.

(Originál: 2006: 286)

A setníci žloutenkoví,

zšedlých těl a věčně bdělí,

k nebi těžce přicházejí

v pancířích svých stříbrných.

(Nechvátal: 1946: 42)

Nechvátal nepochopil, že zde žlutá barva odkazuje na barvu oděvu římských setníků (Christian de Paepe, 2006: 165).

Příkladů nesprávně interpretace významu jednotlivých lexikálních prvků je v Nechvátalově překladu více, nepovažujeme však za účelné je zde všechny vypisovat. Raději názorně předvedeme případy, kdy zesílil expresivitu nevhodně zvolenými „vycpávkami“ a synonymy:

4. Uvedeme příklady několika veršů patřících do různých romancí, v nichž Nechvátal užil expresivnějšího výrazu při volbě synonyma:

En las últimas esquinas

toqué sus pechos dormidos,

y **se me abrieron** de pronto

como ramos de jacintos.

(Originál: 2006: 244)

Na posledních **pustých** rozích

dotkl jsem se ňader spících;

vykvetly mně znenadání

Jako trsy hyacintů.

(Nechvátal: 1946: 16)

Soledad: **¿por quién preguntas**

sin compañía y a estas horas?

(Originál: 2006: 248)

Soledad, **ach, po kom teskníš**

sama v tuto pozdní dobu?

(Nechvátal: 1946: 18)

[...]y los fue tirando al agua

hasta que **la puso** de oro.

(Originál: 2006: 262)

[...]naházal je do **proudící** vody

Až ji celou **bledým** zlatem **protkal**.

(Nechvátal: 1946: 27)

Acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.

(Originál: 2006: 266)

Porque dentro de **dos meses**
yacerás amortajado.

(Originál: 2006: 275)

Negros le dirigen flechas
en los muros y atalayas.

(Originál: 2006: 300)

Na Panenku Marii si vzpomeň,
protože smrt proklatá se blíží!

(Nechvátal: 1946: 30)

Neboť budeš za **dvě lundy**
v rubáši zde na márách.

(Nechvátal: 1946: 34)

Negři za ním hbité šípy
na cimbuřích vysílají.

(Nechvátal: 1946: 50)

5. V následující části představujeme případy „vycpávek“, které zesílily expresivitu Lorcových veršů:

¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garanta?

(Originál: 2006: 236)

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.

(Originál: 2006: 245)

Antonio Torres Heredia
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre cinco tricornios.

(Originál: 2006: 263)

Nevidíš mou **čerstvou** ránu
z hrudi k hrdlu **mokvající?**

(Nechvátal: 1946: 12)

Kravatu jsem **prudce** stáhl.
Ona šaty s **chvěním** svlékla.

(Nechvátal: 1946: 16)

Antonio Torres Heredia
syn a vnouče **smělých** Kamboriů
bez rákosky **svižné zvadle** kráčí
mezi pěti silničními strážci.

(Nechvátal: 1946: 27)

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardia civiles

V devět večer rovnou do šatlavy
třírohové klobouky ho vedou.
Žandáři co zatím **před hospodou**

beben limonada todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran al calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.
(Originál: 2006: 264)

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
(Originál: 2006: 265)

Otros de rubor cansado,
encendieron un candil.
Y cuando los cuatri primos
llegan a Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir.
(Originál: 2006: 267)

Thamar estaba cantando
desnuda por la terraza.
(Originál: 2006: 295)

Un carámbano de luna
la sostiene sobre le agua.
la noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
(Originál: 2006: 239)

popíjejí spolu limonádu,
v devět večer zavřou **frajírečka**.
v devět večer rovnou do šatlavy,
zatímco se **prázdne** nebe leskne
jako zadek **prchající brúny**.
(Nechvátal: 1946: 28)

Nářky smrti ve tmě **zahoukaly**
tam na břehu řeky Quadalquivir.
Zaznívaly nářky starobylé,
z kterých prýštil hlas rudého květu.
Jako kanec, **karafiát žhavý**,
do bot se jim zakouzl a **zavyl**.
(Nechvátal: 1946: 29)

Ve vybledlém purpuru zas jini
slzou smutku zažehnou mu svíci.
Bratřenci když čtyři docházejí
po půlnoci k spícím Benamechům,
nářky sýček dluze **zkomírají**
blízko **temné** řeky Quadalquivir.
(Nechvátal: 1946: 30)

Támar zpívá na terase
zádumčivou píseň nahá.
(Nechvátal: 1946: 47)

Bílý rampouch **bílé** lunny
nad vodou ji podepírá.
Zářivá noc zdůvěrněla
jako ztichlé náměstíčko.
(Nechvátal: 1946: 13)

Podobných příkladů neadekvátních „vycpávek“ a expresivně silných synonym bychom mohli uvést ještě mnohem více. Domníváme se však, že námi uvedené ukázky jsou dostatečnou ilustrací Nechvátalovy metody, ve které exhibuje svůj vlastní básnický styl, čímž přebíjí styl a záměr autora originálu.

5. Nechvátal si rovněž libuje v deminutivech, která nemají v originálu opodstatnění, čímž „pitvorně pokrivil“ Lorcův idiolekt. Nejlépe to ilustruje romance *Preciosa a vítr*, v níž se v překladu vyskytuje sedm deminutiv (*hvězdičky, větvičky, poupátka, hlad'ounký, Precioska, pohárek, lidičky*), zatímco v originále nenalezneme ani jedno.

6. Nakonec dodáváme, že Nechvátal hýří ve svém překladu archaismy a poetismy, jež v kombinaci s ostatními stylistickými změnami mění umělecký záměr a styl autora originálu. Uvádíme jen několik ilustrativních příkladů:

Viz ho, viz ho, jak se žene!

(Nechvátal: 1946: 8)

[...]do onoho domu vlítne,
v němž anglický konsul **dlí.**

(Nechvátal: 1946: 8)

Oblaka a hory **zří-li**[...]

(Nechvátal: 1946: 14)

11.1.3. Syntaktické prvky

Obecně lze říci, že syntax *Cikánských romancí* je prostá a přirozená a odpovídá duchu klasických španělských romancí. Ve sbírce sice nalezneme několik slovosledných inverzí, které však nejsou časté a nenarušují přirozenou dikci jednotlivých básní. Nechvátalova verze je naopak plná syntakticky krkolomných konstrukcí, kvůli kterým se z původně přirozené dikce stává dikce vyumělkovaná, a to stěžuje i srozumitelnost romancí pro českého čtenáře. Nejenže zde tedy překladatel narušil básníkuv styl, nýbrž zkreslil romance jako takové, a tak znesnadnil četbu českému čtenáři. Kromě syntaktických neobratností vyznačujeme i posuny a „vycpávky“:

Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

(Originál: 2006: 225)

Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.

Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

(Originál: 2006: 233)

El rumor último y sordo
le despega la camisa
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón[...]

(Originál: 2006: 241 - 242)

Fue la noche de Santiago [...]

(Originál: 2006: 244)

Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sonras de mulos
cargados de girasoles.

(Originál: 2006: 251)

[...]dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.

(Originál: 2006: 263)

¿Es Belén?

(Originál: 2006: 291)

V kovárně na kovadlině
dítě oči semknuty.

(Nechvátal: 1946: 5)

Andělé, **hle**, černí vzlétli
v povětrí **tam** nad západem.

Dlouhé jejich copy **vlály**,
olejová srdce **plála**.

(Nechvátal: 1946: 10)

Poslední vzdech němý **nadme**
na prsou jí roucho bílé.

Oblaka a hory **zří-li**
v nepohnutých **modrých** dálkách,
puká její ztichlé srdce[...]

(Nechvátal: 1946: 14)

Svatojakubská noc byla [...]

(Nechvátal: 1946: 16)

Z vyhlídek je v horách zřítí,
v horách, v horách, v **slunných** horách
jdoucí mezky, stíny mezků
pod náklady slunečnic.

(Nechvátal: 1946: 20)

[...]pláštěnkou tmy velkou **přikrýváje**
potoky a **zsinalý** svit moří.

(Nechvátal: 1946: 27)

Ach, je to Betlém **snad**?

(Nechvátal: 1946: 45)

Al Norte hay una estrella.

Al Sur un marinero.

(Originál: 2006: 293)

¡Se acabaron los gitanos

que iban por el monte solos!

(Originál: 2006: 264)

Compadre, quiero cambiar

mi caballo por su casa,

mi montura por su espejo,

mi cuchilo por su manta.

(Originál: 2006: 235)

Sever svou hvězdu **má**,

má námořníka jih.

(Nechvátal: 1946: 46)

Nejsou ani cikáni **už smělí**,

po horách co sami chodívali.

(Nechvátal: 1946: 28)

- Kmotře, kmotře, vyměnit chci

za **její** dům koně svého,

postroj svůj dám za zrcadlo,

nůž za **její** přehoz dám.

(Nechvátal: 1946: 11)

11.1.4. Tropy

V oblasti stylu se zaměříme na převod básnickových jedinečných metafor a symbolů.

11.1.4.1. Metafory

V mnoha případech Nechvátal nepochopil pravý význam Lorcových nevšedních metafor a nevhodným překladem pozměnil básníkuv umělecký záměr. Zdá se, jako by většinu posunů týkající se převodu metafor způsobila Nechvátalova nedostatečná znalost španělštiny nebo nepochopením komplikované struktury Lorcových veršů či podstročnicku, jehož existenci však nemůžeme dokázat. Můžeme se pouze domnívat, že mu s překladem pomáhal Jaroslav Kuchválek, s nímž spolupracoval na překladu Nerudovy sbírky *Španělsko v srdci*, která rovněž vyšla roku 1946. Později s ním přeložil Lorcova *Básníka v Novém Yorku* (1949).

1. V romanci *Svatý Michael (Granada)* Nechvátal nesprávně interpretoval několik Lorcových metafor, kterými básník obrazně popsal sochu archanděla Michaela. V prvním případě básník metaforicky ztvárnil podobu sochy, konkrétně její pozici. Socha je totiž vyobrazena v postoji s jednou rukou vztyčenou vzhůru, jako kdyby velká ručička ukazovala na hodinách dvanáct (Christian de Paepe: 2006: 118). Nechvátal tuto skutečnost zřejmě neznal, a tak se při překladu dopustil zásadního posunu:

Arcángel domesticado
En el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y rruiseños.
(Originál: 2006: 252)

Archanděl ten zdomácnělý,
dvanáctá, když udeřila,
zuřivě se **rozčepýří**
k zpěvu jako slavíček.
(Nechvátal: 1946: 20)

2. V této romanci došlo k dalšímu nepochopení a nevhodnému překladu prostého přirovnání. Lorca zde popisuje cikánky, které přicházejí k soše archanděla Michaela, a naráží zde na velikost jejich pozadí, jež přirovnává k měděným planetám. Meď je elementem patřícím do cikánského světa. Nechvátal však tyto verše překládá následovně:

Vinen manolas comiendo
semillas de girasoles,
los culos grandes y ocultos
como planeta de cobre.
(Originál: 2006: 253)

Přicházejí, žvýkajíce
suchá jádra ze slunečnic,
fešandy a svůdné krásky
s velkou skrytou panimandou,
zeměkouli měděnou.
(Nechvátal: 1946: 21)

3. Další nesmyslný překlad básnickovy osobité metafory vznikl z neznalosti reálií a nepochopení básnického obrazu, ve kterém Lorca ztvárnil archanděla Michaela, patrona Granady, jako „krále pouťových balónků“. Této chybné interpretace se dopustil i o deset let později Čivrný, jak uvádí Miloslav Uličný ve své studii *České překlady poezie, zvláště Cikánských romancí, Federika Garcíi Lorky*. Nechvátal nejspíše také netušil, že je Svatý Michael považován za nositele štěstí a patrona lichých čísel v tombole či loterii (Christian de Paepe: 2006: 119):

San Miguel, **rey de los globos,**
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.
(Originál: 2006: 253)

Michael, **král zeměkoule,**
devatera rajských kúrů,
v berberské té pestré změti
vikýřů a hlaholu.
(Nechvátal: 1946: 21)

4. V *Romanci o proklatci* se objevuje lidová metafora, kterou Lorca uvedl jako jeden z mnoha příkladů jazykového bohatství andaluského lidu ve své přednášce *Básnický obraz u dona Luise de Góngory*.

Krátký citát v překladu Lumíra Čivrného jsme uvedli již ve čtvrté kapitole této práce, zde citujeme tedy jen úryvek týkající se nevhodně přeložené metafory: „*V Andalusii dosahuje lidový obraz obdivuhodné jemnosti a citlivosti a transformace jsou zcela góngorovské. Hluboký proud, protékající zvolna polem, jmenují býkem vody, aby naznačili, jak je mohutný, útočný a silný.*“

Nechvátal tento jedinečný obraz řeky a koupajících se hochů přetvořil, čímž zkreslil básníkův estetický a umělecký záměr:

Los densos bueyes del agua

embisten a los muchachos

que se bañan en las lunas

de sus cuernos ondulados.

(Originál: 2006: 274)

Zrádné vodní zátočiny

na hochy se nahé řítí,

kteří v zrcadlech se koupou

zvlněných těch zákrutů.

(Nechvátal: 1946: 33)

5. V romanci *Žert rytíře dona Pedra (Romance s jezery)* Nechvátal nesprávně interpretoval metaforu, kterou Lorca vytvořil, aby dokreslil tajemnou atmosféru romance, jež je plná nedopovězených míst, která si čtenář musí sám doplnit. Lorca zde skrze básnickou zkratku říká, že příroda je svědkem celého příběhu a ví i to, co čtenář nebo hlavní hrdina netuší (Christian de Paepe, 2006: 171):

Sobre el peinado del agua

un círculo de pájaros y llamas.

Y los cañaverales,

testigos que conocen lo que falta.

(Originál: 2006: 292)

A na účesu vod

kruh ptáků s plameny.

V sítinách svědkové

toho, čím plane stesk.

(Nechvátal: 1946: 45)

6. V romanci *Zatčení Tonička Kamboria na cestě do Sevilly* Lorca metaforicky vyjadřuje posměch četníků tvrdících Toničkovi, že už vymřeli cikáni, kteří se odvážili chodit sami po horách, a že se jejich nože třesou strachy pod nánosem prachu. Nechvátal tyto verše interpretoval po svém:

¡Se acabaron los gitanos
que iba por el monte solos!
Están los viejos cuchillos,
tiritando bajo el polvo.
(Originál: 2006: 264)

Nejsou ani cikáni už smělí,
po horách co sami chodívali.
Staré nože žízňivě se blyští,
žádostí se třesou zaprášeny.
(Nechvátal: 1946: 28)

11.1.4.2. Symboly

Nechvátalovi se nepodařilo zachovat dvojznačnost a umělecké napětí refrénu „*verde que te quiero verde*“ v *Romanci náměsíčné*, jelikož zelenou barvu interpretoval jako symbol mládí, a proto v jeho podání zní refrén takto:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
(Originál: 2006: 234)

Miluji tě mladou, mladou.
Mladý vítr. Mladé větve.
(Nechvátal: 1946: 11)

Ella sigue en su barranda
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
(Originál: 2006: 235)

Čeká marně na verandě
mladé tělo, mladé vlasy,
v hořkém moři **mladých** snů.
(Nechvátal: 1946: 11)

Jak jsme již zmínili při analýze Bartova překladu, spočívá kouzlo těchto veršů právě v nemožnosti říci, že zde zelená barva má pouze jeden význam. Zelená představuje, stejně tak jako luna, s kterou je tato barva neodlučně spojena, život, lásku a smrt, a to vše viděno citlivýma očima básníka Lorcy. Především však zelená barva symbolizuje smrt, refrén „*verde que te quiero verde*“ a verše 7, 23 a 75 „*verde carne, pelo verde*“ symbolicky kontrastují s veršem 71 „*cara fresca, pelo negro*“. Tyto verše evokují dvě podoby cikánky - její mrtvé a živé tělo.

11.2. Míra přijatelnosti

Jak ukážeme na níže uvedených příkladech, je míra přijatelnosti Nechvátalova překladu nízká. Nechvátal ve své verzi, stejně tak jako před ním Ilja Bart, vypustil asonanci. Jak jsme zmínili již při analýze Bartova překladu, jsme přesvědčení, že tato Nechvátalova formální adaptace Lorcovy básně českému čtenáři oddálila. Z analýzy také vyplývá, že Bart postupoval nesystematicky při překladu kulturních reálií. Nejednotnost v jeho přístupu pak

vede například k naturalizaci a exotizaci v rámci jedné básně, což může být pro českého čtenáře velmi matoucí.

11.2.1. Kulturní adaptace a exotizace

Na níže uvedených příkladech se budeme snažit doložit nesystematičnost Nechvátalovy metody při překladu kulturně specifických prvků.

1. Nechvátalův přístup je nejednotný především při překladu vlastních jmen. Například v romancích o **Toníčku Kamboriovi** volí titul s českou verzí cikánova jména, které počesťuje na bázi výslovnosti, avšak v textu romance někdy ponechává jméno v jeho španělské podobě:

Zatčení **Toníčka Kamboria** na cestě do Sevilly

Antonio Torres Heredia

Syn a vnouče smělých **Kamboriů**[...]

(Nechvátal: 1946: 27)

Kdo jsi, kdo jsi, krásný **Antonio**?

Kdybys nosil jméno **Kamboriů**

krvavý bys otevřel hned pramen,

pramen s pěti krvavými proudy.

(Nechvátal: 1946: 27 - 28)

Smrt **Toníčka Kamboria**

[...]

Toníčku, ty hrdý **Heredio**,

nezkrotný ty vnuku **Kamboriů**[...]

(Nechvátal: 1946: 29)

V *Romanci o španělských četnicích* Nechvátal užívá českou podobu jména *Rosa Camborio*, avšak v duchu své tendence zesilovat expresivitu uvádí zdrobnělou podobu tohoto jména. Tento přístup nejspíše souvisí s přetrvávající meziválečnou překladatelskou normou a tendencí naturalizovat, počesťovat, a tím „domestikovat“ děj a osoby z cizího prostředí:

A **Růženka Kaboriů**

vzlyká, sedíc mezi dveřmi[...]

(Nechvátal: 1946: 38)

Podobný přístup volí i v romanci *Šarvátka*:

Z Montilly **Jan Antonínek**

Po svahu se mrtev koulí[...]

(Nechvátal: 1946: 9)

V romanci *Svatý Michael* rovněž kolísá užívání jména tohoto archanděla. V názvu romance se Nechvátal rozhodl pro tvar svatý Michael, v textu romance pak střídá tuto podobu s tvarem svatý Michal, a to nejspíše z důvodů rytmických:

Svatý **Michal** z chrámu zpívá[...]

(Nechvátal: 1946: 20)

Utišil se svatý **Michal**[...]

(Nechvátal: 1946: 21)

Michael, král zeměkoule[...]"

(Nechvátal: 1946: 21)

V jiných případech správně substituují jména svatých či jejich svátky českým ekvivalentem:

Solo por los corredores
cuatro luces clamaban
con el furor de **San Jorge**.

(Originál: 2006: 270)

Jen na stezkách křivolakých las
čtyři světla hněvně plála
jak **svatého Jiří** vztek.

(Nechvátal: 1946: 31)

Fue la noche se Santiago[...]

(Originál: 2006: 244)

Svatojakubská noc byla[...]

(Nechvátal: 1946: 16)

San Cristobalón desnudo[...]

(Originál: 2006: 228)

Svatý Krištof obnažený[...]

(Nechvátal: 1946: 7)

2. Nejednotný je i v přístupu ke španělským toponymům. Někdy je uvádí v jejich španělské podobě, jindy je přizpůsobuje českému pravopisu, aby čtenáři přiblížil španělskou výslovnost.

Nechvátal postupuje zcela arbitrárně; v některých případech toponyma skloňuje, jindy je ponechává v prvním pádě.

V následujícím případě Nechvátal nesklučuje španělské toponymum z rytmických důvodů:

Kohouti sklenění pěli

po **Jerez de la Frontera**.

(Nechvátal: 1946: 36)

Andaluské městečko *Cabra* počešťuje na bázi výslovnosti a uvádí ve formě adjektiva:

Z **kabrarských** jdu, kmotře, roklí,

z průsmyků jdu zkrvácený.

(Nechvátal: 1946: 11)

Použitá česká podoba španělského města *Córdoba* vychází z dobové pravopisné normy:

Kordova však nechvěje se

v tajemství tom zneklidněném;

(Nechvátal: 1946: 22)

K následující úpravě Nechvátala vedly nejspíše důvody rytmické, navíc koncovka *-jí* je v čeština atypická a toponymum by bylo nesklonné:

Bratraci, když čtyři docházejí

po půlnoci k spícím **Benamechům**[...]

(Nechvátal: 1946: 30)

3. Dalším důkazem Nechvátalovy nesystematičnosti je jeho přístup v překladu výrazu „*Guardia Civil*“ [= španělští četníci]. Domníváme se, že správným řešením je v tomto případě překlad „španělští četníci“, který čtenáři přiblíží španělskou realii, aniž by došlo k nežádoucí lokalizaci. Ačkoliv v titulu romance věnované četníkům volí tento překlad a užívá ho i v dalších romancích, na jiných místech sbírky používá slovo francouzského původu „žandáři“, které může na čtenáře v tomto kontextu působit neobvykle:

Romance de la **Guardia Civil** española
(Originál: 2006: 277)

Romance o **španělských četnících**
(Nechvátal: 1946: 35)

Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.
(Originál: 2006: 281)

A **četníků** na čtyřicet
projde jimi k svému plenu.
(Nechvátal: 1946: 37)

¡Oh cuidad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja[...]
(Originál: 2006: 283)

Oh, cikánů město snědé!
Četníci tě opouštějí[...]
(Nechvátal: 1946: 38)

Ve Španělsku se používá pro četníky kromě výrazu *Guardia Civil* také lidové označení „*la benemérita*“. Blíže tento výraz vysvětlujeme při analýze překladu Lumíra Čivrného. Nechvátal však používá výraz „žandáři“, který pochází z francouzštiny, a překlad tím nevhodně lokalizuje a přibližuje formě známé v českém prostředí ze slovenštiny:

Apaga tus verdes luces
que viene la **benemérita**
(Originál: 2006: 280)

Zelená svá světla zhasni,
žandáři se k tobě blíží.
(Nechvátal: 1946: 36)

Za nevhodné a exotizující řešení považujeme i následující příklad týkající se španělských četníků, kdy se překladatel snažil vykompenzovat výraz, který na jiném místě romance neutralizoval. Jsme přesvědčeni, že neutralizace je na tomto místě vhodným řešením a že kompenzace nebyla nutná ani žádoucí:

[...]Viene sin vara de mimbre
entre los cinco **tricornios**
(Originál: 2006: 263)

[...]Bez rákosky svižné zvadle kráčí
mezi pěti **silničními strážci**.
(Nechvátal: 1946: 27)

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los **guardias civiles**
beben limonada todos.
(Originál: 2006: 264)

V devět večer rovnou do šatlavy
třírohové klobouky ho vedou.
Žandáři co zatím před hospodou
popíjejí spolu limonádu.
(Nechvátal: 1946: 28)

Výraz „*tricornios*“ odkazuje na část oděvu španělských četníků, kteří nosili klobouky s třemi rohy. Tato realie však českému čtenáři nejspíše nic neřekne, a proto považujeme za adekvátnější řešení tento výraz nahradit obecnějším pojmem „*četníci*“, přestože je tím verš nivelizován.

11.2.2. Formální adaptace

Nechvátal ve svém překladu provedl několik formálních adaptací. Za nejmarkantnější změnu považujeme vypuštění asonance v sudých verších. Stejně tak jako před ním Ilja Bart navázal Nechvátal na postup Vrchlického či Pikharta. Jak jsme zmínili výše, volil tento přístup již dříve při překladu Machadovy *Země Alvargonzálezovy*, která vyšla v Praze v nakladatelství J. Kohoutka roku 1937. Ochudil tím obě díla o významnou estetickou kvalitu, a čtenáři tím Lorcovy verše umělecky vzdálil.

Za formální adaptaci považujeme i to, že v romancích o Toníčku Kamboriovi rozšířil rozměr na deset slabik. Při vertikální analýze veršů jsme zjistili, že osm romancí rozšířil o několik veršů, dvě romance dokonce zkrátil.

Poté co jsme měli možnost přečíst si vydání Sebraných spisů, uspořádaných Guillermem de la Torre roku 1944 pro *Editorial Losada* v Buenos Aires, z něhož Nechvátal pořídil svůj překlad, dospěli jsme k názoru, že je většina vertikálních změn výsledkem překladatelovy pracovní metody, některé však vyplývají z nedostatků obsažených ve zmíněném vydání.

Romance *Preciosa a vítr* má v obou originálních vydáních, ze kterých čerpáme (*Cátedra, 2006 a Austral, 2006*) padesát osm veršů. V Nechvátalově překladu publikovaném v nakladatelství Svoboda je romance rozšířena na šedesát jedna veršů. Následuje romance *Šarvátka*, které je v překladu naopak kratší, místo třiceti osmi veršů má pouze třicet šest veršů. Přesně naopak je tomu v romanci *Cikánská jeptiška*, jež má v originále třicet šest

veršů a v české verzi je o dva verše delší. V *Romanci o černém hoři* je zkrácení počtu veršů nejpatrnější, jelikož oproti originálním čtyřiceti šesti jich chybí sedm. Jak jsme zjistili, je tato báseň zkrácena již v argentinském vydání Lorcovy sbírky, a překladatel tedy nenese za tuto formální adaptaci zodpovědnost. Jedná se však o jedinou formální adaptaci obsaženou v ne příliš kvalitním vydání originálu, které obsahuje i chyby obsahové. Ostatní zde uvedené případy zkrácení či rozšíření Lorcových skladeb vyplývají z překladatelovy pracovní metody. Romance *Svatý Michael* má padesát tři veršů, což je o jeden verš více než v originále. *Svatý Rafael* má v překladu veršů sedmdesát dva a je tedy o dva verše delší než originál. Rozšířena o jeden byla romance *Obět' lásce*, jež má v originále padesát čtyři veršů. Romance o *španělských četnicích*, která v originále čítá sto dvacet čtyři veršů, je v překladu o tři verše delší. Rozšířeny jsou v překladu i poslední dvě romance sbírky. Romance *Žert rytíře Dona Pedra* má ve srovnání s šedesáti devíti verši originálu o jeden verš více a romance *Amnon a Tamar*, jež má ve španělské verzi rovných sto veršů, byla v překladu rozšířena na sto tři verše.

11.3. Míra srozumitelnosti

11.3.1. Chyby

Kromě neadekvátních a místy nesprávných převodů metafor, syntakticky krkolomných konstrukcí a slovosledných inverzí se v Nechvátalově překladu objevují i pravopisné a chyby a významové omyly.

1. Významový posun, kterého se Nechvátal dopustil v *Romanci náměsíčné*, je identický s nepochopením v Bartově verzi, což potvrzuje naši domněnku, že Nechvátal měl Bartův překlad k dispozici a konfrontoval s ním svá řešení.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por **su** casa,
mi montura por **su** espejo,
mi cuchilo por **su** manta.
(Originál: 2006: 235)

- Kmotře, kmotře, vyměnit chci
za **její** dům koně svého,
postroj svůj dám za zrcadlo,
nůž za **její** přehoz dám.
(Nechvátal: 1946: 11)

Lorca zde používá přivlastňovací zájmeno „su“ ve významu „Váš“, avšak Nechvátal i Bart převedli toto zájmeno do češtiny mylně jako „její“.

2. V romanci *Svatý Rafael (Kordova)* a *Smrt Tonička Kamboria* uvádí nesprávnou formu španělské řeky *Guadalquivir*:

Vozy, které **Quadalquivir**

v kříšťálu svém zralém zračí[...]

(Nechvátal: 1946: 22)

[...]tam na břehu řeky **Quadalquivir**.

(Nechvátal: 1946: 29)

2. V *Romanci o španělských četnících* nepochopil komplikovanější větnou konstrukci, v níž Lorca popisuje četníky. Básník popisuje četníky jako chladné, temné a necitelné postavy a říká, že „*mají olověné lebky, a proto nepláčou*“. Nechvátal interpretoval tyto verše nesprávně a překládá je následovně:

Tienen, por eso no lloran,

de plomo las calaveras.

(Originál: 2006: 277)

Lebky mají olověné,

leč nepláčou kvůli tomu.

(Nechvátal: 1946: 35)

3. V romanci *Žert rytíře dona Pedra (Romance s jezery)* došlo k záměně dvou španělských slov: „*ramas*“ [větve] a „*ranas*“ [žáby]. Měli možnost nahlédnout do originálního vydání, ze kterého pořídil Nechvátal svůj překlad, a musíme konstatovat, že omyl se vyskytuje v argentinském vydání Lorcovy sbírky, a proto z významového posunu nelze vinit překladatele:

Limos de voces perdidas.

Sobre la flor enfriada

está Don Pedro olvidado

¡ay!jugando con las ranas.

(Originál: 2006: 293)

Limos de voces perdidas.

Sobre la flor enfriada

está Don Pedro olvidado

¡ay!jugando con las ramas.

(Originál: 1968: 75)

Bahno hlasů poztrácených

na zmrzlém a zkřehlém květu,

ach, Don Pedro zapomenut

s ratolestmi hraje si.

(Nechvátal: 1946: 46)

12. Analýza překladu Lumíra Čivrného

12.1. Míra zachování žánrových konvencí a autorova stylu

Míra zachování žánrových konvencí je u Lumíra Čivrného znatelně vyšší než u předchozích dvou překladatelů. Čivrný navázal na Nebeského, Čejku a dvojici Franková-Fišer a převedl španělské asonované verše za využití asonancí českých. Rytmicky je jeho řešení vcelku vyvážené a rozměr zůstává v jeho verzi zachován.

Naopak míra zachování autorova stylu je velmi nízká. Čivrný zesílil expresivitu Lorcových veršů, přetvořil řadu jeho osobitých metafor a jejich počet dokonce znásobil. Některá jeho řešení se jen vzdáleně opírají o originál a jsou spíše projevem básnické intence Čivrného nežli Lorcy. Miloslav Uličný k překladu Lumíra Čivrného uvádí: „V překladech veršů Garcíi Lorcy a dalších básníků prozrazuje Čivrný místy malou vůli po zachování původního autorova záměru, rád si poslouží zjednodušujícími řešeními, exotizuje, ba exhibuje, jen aby překlad něčím ozvláštnil a zvýšil tak svůj autorský podíl na něm.“ (Uličný: 1999: 64)

12.1.1. Prozodické prvky

12.1.1.1. Rytmus

Rytmem v překladu Cikánských romancí Lumíra Čivrného se ve své diplomové práci obhájené v roce 1969 na katedře romanistiky zabývala Marie Marková. Pomocí statistické analýzy reprezentativního vzorku romancí dospěla k závěru, že Čivrný při překladu volil většinou verše, v nichž je přízvuk rozložen na lichých slabikách. Marková dále píše: „Čivrný zvolil pro překlad adekvátní veršový ekvivalent. Česká a španělská verze se však liší v kvantitě využití mimorytmických a antirytmických prvků a také prvků daktylského charakteru, které základní trochejské schéma uvolňují. Rytmus českého překladu je tak mnohem pravidelnější než rytmus španělského originálu.“ (Marková: 1969: 36)

Marková dále konstatuje, že Čivrný svou volbou překlad rytmicky ochudil. Zároveň však dodává: „Ačkoliv Čivrný zvolil ve svém překladu trochejský stopový verš, neznámá to, že je metrický půdorys všech veršů vždy realizován pravidelnými trochejskými stopami. Čivrný trochejské metrické schéma místy aktualizuje.“ (Marková: 1969: 17)

Uvádíme jeden příklad z romance *Cikánská jeptiška*, abychom doložili výše zmíněnou tendenci aktualizace trochejského schématu:

Nic než ticho vápna, myrty.

Travinou se slezy vinou.

*Mniška vyšívá trs fial
na plátně žlutém jak lýko.
Vzlétlo sedm ptáků duhy,
letí šedou pavučinou.
Kostel zamručel jak medvěd,
který vystrkuje břicho.
Jak je půvabná! Co umí!
Na plátně, žlutém jak lýko,
zmanula si proměnit
svoje sny v čarovné kvítko.
Jaký opál! Magnólie
z pentliček se zlatou nitkou!
Kolik šafránu a lun
už tu roušku pozlatilo!*
(Čivrný: 1956: 50)

12.1.1.2. Rozměr

Čivrný ve svém převodu zachovává rozměr originálu, a to jak na rovině horizontální, tak na ose vertikální. Respektuje při svém překladu počet slabik i počet veršů v romanci.

12.1.1.3. Asonance

Lumír Čivrný ve svém překladu *Cikánských romancí* důsledně využívá asonanci v sudých verších, a pokračuje tak v cestě, kterou před ním naznačili V. B. Nebeský s J. R. Čejkou a dvojice Olga Franková a Jan Fišer.

Miloslav Uličný ve své studii *České překlady poezie, zvláště Cikánských romancí, Federika Garcii Lorky* k Čivrného překladu zachovávajícím asonanci píše: „Čivrný ještě koncem třicátých let asonanci v překladech vůbec neužíval, ale zřejmě si bystře všiml nosnosti české asonance ve válečných převodech Frankové a Fišera, a tak vydává v roce 1956 svůj překlad *Cikánských romancí* již s asonancemi.“ (Uličný: 1999: 62). Na tuto linii prosazující překlady, jež náhrávají španělské asonance asonancí českou, navázal dále například Jan Vladislav a především Miloslav Uličný, který užívání české asonance při překladech snad již definitivně upevnil.

12.1.2. Lexikální prvky

Na lexikální úrovni se Čivrný dopustil závažných posunů, jež výrazně zkreslily Lorcův styl. V Čivrného verzi jsme vyzorovali tendenci zesilovat expresivitu jednotlivých výrazů. Raději volí synonyma a „vycpávky“ s intenzivnějším emocionálním nábojem a místy posouvá význam lexikálních výrazů v důsledku nepochopení originálu.

Jeho pracovní metoda se v lecčem podobá metodě, kterou o deset let dříve užil ve svém překladu František Nechvátal. Čivrného „vatování“, inverze, volbu synonym a celkově jeho volnější přístup k originálu však pokládáme za ospravedlnitelnější než u Nechvátala, jelikož byl na rozdíl od něho limitován snahou zachovat ve svém překladu asonance v sudých verších. Jeho překlad je navíc metricky vyváženější než převod Nechvátalův. Přesto však považujeme množství stylistických a významových posunů v Čivrného překladu za přehnané a hodné komentáře.

Uvedeme zde proto několik příkladů, abychom dokreslili posuny, kterých se Čivrný dopustil:

1. V úvodní *Romanci o luně*, *luně* užil Čivrný nevhodný ekvivalent pro španělské sloveso „*venir*“. Stejného omylu se dopustili ve svých převodech i Bart a Nechvátal, kteří si rovněž neuvědomili bezprostřední kontext a situaci popisovanou v básni, kdy cikáni přijíždějí ke kovárně na koních:

Por el olívar **venían**,
bronce y sueño, los gitanos.
(Originál: 2006: 225)

Cikáni, živé sny bronzu,
přišli olivovým hájem.
(Čivrný: 1956: 40)

2. Následuje výčet příkladů, kdy Čivrný volil nevhodný významový ekvivalent:

En el aire **conmovido**
mueve la luna sus brazos.
(Originál: 2006: 224)

Luna hladí **nahou** paží
sotva probuzený vánek.
(Čivrný: 1956: 39)

¡Qué **girasol!**
(Originál: 2006: 241)

Jaký **opál!**
(Čivrný: 1956: 50)

[...]que los **cascos** atropellan.
(Originál: 2006: 281)

[...]**bagančata** dobíjela.
(Čivrný: 1956: 80)

3. Někdy překladatel nepochopil význam celého verše. V romanci *Nevěrná žena* si Čivrný zřejmě neuvědomil, že se cikán obrací ke čtenáři a odvolává se na to, že si adresát jistě dokáže domyslet, co mu vdaná žena v intimních chvílích řekla, a proto on sám bude diskrétní:

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
**La luz del entendimiento
me hace ser muy conmedido.**
(Originál: 2006: 245)

Jaké věci mi tam řekla,
hrome, to se nepovídá.
**Protože jsem dobře chápal,
také dobré způsoby mám.**
(Čivrný: 1956: 53)

V Romanci o španělské žandarmerii Čivrný chybně interpretoval řečnickou otázku „¿Quién te vio y no te recuerda?“. Vhodnější překlad by nejspíš byl „*jak by na tebe mohl zapomenout, kdo tě jednou spatřil*“:

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
(Originál: 2006: 278)

Město cikánů, ó město!
Znát tě, znát a nevyhledat?
(Čivrný: 1956: 82)

Následně uvádíme příklady, v nichž Čivrný zesílil expresivitu veršů užitím synonyma s vyšší intenzitou výrazu nebo se silným emocionálním zabarvením.

La ciudad **libre** de miedo[...]
(Originál: 2006: 281)

Město, **vysvlečené** z bázně[...]
(Čivrný: 1956: 80)

[...] **mira** la niña tocando
una dulce gaita ausente.
(Originál: 2006: 228)

[...] sladce, jak by pískal dudy,
poulí na ni zraky něžné.
(Čivrný: 1956: 42)

Nehledě na skutečnost, že španělské slovo „*cascos*“ odpovídá českému výrazu „*kopyta*“, zvolil Čivrný stylisticky příznakový výraz „*bagančata*“:

Los sables **cortan** las brisas
que los **cascos** atropellan.
(Originál: 2006: 281)

Vánky, **rozpárané** šavlí,
bagančata dobíjela.
(Čivrný: 1956: 80)

Stylisticky příznakový výraz nacházíme na mnoha dalších místech Čivrného převodu:

San José, **lleno de heridas**[...]
(Originál: 2006: 282)

Svatý Josef **okrvavěl**[...]
(Čivrný: 1956: 81)

[...]como una pieza de **seda**[...]
(Originál: 2006: 244)

[...]jak by psala na **marokén**[...]
(Čivrný: 1956: 52)

[...]**toqué** sus pechos dormidos[...]
(Originál: 2006: 244)

[...]já je **budil, něžně, zticha**[...]
(Čivrný: 1956: 52)

V romanci *Nevěrná žena* zesílil erotický náboj básně a v jeho podání vyznívá skladba lascivněji než v originále:

El almidón de su enagua
me sonaba en el oído[...]
(Originál: 2006: 244)

[...]šumem prádla po mně **stříkla**[...]
(Čivrný: 1956: 52)

Sucia de besos y arena [...]
(Originál: 2006: 245)

Na těle jí **zlíbal** písek[...]
(Čivrný: 1956: 53)

Hice un hoyo sobre el limo[...]
(Originál: 2006: 244)

[...]**hnízdo z pěny místo klína.**
(Čivrný: 1956: 53)

Mnohdy jsou Čivrného řešení až patetická:

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente[...]
(Originál: 2006: 229)

Co se plačíc odhodlává
otevřít těm lidem srdce[...]
(Čivrný: 1956: 43)

Pateticky také vyznívají Čivrného poetismy a archaismy, jimiž prokládá svůj překlad:

Utec, luno, **utec** luno.

(Čivrný: 1956: 39)

Samoto, mé věčné **jařmo!**

(Čivrný: 1956: 74)

[...]a ty mandle na **brasletách**.

(Čivrný: 1956: 78)

Zašuměla vlahá **zora**

mezi rybkami i v **latách**.

(Čivrný: 1956: 94)

Jedou kryté **ekvipáže**[...]

(Čivrný: 1956: 60)

[...]nežli v třtinách ranní **brisa**.

(Čivrný: 1956: 64)

5. V následující části představujeme případy „vycpávek“, které zesílily expresivitu Lorcových veršů:

[...]y una copa de ginebra

que Preciosa no se bebe.

(Originál: 2006: 229)

Cikánka se nehne ani,

nepije to, podívejme.

(Čivrný: 1956: 43)

[...]las cosas la están mirando[...]

(Originál: 2006: 235)

Věci na ni hledí **lačně**[...]

(Čivrný: 1956: 46)

El toro de la reyerta

se sube por las paredes.

(Originál: 2006: 231)

Býk té rvačky v **pustém** lomu

sápe se po **strmých** stěnách.

(Čivrný: 1956: 44)

El barco sobre el mar
y el caballo en la montaña.
(Originál: 2006: 239)

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
(Originál: 2006: 241)

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
(Originál: 2006: 245)

Vinen manolas comiendo
semillas de girasoles[...]
(Originál: 2006: 253)

Cuarenta guardia civiles
entran a saco por ellas.
(Originál: 2006: 281)

Mnohdy Čivrný „štěrkuje“ do té míry, že do básní vkládá celé verše, které se v originále nevyskytují:

Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.
(Originál: 2006: 227)

¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
(Originál: 2006: 238)

Moře s bárkou na vlnách,
kůň, jenž v dálce **ržá a hrabe**.
(Čivrný: 1956: 46)

Ve **dvou temných** očích mnišky
diví jezdci dva **se mihnou**.
(Čivrný: 1956: 50)

Jaké věci mi tam řekla,
hrome, to se nepovídá.
(Čivrný: 1956: 53)

Cudně louskajíce jádra,
prima dívky **houpou bokem**[...]
(Čivrný: 1956: 58)

Těch četnických **loupežníků**
vpadlo do nich na **šedesát**.
(Čivrný: 1956: 80)

Cikán ten se baví z mála:
Naloví si, jako ve hře,
plno malých šnečích domků,
naplavené mladé větve.
(Čivrný: 1956: 41)

Kde máš dceru, hořkou krásu?
Zavál vítr, zas a zase.
Čekala tě tolikrát!
(Čivrný: 1956: 48)

[...]y el venticinco de agosto
se **tendió para cerrarlos.**

(Originál: 2006: 276)

Koncem srpna je pak zavřel
navždy, navždycky, až na dno.

(Čivrný: 1956: 76)

Podobných příkladů neadekvátních „vycpávek“, expresivně silných synonym a intenzivních výrazů, které si Čivrný do překladu dodal, je v jeho verzi mnoho. Zde jsme uvedli jen několik ukázek, abychom doložili Čivrného překladatelskou metodu, v níž exhibuje svůj vlastní básnický styl. Tím výrazně zesiluje expresivitu Lorcových veršů a zkresluje básníkův umělecký záměr.

5. Dalším dokladem výše zmíněné podobnosti Čivrného a Nechvátalovi metody je jejich záliba v deminutivech, která nemají v originálu opodstatnění a zkreslují Lorcův básnický záměr.

[...]por un anfíbio sendero[...]
(Originál: 2006: 227)

Na **chodníčku** dvojživelném[...]
(Čivrný: 1956: 41)

[...]pañuelos y agua de nieve.
(Originál: 2006: 231)

[...]s **šátečky** a s vodou ze skal[...]
(Čivrný: 1956: 44)

[...]de lentejuelas y cintas!
(Originál: 2006: 241)

[...]z **pentliček** se zlatou nitkou!
(Čivrný: 1956: 50)

¡Ay mis camisas de hilo!
(Originál: 2006: 249)

Moje **košilky**, co s vámi!
(Čivrný: 1956: 56)

[...]ceñidos por los faroles.
(Originál: 2006: 252)

[...]světýlek má plná stehna[...]
(Čivrný: 1956: 57)

[...]ronda la desierta calle.
(Originál: 2006: 257)

[...]pustou **uličkou** si šlape[...]
(Čivrný: 1956: 63)

[...] va a Sevilla a ver los toros.
(Originál: 2006: 261)

[...]za **býčky** jde, chce se bavit.
(Čivrný: 1956: 66)

[...]huele a caballo y a sombra.
(Originál: 2006: 247)

[...]vůně stínu **hřebečkova**[...]
(Čivrný: 1956: 55)

Se acabaron los gitanos[...]
(Originál: 2006: 264)

Kde je **cikánečkům** konec[...]
(Čivrný: 1956: 67)

12.1.3. Syntaktické prvky

Jak jsme zmínili při analýze Nechvátalova překladu, odpovídá syntax *Cikánských romancí* duchu klasických španělských romancí. I přes několik slovosledných inverzí zůstává dikce originálu přirozená. V Čivrného verzi se nachází mnoho syntakticky krkolomných konstrukcí, jež stěžují srozumitelnost romancí českému čtenáři. Na druhou stranu si uvědomujeme, že Čivrný měl těžší práci než Nechvátal či Bart, jelikož se rozhodl zachovat asonanci i rozměr, a přitom se snažil být rytmicky vyvážený. Řada inverzí a slovosledných změn je podle nás odůvodnitelná touto snahou zachovat formální kvality originálu. Uvádíme tedy jen několik reprezentativních příkladů syntakticky neobratných konstrukcí a inverzí, které považujeme za výsledek tlaku zvolené formy:

Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blanco.
(Originál: 2006: 224)

Cikání, až přijdou na tě,
kovat budou srdce tvé
na prsteny, šperky krásné.
(Čivrný: 1956: 39)

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
(Originál: 2006: 241)

Ve dvou temných očích mnišky
diví jezdci dva se mihnou.
(Čivrný: 1956: 50)

Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
(Originál: 2006: 283)

Vzduchem, plným černých růží,
jak v něm ostrá střelba třeská,
dlouhé copy poletují,
štvou a honí šije děvčat.
(Čivrný: 1956: 81)

Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.
(Originál: 2006: 245)

Na těle jí zlíbal písek,
co má ústa potřísnila.
(Čivrný: 1956: 53)

Slovosledné inverze a krkolomné větné konstrukce jsou obzvláště rušivé v přímé řeči, která je v originále velmi přirozená:

Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
(Originál: 2006: 236)

Od bran Cabry, zbrocen krví,
jedu rozedrán a zchvácen.
(Čivrný: 1956: 47)

Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
(Originál: 2006: 236 - 237)

Ale třebas je ti znát
krev, jak prýští pod obvazem[...]
(Čivrný: 1956: 47)

Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
(Originál: 2006: 274)

Zporážej své oleandry,
chceš-li, je to tvoje právo.
(Čivrný: 1956: 75)

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamas Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.
(Originál: 2006: 263)

Antonio, kdože jsi?
Ty být Camborio pravý,
to bys natočil už krve
z fontány o pěti splávcích!
(Čivrný: 1956: 67)

12.1.4. Tropy

V oblasti stylu se zaměříme na převod básnických jedinečných metafor a symbolů.

12.1.4.1. Metafory

Velmi zajímavou a přínosnou studií Lorcových metafor v *Cikánských romancích* a jejich překladu do češtiny v podání Lumíra Čivrného je diplomová práce Anny Miščíkové, kterou obhájila v roce 1970 na katedře romanistiky. Miščíková ve své práci dospěla k několika důležitým závěrům. Konstatuje, že ve španělském originále je patrná menší explicitnost metafor a více moderních básnických postupů (Miščíková: 1970: 109). Dále uvádí, že

Čivrného verze je plná vysvětlujících příměrů, ozdobných epitet a jiných slov, která rozměňují zhuštěné moderní metafory obsažené v originále. Podle Mištkové je Čivrného metoda spíše popisná a vysvětlující (Mištková: 1970: 109). Jako příklad uvádí úryvek z románu *Rvačka*, v níž Čivrný při překladu porušil gradaci obsaženou v originálu:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienas.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.
(Originál: 2006: 231)

Tělo Juana Antonia
s růží rány prostřed čela,
přižehlé na kříži z ohně,
zlomí se a padá střemhlav,
skutálí se svahelem rokle,
drahou smrti, v zeleň šera.
(Čivrný: 1956: 44)

Jiří Levý k porušování gradace a intenzity metafor uvádí: „Oslabování intenzity obrazného výrazu se projevuje i intelektualizací představy samé. Překladatel nezachycuje skutečnost v pohybu, ale tento pohyb popisuje.“ (Levý: 1998: 148)

2. Dalším charakteristickým rysem Čivrného překladu je, že s oblibou rozvádí metafory v přirovnání. Případů tohoto postupu je u Čivrného mnoho, níže uvádíme jen několik ilustrativních ukázek:

[...]y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias
(Originál: 2006: 265)

Jako kuny, chtivé lovu,
zježily se lesní stráně.
(Čivrný: 1956: 46)

Una dura luz de naipe
recorta el agrio verde[...]
(Originál: 2006: 230)

Jako tvrdý úder karet
krájí každý záblesk světla.
(Čivrný: 1956: 44)

En los recodos del aire,
cruje la aurora salobre.
(Originál: 2006: 251)

V dálce praská slané jitro
jako vítr za praporem.
(Čivrný: 1956: 57)

Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge un celera dulce
de plumas y ruseñores.
(Originál: 2006: 252)

Tenhle archanděl se zlobí
jako slavík, tuze ctnostně,
jak by stále bilo dvanáct;
je už doma v téhle póze.
(Čivrný: 1956: 58)

En la lucha daba saltos
jabonados de delfín
(Originál: 2006: 265)

Jeho dlouhé, hladké skoky
klouzaly jak delfíni.
(Čivrný: 1956: 68)

Jorobados y nocturnos[...]
(Originál: 2006: 278)

Jsou jak noc a mají hrby[...]
(Čivrný: 1956: 77)

Solo por los corredores
las cuatro luces clamaban
con el furor de San Jorge.
(Originál: 2006: 269 - 270)

Jenom z teras do údolí
zavolala čtyři světla,
jak by svatý Jiří hrozil.
(Čivrný: 1956: 72)

Někdy užívá vlastní metaforická přirovnání, která jen vzdáleně připomínají Lorcovy osobité metafory:

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
(Originál: 2006: 263)

Den, s červánkem přes rameno,
couvá plavně, bez námahy,
aby jako toreador
náhle šlehl moře v dáli.
(Čivrný: 1956: 63)

Řešení, ve kterých překladatelé dokreslují myšlenky a porušují tím nepřímé výrazy, jsou při převodu básnických obrazů velmi běžné. Jiří Levý ve své knize *Umění překladu* o tom píše: „Rozvádění metafor v přirovnání je jeden z nejpříznačnějších rysů básnických překladů. Mezi přirovnáním a metaforou totiž není rozdíl v podstatě, ale v koncentraci: metafora je zkrácené, zhuštěné přirovnání, přirovnání je doplněná, vysvětlená metafora. Intenzita a působivost básnického obrazu stoupá s jeho zhušťováním.“ (Levý: 1998: 147)

3. Miščíková také upozorňuje na další typický jev Čivrného převodu, a totiž na to, že se v jeho verzi vyskytuje mnohem více obrazů a personifikací než v předloze (Miščíková: 1970: 121). Opět zde uvádíme jen několik ilustrativních příkladů:

En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
(Originál: 2006: 227)

Karabiník odpočívá
tam, kde **strmí horský hřeben**
hlídá sídlo Angličana,
střeží jeho bílé věže.
(Čivrný: 1956: 41)

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos[...]
(Originál: 2006: 244)

Ňadra na mne dýchla ze tmy[...]
(Čivrný: 1956: 52)

Sucia de besos y arena[...]
(Originál: 2006: 245)

Na těle jí zlíbal písek,
co má ústa potřísnila.
(Čivrný: 1956: 53)

[...]y se murió de perfil.
(Originál: 2006: 267)

Smrt mu sáhla na profil[...]
(Čivrný: 1956: 69)

Bajo el agua
siguen las palabras.
(Originál: 2006: 290)

Hlubina tmavá
všechna slova si vzala.
(Čivrný: 1956: 88)

Con la sombre en la cintura[...]
(Originál: 2006: 234)

Stín jí leží kolem pasu[...]
(Čivrný: 1956: 46)

Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
(Originál: 2006: 249)

[...]vzbudila se kvítka tykví,
den se jimi korunoval.
(Čivrný: 1956: 56)

La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

(Originál: 2006: 283)

V tunel ticha pohroužena,
dvojtihodná smečka mizí.
Tebe objal pláč jak žena.

(Čivrný: 1956: 82)

4. Kromě výše uvedených prohrěšků vůči básníkovu stylu, bychom rádi upozornili na nepochopené a následně nevhodně převedené metafory. Čivrný si někdy nedokázal představit skutečnost skrývající se za Lorcovým metaforickým vyjádřením a nesprávným překladem pozměnil jeho umělecký záměr. Na některé chybně převedené metafory, jež zde uvádíme, upozornil Miloslav Uličný ve své studii *České překlady poezie, zvláště Cikánských romancí, Federika Garcíi Lorky*.

Podle nás je pravděpodobné, že Čivrný měl k dispozici Nechvátalův překlad a místy se jím inspiroval, jelikož se některé chybně převedené obrazy objevují identicky v obou verzích. Například v romanci *Svatý Michael (Granada)* Čivrný nepochopil básnickou zkratku, skrze niž Lorca nazývá archanděla Michaela „králem pouťových balonků“ (Uličný: 1999: 64). Také zde zaměnil adjektiva *berberský* a *barbarský*:

San Miguel, **rey de los globos,**
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.

(Originál: 2006: 253)

Král veškeré zeměkoule
včetně lichých čísel ovšem
uprostřed **barbarské** slávy
výkřiků a říms a oken.

(Čivrný: 1956: 59)

Miloval Uličný upozorňuje na další chybně interpretovanou metaforu, jež se nachází rovněž v romanci *Svatý Michael (Granada)*, a vysvětluje: „V téže básni překladatel nechápe, že Lorkovy verše o biskupovi z Manily jsou výrazem kněžových gest, jimiž se obrací k věřícím se sepjatýma rukama, které připomínají dvojbřitý meč, a poté rozevřením rukou, a to zvláště k ženám a zvláště k mužům, neboť tehdejší úzus v katolických kostelech přikazoval, aby bylo věřící v chrámu odděleni podle pohlaví. Odtud tedy mše «dvoubřítá»“ (Uličný: 1999: 64). Čivrný tento obraz převádí nesmyslně:

Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos

Z Manily sem přijel biskup
je jak šafrán, je ho drobet,
a těm paním a těm pánům

para mujeres y hombres.

(Originál: 2006: 253)

slouží mši na dvojí loket.

(Čivrný: 1956: 58)

V romanci *Smrt Tonička Camboria* chybně interpretoval verš „y se murió de perfil“, který by podle Miloslava Uličného měl česky nejspíše znít „umřel na bok stočený“:

Tres golpes de sangre tuvo

y se murió de perfil.

(Originál: 2006: 267)

Krev vystříkla na tři rázy,

smrt mu sáhla na profil[...]

(Čivrný: 1956: 69)

V romanci *Rvačka* Čivrný nepochopil závěrečnou metaforu. Lorca zde popisuje anděly, kterým propůjčuje cikánskou podobu a zasazuje je do cikánského světa:

Y ángeles negros volaban

por el aire del poniente.

Ángeles de largas trenzas

y corazones de aceite.

(Originál: 2006: 233)

Západ vzadu nad obzorem

křídly andělů černá,

z jejich srdcí žhavý olej

tuhne v dlouhých, temných skvrnách.

(Čivrný: 1956: 45)

V romanci *Preciosa a vítr* Čivrný nesprávně interpretoval a neadekvátně převedl metaforu, skrze niž básník navozuje atmosféru nebezpečí, když vítr pronásleduje mladou cikánku. Lorca zde chtěl nejspíše vyjádřit, že „šum moře utichl“:

Frunce su rumor el mar.

Los olivos palidecen.

(Originál: 2006: 228)

Moře vyhrnulo řev.

Listí oliv zbledlo děsem.

(Čivrný: 1956: 42)

12.1.4.2. Symboly

V oblasti Lorcovy osobité symboliky se Čivrný nedopustil významných posunů. Výjimku tvoří převod zelené barvy v *Romanci náměsíčné*. Čivrnému se stejně jako před ním Nechvátalovi nepodařilo zachovat dvojznačnost a umělecké napětí refrénu „verde que te quiero verde“ :

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
(Originál: 2006: 234)

Ella sigue en su barranda
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
(Originál: 2006: 235)

Chci tě mladou, krásně mladou
Mladý vítr. Větve mladé.
(Čivrný: 1956: 46)

Mladé maso, vlasy mladé,
ona sní tam na verandě
sny jako moře, hořké, marné.
(Čivrný: 1956: 47)

12.2. Míra přijatelnosti

Míra přijatelnosti u Čivrného je mnohem vyšší než u Barta a Nechvátala. Rozhodl se ve svém překladu zachovat asonanci v sudých verších, a pomohl tak zdomácnění tohoto řešení při překladu španělských asonovaných veršů do češtiny. Nahrazením španělských asonancí českými asonancemi přiblížil českému čtenáři Lorcovy „cikánské romance“, které staví na tradici klasických španělských romancí. Básně jsou v jeho podání rytmicky vyváženější než u předchozích dvou překladatelů a rozměr odpovídá rozměru originálu.

Systematicky postupoval i při převodu španělských toponym a vlastním jmen. Nejednotný byl pouze při překladu španělského výrazu „*Guardia Civil*“ a jeho synonym.

12.2.1. Kulturní adaptace a exotizace

Při překladu španělských toponym a vlastních jmen postupoval Čivrný vcelku systematicky, i když lze jeho metodu označit jako exotizující.

Než objasníme jeho postup při překladu reálií, musíme zmínit, že jsme měli k dispozici dvě různá vydání jeho překladu. Jeden z nich vyšel v Praze roku 1956 ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, druhý vyšel ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění v roce 1962. Starší vydání je doplněno o obsáhlou předmluvu z pera Lumíra Čivrného a také o vysvětlující poznámky k španělským jménům, místům a k jejich výslovnosti.

1. Čivrný zřejmě předpokládal, že vydání jeho překladu budou opatřena těmito poznámkami, a proto ponechal španělská toponyma a většinu křestních jmen v jejich původní podobě. Skloňuje je podle českého úzu, ale nepřizpůsobuje je českému pravopisu:

Tam je řeka **Guadalquivir**
(Čivrný: 1956: 60)

Dvě **Córdoby**, obě svůdné.

(Čivrný: 1956: 62)

Od bran **Cabry**, zbrocen krví[...]

(Čivrný: 1956: 47)

A než dojdou bratránkové

domů do **Benamejí**[...]

(Čivrný: 1956: 70)

Antonio Torres Heredio,

tvrdý **Camborio**, ty,

osmahlý v zeleni luny[...]

(Čivrný: 1956: 69)

Ach, **Federico Garcío**[...]

(Čivrný: 1956: 69)

Tělo **Juana Antonia**[...]

(Čivrný: 1956: 44)

Stín a voda, stín a voda

v **Jerezu de la Frontera**.

(Čivrný: 1956: 79)

Jerezem de la Frontera

táhne zpěv kohoutů ze skla.

(Čivrný: 1956: 78)

2. Ve dvou případech nahrazuje španělské křestní jméno českými ekvivalenty, které však uvádí jako hypokoristika, čímž jim dodává emocionální náboj. Čivrného řešení jsou naturalizující, musíme však přihlídnout ke skutečnosti, že rokem narození (1915) Čivrný

patří k vrstvě překladatelů, kteří byli ještě pod vlivem adaptační a substituční meziválečné školy:

Růža z rodu Camboriů[...]

(Čivrný: 1956: 81)

Toník Torres Heredita [...]

(Čivrný: 1956: 66)

3. Pojmenování „*Guardia Civil*“ označující španělské četníky se v Lorcově sbírce vyskytuje v několika obměnách: „*guardias civiles*“, „*la benemérita*“, „*tricornios*“.

Čivrný byl v převodu této kulturní reálie nejednotný, jednou používá výraz „*žandarmerie*“, jindy „*četníci*“ a dvakrát dokonce „*dvojetihodná smečka*“. Při volbě posledního zmíněného výrazu se nejspíš opíral o sémantickou stránku slova „*benemérito*“ [=hodný úcty a uznání]. Ve španělském prostředí je však označení „*la benemérita*“ běžné a lidé vědí, že se vztahuje ke španělským četníkům. Českému čtenáři však sémantický výklad zřejmě nic neřekne:

Apaga tus verdes luces

que viene **la benemérita**

(Originál: 2006: 280)

Zhasni světla zelená

jde sem **dvojetihodná smečka.**

(Čivrný: 1956: 79)

Za nevhodné také považujeme užití výrazu „*žandarmerie*“, jenž pochází z francouzštiny [*gendarmerie*] a v překladu znamená četnictvo. Takovéto řešení romance nevhodně lokalizuje do francouzského prostředí:

Romance o **španělské žandarmerii** (Čivrný: 1956: 77)

Jindy Čivrný užívá adekvátní výraz „*četníci*“:

[...]stiskne ho **četnická hlídka.** (Čivrný: 1956: 66)

[...] zavolej sem **četníky!** (Čivrný: 1956: 69)

Ale roje **četníků**[...](Čivrný: 1956: 81)

12.2.2. Formální adaptace

Čivrný zachoval formální náležitosti Lorcových *Cikánských romancí*. Španělské asonance nahradil českými, respektoval i rozměr všech osmnácti básní.

12.3. Míra srozumitelnosti

Míra srozumitelnosti Čivrného překladu je relativně nízká, jelikož se dopustil řady významových posunů, nevhodně převedl některá Lorцова obrazná vyjádření a jejich počet ve své verzi dokonce rozšířil. Srozumitelnost Čivrného překladu také znesnadnily slovosledné inverze a krkolomné větné konstrukce. Většinu těchto jevů jsem okomentovali již v rámci výše zmíněných kategorií, proto nyní zmíníme pouze faktickou chybu vyplývající z nekvalitního vydání originálu.

12.3.1. Chyby

V romanci *Žert rytíře dona Pedra (Romance s jezery)* došlo k záměně dvou španělských slov: „*ramas*“ [větve] a „*ranas*“ [žáby]. Poté, co jsme měli možnost nahlédnout do originálního vydání, ze kterého pořídil Nechvátal svůj překlad, musíme konstatovat, že omyl se vyskytuje v argentinském vydání nakladatelství Losada, a proto z významového posunu nelze vinit překladatele:

Limos de voces perdidas.	Limos de voces perdidas.	Náplavy ztracených hlasů.
Sobre la flor enfriada	Sobre la flor enfriada	Nad květinou, zašlou v mrazu,
está Don Pedro olvidado	está Don Pedro olvidado	zapomenutý don Pedro
¡ay!jugando con las ranas.	¡ay!jugando con las ramas.	ach, do hry s větvemi se dal.
(Originál: 2006: 293)	(Originál: 1968: 75)	(Čivrný: 1956: 90)

13. Závěr

V této práci jsme se pokusili přiblížit osobnost a dílo španělského básníka a dramatika Federica Garcíi Lorcy a pomocí translatologické analýzy srovnat první český výbor z *Cikánských romancí* v překladu Ilji Barta (1937), první úplné české vydání této sbírky od Františka Nechvátala (1946) a první úplné české vydání s asonancemi v překladu Lumíra Čivrného (1956). Cílem naší práce bylo popsat a na základě dobového kontextu vysvětlit dobovou a osobnostní podmíněnost rozdílných překladatelských poetik a metod při uvádění španělské romancové formy do českého prostředí na pozadí domácí literární a překladatelské tradice.

Jelikož v tvorbě každého literárního tvůrce hraje důležitou roli prostředí, které utvářelo jeho osobnost, životní zkušenosti, přátelé, rodina, vzdělání, osobní úspěchy i neúspěchy, radosti, utrpení či obavy, zařadili jsme na začátek naší práce kapitolu o Lorcově životě a době, ve které žil. Jsme přesvědčeni, že znalost Lorcova života a historického kontextu je pro pochopení jeho díla nezbytná. Následuje kapitola věnovaná španělské romancové formě, na niž navazuje část věnovaná námi analyzované sbírce *Cikánské romance*. Charakteristika její stránky obsahové, jazykové a formální nám připravila půdu pro část věnovanou asonanci a jejímu postavení v české poezii. V této části jsme se na příkladech pokusili názorně doložit, že se asonance v české lidové i umělecké básnické tvorbě běžně užívá a že má v české básnické i písňové tvorbě své kořeny. Asonance v češtině funguje vedle rýmu na jakémisi „principu dělby práce“ obdobně jako ve španělštině a není zde prvkem cizokrajným.

Po kapitole věnované asonanci následuje krátký exkurz do dějin překladu španělských romancových forem do češtiny. V další části se věnujeme třem zmíněným překladatelům s přihlédnutím k dobové normě, jež převládala v době vzniku jejich překladu.

V analýze originálu a jednotlivých překladů vycházíme z translatologického modelu, který vypracovala Rosario García Lópezová ve své knize *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales (Texto literario y texto de opinión)* z roku 2004. Zaměřili jsme se především na míru zachování žánrových konvencí, stylu autora originálu, na míru přijatelnosti překladů v cílové kultuře a na celkovou srozumitelnost jednotlivých převodů.

Není pochyb o tom, že všichni tři překladatelé přispěli k uvedení básnické tvorby Federica Garcíi Lorcy do českého prostředí. Ilja Bart jako první představil výběr z *Cikánských romancí* do češtiny, František Nechvátal jako první převedl tuto sbírku do češtiny v její úplné podobě a Lumír Čivrný jako jediný z těchto třech překladatelů nahradil španělské asonance českými, čímž zachoval významnou estetickou kvalitu originálu.

Provedenou analýzou jsme dospěli k závěru, že Ilja Bart ve svém překladu nejvíce respektoval Lorcův idiolekt a nejpřesněji přetlumočil stránku obsahovou. Jeho verze je však rytmicky velmi nevyvážená a zcela opomíjí asonance, což znesnadňuje přijatelnost jeho překladu v českém prostředí.

Převod Františka Nechvátala je naopak rytmicky mnohem vyváženější, zato však dostatečně nerespektuje básníkův osobitý styl. Nechvátal ve svém překladu zesílil expresivitu Lorcových veršů, místy nepochopil jeho jedinečné metafory a symboly a nesystematicky postupoval i při převodu kulturních prvků a reálii. Jeho verze obsahuje řadu nevhodně zvolených synonym a „vycpávek“ a po formální stránce se vyznačuje absencí asonance a metrickými změnami oproti originálu. Dvě romance pojednávající o *Toničku Kamboriovi* převedl Nechvátal dekasylaby, pro romanci *Žert rytíře Dona Pedra (Romance s jezery)* zvolil heptasylaby s rozkolísaným rytmem. Při vertikální analýze veršů jsme zjistili, že osm romancí rozšířil o několik veršů, dvě romance dokonce zkrátil. Když sečteme všechny formální, významové a stylistické posuny Nechvátalova převodu, musíme konstatovat, že významně zkreslil umělecký záměr autora originálu a českému čtenáři představil jen odraz Lorcovy básnické sbírky, jež v sobě kombinuje prvky lidové a moderní.

Hlavním rysem překladu Lumíra Čivrného je skutečnost, že se po letech navrácí k tradici překládání za užití asonancí, kterou u nás založili V.B. Nebeský a J.R.Čejka. Od jimi naznačeného principu se ve svých překladech poezie nebo dramatu distancovali Josef Král, Jaroslav Vrchlický, Antonín Pikhart, Ilja Bart, Jindřich Hořejší, K.H. Walló či František Nechvátal. Tito překladatelé změnili na mnoho let směr, který vytyčili v šedesátých letech 19. století V.B. Nebeský a J.R. Čejka, když ve svých převodech starých španělských romancí úspěšně užívali asonance (Uličný: 2005).

Čivrného překladu lze sice leccos vytknout, avšak považujeme za důležité zdůraznit jeho zásadní zásluhu na kanonizaci metody překladu španělské romancové formy do češtiny, kdy se španělské asonance nahrazují asonancemi českými. Dalším kladem jeho převodu je rytmická vyváženost, rytmus kolísá jen ojediněle. Na druhou stranu jsou Čivrného řešení mnohdy exotizující a při volbě synonym většinou volí expresivnější výraz, než je tomu v originále. Jeho verze jsou plné nevhodných vycpávek a neadekvátně převedných tropů, jejichž počet ve své verzi dokonce rozšířil. Čivrný v překladu exhibuje své vlastní básnické umění, čímž zásadně zkreslil Lorcův styl a umělecký záměr.

Závěrem bychom však chtěli zdůraznit, že jsme si vědomi toho, že překládat poezii Federica Garcíi Lorcy není lehký úkol. Na překladatele, jenž se do takové práce pustí, jsou kladeny vysoké jazykové i tvůrčí nároky, zároveň však od něho tato činnost vyžaduje výjimečnou

disciplinovanost a umírněnost v přenášení vlastního básnického stylu, který by mohl zkreslit styl autora originálu.

14. Shrnutí

Řádková, Jana - *České překlady Lorkových Cikánských romancí*

Není pochyb o tom, že Andalusan Federico García Lorca je jedním ze světově nejproslulejších španělských básníků a dramatiků. K jeho světovému ohlasu přispělo několik okolností – jeho osobnost, charakter jeho poezie a divadelní tvorby a násilná smrt roku 1936, která ho zastihla v plné tvůrčí síle.

Tato deskriptivní studie k dějinám českého překladu pojednává o sbírce *Cikánské romance* a srovnává tři její překlady do češtiny. Básnická sbírka *Cikánské romance* vyšla poprvé roku 1928 a je považována za vrchol Lorcovy umělecké tvorby. Přetvořil v ní původně lidovou básnickou formu španělských romancí a smísl ji s prvky zcela moderními a osobitými.

Tato práce obsahuje kapitolu věnovanou básníkovu životu a dílu, dále obsáhlou charakteristiku samotné sbírky, její stránky obsahové, jazykové i formální s důrazem na problematiku převodu španělských asonovaných veršů do češtiny. Jádrem práce tvoří translatologická analýza prvního českého výboru z *Cikánských romancí* z pera Ilji Barta (1937), prvního úplného českého vydání od Františka Nechvátala (1946) a prvního úplného českého vydání s asonancemi z pera Lumíra Čivrného (1956). V analýze originálu a překladu vycházíme z translatologického modelu, který vypracovala Rosario García Lópezová ve své knize *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales (Texto literario y texto de opinión)* z roku 2004.

Provedenou analýzou jsme dospěli k závěru, že Ilja Bart ve svém překladu nejvíce respektoval Lorcův idiolekt a nejpřesněji přetlumočil stránku obsahovou. Jeho verze je však rytmicky velmi nevyvážená a zcela opomíjí asonance, což znesnadňuje přijatelnost jeho překladu v českém prostředí.

Převod Františka Nechvátala je naopak rytmicky mnohem vyváženější, zato však dostatečně nerespektuje básníkův osobitý styl. Nechvátal ve svém překladu zesílil expresivitu Lorcových veršů a místy nepochopil jeho jedinečné metafory. Jeho verze obsahuje řadu nevhodně zvolených synonym a „vycpávek“ a po formální stránce se vyznačuje absencí asonance a metrickými změnami oproti originálu, čímž významně zkreslil umělecký záměr autora originálu.

Převod Lumíra Čivrného je důležitým mezníkem v dějinách překladu španělských romancových forem do češtiny, jelikož se v něm rozhodl nahradit španělské asonance asonancemi českými. Čivrný tím navazuje na cestu, kterou vytyčili v šedesátých letech 19.

století V.B. Nebeský a J.R.Čejka, když ve svých převodech starých španělských romancí úspěšně užívali asonance.

Čivrného překladu lze však i sice leccos vytknout. Jeho převod je plný nevhodných vycpávek a neadekvátně převedených tropů, jejichž počet ve své verzi dokonce rozšířil. Čivrný v překladu exotizuje a exhibuje své vlastní básnické umění, čímž zásadně zkreslil Lorcův styl a umělecký záměr.

Jak jsme však již zmínili na jiném místě této práce, uvědomujeme si, že přeložit Lorcovy *Cikánské romance* je nesmírně obtížný úkol, jenž klade na překladatele vysoké jazykové i tvůrčí nároky. Zhostit by se ho tedy podle našeho názoru měla jazykově, kulturně i básnicky vospělá překladatelská osobnost.

15. Resumen en español

Řádková, Jana - *Traducciones checas del Romancero gitano de Federico García Lorca*

Federico García Lorca es uno de los poetas españoles más conocidos y leídos en el mundo. Esta fama se debe a muchos factores, entre los cuales destacan su personalidad de juglar moderno, sus temas y su asesinato trágico en 1936. Entre sus obras de poesía, la que mayor fama y difusión ha alcanzado es, sin duda, el *Romancero gitano*, publicado por primera vez en la editorial Revista de Occidente en el año 1928.

Este trabajo titulado *Traducciones checas del Romancero gitano de Federico García Lorca* aborda el tema de las tres traducciones al checo de este famoso libro del poeta andaluz.

Tras presentar la vida del poeta, su obra y principalmente su *Romancero gitano* y después de haber caracterizado los elementos lingüísticos y formales de este libro poético, hemos elaborado un análisis traductológico basado en el modelo de Rosario García López que ha publicado en su libro *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales*. Las tres traducciones analizadas son la traducción de cinco romances de Ilja Bart del año 1937, la primera traducción completa del libro de František Nechvátal del año 1946 y la primera traducción completa con rimas asonantes de Lumír Čivrný del año 1956.

El análisis ha comprobado que el enfoque de cada uno de los tres traductores fue diferente y que cada uno de ellos contribuyó a la presentación del *Romancero gitano* de Lorca de una manera distinta.

Ilja Bart fue el primero en presentar los romances de Lorca al lector checo y, a pesar de la irregularidad rítmica y omisión de las rimas asonantes en su versión, logró verter al checo más o menos acertadamente el contenido y significado de los versos lorquianos, con lo que contribuyó a que los lectores checos conozcan al poeta granadino y a que se hagan una idea sobre su obra de índole popular.

La segunda traducción elaborada por František Nechvátal y publicada en el año 1946 es la primera traducción íntegra del *Romancero gitano*. Nechvátal omite por completo la rima asonante y su versión peca de exageraciones, exotizaciones, interpretaciones incorrectas de los significados de algunas metáforas, símbolos y elementos léxicos que han alterado el idiolecto del autor del original. La métrica de su traducción es regular, es decir, conserva los versos octosílabos del original español, con la excepción de dos poemas que tratan sobre *Antonio el Camborio* que en el checo están formados por decasílabos. En nuestra opinión, la omisión de la rima asonante y la alteración del estilo único del poeta representan grandes obstáculos que son difícilmente aceptables en la cultura meta.

La tercera traducción analizada en este trabajo es la única de las tres que conserva la rima asonante en los versos pares. Su autor es Lumír Čivrný y el libro fue publicado en el año 1956. El método de este traductor incluye soluciones exotizantes y a veces equivocadas. En general se puede decir que respeta muy poco el estilo del original y tiende a exagerarlo para lucir sus propias cualidades como poeta. Sin embargo, conserva el esquema métrico del original y busca un ritmo más o menos regular. A pesar de las exageraciones estilísticas y la distorsión del idiolecto de Lorca, apreciamos que Čivrný haya reanudado la tradición checa del uso de la rima asonante en la traducción de romances españoles, que se remonta al método usado por V.B. Nebeský y J.R. Čejka a mediados del siglo XIX.

16. Summary

Řádková, Jana – *Czech translations of Lorca's Gypsy Ballads*

There is no doubt that Federico García Lorca is one of the most famous Spanish poets and dramatists in the world. There are some factors which contribute to his fame: his personality, character of his poetry and dramas and violent death on the crest of his creative wave in 1936.

This thesis deals with his collection *Gypsy Ballads (Romancero gitano)* and compares three different Czech translations. The collection was first published in 1928 and it is considered the best of Lorca's work. He transformed the original form of folk Spanish ballads and enriched it with completely new and original elements.

This thesis includes a chapter dedicated to the poet's life and work. It also presents comprehensive characteristics of the book of poetry itself with description of its contents, language and form, with the emphasis on the translational aspects of the transfer of Spanish assonance verse into Czech. The basis of this study consists of translational analysis of the first selection from *Gypsy Ballads* by Ilja Barta (1937), first full Czech publication by František Nechvátal and first full Czech publication with assonances by Lumír Čivrný (1956). The analysis of the original and translation is based on the translational model by Rosario García López, presented in her book *Guía Didáctica de la traducción de textos idiolectales (Texto literario y texto de opinión)* in 2004.

The analysis proves that Ilja Bart respected Lorca's idiolect most and interpreted the content of the work in the most authentic way. However, his version isn't very well balanced in the sense of rhythm, and totally leaves out assonances, which is difficult to accept in the Czech conditions. The version translated by František Nechvátal is rhythmically much more balanced but doesn't respect Lorca's individual style. Nechvátal made expressiveness of the poet's verses stronger, and from time to time didn't understand his unique metaphors. His verses contain a number of improperly used synonyms and „fillers“. As far as form is concerned he doesn't use assonances and makes metric changes, which significantly distorts the poet's artistic intent. The third version by Lumír Čivrný is an important milestone in the history of Czech translations of Spanish ballads as he decided to replace Spanish type of assonance with Czech type. Thus, Čivrný re-established the method created by V.B. Nebeský and J.R.Čejka in the 1860s. They successfully used assonances in the translations of old Spanish ballads. On the other hand, Čivrný's version cannot be left without comment. His translation is full of inappropriate „fillers“ and inadequately transformed figurative elements

the number of which is even extended by him. He even exhibits his own poetical art, which distorts Lorca's style and artistic intent in a very significant way.

Translating Lorca's *Gypsy Ballads* is an immensely difficult task. It is challenging because it requires highly cultivated language and creative approach. Therefore, only mature and experienced translator who achieved high linguistic, cultural and poetic level can produce high-quality translations of Lorca's poetry.

17. Použitá literatura

Primární zdroje:

- GARCÍA LORCA, Federico. *A v Kordobě umírat*. Přeložil Ilja Bart. Praha: ÚDKN 1937.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Cikánské romance*. Přeložil František Nechvátal. Praha: Svoboda 1946.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Cikánské romance*. Přeložil Lumír Čivrný. 2 vyd. (v SNKLHU 1. vyd.). Praha: SNKLHU 1956.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo/Romancero gitano*, Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra 1996. ISBN 84-376-0114-2

Sekundární literatura:

- ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. 2 vyd. Madrid: Fundamento, 1998. ISBN 84-245-0691-X
- BĚLIČ, Oldřich. *El español como material del verso*. IN: Acta Universitatis Carolinae, Philologica I, Romanistica Pragensia VII. Praha: Universita Karlova 1971
- BENEŠ, Bohuslav. *Česká lidová slovesnost : Výbor pro současného čtenáře*. Praha : Odeon, 1990. ISBN 80-207-0181-8.
- BĚLIČ, Oldřich; FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. 1. vyd. Praha: SPN, 1984.
- BLAHYNKA, Milan. *Čeští spisovatelé 20. století*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel., 1985
- BLAHYNKA, Milan. *Pozemská poezie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. s. 177 – 185.
- CORREA, Pedro. *Historia de la literatura española*. Madrid : Edelsa, 1993.
- ČECHOVÁ, Marie. a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997
- ČECHOVÁ, Marie. a kol. *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV, 2000

- *Česká básnická moderna*. Uspořádal Svozil, B. Praha: Československý spisovatel, 1987
- *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Jaro I.* 4. vyd. Praha: Odeon, 1978
- *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Léto II.* 4. vyd. Praha: Odeon, 1979
- ČIVRNÝ, Lumír. *Co se vejde do života*. 1. vyd. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-85906-92-9
- DÁMASO, Alfonso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. vyd. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- *Ďábel svět, poezie španělského romantismu*. Přeložil Miloslav Uličný. Praha: Ivo Železný, 2004. ISBN 80-237-3825-9
- DEBICKI, Andrew P. *Metonimia, metáfora y mito en el Romancero gitano*. IN: *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A. 2005. s. 359 – 375.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. 4.vyd. Madrid: Espasa – Calpe, S.A., 1968. s. 22-30.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. 2. vyd. Madrid: Síntesis, 2000. ISBN 84-7738-191-7
- FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-806-9
- FRANKOVÁ, Olga a FIŠER, Jan, *Poezie hrdinů a světců*. 1. vyd. Praha: L. Mazáč, 1943
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario. *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales (Texto literario y texto de opinión)*. 1. vyd. A Coruña: Netbiblo, S.L., 2004. ISBN: 84-9745-070-1
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar 1974

- GARCÍA LORCA, Federico. *Romancero gitano*, 1. vyd. Madrid: Austral, 2006.
ISBN 84-670-2161-X
- GARCÍA LORCA, Federico. *Romancero gitano*. Buenos Aires: Losada, S.A., 1968.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona: Debolsillo, 2006. ISBN 84-4346-161-7
- GIBSON, Ian. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza&Janéz, 1997
ISBN 84-01-01079-9
- GIBSON, Ian. *Lorca – Dalí. Marná láska*. Praha: Slovart 2003. ISBN 80-7209-509-9
- HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. 5.vyd. Praha: SPN 1978.
- HRABÁK, J. ŠTĚPÁNEK, V. *Úvod do teorie literatury*. 1. vyd. Praha: SPN, 1987
- HRABÁK, Josef. *Umíte číst poezii?* 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1963
- HRALA, Milan. *Současnost českého uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1987
- KRÁGLOVÁ, L. *Tři české překlady Lorcovy Krvavé svatby*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie, 2002. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Miloslav Uličný
- *Kytice ze španělských romancí*. Překlady Josefa Čejsky, Václava Nebeského a Jaroslava Vrchlického připravil k vydání, předmluvu a poznámky napsal Václav Černý. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1957
- *Láska a smrt. Výbor lidové poezie*. Uspořádali František Halas a Vladimír Holan. Praha: Odeon, 1984
- LERMA GONZÁLEZ, David. *Federico García Lorca (Biografía in crescendo)*. Madrid: Edimat Libros: 2004, ISBN 84-9764-559-6
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963. ISBN 80-237-3539-X

- LEVÝ, J. *České teorie překladu : vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. 2. vyd. Praha : Ivo Železný, 1996. ISBN 80-237-2839-32.
- MARKOVÁ, M. *Rytmus Čivrného překladu Lorcových Cikánských romancí*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra romanistiky, 1969. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Oldřich Bělič
- MIKULÁŠEK, Oldřich. *Verš I*. Praha: Ivo Železný, 1997
- MIKULÁŠEK, Oldřich. *Žebro Adamovo*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981
- MIŠTÍKOVÁ, A. *Metafora v Lorcových Cikánských romancích a v překladu Lumíra Čivrného*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra romanistiky, 1970. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Oldřich Bělič
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica. española : reseña historica y descriptiva*. 7. vyd. Barcelona: Labor, 1986
- NEBESKÝ, V.B. *O španělských romancích. S některými ukázkami z nich v českém překladu*. IN: Časopis Musea Království českého. Praha, MKČ 1856
- NEZVAL, Vítězslav. *Kouzelník*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2001. ISBN 80-7202-840-5
- NEZVAL, Vítězslav. *Básně noci*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0830-4
- *Pegasovo poučení*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-466-2
- POPOVIČ, Anton. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran 1971
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2000. ISBN 978-84-344-8382-8
- RAMSDEN, Herbert. *Rendonda perspectiva y tensión lírica en el Romancero gitano*. IN: *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A. 2005. s. 377 – 393.
- SKÁCEL, Jan. *Květy z hařoklého dřeva*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2000
- STOLZE, Radegundis. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. 4 vyd. Tübingen: Narr Verlag, 2005. ISBN 382336197X

- ULIČNÝ, Miloslav..*České překlady ze španělské literatury*. In *Kapitoly z dějin českého překladu*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2002 s. 241-253. ISBN 80-246-0386-1
- ULIČNÝ, Miloslav. *Španělské romancero* (doslov). IN: *Romancero antiguo/Španělské romance*. Praha: Ivo Železný 2001
- ULIČNÝ, Miloslav.. *Dítě svého kraje, básník svého lidu* (doslov). IN: *GARCÍA LORCA, F. Uzavřený ráj*. Praha: Odeon 1983
- ULIČNÝ, Miloslav. *Krev noci v žilách vodotrysků* (doslov). IN: *GARCÍA LORCA, F. Krev noci*. Praha: Mladá fronta 1991
- ULIČNÝ, Miloslav. *České překlady poezie Federika Garcii Lorcy, zvláště Cikánských romancí*. IN: *15 x o překladu*. Praha: JTP, 1999. s. 58 – 67.
- ULIČNÝ, Miloslav. *Historia de la traducciones checas de literatura de España e Hispanoamérica*. Praha: Karolinum 2005. ISBN 80-246-0888-X

Slovníková a encyklopedická literatura:

- BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2. vyd. Praha : Mladá fronta. 1997. ISBN 80-204-0650-6
- DUBSKÝ, Josef, *Velký česko-španělský slovník*. Praha: Leda Academia, 1996
- DUBSKÝ, Josef, *Španělsko – český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978
- FILIPEC, Josef aj. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia 2003. ISBN: 80-200-1080-7
- FORST, Vladimír aj. *Lexikon české literatury A-G*. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0797-0. s. 135-136
- FORST, Vladimír aj. *Lexikon české literatury A-G*. Praha: Academia, 1985.

ISBN 80-200-0797-0. s. 503-504

- GARCÍA-PELAYO y GROSS, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*, Ediciones Larousse, 1992
- HODOUŠEK, Eduard aj. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-85983-54-0
- HODOUŠEK, Eduard aj. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996. ISBN 80-85983-10-9
- KARLÍK, Petr; NEKULA, Marek; PLESKALOVA, Jana. *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Lidové noviny, 2002. ISBN 80-7106-484-X
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*, Madrid: Editorial Gredos 1989
- *Pravidla českého pravopisu*. 2. vyd. Praha: Academia, 2005. ISBN: 978-80-200-1327-9
- SAINZ DE ROBLES, F.C. *Diccionario español de sinónimos y antónimos*. Ciudad de la Habana: Editorial Científico-Técnica, 1978

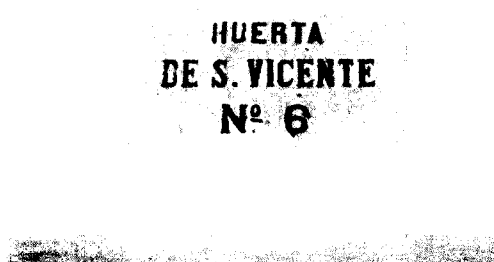
Internetové zdroje:

- URL: <<http://www.obecprekladatelu.cz/ZZPREKLADY/totalspanelstina.htm>> [cit. 2008-03-03]
- URL: <<http://www.obecprekladatelu.cz/B/BartIlja.htm>> [cit. 2008-03-03]
- URL: <<http://www.obecprekladatelu.cz/N/NechvatalFrantisek.htm>> [cit. 2008-03-03]
- URL: <<http://www.obecprekladatelu.cz/C/CivrnnyLumir.htm>> [cit. 2008-03-03]

Přílohy

Příloha č. 1: Po stopách Federica Garcíi Lorky během pobytu v Granadě v roce 2007

Huerta de San Vicente



Calle Ángulo



Fuente Vaqueros



Příloha č. 2: CD s diplomovou prací