

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Zuzana Havlovcová

Dva české překlady Camõesových *Lusovců*

Two Czech translations of *The Lusíads* by Camões

Praha, 2012.

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Konzultant: PhDr. Vlasta Dufková

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využitě prameny a literaturu.“

V Praze, dne 3. ledna 2013.

I.	Úvod	3
II.	Teoretické vymezení literárního překladu a specifika překladu poezie	4
III.	Původní dílo v kontextu doby	9
III.1.	Camõesova doba	9
III.2.	Básníkův život	14
III.3.	Camõesovo dílo	16
III.3.1.	Lyrika	16
III.3.2.	Drama	18
III.3.3.	Epika	19
III.3.3.1.	Struktura básně <i>Lusovci</i>	23
IV.	Vznik českých překladů	27
IV.1.	Česká tradice překladu poezie	27
IV.1.1.	Překladatelská metoda generace lumírovců	27
IV.1.2.	Překladatelská metoda Fischerovy školy	29
IV.2.	Dějiny překladu Camõesových děl do češtiny	30
IV.3.	Básník a překladatel Jaroslav Vrchlický	33
IV.3.1.	Život a dílo Jaroslava Vrchlického	33
IV.3.2.	Historie vzniku překladu, jeho vydání a ohlas	35
IV.4.	Překladatelé Zdeněk Hampl a Kamil Bednář	37
IV.4.1.	Život a dílo Zdeňka Hampla	37
IV.4.2.	Osobnost Kamila Bednáře	40
V.	Srovnání portugalského originálu s českými překlady	43
V.1.	Zásady srovnání původního díla s jeho překlady	43
V.2.	Praktické porovnání stancí portugalského originálu a jeho českých překladů	44
VI.	Závěr	83
VII.	Resumé	88
VIII.	Bibliografie	93

I. Úvod

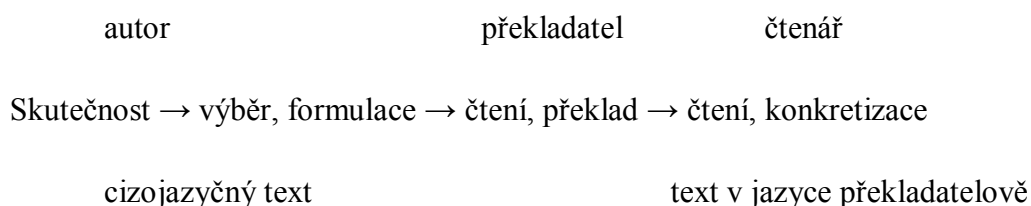
V této diplomové práci budou porovnávány dva existující české překlady portugalské renesanční básně z roku 1572 *Lusovci* (*Os Lusíadas*), jejímž autorem je Luís Vaz de Camões. První český překlad, který budeme zkoumat, vyšel v roce 1902 a je dílem Jaroslava Vrchlického. Druhý překlad je o dvě generace mladší, je z roku 1956, a byl vytvořen ve spolupráci jazykovědce Zdeňka Hampla a básníka Kamila Bednáře. Ve druhé kapitole se budeme věnovat teorii překladu, přičemž nastíníme vznik jak původního, tak překladového díla, jak jej chápe Jiří Levý. Zde se budeme věnovat také problematice překladu poezie a rovněž i vytvoření tzv. postročnicku, neboli doslovného překladu, který byl použit v případě druhého českého převodu.

Poté se dle zmíněného modelu budeme v následující třetí kapitole zabývat nejprve dobou a vznikem původního díla. Představíme osobnost portugalského autora, jeho díla lyrická, dramatická a především jeho stěžejní dílo epické rozebírané v této práci. V další čtvrté kapitole budeme již popisovat okolnosti vzniku českých překladů, přičemž každého z překladatelů přiřadíme dle dobových i tvůrčích okolností ke směru, který v daném období v překladatelství převládal. Krátkou kapitolu budeme rovněž věnovat historii překladů básně *Lusovci* do češtiny, neboť vytvoření překladatelské tradice by mohlo mít na české převody jistý vliv. V následujících podkapitolách budou rozebírány osobnosti překladatelů, jejich dílo a vztah k portugalskému originálu. V případě Jaroslava Vrchlického se ještě krátce zmíníme o jeho práci na překladu, vydání a ohlasu, který jeho převod měl v českém prostředí.

V páté kapitole prakticky srovnáme vybrané stance ze všech deseti Zpěvů s jejich oběma českými převody. A v závěru se budeme snažit shrnout výsledky získané z analýzy především s poznatky uvedenými v teoretické části tak, abychom mohli co nejlépe popsat překladatelské postupy v obou případech a rovněž i adekvátnost každého z nich ve vztahu k předloze.

II. Teoretické vymezení literárního překladu a specifika překladu poezie

Dnešní věda o překladu nahlíží na překladatelskou činnost jako na komunikační akt. Proto i my musíme přihlédnout ke genezi a recepci originálního díla, ke vztahu mezi originálem a jeho překladatelskou konkretizací a také ke genezi a recepci překladu. Při teoretickém vymezení literárního překladu budeme vycházet z přehledného modelu vzniku originálního i přeloženého díla.¹



Rozebereme-li tento model podrobně, můžeme nejprve vidět, že autor originálu překládaného díla přetvoří jistou objektivní skutečnost a ztvární ji subjektivně. Při této tvorbě je třeba brát v úvahu historickou podmíněnost výběru tématu díla a dobovou zakotvenost autora. Samo originální dílo má dvě hodnoty, které je třeba odlišovat. Jde o text díla, jeho jazykovou podobu, a o jeho obsah. Aby byl překlad adekvátní, měl by se převádět především ideově estetický obsah a z hlediska formy by se měly zachovávat pouze ty, které mají nějakou sémantickou funkci. Při překladu poezie by měl být pro překladatele důležitý rytmus a tempo, nikoliv metrum originálu.

Po vzniku originálu přicházíme ke vzniku překladu. Nejprve si musíme uvědomit, že překladatel je v první fázi čtenářem a u něj, stejně jako u ostatních, dochází při čtení k subjektivní konkretizaci díla. Ta je podmíněna dobově a úzce souvisí s kulturní situací národa, do jehož jazyka je dílo překládáno. Překlad je náročnější v momentech, kdy se překládá z kulturního kontextu časově nebo místně vzdáleného (například překlady z doby humanismu a renesance, kdy bylo chápání tehdejšího světa zcela odlišné od doby současné). Tím se jeví srovnání dvou překladů renesanční epické básně zajímavější.²

Protože jde o překlad básně, tedy o překlad umělecký, ovlivňuje tato skutečnost překladatelův přístup k originálu a zasahuje do překladatelského procesu. Umělecký překlad se, ve větší míře než je běžné, orientuje na čtenáře. V zásadě můžeme rozlišit dva přístupy ke čtenáři

1 Srov. Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Panorama, 1983, s. 42 až 46.

2 Srov. Pelán, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.

a k překladu časově a místně vzdálenému dílu, které je mu nabízeno. Prvním z nich je archaizace, která je zacílena na původní dílo a vede k věrnosti a konformnímu překladu, který zachovává kulturní hodnoty originálu a čtenáři nabízí původní hodnoty. Tyto hodnoty mohou být někdy chápány jako cizí a překlad tak nemusí být v kultuře překladu zcela přijat. Druhým přístupem je modernizace, která se naopak snaží přiblížit současnému čtenáři a jeho vkusu a celkově směřuje k adaptačnímu překladu. Ten nabízí aktuální hodnoty, které nemusí odpovídat originálu, avšak mohou se snáze začlenit do domácí kultury. Přesto vyvstává problém v dvoudomosti překladu děl starší literatury, poněvadž čtenář je čte na určitém časovém a společenském pozadí, ale zároveň si uvědomuje, že tato díla pocházejí z odlišné doby a kultury. Čtenář chápe originál skrze překlad jako svědectví o minulosti, a proto vyžaduje do jisté míry zachování stop jeho časového původu. Překlad je komplexní útvar, a pro jeho adekvátní vyznění je nutné zvolit kompromis mezi modernizací a archaizací. Při překladu je možno užít náznaků staršího stylu některými jazykovými prostředky. Hlavním měřítkem má být výsledný dojem a iluze dobového a národního prostředí vzbuzené ve čtenáři. Odlišné dobové a kulturní prostředí vzniku originálu a překladu může vést k tomu, že některé znaky původního díla přestávají být později srozumitelné. V tom případě může překladatel použít, místo přesného překladu, vnitřní vysvětlení nebo náznak, což je vhodnější řešení než poznámky pod čarou nebo za textem překladu.¹

Překladatel by měl při vzniku překladu projít třemi fázemi tvůrčího procesu. První fází je filologické pochopení předlohy, kdy by se měl zaměřit na estetické hodnoty díla a měl by pochopit skutečnosti zde vyjádřené. Nepochopení předlohy může vzniknout buď neschopností překladatele představit si skutečnost a autorovu myšlenku, nebo špatným porozuměním významům jazyka originálu. Druhou fází je interpretace předlohy. Při překládání mluvíme vždy pouze o interpretaci, protože úplná významová shoda mezi překladem a předlohou není nikdy úplně možná (k překladu dochází mezi dvěma rozdílnými jazykovými materiály). Překladatel by měl správně interpretovat skutečnost předlohy, její nejpodstatnější rysy, měl by hledat objektivní ideje díla a vytyčit si při interpretaci určité stanovisko a koncepci. Při interpretaci může i u něj dojít ke čtenářskému subjektivismu, který vede například ke stylistickému přehodnocování díla a ke vkládání estetických kvalit bez opory v originále. Hlavním prostředkem prosazování překladatelovy koncepce je volba stylistických prostředků. Každý překladatel, a především poezie, svou volbou stylu vnucuje originálnímu dílu svůj styl vlastní. Někdy může mít tendenci originál opravovat a vylepšovat, což není pro adekvátní překlad žádoucí. Čímž se dostáváme k

1 Srov. Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 119 až 128.

Pelán, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.

přestylizování předlohy, třetí fázi tvůrčího procesu, ve které se překladatelova koncepce prosazuje nejvýrazněji. Potíže vznikají především proto, že ve dvou jazycích se nikdy přesně nekryjí významy a estetické hodnoty jazykových prostředků. Jako příklad nám poslouží konotace, která může mít kvůli kulturní a časové vzdálenosti v původním díle jiný význam než v díle překládaném.¹

Výše uvedený časový faktor nás přivádí k otázce stárnutí překladu, který z mnoha důvodů zastarává rychleji než dílo původní. Nejprve je třeba podotknout, že jazyk a styl překladu závisí na dobové jazykové normě, a že při překladu prózy a poezie se pracuje s takovou složkou jazyka, která se mění nejrychleji (s metaforami, výrazovými prostředky, synonymy a antonymy). Stárnutí překladu proto pocítujeme především ve výběru, organizaci a v práci s jazykovými a výrazovými prostředky. Dalším důvodem je měnící se literární kontext ovlivňující koncepci a interpretační postupy překladatele, který je spjat s dobou a nemůže vyhovovat neustále se měnícímu estetickému cítění čtenáře. Překlad zastarává po generaci, protože se vždy nějak přizpůsobuje současnému čtenáři. V této diplomové práci jsou zkoumány překlady renesanční epické básně *Lusovci* dvou odlišných překladatelských generací. První překlad z roku 1902 od Jaroslava Vrchlického z doby lumírovské generace a druhý překlad z roku 1958 od Zdeňka Hampla a Kamila Bednáře z doby uplatňování teorii Fischerovy školy.²

Jelikož v této práci porovnáváme dva básnické překlady, je tedy třeba v krátkosti pohovořit i o problematice překládání poezie. V úvodu musíme podotknout, že v poezii je rozvíjen dílčí motiv, a proto je její větná stavba a syntaktické vztahy oslabeny. Próza naopak pracuje především s myšlenkou a má stavbu vět rozvinutější. V poezii najdeme apoziční konstrukce, častější jsou asyndetická spojení, kratší slova a méně častá jsou slova čtyř a více slabičná (kvůli metrickému rozsahu). Při jejím překladu musíme počítat s hranicemi veršů a se spojováním mezi sebou nesouvisejících celků pomocí rýmů a jiných formálních složek. Protože překlady byly zhotoveny z portugalského jazyka do českého, měli bychom všeobecně charakterizovat i český a portugalský verš. Český jazyk pracuje s veršem sylabotónickým, tudíž v něm hraje roli počet slabik a uspořádání přízvuků uvnitř verše. Portugalský jazyk užívá verš sylabický charakterizovaný pouze počtem slabik ve verši. Při překladu ze sylabického do sylabotónického verše by překladatel měl zachovat slabičný rozměr předlohy, která je jeho

1 Srov. Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Panorama, 1983, s. 54 až 76.

Pelán, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.

2 Srov. Popovič, Anton. Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava: Tatran, 1975, s. 176 až 186.

metrickou konstantou. Moderní překlady poezie zachovávají vnější formální rysy poezie (strofu, pořadí rýmů a metrické schéma) a překladatelova tvorba se projevuje především ve vnitřní formě básně.¹

Nyní se zastavíme u problematiky překladu rýmovaných veršů, protože diplomová práce srovnává překlady díla sepsaného v oktávách desetislabičným veršem s rýmovou strukturou, kdy je prvních šest veršů střídavých a poslední dva sdružené. V poezii má rým funkci významovou, spojuje nebo odlišuje verše, ale i eufonickou, je to rytmické opakování nebo střídání zvuků. Rým může být zakončen jednoslabičným slovem, čímž se zdůrazňuje vzestupné zakončení verše, nebo několikaslabičným, které podtrhuje jeho měkké vyznění. Pro překladatele vyvstává otázka, zda-li má tento slabičný rozsah rýmu zachovat. Protože je čeština jazykem syntetickým a má více možností jak tvořit rým, neměl by se překladatel z portugalského nechat omezovat rýmovým typem předlohy. Při překladu rýmovaných veršů je však těžké nalézt vhodná souznějící slova, která by navíc svým obsahem odpovídala originálu, a tak si překladatelé v češtině často vypomáhají tzv. rýmovými vycpávkami. V rýmu užívají spojení málo obsažné, které by nemělo působit rušivě a mělo by souviset s myšlenkou básně. Vycpávky by ale neměly uvádět do básně nové významy nebo neopodstatněné estetické kvality. Důležité je i postavení významů v přízvučných pozicích a zda se jejich umístění v překladu zachovává. Když tomu tak není, mohou se z hlediska filozofie básně stát důležitými jednotky původně podružné.²

Druhý překlad básně vyšel v roce 1958 ve spolupráci překladatelské dvojice Zdeňka Hampla a Kamila Bednáře. Pokud víme, Kamil Bednář nikdy portugalský jazyk nestudoval a i díky šíři jeho překladatelské činnosti (překládal nejenom z portugalského, ale též například z maďarštiny, němčiny, ruštiny) je oprávněné se domnívat, že tento umělec přebásnil tzv. podstročnick zhotovený Zdeňkem Hamplem. Podstročnick neboli doslovný překlad je výsledkem filologické přípravy znalce jazyka, v našem případě Zdeňka Hampla, a slouží jako podklad pro tvorbu přebásnítele - Kamila Bednáře. Ten je ve své tvorbě odkázaný na maximálně zhuštěnou informaci, na překlad jazykových významů originálu, kterou zhotoví lingvista, a ve vztahu k originálu se opírá jen o zprostředkované svědectví o něm. Toto svědectví se skládá nejen z doslovného překladu, ale i z pomocného komentáře a popisu formálních obrysů originálu, které slouží jako orientační body vymezující tvorbu básníka (těmito body jsou strofy, rozsah verše, metrum rozložení přízvuků, organizace stop, rýmová výstavba, organizace syntaktických

1 Srov. Pelán, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.

Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 225 až 257.

2 Tamtéž, s. 227 až 286.

prostředků ve verši...). Spolupráce lingvisty a básníka je složitá, neboť lingvista nepřekládá doslovně a otrocky, a i on promítá do překladu svou imaginaci. Pro přebásnítele je práce lingvisty kromě jiného přínosná, poněvadž on překlad doplňuje tak, že nabízí možné synonymické výrazy, ekvivalenty, vysvětluje výši řeči překladu a někdy i možnosti jak daný úsek řešit. Pro lepší pochopení podstročniku by měl přebásnitel alespoň v základech studovat gramatiku překládaného jazyka nebo si přečíst překlady do jiných jazyků, filolog by naopak měl poznat poetiku básníkovy díla.¹

¹ Srov. Popovič, Anton. Poetika umeleckého prekladu: proces a text. Bratislava: Tatran, 1971, s. 55.

Popovič, Anton. Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava: Tatran, 1975, s. 283.

III. Původní dílo v kontextu doby

V následující kapitole budeme dle modelu Jiřího Levého, představeného v druhé kapitole práce, rozebírat nejdříve okolnosti vzniku původního díla. Soustředíme se na skutečnost, neboli na dobové a kulturní okolnosti vzniku Camõesova epického díla, dále se zaměříme na osobnost autora, důvody vedoucí k sepsání díla *Lusovci* a způsob uměleckého ztvárnění, formulace. Stejně tak budeme rozebírat jak jazykovou formu, tak obsah tohoto epického díla, a aby byla postava autora podána celistvě, zmíníme se rovněž v krátkosti o jeho díle lyrickém a dramatickém.

III.1. Camõesova doba

Protože se téma diplomové práce dotýká reálné dějinné události, plavby Vasca da Gamy do Indie, považujeme za vhodné tuto dobu více přiblížit a popsat zároveň historické a kulturní okolnosti, které vedly k sepsání básně a umělecky ji ovlivnily.

Za období vrcholného rozkvětu portugalského království je považována doba vlády králů Jana II. (1481—1495), Manuela Velikého (1495—1521), Jana III. (1521—1557) a nakonec krále Šebestiána (1557—1578). Poněvadž původní dílo vzniklo v jistém politickém, kulturním a společenském ovzduší, je třeba krátce tato období charakterizovat.

Po kolonizaci severního afrického pobřeží za vlády Alfonse V. se zájem jeho následovníka Jana II. začal upírat dále na jih k Indii. Jan II. omezil moc vyšší šlechty, využil podpory šlechty nižší a měšťanstva a vládl absolutisticky. Portugalsko se během jeho vlády neúčastnilo žádných válečných konfliktů, a proto mohl král směřovat všechny své zájmy ke koloniální expanzi, díky které do portugalského království plynuly značné zisky. Před plavbou Vasca da Gamy do Indie, jejíž úspěch je opěvován v básni *Lusovci*, se v roce 1486 za vlády krále Jana II. snažil do Indie dostat obeplutím Afriky portugalský mořeplavec Diogo Cão. Dosáhl však pouze dnešního mysu Cross. O rok později vyplul na podobnou výpravu další portugalský mořeplavec Bartolomeu Dias, ten však doplul jen k mysu Dobré naděje.¹

Nástupce Jana II. Manuel Veliký ve snaze čelit náboženským konfliktům, které pramenily ze soužití křesťanů a „nových“ křesťanů, původně židů uprchlých do Portugalska po nuceném odchodu ze Španělska, požádal papeže Lva X. o zřízení inkvizičního tribunálu. Tento král rovněž 8. července roku 1497 vypravil malou flotilu, jejíž plavba je oslavována v básni *Lusovci*. Vlajkovou lodí této flotily vedené Vascem da Gamou do Indie byl *Svatý Gabriel*, druhou lodí byl

¹ Srov. Klíma, Jan. Dějiny Portugalska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, s. 58 až 60.

Svatý Rafael v čele s jeho bratrem Paulem da Gamou. Cesta vedla podél afrického pobřeží do Mosambiku, kde mořeplavci odrazili útok arabských nepřátel. Do podobného konfliktu se dostali i ve městě Mombase. V dnešním keňském přístavním městě Malindi byla situace odlišná, jelikož se Vasco da Gama spřátelil s místním panovníkem a s novým místním lodivodem zamířil k Indii. Cesta skončila 20. května roku 1498, kdy výprava připlula k městu Kalikutu, ležícímu na Malabárském pobřeží v dnešním indickém státě Kérala. Kvůli tehdejší arabské nadvládě v této oblasti, která byla střediskem mezinárodního obchodu, musela portugalská flotila město zanedlouho opustit. Zpáteční plavba do Portugalska se neobešla bez problémů. Špatné počasí, bezvětří, nemoci a vzpoury vedly k tomu, že Vasco da Gama rozkázal spálit druhou loď a vrátil se do Lisabonu 9. září 1499 pouze s několika muži.

Druhá plavba Vasca da Gamy do Indie byla vypravena roku 1502. Na rozdíl od první byla již těžce vyzbrojená, a tak se bez problémů podařilo ovládnout na východním pobřeží Afriky město Sofalu a Kilwu a přivést zpět do Portugalska na 21 tisíc metrických centů koření. Mezitím se král Manuel rozhodl zorganizovat další výpravu, aby zdokumentoval přínos tordesillaské smlouvy na západě. Tato výprava pod vedením Pedra Álvarese Cabrala doplula 22. dubna roku 1500 ke břehům dnešní Brazílie. Král Jan III., za jehož vlády se Camões narodil, pokračoval v podpoře zámořských plaveb. Díky úpravě tordesillaské smlouvy mohli portugalské mořeplavci kolonizovat rovněž území v Tichém a Indickém oceánu a v Čínském moři. Společně s územní expanzí šířili i křesťanskou víru a zakládali již od konce patnáctého století misie. Opravdu intenzivní činnost v tomto směru začínali na portugalském koloniálním území vyvíjet jezuité po roce 1537, kdy byla založena jejich portugalská větev.¹

V této době se projevil ekonomický přínos portugalské námořní expanze. Lisabon se změnil v centrum obchodu, probíhaly zde důležité finanční operace a výměny luxusního zboží dováženého z kolonií. Díky přílivu tohoto zboží, zlata a stříbra stouply v hlavním městě ceny a rovněž se prohloubily rozdíly mezi příjmy tradičních výrobců a obchodníků dovážejících zboží ze zámoří. Kvůli obchodu mezi sebou museli komunikovat představitelé odlišných společenských skupin, a tak se společnost měnila sociálně. Šlechta se začala věnovat obchodu a naopak obchodníci si za své výnosy mohli kupovat šlechtické tituly. Na venkově se lidé začali věnovat

Klíma, Jan. Dějiny Portugalska v datech. Praha, Libri, 2007, s. 153.

1 Srov. Klíma, Jan. Dějiny Portugalska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, s. 61 až 66.

službám spojeným s dopravou a obchodním ruchem, což zvýšilo jejich šanci vydělat peníze nutné k obživě.¹

Král Šebestián nastoupil na trůn roku 1557 ve věku pouhých tří let a fakticky začal vládnout díky své výchově již ve čtrnácti letech v roce 1568. Ujal se vlády v době, kdy se Camões po téměř patnácti letech strávených v koloniích vrátil zpět do Portugalska. Na počátku Šebestiánovy skutečné vlády v době Camõesova návratu bylo roku 1569 Portugalsko zasaženo silnou morovou epidemií, což malé království značně ekonomicky i společensky oslabilo. Výchovou mladého krále byli pověřeni především člen jezuitského řádu Luís Gonçalve da Câmara a portugalský šlechtic Aleixo de Meneses. Snad kvůli tomu Šebestián nezabránil zatýkání mnoha významných portugalských myslitelů a spisovatelů své doby. V roce 1571 byl zadržen a později inkvizicí i odsouzen humanista a historik Damião de Góis, a to především kvůli stykům, které v mládí udržoval s Erasmem Rotterdamským a Martinem Lutherem. O rok později začal král připravovat válečnou výpravu proti „nevěřícím“. Využil vnitřní konflikt mezi vládci Maroka a rozhodl se pro vojenskou intervenci, ačkoli od ní byl především ze strany španělského krále Filipa II. odrazován. Přesto se rozhodl 25. června roku 1578 odplout z Portugalska a vydat se do Maroka. I přes početné vojsko bylo portugalské království v bitvě u Alcácer-Quibir zanedlouho poraženo a sám král v bitvě zmizel, což zavedlo podnět ke vzniku tzv. sebastiánské legendy. Ta věří, že se mladý hrdinný král vrátí, až bude jeho lid zažívat ty nejtěžší chvíle.

Po smrti krále Šebestiána čelilo Portugalsko dynastické krizi. Král zemřel bez potomků, a tak nastoupil na trůn jeho prastrýc kardinál Jindřich. Ten k řešení nástupnictví svolal v roce 1580 do Almeirimu kortesy a navrhl, aby se nástupcem stal vnuk krále Manuela, španělský král Filip II. Ale dříve než král Jindřich stačil sepsat závět, během zasedání kortesů zemřel. Proti vládě Filipa II. se postavil převor kláštera v Cratu Antonín, který byl nelegitimním synem infanta Ludvíka a dalším z vnuků krále Manuela. Aby se Portugalsko ubránilo vpádu španělského vojska, byl Antonín v témž roce prohlášen králem a v Lisabonu se ujal trůnu. O několik měsíců později byla jeho vojska Španěly poražena, král Antonín utekl do Francie a trůnu se ujal španělský král Filip II., který spojil Portugalsko se svým královstvím personální unií.²

V té době již Portugalsko procházelo obdobím jistého úpadku. Území kolonií bylo natolik rozsáhlé, že se přes veškerou snahu nedalo jeho fungování udržet delší dobu. Nebylo dost

1 Srov. Klíma, Jan. Dějiny Portugalska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, s. 71.

2 Tamtéž, s. 77 až 78.

Klíma, Jan. Dějiny Portugalska v datech. Praha, Libri, 2007, s. 200 až 208.

lidského potenciálu ani finančních prostředků, které byly nutné k vojenské i obchodní nadvládě v oblasti. Camões se k této nešťastné době vyjádřil v dopise indickému místokráli Franciscovi de Almeidovi následovně: „*Až můj život skončí, všichni uvidí, že jsem tak moc miloval svou vlast, že jsem rozhodl nejenom zemřít v ní, ale též zemřít s ní.*“¹

Kulturní a společenské okolnosti vzniku původního díla se shodují s dobou, kdy se v Itálii již naplno uplatňovaly renesanční myšlenkové a umělecké tendence. Renesance, již předcházelo koncem čtrnáctého století období humanismu, byla reakcí vědců, filozofů, teologů a umělců na středověkou scholastiku a na její omezení v oblasti filozoficko-náboženské, literární, vědecké i umělecké. Do středu zájmu se dostal člověk jako bytost, které Bůh při stvoření svěřil neomezenou inteligenci a moudrost. Intelektuálové tehdejší doby si začali klást otázky po smyslu lidského rozumu, kterým se poznává svět a vysvětlují se jeho záhady. Vycházeli při tom z Bible, která uvádí, že Bůh stvořil člověka k obrazu svému a dal mu vládu nad světem. Obraceli se k rozumovému poznání a zkoumání světa. Důležitým přechodem od středověkého teologického myšlení k myšlení renesančnímu byl rok 1453, kdy se do Itálie uchýlili řečtí vzdělanci z Konstantinopole, uprchlí po vpádu muslimů do tohoto města. Byli to oni, kdo s sebou přinesli do Evropy do té doby neznámé Platónovy spisy, a tím vlastně nabídli Evropě novou filozofii rozdělující vesmír na realitu života na zemi, která je pouhou iluzí, a na svět transcendentální, který je plný dokonalých idejí. Dle této filozofie lidské zrození uvězní duši, ve které dřímají vzpomínky na ideální svět. Vše, co pak člověk v pozemském životě pozná, je klam. V křesťanském světě byly Platónovy ideje spojovány s představou ráje, kde vládne božská dokonalost.²

Do Portugalska přinesl první humanistické myšlenky pravděpodobně v roce 1480 nebo 1481 italský dominikánský učenec Justo Baldino, učitel krále Jana II., a později v roce 1485 rovněž sicilský básník a humanista Cataldo Siculo, učitel potomků Jana II. O několik desítek let

1 „Enfim acabarei a vida e verão todos que fui tão afeiçoado à minha Pátria que não só me contentei de morrer nela, mas com ela.“

Camões, Luís de. The Lúsiads. Translated with an introduction and notes by Landeg White. Oxford: Oxford University Press, 2002, strana X. [online]. [cit. 20. září 2011]. Dostupné z :

http://books.google.com/books?id=wba1CdOTRgQC&printsec=frontcover&dq=camoes&hl=cs&ei=1Ti8TPvVAoiQ4Aa_24nVDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

2 Srov. Kolektiv autorů. História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 224 až 225.

Cortez Minchillo, Carlos. Sonetos de Camões. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, strana 19. [online]. [cit. 14. června 2011]. Dostupné z: http://books.google.com/books?id=EqSX-ImEtXgC&pg=RA2-PT35&dq=Sonetos+de+Cam%C3%B5es+Lu%C3%ADs+de+Cam%C3%B5es,+Carlos+Cortez+Minchillo+Ateliê+Editorial,+2001&hl=cs&ei=DtXbTdbqIJHMTAasvbiDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

později se v roce 1527 vrátil do Portugalska po šestiletém pobytu v Itálii Sá de Miranda a s sebou přinesl renesanční myšlenky především v oblasti umělecké tvorby a literárních forem. V oblasti vzdělávání bylo Portugalsko ovlivněno Itálií, kde na univerzitách studovalo mnoho portugalských vzdělavců. Středověké školy se začaly měnit na univerzitní koleje, nabízející nové studijní obory. Rozkvétala i univerzita v Coimbre, na které působili humanisté André de Gouveia, bývalý rektor Pařížské univerzity, nebo Diogo de Teive, který se rovněž vzdělával ve Francii. Mimo to byli na portugalské univerzity zváni i zahraniční odborníci. Kulturní dění podporovala řada osobností z vlivných kruhů. Svobodné myšlení se však potýkalo s protireformačním působením jezuitského řádu, který se po roce 1559 opřel o nově založenou univerzitu v Évoře. Jezuité se zasloužili i o rozvoj středních škol (založili gymnázia v Lisabonu, Coimbre, Évoře, Portu, Braze, ve Funchalu na ostrově Madeira i v dalších městech). Na jejich školách se vyučovala teologie, filozofie, ale i fyzikálně-matematické vědy. V roce 1574 vyšla první portugalská pravidla pravopisu, jejichž autorem byl kronikář a historik Pero de Magalhães Gândavo (1540—1580) a o dva roky později i *Pravopis portugalského jazyka* (Orthographia da lingua portuguesa), který sestavil právník a historik Duarte Nunes de Leão (1530—1608).¹

V tomto ovzduší se začala rozvíjet renesanční literární tvorba napodobující antická díla, považovaná za esteticky dokonalá. Nápodoba byla chápána jako vlastní tvorba, která se inspirovala, parafrázovala nebo rozvíjela části, strofy nebo verše antického nebo i italského originálu. Zájem se začal přiklánět k literatuře psané národním jazykem, což vedlo k jeho hlubšímu poznání. Renesanční literatura se tematicky nejvíce věnovala lidským citům a prožitkům, avšak důraz byl kladen na rozum a emoce měly být tvůrcem dokonale ovládnány. Umění se vyznačovalo rovnováhou, harmonií, mělo být univerzální a neosobní. Umělci hledali krásu, dokonalost a opravdovost. Uvědomovali si, že ji skrze smysly nepoznají, jelikož realita nikdy nebude dosahovat ideálu. Z tohoto důvodu pro ně například smyslová, reálná láska znamenala méně než láska nedosažitelná nebo nepravděpodobná. V poezii se pro dosažení ideální podoby kladl důraz především na formální stránku básně: na výstavbu veršů a strof, rýmový systém, užití figur (například přirovnání a metafor), na gramatickou jednoduchost a vnitřní uspořádání básně. Napodobovala se antická syntaktická spojení, ale vždy se bralo v úvahu, jestli

1 Srov. Cardoso Barros, Luís Miguel de. Comunicação e Cultura na epistolografia do Renascimento. [online]. [cit. 25. června 2011]. Dostupné z : http://www.ipv.pt/forumedia/f2_idei5.htm

Klíma, Jan. Dějiny Portugalska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, s. 73 až 74.

Klíma, Jan. Dějiny Portugalska v datech. Praha, Libri, 2007, s. 206.

jsou pro portugalštinu vhodná a přirozená. Vztah k antické kultuře můžeme vidět rovněž v tom, že v dílech často vystupují mytologická božstva, která ale měla pouze symbolický charakter.

Společně s novými renesančními myšlenkami stále přetrvávalo středověké myšlení a názory na literární tvorbu. V literatuře je toho důkazem existence *starého rozměru* (medida velha), což je tvorba tradiční středověké poezie, a *nového rozměru* (medida nova), který je chápán jako tvorba ovlivněná novými renesančními myšlenkami. Existence těchto dvou odlišných rozměrů bývá vysvětlována tím, že pro některé autory tvořící celý život v již zaběhnutých a zvládnutých formách, bylo těžké zcela přijmout nové teorie a útvary, které po svém pobytu v Itálii uvedl Sá de Miranda do portugalské literatury. Mezi *útvary nového rozměru* patřily například desetislabičný verš, tercet, sonet, epištola, elegie, kancóna, oktáva, ekloga a klasická antická komedie.¹

III.2. Básníkův život

O životě portugalského spisovatele Luíse Vaz de Camõese nacházíme mnoho nesourodých informací. Již rok jeho narození vyvolává četné otázky a bývají uváděny roky 1524 a 1525. Protože není přesně znám rok Camõesova narození, o jeho místě se rovněž vedou diskuse. Bývá uváděno město Lisabon, avšak je možné nalézt rovněž města Coimbra, Santarém nebo Alenquer. Uvádí se, že Camõesova rodina byla původem z Galicie. Jeho matkou byla Ana de Sá a otcem Simão Vaz, který nosil nedědičný titul *cavaleiro-fidalgo*. On sám byl sice neurozeného původu, ale za osobní zásluhy byl povýšen do šlechtického stavu. Většina publikací pojednávající o životě tohoto básníka se shoduje na tom, že Camões pravděpodobně studoval na univerzitě v Coimbre. Byl považován za *escudeiro discreto*, neboli duchaplného panoše. Patřil ke třídě, která vznikla díky přílivu bohatství ze zámoří, nebyl tedy panoš v tradičním slova smyslu. Tito panoši „ducha“ působili ve vzdělaných šlechtických rodinách a byli najímáni pro svůj literární talent. Camões zřejmě na začátku své umělecké dráhy působil u rodiny hraběte z Linharesu a jeho synovi Antóniovi de Noronha později připsal i několik svých děl. V tomto období čtyřicátých let vytvořil i některá svá první lyrická díla. Z neznámých, možná finančních důvodů, odcestoval v roce 1547 do africké Ceuty, kde v bojích přišel o pravé oko. Poté pobýval v Lisabonu, kde zřejmě navštěvoval i královský dvůr. V té době, snad na zakázku, napsal a uvedl svou první divadelní hru *Král Seleukos* (Auto de El-Rei Seleuco).²

1 Srov. Massaud, Moisés. A Literatura portuguesa. São Paulo: Cultrix, 1997, s. 50 až 52.

2 Srov. Lopes, Óscar. Saraiva, António José. Dějiny portugalské literatury. Praha: Odeon, 1972, s. 180.

Jak již bylo zmíněno, o Camõesově životě nemáme mnoho informací, a tak jedním z mála důvěryhodných zdrojů jsou úřední záznamy týkající se jeho osoby. Ze zprávy vydané 7. března roku 1553 se dozvídáme o jednom z nepříliš šťastných období básníkova života. V tomto dokumentu je Camõesovi udělena milost, a je tudíž propuštěn z lisabonského vězení, ve kterém se tou dobou nacházel. Důvodem jeho zatčení bylo zranění, které způsobil dvořanovi G. Borgesovi. Podmínkou udělení milosti bylo, že spisovatel ve službách krále odpluje do Indie. A tak několik dní později, 24. března 1553, básník na dlouhou dobu opustil Evropu. V cizině Camões pobýval pravděpodobně až do roku 1568. V královských službách poznal Malabárské pobřeží, žil v tehdejší portugalské kolonii Goa i v Macau, kde působil jako správce pozůstalosti po zemřelých. Pobýval rovněž v jižním Vietnamu, kde ztroskotal na řece Mekongu a ztratil tak veškeré své jmění. Údajně doplaval na břeh sám pouze s rukopisem *Lusovců*. Později při pobytu v Goa se znovu ocitl ve finanční tísní a dokonce si pobyl krátkou dobu ve vězení pro dlužníky. Měl však několik vlivných přátel, mezi něž se řadil například guvernér Francisco Barretam, kterému básník předvedl *Hru o Filodémovi* (Auto de Filodemo), nebo indický místokrál Constantino de Bragança, kterého opěvuje v jedné ze svých ód. A snad z tohoto důvodu byl jmenován úředníkem faktorie v Soulu. Práci nakonec nepřijal a s pomocí dalšího přítele, kapitána v Mozambiku, odcestoval do této africké země.

Zřejmě o dva roky později putovala Mozambikem skupina Camõesových přátel. Ti uhradili jeho cestu zpět do Portugalska, a tak se básník vrátil někdy mezi lety 1569 a 1570 zpět do Lisabonu. Do vlasti si s sebou Camões přivezl rukopis *Lusovců*, který se snažil následně vydat, což se mu podařilo až v roce 1572. Možným důvodem, proč nebyla báseň vydána již po básníkově návratu do Lisabonu, byl zřejmě mor, který Lisabon v té době postihl, a před kterým šlechta z města utíkala. V tehdejší atmosféře katolické censury byla kniha páterem Bartolomeem Ferreirou přijata vcelku pozitivně. Tento zástupce svaté inkvizice ve svém posudku ocenil autorův básnický styl, jeho erudovanost a vynalézavost, um a důvtip (*engenho*). Velmi ho potěšila skutečnost, že jsou popisovány chrabré činy portugalského národa a jeho úspěch při zámořských objevech. Tematiku pohanských bohů nepovažuje za škodlivou a chápe ji pouze jako umělecký prostředek básnické tvorby.¹

Grauová, Šárka. A jestli víc vyzpívám než pochopím... . In Camões, Luís de. Trýzeň i útěcha : výbor z lyriky. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 95 až 107.

1 Srov. Kolektiv autorů. História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 315.

Vida de Camões. In O Centenário de Camões. Boletim informativo. Série V - Adultos, číslo 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s. 3 až 5.

Uvádí se, že v této době také kdosi odcizil Camõesovi sbírku jeho lyrických básní psaných v italském stylu s názvem *Lusitánský Parnas* (Parnaso Lusitano). V témže roce, kdy poprvé vyšli *Lusovci*, se z jiného oficiálního královského dokumentu můžeme dozvědět, že Camõesovi byla dne 28. července králem Šebestiánem přidělena renta, která činila patnáct tisíc reálů ročně. Renta byla následně dvakrát, v roce 1575 a 1578, prodloužena. Často se dočítáme, že tato renta mu byla vyplácena dosti nepravidelně, což vede některé literární vědce k domněnce, že poslední léta svého života strávil básník v chudobě. Zřejmě jde o mylnou představu, poněvadž tvrzení, která to vyvracejí, jsou podpořena mnoha historickými skutečnostmi. Camões měl velmi dobré styky u dvora, což nám dokazuje audience, kterou mu při příležitosti prvního vydání *Lusovců*, udělil král Šebestián. Několik let po vydání *Lusovců*, dne 19. června roku 1580 Luís Vaz de Camões v Lisabonu zemřel za přítomnosti dominikánského mnicha Josepa India. Jak si to sám básník přál, byly jeho ostatky uloženy v sousedství kostela svaté Anny. Byl pohřben bez rakve spolu s ostatními oběti morové epidemie. Po Camõesově smrti navíc Filip II. zmíněnou rentu přiznal básníkovi žijící matce.¹

III.3. Camõesovo dílo

V následujících kapitolách budou blíže rozebírány tři hlavní oblasti autorovy tvorby. Nejprve se budeme zabývat Camõesovou lyrikou, dále jeho dramatickou tvorbou, a jelikož se tato práce věnuje epické básni *Lusovci*, bude předmětem našeho zájmu ve třetí podkapitole především jeho tvorba epická.

III.3.1. Lyrika

Básník mohl spatřit vytištěná pouze tři svá lyrická díla. Prvním byla óda z roku 1563, ve které Camões prosí Vasca Coutinha, místokrále indického, aby převzal patronát nad knihou Garcii de Orty *Rozhovory o indických obyčejích i léčivých rostlinách* (Colóquios dos Simples e Drogas e Coisas Mediciniais da Índia), ve které báseň vyšla. Druhou básní byl sonet „Vy nymfy z lesů gangských“ (Vós, Ninfas da gangética espessura) a třetí elegie „Poté, co Magalhães...“ (Depois que Magalhães...). Poslední dvě básně byly uveřejněny v roce 1576 v knize

Lopes, Óscar. Saraiva, António José. Dějiny portugalské literatury. Praha: Odeon, 1972, s. 180.

1 Srov. Camões, Luís de. Selected Sonnets: A Bilingual Edition. Edited and translated William Baer. Chicago: University of Chicago Press, 2008. s. 5. [online]. [cit. 10. června 2011]. Dostupné z :

http://books.google.com/books?id=qdM3ej-X4lQC&dq=lusiadas+bilingue&hl=cs&source=gbs_navlinks_s
Vida de Camões. In O Centenário de Camões. Boletim informativo. Série V - Adultos, número 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s. 3 až 6.

Historie provincie svatého Kříže (História de Província Santa Cruz), jejímž autorem je Pêro de Magalhães Gândavo.

V oblasti lyriky Camões pěstoval jak tradiční středověké básnické formy dle zásad *starého rozměru*, které tvořil pod vlivem *Obecného zpěvníku* (Cancioneiro geral) vydaného roku 1516 Garciou Resendem, tak nové básně dle zásad *nového rozměru*, pocházející z renesanční Itálie. Většinu těchto nových renesančních lyrických útvarů, jako byly sonety, eklogy, elegie, nebo oktávy a sextiny, uvedl do portugalské poetiky Sá de Miranda, ódu pak poprvé složil v portugalštině António Ferreira.

Camõesovy básně, přibližující se formálně středověkému vzoru *starého rozměru*, se vyznačovaly častým používáním paradoxu, antiteze, hrou s významem slov a celkovou lidovostí, takže se v nich mnohdy vyskytují různé paralelní konstrukce, opakování i refrény. Básník skládal především trobadorské písně, vilancete, glosy a cantigy, které byly psány v pěti nebo sedmislabičných verších nazývaných redondily. I když byly tyto básně formálně skládány dle tradičních středověkých zásad, svým tématem, opěvováním ideálu krásy a lásky z úhlu pohledu filozofie neoplatonismu, pocity smutku a melancholie, se dají považovat za renesanční.

Další Camõesova lyrická tvorba vycházela z nových zásad a formálně se v nich básník přikláněl ke klasické tvorbě vycházející z antické poezie nebo z renesančních děl Francesca Petrarky. Básně tematicky čerpaly z vnitřní nejistoty a z Camõesových vlastních životních zkušeností, které ho dovedly k základním lidským tématům (člověk, jeho bolest a láska, pomíjivost krásy, Bůh, vlast a národ). V oblasti nových básnických útvarů se věnoval především sonetům, které byly v renesanční Evropě jednou z nejpěstovanějších forem. Projevuje se v nich nejvíce vliv Petrarky a filozofie neoplatonismu. V knize *História da Literatura Portuguesa* je tento vliv díla italského básníka doložen řadou ukázek sonetů, které napodobovaly a parafrázovaly myšlenky, témata i strofy Petrarkových děl. Nápodoba nebyla v této době chápána jako kopie, jelikož i ona vyžadovala v básníkově tvorbě jisté nadání, duchaplnost a vynalézavost (portugalsky *engenho*). Sonety se zabývaly nejčastěji milostnými city, nicméně je zde patrný rozumový přístup, neboť básník se svými pocity nenechá strhnout. Jde o skladby harmonické, objektivní, založené na víře v existenci absolutních ideálů krásy, dobroty a pravdy.¹

1 Srov. Kolektiv autorů. *História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 266 až 277.

Dalším novým, původně antickým útvarem, byly v Portugalsku eklogy a elegie. Camões v nich často nerespektoval formální aspekty, a tak například jedna z jeho prvních eklog „Jedné dámě“ (A ua Dama) je psána v hrdinském desetislabičném a šestislabičném verši, druhá ekloga „Komu se vypláči“ (A quem darei queixumes) je naopak psána v osmiveršových strofách desetislabičným hrdinským veršem. Elegie jsou rovněž tvořeny v hrdinském desetislabičném verši, avšak v Camõesově díle mají podobu tercetů. Jiným antickým útvarem byly ódy, které v této době napodobovaly díla Horatia, Pindara a Catulla, ztratily však svůj původní písňový přesah. V Portugalsku ódu poprvé předvedl António Ferreira. Všechny ódy Camõesovy byly sepsány v hrdinském desetislabičném nebo šestislabičném verši ve strofách o sedmi verších. Méně důležitým útvarem byly epigramy, které básník vytvořil pouze dva, a sextiny, básně provensálského původu, kterým se zřejmě věnoval pouze jednou.

Závěrem je třeba se zmínit o oktávách neboli osmiveršových stancích o deseti slabikách. V každé stanci je prvních šest veršů zakončeno střídavým rýmem (ABABAB) a dva poslední verše mají rým sdružený (CC). Oktávy jsou italskou strofickou formou, uvedenou do portugalské literatury již zmíněným Sá de Mirandou. V době renesanční to byla jedna z nejužívanějších básnických forem v Portugalsku. Camões pravděpodobně takto vytvořil pět samostatných lyrických básní, v nichž se tematicky zabýval antickou filozofií a mytologií., a především v nich sepsal celé epické dílo *Lusovci*.¹

III.3.2. Drama

Klasickou renesanční komedii v italském stylu uvedl do Portugalska roku 1527 Sá de Miranda svým dílem *Cizinci* (Os Estrangeiros). Camõesova dramatická tvorba se omezuje pouze na tři díla, ve kterých se formálně držel spíše *nového rozměru*, a tak hry skládal především ve středověkých redondilách. Nicméně tematicky se občas v těchto dílech projevovaly i jisté renesanční tendence. Například jeho první drama, jednoaktová hra *Král Seleukos*, má prolog psaný ve verších, což je jedním z charakteristických rysů klasických antických her. Další dílo *Hra o Filodémovy* je formálně psáno v tradičních redondilách, autor si zde často hraje se slovy a jejich významem a používá metafory pocházející původně ze světa mořeplavby, ale tematicky se hra zabývá renesanční problematikou lásky a milostných citů. Slova láska nebo lásky se v ní opakuje celkem třiašedesátkrát. Klasickým antickým komediím se snad nejvíce přibližuje dílo

1 Srov. Kolektiv autorů. *História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 272 až 300.

Massaud, Moisés. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1994, s. 86.

Amfytioni (Auto de Anfítriðes), která již přímo svým názvem odkazuje ke hře Plautově. Camões v ní stejně jako v *Lusovcích* využil renesanční tematiky antických božstev, i když je toto jeho drama formálně psáno v redondile.¹

III.3.3. Epika

Tato diplomová práce srovnává dva české překlady Camõesovy epické básně *Lusovci*, proto se v následující kapitole budeme věnovat rozboru díla popisujícího cestu Vasca da Gamy do Indie.

Na úvod si připomene, že eposy byly ve starém Řecku a Římě rozsáhlé básně s jistým dějinným základem, ve kterých se uměleckou formou popisovaly udatné činy jednoho nebo více hrdinů, a kde se historická skutečnost mísila s mytologickou fikcí. Jejich cílem bylo opěvovat jisté období daného národa. Měly funkci didaktickou, protože oslavovaly lidské ctnosti, ale i politickou, neboť národ ideologicky sjednocovaly. Ve středověké Evropě se ve skládání epických básní pokračovalo. Příkladem nám mohou být francouzská *Píseň o Rolandovi* z jedenáctého století, španělská *Píseň o Cidovi* z dvanáctého století nebo německá *Píseň o Nibelunzích* ze století třináctého. Renesanční literatura odkazovala k antické kultuře, a tak se Camões nechal ve své tvorbě inspirovat Vergiliovým eposem *Aeneida*. Vliv tohoto díla bude později názorně doložen.

V portugalské literatuře se myšlenka sepsat epickou báseň objevovala již od patnáctého století, kdy portugalské království procházelo obdobím svého největšího rozkvětu. Své zastánce našla především mezi autory tvořícími v období humanismu a renesance. Již za vlády krále Jana II. chtěl italský humanista Angelo Poliziano (1454—1494) sepsat podobný epos latinsky, za vlády Jana III. opěvoval v jednom ze svých děl věnovaných králi portugalské zámořské objevy španělský humanista Luis Vives (1492—1540). Rovněž básník a kronikář Garcia Resende v předmluvě k *Obecnému zpěvníku* vyjádřil svou lítost nad faktem, že takováto epická báseň dosud neexistuje. V této době se k nim názorově přidal i další portugalský básník a dramatik António Ferreira (1528—1569), který se sám pokoušel o hrdinskou epiku ve svém *Příběhu svatého Kolumby* (*Historia de Santa Comba*). Podobnou snahu o hrdinskou epiku představoval i *Příběh svatého Voršily* (*Historia de Santa Úrsula*), nevelké dílo o sedmdesáti stancích z pera básníka Dioga Bernardese. Jedinou rozsáhlejší epickou básní opěvující rozkvět portugalského království je tudíž

¹ Srov. Kolektiv autorů. *História da Literatura Portuguesa. Volume 2. Renascimento e Maneirismo.* Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 310 až 340.

Camõesovo dílo *Lusovci* z roku 1572. Portugalský název díla *Os Lusíadas* je neologismus, který poprvé použil v roce 1530 portugalský myslitel André de Resende (1500—1573) ve svém latinsky psaném díle *Narratio rerum gestarum in India a Lusitanis*. Toto slovo je odvozeno od jména *Lusus*, což byl Bakchův syn nebo společník, a zároveň je to mytický zakladatel *Lusitánie*, oblasti zahrnující dnešní Portugalsko a část území španělské oblasti Extremadura, kde žil zhruba ve 2. století před Kristem keltiberský kmen Lusitanů. Po porážce jejich odboje proti Římanům a po rozdělení rozlehlé římské provincie *Hispania Ulterior* na dvě části se oblast stala pod názvem *Lusitánie* další římskou provincií.¹

Vydání básně tiskem roku 1572 představovalo zlom ve vztahu mezi autorem a čtenářem. Do té doby nebylo zvykem, že by si básníci své práce vydávali na vlastní náklady, spíše si je v určitém uzavřeném okruhu dvořanů a vzdělců vyměňovali.² Báseň byla poprvé publikována ve dvou vydáních, která jsou až na drobnosti stejná. Jejich nepatrná odlišnost vede literární historiky k domněnce, že jedno z vydání je technicky starší než druhé. Dle výzkumů je rozdíl patrný již v rytině umístěné na první stránce knihy. Zatímco v jednom vydání je hlava pelikána, kterou nalezneme v horní části této rytiny, nakloněná doleva, ve druhém vydání z téhož roku je nakloněná doprava. Kromě toho jsou v těchto knihách další odlišnosti. V jednom z vydání je v prvním zpěvu verš v podobě: „E entre gente remota edificarão.“ (a mezi cizinci postaví). Ve druhém vydání je verš jako: „Entre gente remota edificaram.“ (mezi cizinci postavili). Vydání s veršem: „E entre gente remota edificarão.“, je považováno za první.³ Mezi ním a vydáním druhým najdeme rozdíly i v další čtyřech verších z prvního zpěvu, kde se neshodují koncovky sloves třetí osoby množného čísla.⁴ V prvním vydání je užito koncovky *-ão*, ve druhém koncovky *-am*. V portugalském jazyce je *-ão* koncovkou pro třetí osobu množného čísla budoucího času, kdežto koncovka *-am* je pro stejnou osobu a číslo koncovkou času minulého. Vydání, se kterým budeme pracovat při srovnání s českými překlady, má tvar verše „E entre gente remota edificaram“ a ostatní slovesa v daných verších mají koncovku času minulého *-am*.

Ve druhém vydání nalezneme řadu věcných nepřesností, které by mohly ovlivnit překlad básně. V prvním vydání je v prvním zpěvu verš jako: „Tornarão a seguir sua longa rota“ (znovu

1 Srov. Alves, Hélio. *Os Lusíadas e as outras epopeias portuguesas de quinhentos*. In *História e Antologia da Literatura Portuguesa, Séc.XVI – II. Luís de Camões: Os Lusíadas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, s. 15.

Kolektiv autorů. *História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 313.

2 Srov. Grauvová, Šárka. *A jestli víc vyzpívám než pochopím... . In Camões, Luís de. Trýzen i útěcha : výbor z lyriky*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 95 až 107.

3 I, 1., verš sedmý.

4 I, 1., verš čtvrtý a osmý. a I, 2., verš druhý a čtvrtý.

budou pokračovat ve své dlouhé cestě), druhé vydání uvádí verš: „Começaram a seguir a sua longa rota“ (dali se na svou dlouhou cestu). Vydání používané při srovnání s českými překlady se drží tvaru *tornarão*, který byl pravděpodobně i v předlohách českých překladů, neboť oba uvádějí ve verši podobný obraz, když překládají jako:

I, 29.

(...)

dál cestou svou se vydá do dálavy.

(Překlad Jaroslava Vrchlického)¹

I, 29.

(...)

necht' pokračují v cestě velkorysé.

(Překlad Zdeňka Hampla a Kamila Bednáře)²

V témž zpěvu je o několik strof později v prvním vydání verš v podobě: „Responde o valeroso Capitão“ (odpovídá statečný kapitán), zatímco v druhém vydání se mění na čas minulý: „Respondeu o valeroso Capitão“ (odpověděl statečný kapitán). Vydání básně sloužící k porovnání s překlady má verš se slovesem *responde*. Jaroslav Vrchlický ale zřejmě pracoval s odlišným vydáním držícím se tvaru *respondeu*. Není jisté, zda nešlo o jeho záměr, protože ve svém překladu často nerespektoval temporální zařazení sloves, jak bude v této práci dále doloženo v praktickém srovnání. Hampl s Bednářem překládají ve svém díle adekvátním slovesným tvarem v čase přítomném:

I, 64.

Jim odpověděl statný kapitán

(...)

(JV)

I, 64.

(...)

kapitán ...hned hrdě praví:

(H-B)

1 Dále jen (JV).

2 Dále (H-B).

Ve druhém zpěvu je další rozdíl, který může ovlivnit převod textu. První vydání uvádí verš: „Filho de Maia à Terra, por que ...“. V druhém vydání se zřejmě vlivem katolické cenzury objevuje: „Filho de Maria à Terra, por que...“.¹ Ve vydání, se kterým pracujeme, je správně uvedeno jméno řecké bohyně Máii, matky posla bohů Merkura. Verš tedy nemá nic společného s Pannou Marií jak by se mohlo z druhého vydání zdát. Oba české překlady v tomto případě správně zachovávají odkaz k řecké mytologii, když překládají následovně:

II, 56.

(...)

Po těchto slovech ctnému Maje synu

(JV)

II, 56.

(...)

Merkura, syna Maji, jenž má s péčí

(H-B)

Další rozdíly můžeme vidět v šestém zpěvu, kdy v prvním vydání Camões odkazuje k bohyni měsíce Phoebe portugalsky Febe, které přičítá růst mořských živočichů. V druhém vydání je zaměněna za boha slunce Apolona, kterému se přezdívalo Foibos v portugalštině Febo. Původně by měl verš znít následovně: „Que recebem de Febe crescimento;“. V tomto případě české překlady božstva nesprávně zaměňují, když uvádí:

VI, 18.

(...)

jichž vzrůst a zdar svým světlem Phoebus nítíl,

(JV)

VI, 18.

(...)

jimž Foibos popud dává ke vznikání

(H-B)

Důvodem mohlo být špatné jméno bohyně již v předloze, nepochopení předlohy nebo neznalost tohoto božstva. Pokud se jedná o druhý překlad mohli se překladatelé nechat inspirovat nebo se při volbě jména boha nechat ovlivnit Vrchlického variantou.

¹ II, 56., verš druhý.

Ve stejném zpěvu je v další stanci v prvním vydání uveden mytologický lovec Orion, avšak druhé vydání uvádí slovo *Oriente* (východ) ve významu světové strany. Oba české překlady v češtině v tomto případě uvádí správně jméno lovce při překladu verše: „De quem foge o ensífero Oriente,“.

VI, 85

(...)

Orion před níž prchá, v tváři žas

(JV)

VI, 85

(...)

bojovnost Oriona s mečem v dlani

(H-B)

Dle některých domněnek jsou důvody vzniku dvou skoro stejně starých vydání nejrůznější. Buď jsou to dvě vydání z téhož roku, a první vydání je verze před typografickými úpravami v tiskárně a druhé po těchto úpravách. Nebo se první vydání rychle vyprodalo, uniklo tak pozornosti a zásahům inkvizice, a kniha byla vytištěna znovu. Anebo se mohl z finančních důvodů změnit tiskař a kniha tak vyšla znovu. Pravdou je, že následující vydání z roku 1584 bylo výrazněji ovlivněno zásahy inkvizice, protože z básně bylo vyňato slovo *deuses* (bohové) a zmizely všechny stance, ve kterých byly erotické narážky (především v devátém zpěvu v epizodě odehrávající se na Ostrově Lásky).¹ Vydání *Lusovců* přineslo jejich autorovi obdiv tehdejšího světa, italský současník Torquato Tasso jej nazval knížetem básníků, po jeho smrti sepsal o Camõesovi a da Gamovi báseň, a španělský dramatik Pedro Calderón de la Barca se o něm zmiňuje ve svém díle *Za tajnou urážku tajná pomsta* (*A secreto agravio, secreta vengaza*) jako o velkém národním básníku portugalském.²

III.3.3.1. Struktura básně *Lusovci*

Abychom mohli báseň blíže rozebrat, je třeba si ujasnit základní principy portugalské metriky. V portugalském jazyce je rytmus básně ovlivněn řadou činitelů. Mezi ně se řadí počet

1 Srov. Grauová, Šárka. A jestli víc vyzpívám než pochopím... . In Camões, Luís de. Trýzen i útěcha : výbor z lyriky. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 95 až 107.

Kolektiv autorů. História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 328 až 330.

2 Srov. Camões, Luís de. Selected Sonnets: A Bilingual Edition. Edited and translated William Baer. Chicago: University of Chicago Press, 2008. s. 5. [online]. [cit. 10. června 2011]. Dostupné z : http://books.google.com/books?id=qdM3ej-X4lQC&dq=lusiadas+bilingue&hl=cs&source=gb_s_navlinks_s

slabik verše, rozdělení přízvučných a nepřízvučných slabik, rým nebo pauzy. Pokud se budeme zabývat počtem slabik ve verši, dostáváme se k zásadám jejich počítání v portugalské poezii, které jsou odlišné od gramatického dělení slov na slabiky. V portugalské se při metrickém rozboru počítají slabiky pouze k poslední přízvučné slabice. Verše se tak mohou dělit na *oxytonní* neboli *ostré* (agudos), které končí přízvučnou slabikou, dále na *paroxytonní* neboli *těžké* (graves), které mají přízvuk na předposlední slabice slova a na *proparoxytonní* (esdrúxulos) s přízvukem na třetí slabice od konce slova.

Při dělení slabik ve verších dochází v portugalské prozodii k několika jevům ovlivňujícím metrickou analýzu básně. Může dojít k synerezi neboli setkání samohlásek, které se spojí v jednu dvojhlasiku a vytvoří ze dvou slabik jednu. Přitom tyto samohlásky jsou buď obě nepřízvučné, k tomu může dojít na švu slov i uvnitř slova, nebo je první samohláska nepřízvučná a následuje za ní samohláska přízvučná otevřená, k čemuž dochází pouze uvnitř slova, anebo je uvnitř slova první samohláska přízvučná a následuje za ní samohláska nepřízvučná zavřená. Ne tak často může dojít k dierezi, kdy se z dvojhlasiky stává hiát. Rovněž se můžeme setkat se synalefou neboli se sloučením rozdílných samohlásek na švu slov do jedné slabiky anebo s krází, kdy na švu slov splynou v jednu slabiku stejné samohlásky. Eklipsa je dalším jevem ovlivňujícím rozbor básně, dochází k ní na švu slov, když slovo končí na nazálu a druhé začíná vokálem, tak splynou v jednu slabiku. V portugalském jazyce je nejčastější verš *těžký* s ženským rýmem (zakončeným na nepřízvučnou slabiku) a nejvíce se tudíž jako stopa uplatňuje trochej. V celé básni najdeme pouze 471 veršů *ostrých*, které mají rým mužský.¹

Báseň *Lusovci* čítá na 8 816 veršů a je rozdělena do deseti zpěvů. Ty můžeme rozdělit na dvě části po pěti zpěvech. V prvním zpěvu nalezneme 106 stancí, ve druhém 113, ve třetím 143, ve čtvrtém 104 a v pátém zpěvu je počet stancí již menší, je jich pouze 100. Pátým zpěvem končí pomyslná první polovina básně a v šestém zpěvu začíná polovina druhá. Sám šestý zpěv má 99 stancí, v sedmém nalezneme pouhých 87 stancí, v osmém zpěvu 99 stancí, v předposledním devátém zpěvu 95 stancí a závěrečný desátý zpěv je nejdelší, čítá 157 stancí. V průměru má tedy jeden zpěv 110 stancí. Původním metrickým rozměrem této skladby je oktáva neboli stance, která má vždy osm veršů. Verš je většinou desetislabičný, počítaný dle výše uvedených zásad do poslední přízvučné slabiky. Protože se jedná o hrdinský dekasylab (desetislabičný verš), jsou

¹ Srov. Bechara, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, s. 353 až 355.

šestá a desátá slabika v silné přízvukné pozici. V každé stanci jsou v prvních šesti verších rýmy střídavé, v závěrečných dvou jsou to rýmy sdružené, mají tedy tuto podobu: AB AB AB CC.¹

Výše jsme uvedli, že existuje řada spojitostí mezi Vergiliovým eposem *Aeneida* a Camõesovými *Lusovci*. Hlavním dějem básně je plavba posádky Vasca da Gamy do Indie. Kapitán výpravy není opěvován jako individualita, jak tomu bylo ve starých klasických eposech, naopak je představitelem celého portugalského národa. Proto je název básně *Lusovci* v množném a ne v jednotném čísle *Lusovec*. Již počáteční verše imitují *Aeneidu*, která začíná takto: „Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris,...“ (Opěvuji zbraně a muže, který první přišel od břehů trojských...). Vergilius užívá jednotného čísla, aby opěvoval jediného hrdinu Aenea, zatímco Camões užívá záměrně číslo množné, aby bylo jasné, že hrdina je kolektivní. Báseň proto začíná: „AS armas e os Barões assinalados, Que da Ocidental praia Lusitana,...“ (v překladu by mohla znít následovně: „Zbraně a muži význační, kteří od západního břehu Lusitanů,...“). Dále navíc v prvním zpěvu Camões dodává: „Que eu canto o peito ilustre Lusitano ...“ („Že já opěvuji slavnou lusitánskou duši...“), aby bylo jasné, že báseň opěvuje celý portugalský národ. Krom toho je *Aeneida* umělecké dílo zhotovené s jistým záměrem, známe jejího autora, který navazuje ve své tvorbě na schémata daná homérovskou tradicí, a navíc je to dílo vzniklé na společenskou objednávku. Řím v době sepsání *Aeneidy* procházel obdobím rozkvětu, a dílo tak vzniklo, aby opěvovalo jeho historii a mytologii. Rovněž *Lusovci* jsou básní vytvořenou na společenskou objednávku v období, kdy bylo nutné opěvovat úspěchy zámořské expanze původně malého království ležícího v nejzápadnějším cípu Evropy.

Vliv Vergiliové tvorby je patrný i ve struktuře portugalského textu. Camões začal v prvním zpěvu básně *Propozicí* a *Invokací*. *Invokace* byla nedílnou součástí antických eposů, básníci v nich žádali nymfy nebo jiná božstva o inspiraci, protože věřili, že jejich tvorba bude záležet na vyšším rozhodnutí. Camões se v ní obrací k *Tágides*, nymfám portugalské řeky Tejo, což již v úvodu prvního zpěvu dokládá autorův zájem o národní charakter básně. V prvním zpěvu rovněž nalezneme *Dedikaci*, věnování mladému králi Šebestiánovi, v římském eposu *Aeneida* ji nenajdeme, ale v jiném Vergiliově díle, didaktickém eposu *Zpěvy rolnické* (*Georgica*), takové věnování nalézt lze. Po úvodu se dostáváme k vyprávění. Portugalské mořeplavce nacházíme již na cestě po mozambickém kanálu, děj tudíž začíná dle antických zvyklostí *in media res*. Spíše než o souvislé vyprávění popisující plavbu jde o chronologickou řadu událostí ličících její

1 Srov. Sena, Jorge de. A estrutura de Os Lusíadas. In *História e Antologia da Literatura Portuguesa, Séc.XVI – II*. Luís de Camões: Os Lusíadas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, s. 23.

průběh. Vedle námořníků v příběhu vystupují antičtí bohové. Bohyně lásky Venuše mořeplavce podporuje, a naopak její bývalý milenec Bakchus, bůh vína a nespoutaného veselí, jim cestu komplikuje. Spory mezi bohy dodávají básni dynamičnost, nicméně jejich funkce je pouze literární a alegorická, poněvadž báseň byla sepsána v prostředí křesťanského Portugalska šestnáctého století, kdy antičtí bohové již neměli žádný náboženský přesah.¹

¹ Srov. Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Apresentação e Notas: Ivan Teixeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, [online]. [cit. 8. dubna 2012], s. 20. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=RffKKJPYttgC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=lus%C3%ADadas+tirar+ao+mundo&source=bl&ots=n8qxpXipmw&sig=Q8GK449h0yTleyOzLWHOv7J0cCc&hl=cs&sa=X&ei=clCVT93TDYqb-gbS2ryuBA&ved=0CD4Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false>
Kolektiv autorů. *História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001, s. 315 až 316.

IV. Vznik českých překladů

IV.1. Česká tradice překladu poezie

Vrátíme-li se k modelu Jiřího Levého, přistoupíme v tomto momentu ke vzniku překladu. Překladatel je nejprve čtenářem původního díla, tudíž budeme zkoumat za jakých okolností se překladatelé setkali s básní *Lusovci*. Budeme zkoumat i jeden z faktorů ovlivňující překlad, kterým je odlišná doba vzniku originálu a překladu, neboť překlad je tím náročnější, čím je doba vzniku původního díla vzdálenější. Navíc první překlad vyšel v roce 1902 a druhý až roku 1958, tudíž popíšeme i překladatelské konvence těchto dvou období. Prvním překlad časově přiřadíme k době uplatňování překladatelských metod generace lumírovců. Druhý překlad vznikl v době Fischerovy školy. Stručně se zmíníme o překladatelské tradici Camõesova díla a budeme se blíže zabírat osobnostmi překladatelů, dobovým kontextem vzniku překladů a jejich recepcí v domácí literatuře. Tím se vlastně dostaneme i k poslednímu článku vzniku překladu a to k samotnému čtenáři.

IV.1.1. Překladatelská metoda generace lumírovců

Prvním překladatelem celé epické básně *Lusovci* byl Jaroslav Vrchlický, kterého můžeme přiřadit do skupiny autorů a překladatelů činných kolem časopisu *Lumír*. Vrchlického překladatelský pracovní postup představil Jiří Levý ve své knize *České teorie překladu I.*¹ Před překladem si Vrchlický načrtl metrický půdorys a sled rýmů předlohy. Intelektuální analýzou si udělal přesnou představu o formě originální básně. Věnoval dle zásad lumírovské generace velkou pozornost formální, objektivní stránce originálu, a tak v překladech často užíval původní metrický rozměr básně. V jednom z dopisů Elišce Krásnohorské poznamenal, že forma je pro něj při překladu závazná, je to prvek spojující celý překlad, a jako taková je nedotknutelná. Zásada překládat rozměrem originálu se objevovala v Ottově nakladatelství v edici *Sborník světové poezie*, kde můžeme často nalézt poznámku „přeloženo rozměrem originálu“. Při této praxi však nebral vždy v úvahu, zda má daná prozodická forma v českém jazyce stejnou zvukovou a náladovou hodnotu.

Protože se Vrchlický zaměřuje především na formu, podřizuje jednotlivosti celku. Celek je pro něj úsek sjednocený formálním principem, například veršem nebo strofou. Soustředění na obecný dojem a podcenění významového odstínu slova svádí k nepřesnosti. V praxi se může stát,

¹ Srov. Levý, Jiří. *České teorie překladu I.* Praha: Ivo Železný, 1996, s. 172.

že slova ztrácejí svou samostatnost a funkce slova ve verši může být důležitější než jeho význam. Vrchlický se nenechává svazovat obsahovou složkou textu a pojmy předlohy přetváří do svých vlastních poetických představ. Tendence podřizovat slova vyššímu celku, který je sjednocen vnějším formálním principem básně (strofickou formou, metrem), podporuje vznik nejrůznějších zavedených stylistických postupů. Levý uvádí, že pro něj jsou typické následující: inverzní přemístování slov ve větě, zbavování výrazu konkrétnosti tím, že adjektivum se mění v substantivum, sloveso významové v sloveso s neplným významem, nebo že zbavuje slova určitých předpon. Toto zkracování pomáhá při překladu vtěsnat myšlenku do vymezeného metrického schématu, inverze pak umožňuje vsunout do rýmu některý význam textu a obejít se bez rýmových vycpávek. Vrchlický chce vytvořit formálně dokonalou báseň v češtině, překladatelskou úlohu chápe jako přebásnění předlohy, a až poté řeší její vztah k předloze. Jeho prioritou je estetický aspekt překladu, ne reprodukční, a tak uplatňuje na překlady svůj vlastní básnický styl. Může tudíž překládat i stylisticky vzdálenou poezii, protože všechny básníky převádí jen různými odstíny svého vlastního básnického stylu, což vede k jeho univerzálnosti. Nicméně jednou z jejích nevýhod je jistá stylistické nivelizace. Je překladatelem spíše volnějším a věrný překlad považuje za nečeský nebo prkenný. Vrchlického výběr děl k překladu byl spíše reprezentativní. V době vzniku překladu to mělo své opodstatnění, protože české překladatelství mohlo zprostředkovat všechna vrcholná díla cizích literatur. Nevýhodou z toho pramenící je stylistická nevyrovnanost jeho překladového díla. Čím byly předlohy bližší Vrchlického vlastnímu básnickému stylu, tím úspěšnější byl překlad. Nejzdařilejší byly překlady renesanční a klasicistní poezie, nejméně povedené byly překlady moderních básníků konce devatenáctého století a překlady dramát.

Lumírovci svým širokým působením na poli překladu, a to především překladu poezie, vytvořili jistou překladatelskou tradici. Následující generace tak mohly provádět revizi jejich překladů. Již koncem devatenáctého století nastupující Česká moderna a skupina historických realistů kritizovala Vrchlického především kvůli jeho stylistickým postupům. Odmítali přebásnění originálu, požadovali v překladu zachování přesného významu a respektování stylistické individuality předlohy. Naopak Vrchlický měl svými překlady tendenci sbližovat a vyrovnávat kultury, což mu bylo vyčítáno. Jiří Pelán dodává, že Vrchlický respektoval poetiku výchozího textu, avšak v detailech a dílčích řešeních se přibližoval k adaptačnímu překladu. Kritici Vrchlického požadují kongeniálnost mezi autorem předlohy a autorem překladu. Oba by měli procházet stejnými duševními pochody, nicméně Vrchlického překladatelský záběr a univerzálnost to popírají. Fischerova škola, v jejímž duchu vznikl druhý překlad *Lusovců*, pojem

kongeniálnost přejímá, ale chápe jej spíše jako adekvátnost překladu. Jaroslav Vrchlický si občas nedostatky svého překládání uvědomoval. Stávalo se, že při dalších vydáních překladů některé momenty korigoval a přibližoval předloze.¹

IV.1.2. Překladatelská metoda Fischerovy školy

Období vzniku druhého překladu by se generačně i koncepčně dalo přiřadit k době uplatňování metody Fischerovy školy. Ta vystupuje proti lumírovskému eklektickému objektivismu, výběr děl k překladu je dle jejího názoru historicky vázaný, a tak překladatelé hlásící se k této škole mají snahu objevovat živé hodnoty v klasické literatuře a uvádět je do vztahu k přítomnosti.

V překladech poezie je požadována přirozenost, prostota, lidovost nebo hovorovost a kritizuje se akademičnost. Protože existuje snaha o zachování stylistických kvalit, začíná se používat termín kompenzace jako preferovaná stylistická hodnota, kterou je třeba zachovat. Fischerova škola vystupuje proti lumírovské věrnosti formě a upřednostňuje řešení překladu jako celku před dílčími řešeními. Celek je na rozdíl od lumírovců chápán z funkčního a ne z formálního hlediska. Překladatel by měl mít jistou koncepci a té podřizovat problematické detaily tak, aby byl překlad jako celek funkční. V překladu poezie se kritizuje především lumírovský verbalismus a časté užívání výrazů formálně vhodných, avšak obsahově neadekvátních. V poezii by měl být obsah zachycen v příslušné formě, ta by ale neměla být přejímána mechanicky, měla by být brána v potaz její funkčnost v příjmové kultuře. Jako základní prvek se preferuje rytmus a slevuje se z reprodukční přesnosti ve prospěch tvůrčího charakteru překladatelovy práce. Fischerova škola chce na cizí dílo nahlížet z široké vývojové perspektivy. Odmítá překlad jako závazný a vždy chce postihnout prvotní myšlenku a účinek, který mělo originální dílo u původního čtenáře. Překlad jako dílo je dobově podmíněné a stárne, a je třeba, aby existoval překlad generační, platný pro současného čtenáře.²

Nově se formuluje problematika překladatelského pojetí, neboli se řeší, jak je podoba cizího autora v české literatuře ovlivněna tvůrčí individualitou autora a překladatele. Objektivní hodnoty díla vstupují do vztahů k různým kulturním situacím literatury příjmové a autor předlohy získává novou podobu. Překladatelé jsou proti zcela věrnému, ale i zcela volnému překladu a

1 Srov. Pelán, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.

Levý, Jiří. České teorie překladu I. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 173 až 195.

2 Tamtéž, s. 214 až 229.

přichází s požadavkem substituce stylu. V průběhu překladu by měl překladatel číst podobného českého autora a stylově odpovídající díla a tak nalézt vhodný jazykový klíč. Důležitým prvkem recepce překladu má být ekvivalence účinku na čtenáře. Překladatelé by si měli uvědomit složité vztahy mezi subjektivní ideou autorskou, objektivní ideou díla a jejími různými konkretizacemi v různých historických situacích. Slovo je dle zásad této školy důležité pro svůj obsah, ale přílišné soustředění se na něj může vést k užívání dramatických slov, k derivacím (sloužícím k intenzifikaci výrazu), k používání zdobnělin a citově zabarvených slov nebo výrazů silně lidových, archaických nebo k užití dialektů. Tudíž problematickým bodem Fischerovy překladatelské metody je, že překladatel může nevhodně lokalizovat, přibarvovat výraz a tím deformovat originál.¹

Fischerova škola překládala ve víře, že překlad dobově i časově odlišných kultur měl funkci informativní a poučnou, což vedlo k používání vysvětlivek a poznámek za textem překladu, na které se překladatel snad až příliš spoléhal. Celkově se při překladu časově vzdálenějších děl snaží vzbudit dojem nebo iluze určitého období. Jejich funkční přístup k překladu a požadavky po reprodukci výrazových vlastností nabádá, že by se měl dílo převést tak, jako by působil originál na autora současníka, s tím, že by se měly užívat jen náznaky archaizace.²

IV.2. Dějiny překladu Camõesových děl do češtiny

První české překlady Camõesovy tvorby se v Čechách začaly objevovat již v devatenáctém století. Jedním z prvních přeložených děl byla epická báseň *Lusovci*, kterou poprvé přeložil Josef Bojislav Pichl v roce 1836 do *Časopisu Českého Muzea*. Tento překlad nebyl kompletní, poněvadž Pichl převedl do češtiny pouze epizodu o *Inês de Castro*. Prvním překladatelem Camõesovy lyriky byl univerzitní profesor klasické lingvistiky Josef Král. Ten v roce 1876 pro časopis *Lumír* přeložil báseň „Vão as serenas águas do Mondego descendo“ pod českým názvem „Zpomínka na Coimbru“ s podtitulem „Kanzóna Camoensova“.³ O sedm let později v roce 1883 uveřejnil časopis *Světozor* v překladu kněze, spisovatele a bibliografa Františka Douchy dva sonety: „Sete anos de pastor Jacob servia“ a „O Que poderei do mundo já querer“ pod společným českým názvem „Ze znělek Camõesových“.⁴ V pořadí druhý, avšak opět

1 Srov. Levý, Jiří. Česká teorie překladu I. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 217 až 227.

2 Srov. Vilikovský, Ján. Překlad jako tvorba. Praha: Ivo Železný, 2002, s. 146.

3 Camões, Luís de. Zpomínka na Coimbru s podtitulem Kanzóna Camoensova. In *Lumír*, 1876, ročník 4, číslo 31. V Praze: Eduard Grégr, 1876, s. 530.

4 Camões, Luís de. Ze znělek Camõesových. In *Světozor*, 1883, ročník 17, číslo 17. V Praze: František Šimáček, 1883, s. 191.

neúplný překlad básně *Lusovci*, vydal mezi lety 1889 až 1890 pedagog, literární historik a ředitel gymnázia v Pelhřimově Václav Petřů. Ten přeložil osmdesát veršů básně z pátého a desátého zpěvu pro časopis *Vlast'*, avšak překlad byl nepřímý, neboť Petřů překládal z německé verze Wilhelma Storcka. O čtyři roky později vyšel třetí částečný překlad této epické básně. Její první zpěv přeložil do češtiny Bohuslav Pospíšil, profesor matematiky na čáslavském gymnáziu, který se zúčastnil konkurzu na místo vyučujícího v Lisabonu, a z tohoto důvodu se rozhodl studovat portugálštinu. Zemřel však roku 1894 v Čáslavi a svůj překlad nedokončil. Poněvadž posledních deset let svého života působil na tamním gymnáziu, zařadil posmrtně jeden z jeho přátel překlad prvního zpěvu do *Výroční zprávy čáslavského gymnázia*.¹

Mezitím v roce 1892 přeložil Jaroslav Vrchlický Camõesovu báseň: „Sloky psané otrokyni jménem Barbara, kterou básník v Indii miloval“ s věnováním „Miladě Ottové v památný den svatební... připisuje překladatel Jaroslav Vrchlický“. O šest let později uveřejnil tento překladatel v prvním svazku své sbírky *Z niv poesie národní a umělé* kromě překladu jedné španělské písně rovněž překlad čtyř písní portugalských. Jednalo se o básně: „Píseň o fíkovém lese“, „Hrabě Ninho“ a „Dvě národní písně portugalské: Námořnická a Jiná“.² Tyto Vrchlického kratší překlady předjímají jeho největší přeložené dílo psané původně v portugalském jazyce. Báseň pod celým jménem *Lusovci: Báseň o desíti zpěvech* vydalo ve dvou svazcích v Ottovo nakladatelství v roce 1902. V úvodu tohoto překladu ve stručném komentáři překladatel uvádí, že se o překlad zajímal již František Palacký, a že toto portugalské dílo v naší literatuře dosud chybělo.³ Opomíjí tak všechny výše uvedené částečné překlady, se kterými zřejmě nebyl obeznámen. V tom samém roce kromě toho publikoval v časopise *Květy* překlad patnácti Camõesových sonetů.⁴

Další překlady děl portugalského básníka vyšly až po první světové válce. V roce 1933 byla vydána sbírka sonetů přeložená básníkem, prozaikem a autorem literatury pro děti

1 Srov. Informační server města Pelhřimova. Databáze významných rodáků. [databáze online]. [cit. 16. září 2011]. Dostupné z : <http://www.pelhrimovsko.cz/cz/55-47-mesto-pelhrimov/vyznmni-rodaci.htm?filter=P>

Folta, Jaroslav. Významní matematici v českých zemích. 2. ledna 2003. [online]. [cit. 20. září 2011]. Dostupné z : http://inserv.math.muni.cz/biografie/bohuslav_pospisil.html

Lidmilová, Pavla. A Projecção de Camões na Literatura Checa. In *Revista da Universidad de Coimbra*, vol. XXXIII. Coimbra: UC Biblioteca, 1985, s. 457. [online]. [cit. 3. července 2011]. Dostupné z :

http://books.google.com/books?id=2YL1g0_yHoIC&dq=camos+literatura&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

2 Vrchlický, Jaroslav. *Z niv poesie národní a umělé*. V Praze: J. Otto, 1898, s. 2, 12, 44 a 45.

3 Camões, Luís de. *Lusovci*. V Praze: J. Otto, 1902.

4 Sonety: „Čtenářům“, „Básníkova látka“, „Trudy života“, „Smutný osud“, „Moc času“, „Narození a smrt“, „Co jest láska“, „Venkovské ville“, „Smrt Kristova“, „Labutí píseň“, „Bez rady“, „Krutý génius“, „Orfeus“, „Kdo pochopí to?“, „Loučení“. In *Květy*, ročník XXIV, kniha XLIX. V Praze: Václav Čech, 1902, s. 681 až 688.

Miloslavem Burešem za spolupráce PhDr. J. Tyky s názvem *Sonety lásky*.¹ V roce 1940 vyšla kniha Františka Kožíka *Básník neumírá* s podtitulem *Román o životě portugalského básníka Luíze de Camões*.² Kožík neměl mnoho možností jak získat informace o Camõesově životě, a tak se musel spokojit pouze s dílem *A Vida de Camões* od Virgínie de Castro e Almeidové a s knihou *A Vida de Luís de Camões* z pera německého autora Wilhelma Storcka.³

V roce 1941 a 1942 vyšel ve dvou vydáních v nakladatelství Václava Petra výběr Camõesovy lyriky s názvem *Portugalské lásky* přeložený básníkem Kamilem Bednářem. Poezii do sbírky připravil a komentoval Václav Černý. Probuzený zájem o portugalského autora vedl nakonec k tomu, že v roce 1941 Lumír Čivrný a Kamil Bednář životopisné dílo Virgínie de Castro e Almeidové přeložili a vydali, rovněž v nakladatelství Václava Petra, pod názvem *Život Camõesův: básník Lusovců a Portugalsko jeho doby*. Lumír Čivrný uvádí, že Camões je pro českou veřejnost nepříliš známý básník, který je blízký moderní poezii a cítění a dodává, že je to jakýsi předchůdce „prokletých“ básníků. V tiráži knihy je uvedeno, že verše na straně sto dvacáté deváté, sto třicáté deváté až sto čtyřicáté první přeložil Kamil Bednář. Jde o báseň „Otrokyně paní“⁴ a sonet „Alma minha gentil“⁵, který je v knize uveden jak v portugalském originále, tak v českém překladu. Pro naši práci je tento román pozoruhodný, protože se v něm objevují prozaické převody veršů z *Lusovců*. Jedná se o verše z I, 1. (prvního zpěvu, první stance),⁶ dále o verše z IV, 99 až 102,⁷ a o Zpěv V, epizoda o obru Adamastorovi.⁸

Několik let po druhé světové válce, v roce 1957, vyšel další výběr z Camõesova díla s názvem *Lyrika*.⁹ Poezii k překladu vybral, přeložil a předmluvu i poznámky napsal Zdeněk Hampejs verše přebásnil již zkušený Kamil Bednářem. O rok později vydali tyto dva autoři druhý kompletní překlad epické básně *Lusovci*.¹ Důvody vedoucí k druhému překladu můžeme vyčíst v závěrečné Hamplově studii umístěné za překladem. Z ní vyplývá, že Vrchlického překlad považoval za významný kulturní počín doby, avšak kritizoval překladatelovo závislost na

1 Camões, Luís de. *Sonety lásky*. V Pardubicích: V. Vokolek, 1933.

2 Kožík, František. *Básník neumírá. Román o životě portugalského básníka Luíze de Camões*. Praha: Sfinx, B. Janda, 1940.

3 Srov. Lidmilová, Pavla. *A Projecção de Camões na Literatura Checa*. In *Revista da Universidad de Coimbra*, vol. XXXIII. Coimbra: UC Biblioteca, 1985, s. 457. [online]. [cit. 3. července 2011]. Dostupné z:

http://books.google.com/books?id=2YL1g0_yHoIC&dq=camoes+literatura&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

4 Castro e Almeidová, Virginia de. *Život Camõesův: básník Lusovců a Portugalsko jeho doby*. Praha: Václav Petr, 1941, s. 139-141.

5 Tamtéž, s. 129.

6 Tamtéž, s. 83 a s. 165 až 166.

7 Tamtéž, s. 34 až 35.

8 Tamtéž, s. 77 až 78.

9 Camões, Luís de. *Lyrika*. Praha: SNKLHU, 1957.

německém převodu. Přičemž jako jediný uvádí, že Vrchlický z německého textu vycházel. S časovým odstupem vidí nutnost mít v literatuře nový, moderní neboli generační překlad. Jak je uvedeno v tiráži knihy, pracovali Hampl s Bednářem při překladu s textem, který byl vydán mezi lety 1956 až 1957. Jelikož překlad vyšel v roce 1958 můžeme se domnívat, že mezi první verzí překladu nebo filologickým překladem a korekturami neuběhly více jak dva roky.

O čtyři roky později, v roce 1962, publikovali Bednář s Hamplem další básníkovu lyriku pod názvem *Msti se mým slzám*.² Poslední překlad díla tohoto portugalského autora vyšel u příležitosti oslav čtyři sta padesáti let od jeho narození. Jednalo se o výbor dosud nepřeložené lyriky s názvem *Trýzeň i útěcha* doprovázený ilustracemi Oty Janečka, který vyšel roku 1974 v nakladatelství Odeon. V prvním vydání je jako překladatelka uvedena pouze Pavla Lidmilová, která básně do sbírky vybrala. Tato kniha se dočkala v roce 1997 nového vydání, kdy mohl být díky změněnému politickému režimu uveden správný údaj týkající se překladatele. Knihu tedy ve skutečnosti přeložil Josef Hiršal za jazykové spolupráce Pavly Lidmilové. Toto nové vydání bylo doplněna doslovem Šárky Grauové.³

IV.3. Básník a překladatel Jaroslav Vrchlický

IV.3.1. Život a dílo Jaroslava Vrchlického

Autor prvního ze zkoumaných překladů Jaroslav Vrchlický (vlastním jménem Emil Frída) se narodil v Lounech 17. února roku 1853. Dětství prožil v Ovčárech u Kolína, kde vychodil základní školu. Později studoval na gymnáziu ve Slaném, v Praze a v Klatovech, kde rovněž poznal svého celoživotního přítele J. Thomayera. Po maturitě se rozhodl studovat po vzoru svého strýce bohoslovectví a zapsal se do pražského arcibiskupského semináře. Po roce přešel na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde si zvolil jako studijní obor kombinaci: historie, filozofie a románská filologie. Během studií učil český jazyk francouzského historika Ernesta Denise, a tak se dobře seznámil s francouzštinou. Po dokončení vysoké školy se Vrchlický stal vychovatelem synů markýze Montecuccoli-Laderchiho. Spolu s jeho rodinou pobýval v Itálii a osvojil si italský jazyk. Po návratu z této země působil krátce na učitelském ústavu v Praze, později pracoval jako tajemník na pražské české polytechnice. Již v době svého italského pobytu si dopisoval se Sofií Podlipskou a s její dcerou Ludmilou se později oženil.

1 Camões, Luís de. Lusovci. Praha: SNKLHU, 1958.

2 Camões, Luís de. Msti se mým slzám. Praha: Mladá fronta, 1962.

3 Srov. Rachůnková, Zdeňka. Přidal, Antonín. Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948-1989. Ivo Železný: Praha, 1992, s. 36.

Camões, Luís de. Trýzeň i útěcha : výbor z lyriky. Praha: Mladá fronta, 1997.

Do literárního života vstoupil v druhé polovině sedmdesátých let devatenáctého století publikováním vlastních děl. Věnoval se jak tvorbě lyrické, tak epické, a v té se zabýval českou i zahraniční mytologií. Ve své poetické tvorbě Vrchlický často užíval rétorický verš s mnoha perifrázemi, apostrofy, exklamacemi a básnickými licencemi (jako jsou neologismy nebo adjektivní složeniny). Často oslaboval významovou samostatnost slova a kvůli slovosledným inverzím si přizpůsoboval větnou skladbu. Ve svém díle chtěl na mytických, legendárních i historických látkách najít etické principy vývoje lidstva směrem k pokroku, svobodě a humanismu. Jeho lyrika je velmi různorodá, její hlavní jádro však tvoří intimní poezie. Zpočátku snad vlivem pobytu v Itálii měla jeho milostná sbírka z roku 1878 *Rok na jihu* smyslově konkrétní charakter, později se v dílech *Jak táhla mračna* a *Hořká jádra* z roku 1889 objevily trpké tóny a milostný cit se změnil v bolest a zklamání jak můžeme vidět v dílech *Okna v bouři* a *Písně poutníka* z let devadesátých. Svou lyrickou tvorbu završil hymnem oslavujícím život a přírodu *Strom života* a sbírkou značící beznaděj a okamžiky zoufalství, vydanou posmrtně v roce 1913 s názvem *Meč Damoklův*.

V epické tvorbě se snaží zachytit člověka a celé lidstvo od nejstarších dob až po současnost, tato díla jsou zahrnuta v cyklu *Zlomky epopeje*, ale tvořil i drobnou epiku, například *Nové básně epické* vydané v roce 1881, *Bozi a lidé* z roku 1899 nebo epicko-reflexivní skladu *Bar Kochba* publikovanou roku 1897 anebo *Votivní desky*, které byly vydány ve stejném roce jako *Lusovci*. Věnoval se rovněž dramatické tvorbě, tematicky se v ní zabýval antikou, renesancí a českou historií. Tato jeho činnost byla podnícena především otevřením Národního divadla. Mezi Vrchlického nejznámější dramatická díla patří antická trilogie z let 1889 až 1891 s názvem *Hippodamie*, ale i hry zpracovávající české dějiny jako *Drahomíra* z roku 1883, na kterou postupně navazují další dvě díla *Bratři* a *Knížata*, nebo veselohry z let 1885 až 1886 *Noc na Karlštejně* a *Rabínská moudrost*.

Jaroslav Vrchlický byl opakovaně nominován na Nobelovu cenu. V roce 1890 se stal členem právě vzniklé *České akademie věd a umění*, v roce 1898 byl jmenován řádným profesorem srovnávacích dějin literatur na pražské univerzitě a v roce 1901 členem panské sněmovny. V roce 1909 spisovatele postihla mozková příhoda a poslední čtyři léta svého života prožil v sanatoriích v jižních Čechách. Zemřel 9. září 1912 v Domažlicích a je pohřben na vyšehradském Slavíně.¹

1 Srov. Merhaut, Luboš a kolektiv. Lexikon české literatury 4/ II U-Ž. Praha: Academia, 2008, s. 1513.

Mluvíme-li o Vrchlickém jako o překladateli Camõesova díla, je třeba připomenout, že již ve sbírce *Na sedmi strunách* z roku 1897 nalezneme v části *Básníci a umělci* sonet „Camões“, opěvující portugalského básníka.¹ O rok později zahrnul tentýž sonet i do sbírky *Portréty básníkův*, kde rovněž nalezneme sonet číslo XLIX s názvem „Anthero de Quental“ oslavující dalšího z Vrchlického oblíbených portugalských autorů.² Mezi lety 1898 až 1901 vydal Vrchlický ve dvou svazcích sbírku *Z niv poesie národní a umělé*, ve které najdeme již zmíněné překlady čtyř portugalských písní. Pravděpodobně už v době vydání *Lusovců* publikuje Vrchlický rovněž sbírku své vlastní poezie s názvem *Prchavé iluze a věčné pravdy*, ve které nalezneme další sonet „Camões“ oslavující portugalského básníka.³

Vrchlického díla byla zprvu přijímána pozitivně. Občas však bylo časopisu *Lumír*, ke kterému se Vrchlický umělecky hlásil, vytýkána kosmopolitnost a nezáměr o domácí témata. Od devadesátých let Vrchlického silně kritizovala nastupující *Česká moderna*. Z dnešního úhlu pohledu hodnotí například *Lexikon české literatury* funkci a přínos překladové tvorby lumírovců většinou kladně. Tato generace svou překladatelskou činností obohatila domácí tvorbu a rozšířila obzory české literatury. Lumírovci překládali ve snaze povznést českou literaturu na evropskou úroveň. Pokud se budeme zabývat Vrchlického překlady, současní odborníci je hodnotí jako pro dnešního čtenáře zastaralé, ve své době však důležité právě z hlediska obohacení domácí literární tvorby a základního seznámení českého čtenáře s nejdůležitějšími autory a díly cizích literatur.⁴

IV.3.2. Historie vzniku překladu, jeho vydání a ohlas

O průběhu Vrchlického překladatelské práce na *Lusovcích* se více dozvídáme z úvodního komentáře k překladu a z překladatelovy korespondence vedené s páterem Janem Blokšou, farářem a rovněž překladatelem z Německého Brodu. Slovo úvodní sepsal Vrchlický již v roce 1899 a podotýká v něm, že k překladu jej přivedl Camõesův sonet „Barboře otrokyni, již v Indii miloval“, který přeložil již v roce 1892 a na jaře roku 1897 na žádost Xaviera da Cunhy, bibliotekáře královské knihovny v Lisabonu, souhlasil s jeho uveřejněním. Mělo se tak stát u příležitosti vydání Cunhovy sbírky *Tmavá láska* (*Pretidão de amor*), ve které najdeme překlady

1 Vrchlický, Jaroslav. *Na sedmi strunách*. V Praze: J. Otta, 1897, s. 19.

2 Vrchlický, Jaroslav. *Portréty básníkův*. J. Otta, Praha, 1898. s. 25 a 49.

3 Srov. Černý, Václav. *Studie o španělské literatuře*. Praha: Cherm, 2008, s. 76 až 81.

Vrchlický, Jaroslav. *Z niv poesie národní a umělé*. V Praze: J. Otto, 1898.

Vrchlický, Jaroslav. *Prchavé iluze a věčné pravdy*. V Praze: J. Otto, 1903, s. 152.

4 Srov. Merhaut, Luboš a kolektiv. *Lexikon české literatury 4/ II U-Ž*. Praha: Academia 2008, s. 1513 až 1514.

Balajka, Bohuš a kol. *Přehledné dějiny literatury I*. Praha: SPN, 1970, s. 331.

Camõesových skladeb věnované otrokyni Barbaře v nejrůznějších jazycích.¹ Vrchlický uvádí, že tato náhoda jej znovu zavedla ke studiu portugalštiny, kterou kvůli jiným povinnostem opustil. Dle jeho slov začal překlad *Lusovců* zhotovovat v červnu roku 1897 a dokončil jej v lednu roku 1898, což můžeme doložit i jeho korespondencí. V dopise Janu Blokšovi ze 14. července roku 1897 poznamenává, že kromě jiného se věnuje překladu „Lusiadů“. V odpovědi na další dopis uvádí Blokša dne 26. prosince roku 1897, že tento překlad již s napětím očekává, a Vrchlický v dopise z 16. února 1898 poznamenává, že práci na něm dokončil. Ke korekturám se dostal až těsně před vydáním básně v roce 1902, jak vyplývá z jeho dopisu z 10. ledna téhož roku. Mezi překladem, jeho korekturami a vydáním uběhly celkem čtyři roky. Překlad vyšel v Ottově nakladatelství v edici Světová knihovna ve dvou svazcích. První svazek *Lusovci I* zahrnuje Zpěvy I až IV, svazek druhý *Lusovci II* obsahuje Zpěvy V až X. To, jakou důležitost Vrchlický tomuto svému překladu přikládal, se dočteme v dopise adresovaném rakouskému básníku Adolfu Donátovi. Ten se Vrchlického u příležitosti padesátých narozenin zeptal na jeho nejvýznamnější díla posledních deseti let. Spisovatel uvedl dvanáct překladových titulů a mezi nimi nechybí ani *Lusovci*.² Jak se dočítáme v druhém překladu této knihy v závěrečné studii Zdeňka Hampla, Vrchlický údajně čerpal z německého převodu, avšak tato tvrzení nemůžeme ničím doložit.

O přijetí Vrchlického překladu se více dozvídáme z článku nezjištěného autora uveřejněného v patnáctém čísle časopisu *Zlatá Praha* z roku 1902.³ Tato krátká zpráva vyšla u příležitosti publikování prvních čtyř zpěvů básně v edici *Světová knihovna* v Ottově nakladatelství. Autor článku srovnává Camõesa a jeho dílo s básníky typu Danta, Ariosta nebo Tassa, jejichž díla Vrchlický také překládal. Uvádí, že je to světově významný básník a je třeba mít jeho stěžejní dílo i v češtině. Děkuje Vrchlickému, že se rozhodl dílo přeložit a znovu tak obohatit domácí literaturu o další světově známý titul. Kladně hodnotí i to, že jde o překlad z portugalštiny, a uvádí, že znalost tohoto jazyka není v Čechách běžná. Z tohoto důvodu se nepouští do srovnání originálu a překladu, jen nabízí překladatelovo tvrzení uvedené v předmluvě ke knize. Ten uvádí, že český překlad je místy stylisticky odlišný od originálu. Zatímco Camõesovy verše jsou spíše jednoduché až prosté, český překlad je veršově propracovanější a zdobnější. Překladatel to připisuje tomu, že v českém jazyce se pracuje především s rýmy plnými a štěpnými, kdežto v portugalštině především s rýmy asonančními a koncovými. Stylistická

1 Cunha, Xavier da. Pretidao de Amor. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, s. 576 [online]. [cit. 3. října 2011]. Dostupné z: <http://www.archive.org/stream/pretidodeamorbe00cunhgoog#page/n576/mode/1up>

2 Srov. Dopisy Jaroslava Vrchlického s P. Janem Blokšou Praha: Národní a univerzitní knihovna, 1940, s. 74 až 94. Pražák, Albert. Vrchlický v dopisech. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 557.

3 Srov. Zlatá Praha, 1902, ročník 19, číslo 15. Praha: J. Otto, s. 180.

odlišnost originálu a překladu je autorem článku posuzována jako jev pozitivní. Časopis *Lumír* uveřejnil v roce 1902 fejeton neznámého autora, jehož jméno je zkráceno na -š-, zřejmě půjde o J. K. Šlejhara, který v redakci časopisu v té době pracoval. Ten v článku hodnotí devět publikací, které vyšly v Ottově nakladatelství v edici *Světová knihovna*. Krátce se zastavuje i nad vydáním *Lusovců* v překladu Jaroslava Vrchlického, jehož převod považuje za prostý, nehledaný, tok veršů plynný a podotýká, že v některých stancích dosahuje značného lyrického rozmachu.¹

IV.4. Překladaelé Zdeněk Hampl a Kamil Bednář

IV.4.1. Život a dílo Zdeňka Hampla

Překladatel, učitel a jazykovědec Zdeněk Hampejs (Hampl) se narodil 14. října roku 1929 v Praze. V roce 1964 své původní příjmení Hampejs přestal používat a změnil ho na Hampl. Po maturitě na gymnáziu v Praze studoval od roku 1948 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde získal v roce 1953 titul PhDr. a později roku 1957 i titul CSc. Na fakultě působil mezi lety 1952 až 1954, a následně pracoval až do roku 1964 jako vědecký pracovník Československé akademie věd. Současně mezi roky 1960 a 1961 působil jako smluvní profesor na brazilských univerzitách. Roku 1965 se vrátil na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy a stal prvním docentem portugalského jazyka a literatury. Na katedře romanistiky, kde pracoval až do roku 1983, založil portugalistiku jako obor. Zabýval se portugalským jazykem a portugalsky psanou literaturou. Věnoval se převážně překládání z portugalského, ale překládal i ze španělštiny a katalánštiny. Byl členem řady vědeckých společností zabývajících se jazykem a literaturou, mezi nimi například *Brazilské filologické akademie* (Academia Brasileira de Filologia) nebo *Americké hispánské společnosti* (Hispanic Society of America). Působil v redakcích mnoha českých vědeckých časopisů, například *Philologica Pragensia*, *Časopis pro moderní filologii* nebo *Ibero-Americana Pragensia*. Zemřel ve věku padesáti sedmi let 26. listopadu roku 1986 v Praze. Hamplova činnost překladatelská i pedagogická u nás položila základy pro studium portugalského jazyka a literatury.²

Již v roce 1952 sepsal první učebnici portugalského jazyka s názvem *Náčrt učebnice moderní portugalského jazyka a Vybrané kapitoly z portugalské fonetiky*, a v této práci pokračoval i o

1 Srov. Šlejhar, Josef Karel. Feuilleton. In *Lumír*, 1902. ročník 30, číslo 26. V Praze: Servác B. Heller a Josef V. Sládek, s. 311 až 312.

2 Srov. Kolektiv autorů. *Kdo byl kdo Čestí a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté*. Praha: Libri, 1999, s. 159.

čtyři roky později, kdy poprvé vydal *Učebnici portugalštiny*. Mezitím se věnoval psaní jazykovědných a literárně-historických vědeckých textů týkajících se portugalštiny. V roce 1952 byla vydána slovensky psaná skripta *Úvod do románskej jazykovedy s osobitným zreteľom na jazyky iberorománske*, na kterých spolupracoval s J. Škultéty. V tomto období se podílel i na skriptech *Úvod do srovnávacího studia románských jazyků*, kde sestavil kapitolu o portugalském jazyce. V roce 1963 napsal oddíl pojednávající o portugalské literatuře do slovenské knihy *Dejiny svetovej literatúry I* a do jejího druhého dílu připravil část o literatuře zemí Latinské Ameriky. O několik let později, mezi roky 1968 až 1970, publikoval třídílná skripta určená studentům portugalštiny s názvem *Portugalská čítanka*.

Tento jazykovědec je taktéž autorem řady literárních antologií. Prvními z nich byly tři svazky *Antologie portugalských textů* z let 1968 až 1972 zabývající se různými typy textů portugalských i brazilských. Ve stejné době připravil i dvoudílnou *Antologii moderní brazilské literatury*. O soudobé portugalsky psané literatuře sepsal v roce 1970 učebnici *Moderní brazilská a portugalská próza* a literatuře se věnoval i na počátku osmdesátých let ve dvou dílech skript nesoucích název *Brazilské fejetony*. V roce 1972 publikoval první česky psanou mluvnici portugalského jazyka pod názvem *Stručná mluvnice portugalštiny*. Překládal i odborné texty, a proto připravil pro studenty portugalštiny počátkem sedmdesátých let dvoudílná skripta *Portugalské odborné texty* zabývající se touto problematikou. Je taktéž autorem skript *Staroportugalské texty* a příručky *Česko-portugalské konverzace* vydané posmrtně.

Zdeněk Hampl sám několik literárněhistorických děl přeložil. V roce 1966 společně s Pavlou Lidmilovou přeložil do *Dějin literatur Latinské Ameriky* část *Dějiny brazilské literatury* a ve spolupráci s Kamilem Uhlířem k této knize napsal úvod, poznámky a sestavil jmenné rejstříky. Aby doplnil panorama portugalsky psané literatury, přeložil o šest let později *Dějiny portugalské literatury*, ke kterým opět napsal úvod, poznámky a sestavil rejstřík a bibliografii českých překladů. Tento překladatel je považován i za významného tvůrce slovníků a je autorem prvního *Portugalsko-českého slovníku*, který byl vydán jako slovník jednosměrný v roce 1975. O rok později ve spolupráci s Jiřím Holšanem sestavil menší *Portugalsko-český a česko-portugalský kapesní slovník*. Výrazně se podílel na *Slovníku spisovatelů: Španělsko, Portugalsko*, ke kterému s Eduardem Hodouškem sepsal úvod. Později pracoval s Pavlou Lidmilovou na *Slovníku*

Bibliografický soupis českého uměleckého překladu po roce 1945. Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/H/HamplZdenek.htm [databáze online]. [cit. 23. února 2012].

světových dramatiků, pro který sestavil hesla týkající se brazilských dramatiků a sepsal úvodní stat¹.

Mluvíme-li o jeho činnosti překladatelské, můžeme na úvod podotknout, že Zdeněk Hampl začal své překlady publikovat již během vysokoškolských studií. Významný byl rok 1951, kdy vyšlo v jeho překladu hned několik děl brazilského autora Jorge Amada, jehož knihám se Hampl věnoval celou svou překladatelskou kariéru. V tomto roce tedy vyšla kniha *Básník svobody: Život Castra Alveze* a rovněž dílo *Svět míru: SSSR a lidové demokracie*. Na prvním překladu Amadova díla poprvé spolupracoval s básníkem Kamilem Bednářem, se kterým se rozhodl vydat v tom samém roce i překlad nejdůležitějšího díla básníka Castra Alveze *Otroci*. Čtvrtým překladem z téhož roku bylo dílo *Fanga* portugalského neorealistickeho spisovatele Antónia Alveze Redola. V překladech Jorge Amada pokračoval Hampl i v roce 1953, kdy vydal román *Země bez konce*.¹

O rok později vydal překlad knihy *Zločin pátera Amara* s podtitulem *Výjevy z nábožného života*, jejímž autorem je portugalský realistický spisovatel José Maria de Eça de Queirós. Možným důvodem vedoucím k volbě této knihy, která již v českém překladu existovala, byla Amadova předmluva *Eça de Queiroz, mistr portugalského románu*.² Na překladu několika veršů v románu se podílel Kamil Bednář. Tímto románem začíná řada Queirósových děl přeložených Zdeňkem Hamplem mezi lety 1954 až 1958. Rok poté vyšel překlad románu *Bratranec Bazilio: rodinná epizoda*, který Hampl opatřil doslovem. O dva roky později byl vydán překlad dalšího románu *Maiové: Epizoda z romantického života* a v roce 1958 vyšly knižně v jednom svazku tři Queirósovy povídky *Relikvie; Mandarín; Hrabě D'Abranhos*. Zdeněk Hampl přeložil z tohoto výboru povídku druhou a třetí a sbírka byla doplněna dřívějším překladem povídky *Relikvie* od Jaroslava Rosendorfského. Povídka *Hrabě D'Abranhos* vyšla v novém souboru *Pan hrabě a spol.* v roce 1977, kdy byla doplněna překladem povídky *Alves a spol.*

V roce 1957 překladatel pokračoval ve spolupráci s Kamilem Bednářem, s jehož pomocí přeložil nejdůležitější díla portugalského renesančního básníka Luíse de Camõese. V tomto roce vyšla sbírka básní nesoucí název *Lyrika* a o rok později jeho nejznámější dílo báseň *Lusovci*, ke které napsal i doslov a opatřil ji poznámkami. Ve stejném roce vydal i překlad románu *Lisabonský příběh*, jehož autorem je portugalský spisovatel Leão Penedo. Od roku 1958 se

1 Několik veršů v tomto prozaickém díle převedl František Hrubín.

2 V češtině se jednalo o druhý překlad tohoto díla. První vyšel již v roce 1934 pod názvem *Zločin pátera Amara: Román z kněžského života*. Autorem prvního překladu byl Alois Machovec.

věnoval především překladům brazilských autorů. Přispěl do antologie *Černošská poesie*, v roce 1960 přeložil *Paměti policejního seržanta*, nejznámější dílo brazilského autora Manuela Antônia de Almeidy. Poté navázal na spolupráci s Kamilem Bednářem, a to prací na překladu románu *Mulatka Gabriela* u nás snad nejčastěji vydávaného Amadova díla. V roce 1962 vyšel překlad románu *Tchyně*, opatřeném předmluvou, jehož autorem je brazilský realistický spisovatel Aluísio de Azevedo. Také byla vydána spíše historická příručka Ruie Facó *Brazílie v našem věku*.¹ V roce 1962 se oba překladatelé vrátili k básníku Camõesovi a přeložili výbor básní *Msti se mým slzám*. Několik následujících let se pak Zdeněk Hampl věnoval portugalským autorům. V roce 1964 vyšla kniha *Krutý vítr* od Antunese da Silvy. O dva roky později spis *Odboj v Portugalsku*, jehož autorem je José Dias Coelho. A roku 1970 byl vydán román *Podloubí v Anenské ulici*, jehož autorem je João Baptista de Almeida Garrett. Překlad několika veršů v jinak prozaickém díle zhotovil Kamil Bednář. O tři roky později byl publikován předposlední Hamplův překlad Amadova díla, televizní scénář k románu *Země zlatých plodů*.² Roku 1985 vyšel poslední Hamplův překlad brazilského autora, povídka *Smrt a smrt Jáchyma O'Vejvody* ve svazku *Starí námořníci: dva příběhy z bahijského přístavu*.

Hampl je autorem doslovů a předmluv k dílům jiných překladatelů. Například k *Dvěma indiánským příběhům* José de Alencara v překladu Jaroslava a Jarmily Vojtíškových, dále ke *Smetišti: Deníku ženy z favely*, od Marie de Jesus Caroliny v překladu Vlasty Havlínové a stejně tak ke knize Fernanda Namory *Pšenice a koukol* přeložené Eugenem Spáleným.

IV.4.2. Osobnost Kamila Bednáře

Kamil Bednář, básník a překladatel, se narodil 4. července 1912 v Praze. Po maturitě na gymnáziu v roce 1931 se rozhodl pro studium na Právnické fakultě Univerzity Karlovy a později studoval literární vědu a historii na Fakultě filozofické, kterou kvůli uzavření vysokých škol v roce 1939 nedokončil. Následně pracoval jako redaktor v nakladatelství Melantrich, dále v nakladatelství Václava Petra, kde vyšly jeho první překlady Camõesovy básnické tvorby, a od roku 1949 v Československém spisovateli. Od roku 1959 se věnoval výhradně literární činnosti, tvorbě pro děti a překladatelství. Jako básník patřil Bednář k osobnostem generace, která se utvořila krátce před německou okupací. V roce 1937 vstoupil do literárního života sbírkou antiavantgardní lyriky *Kámen v dlažbě*, o dva roky později vydal sbírky *Milenka modř* a *Kamenný pláč*. V roce 1940 uveřejnil jednu ze svých prvních programových esejí *Slovo k*

¹ Facó, Rui. *Brazílie v našem věku*. Praha: SNPL, 1962.

² První překlad tohoto románu pořídil již v roce 1950 Jaroslav Rosendorfský.

mladým, která vyjádřila pocity jeho generace: úzkost, bezvýchodnost a tragičnost lidského údělu. Požadoval poezii oproštěnou od všech společenských vztahů a ideologií. Po druhé světové válce spoluzaložil skupinu *Ohnice*. Později sepsal další ze svých teoretických úvah s názvem *Střepiny, o které jsem se pořezal*, ve které přišel s požadavkem étosu v umění a odmítl experimenty. V roce 1967 založil skupinu *Pevný bod* a o několik let později, 23. května 1972 zemřel v Mělníku.¹

S překládáním začal Kamil Bednář již za německé okupace v roce 1940.² Prvním překladem, na kterém pracoval i s jinými osobnostmi, byla sbírka slovinské moderní poezie *Hvězdy nad Triglavem*.³ Rok nato začal pracovat jako redaktor v nakladatelství Václava Petra, kde mu bylo umožněno vydat své překlady. V té době se poprvé jako překladatel setkal s dílem Luíse de Camõesa a v roce 1941 s Václavem Černým vydal ve zmíněném nakladatelství výbor z Camõesovy lyriky pod názvem *Portugalské lásky*, v témž roce s Lumírem Čivrným přeložil román popisující život tohoto renesančního básníka s názvem *Život Camoesův: básník Lusovců a Portugalsko jeho doby*. I když se jedná o dílo prozaické, Kamil Bednář zde přeložil sonety *Otrokyně pani*⁴ a *Alma minha gentil*.⁵ Po druhé světové válce se podílel na sbírce *Mé písně* maďarského básníka Sándora Petőfiho⁶ a roku 1951 poprvé spolupracoval se Zdeňkem Hamplem – na překladu *Otroků* Castra Alveze. Překladům z maďarského jazyka se Bednář věnoval v padesátých, kdy začal zároveň překládat i z bulharštiny, z angličtiny, především díla Robinsona Jeffersa⁷, z němčiny, hlavně díla Goethova,⁸ a také převedl rusky psanou poezii Alexandra Puškina.⁹ V roce 1957 se Bednář po šesti letech vrátil k práci se Zdeňkem Hamplem a z ní vzešel nejprve svazek Camõesovy *Lyriky* a o rok později i překlad jeho epické básně *Lusovci*. V šedesátých letech Bednář společně s jazykovými odborníky do češtiny převedl i díla z jazyků nepříliš obvyklých, například ze švédštiny nebo z urdštiny.¹⁰ Ke konci života publikoval své

1 Srov. Janoušek, Pavel. Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 1, A -L. Praha: Brána, 1995, s. 173.

Forst, Vladimír. Lexikon české literatury 1, A-G. Praha: Academia, 1985, s. 30.

2 Bibliografický soupis českého uměleckého překladu po roce 1945. Dostupné z:

http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/B/BednarKamil.htm

[databáze online]. [cit. 23. února 2012].

3 Kolektiv autorů. *Hvězdy nad Triglavem*. Praha: Melantrich, 1940.

4 Castro e Almeida, Virginia de. *Život Camoesův: básník Lusovců a Portugalsko jeho doby*. Praha: Václav Petr, 1941, s. 139 až 141.

5 Tamtéž, s. 129.

6 Petőfi, Sándor. *Mé písně*. Brno: Rovnost, 1950. Na překladu spolupracoval Jaroslav Lisický.

7 Jeffers, Robinson. *Mara*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

8 Goethe, Johann Wolfgang. *Básně. Západovýchodní díván*. Praha: SNKLHU, 1955. Do této publikace byly zařazeny i překlady Otokara Fischera a Valtra Feldsteina.

Goethe, Johann Wolfgang. *Láskyplné písně*. Praha: Československý spisovatel, 1955.

9 Puškin, Alexandr Sergejevič. *Lyrika 1 a Lyrika 2*. Praha: SNKLHU, 1956.

10 Martinson, Harry. *Aniara*. Praha: SNKLU, 1966. S jazykovou spoluprací Josefa Vohryzka.

Faiz, Ahmad Faiz. *Žalující obraz*. Praha: SNKLU, 1961. S jazykovou spoluprací Jiřího Marka.

překlady z francouzštiny,¹ maďarštiny,² ale rovněž z portugalštiny, kdy přebásnil verše v románu přeloženém Zdeňkem Hamplm *Podloubí v Anenské ulici* a podílel se na překladu veršů do *Dějin portugalské literatury*. Z tohoto náčrtu Bednářova života a jeho překladové tvorby je patrné, že většinu svých překladových děl pořídil ve spolupráci s jazykovými odborníky, neboť nikdy jazyky nestudoval a ani dle uvedených informací neměl, mimo kontaktu Robinsonem Jeffersem, styky v zahraničí. Nejinak je tomu u pravděpodobně i u básně *Lusovci*, kterou Hampl převedl do češtiny v podobě podstročnicku a Bednář jej přebásnil. Počátky umělecké i překladatelské tvorby Kamila Bednáře se shoduje s dobou, kdy byla v českém překladatelském světě uplatňována metoda Otokara Fischera. Bednář na něj ve svém překladovém díle nepřímo poukázal v roce 1955, tedy tři roky před vydáním básně *Lusovci*, když Fischerovy překlady zařadil spolu se svými do výboru básní Johanna Wolfganga Goetha.

1 Desnos, Robert. *Zpěvobajky a květomluva*. Praha: Artia, 1971.

2 Petőfi, Sándor. *Blesky rozhněvané i křídla motýlí*. Praha: Odeon, 1973. Přeloženo společně s Ladislavem Hradským.

V. Srovnání portugalského originálu s českými překlady

V.1. Zásady srovnání původního díla s jeho překlady

Abychom si přiblížili jak originál, tak jeho převody, následují ukázky a rozborů překlady vybraných strof všech deseti zpěvů. Vybrané stance a jejich české převody by měly představit překladatelské postupy a nejčastěji volená řešení při převodu portugalského originálu. V závěrečném hodnocení překlady bude mimo jiné hodnocen i vliv prvního, dříve vzniklého překladu, na pozdější překlad druhý.

Stance portugalského originálu a jejich úryvky, které užíváme ke srovnání, pocházejí z vydání básně *Os Lusíadas*, kterou doplnil úvodní studií a poznámkami Álvaro Júlio da Costa Pimpão.¹ V portugalském originálu najdeme osmiveršové stance s rýmovou strukturou AB AB AB CC. Verše jsou gramaticky jedenáctislabičné, ovšem podle zde zmíněných zásad jsou chápány jako desetislabičné, jelikož se počítají do poslední přízvučné slabiky desáté. Jde o hrdinský desetislabičný verš, dekasylab, s původním přízvukem na šesté a desáté slabice. Protože na těchto slabikách stojí významově důležitá slova, měli by se překladatelé snažit jejich postavení zachovat. Mluvíme-li o slabičném rozměru, nabízí se zde jistá volnost při střídání deseti a jedenáctislabičných veršů. Jiří Levý uvádí v knize *Umění překladu*, že v českých překladech ze sylabických struktur se v otázce rytmu často uplatňuje jamb, který odpovídá vzestupným rytmickým tendencím sylabického verše.² Budeme tedy překlady zkoumat i z rytmického hlediska a uvidíme, jestli se tento postup potvrdí i v případě překladu z portugalštiny.

První překlad zhotovil Jaroslav Vrchlický a v roce 1902 jej vydalo ve dvou svazcích Ottovo nakladatelství.³ Kniha nese název *Lusovci: Báseň o desíti zpěvech*. Je označena podtitulem: *přeložil formou originálu Jaroslav Vrchlický*. První svazek *Lusovci I* zahrnuje Zpěvy I až IV a druhý *Lusovci II* obsahuje Zpěvy V až X. První díl je doplněn velmi stručným úvodem, ve kterém Vrchlický uvádí, že překlad sice zhotovil formou originálu, ale jelikož se mu zdály Camõesovi verše příliš stručné a strohé, snažil se je v překladu obohatit nebo „vylepšit“. Přitom měl obavy, že je jeho překlad zdobnější než originál. Ve svém hodnocení z pozice překladatele nepatrně odsuzuje mytologickou složku básně, kterou má za estetickou nutnost všech renesančních básní, a vyzdvihuje spíše Camõesovy popisné pasáže moře a přírody. Sloh

1 Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

2 Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, strana 241 až 257.

portugalského autora přirovnává prostotou k Homérovy. V závěru uvádí, že pracoval stejnou metodou jako při převodech italských autorů (Tassa a Ariosta). V druhém dílu následují za vysvětlivkami opravy a korektury dříve vydaných zpěvů. Bohužel nikde nebylo zjištěno, z jaké předlohy překladatel čerpal, i když Hampl ve své závěrečné studii v druhém překladu uvádí německou předlohu. Tuto myšlenku nelze potvrdit ani vyvrátit, neboť Vrchlický se o ní nikde nezmiňuje. Druhý překlad je dílem Zdeňka Hampla (tehdy ještě Zdeňka Hampejse) a Kamila Bednáře. První z nich coby jazykovědec vytvořil filologický překlad, druhý jej přebásnil, což uvádí i v nakladatelském záznamu a tiráži knihy. V tiráži se dozvíme, že Kamil Bednář je rovněž autorem živých záhlaví, které najdeme ve všech deseti zpěvech. Tato živá záhlaví vždy stručně charakterizují obsah stancí na daných stránkách a zřejmě byla vytvořena ve snaze osvětlit čtenáři právě probíhající děj. Za překladem najdeme kromě rozsáhlého poznámkového aparátu navíc i krátkou studii s názvem *Luíz de Camões a jeho „Lusovci“*, ve které Zdeněk Hampl krátce popsal i historii překladů této básně do češtiny. Překladatelé převáděli původní text, který vyšel v roce 1956 až 1957 v nakladatelství Realizações Artísticas v Lisabonu. V druhém překladu najdeme celkem čtyřicet sedm ilustrací Miloslava Troupa.

V.2. Praktické porovnání stancí portugalského originálu a jeho českých překladů

V **prvním zpěvu** nacházíme ve třech stancích *Propozici*, v dalších dvou *Invokaci* a v následujících třinácti stancích *Dedikaci* králi Šebestiánovi. Poté se začne rozvíjet sama cesta posádky Vasca da Gamy do Indie. Vyprávění začíná v devatenácté stanci, loď již pluje Indickým oceánem. V následující dvacáté stanci poprvé zasedají antičtí bohové, aby se buď přiklonili na stranu portugalského mořeplavce, anebo aby proti němu brojili. Celé zasedání je zachyceno v celkem dvaceti dvou stancích. Jupiter nabízí ve stanci dvacáté čtvrté až dvacáté deváté první předpověď týkající se osudu Portugalců.

I, 24.

Como é dos Fados grandes certo intento
Que por ela se esqueçam os humanos
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.

I, 24.

k jak velkým cílům los je povolá,
že z lidstva paměti má smazat věky
Řím, Assyrské a Peršany a Řeky.

(JV)

Ve stanci čtyřicáté druhé se portugalské lodě začínají plavit směrem k ostrovu Svatého Vavřince. Následuje popis cesty a přivítání mořeplavců v Mozambiku, kde se schyluje k prvnímu útoku na Gamovu posádku. Portugalská loď má být napadena maurským králem, který je k tomuto činu podnícen Bakchem. Mořeplavci útok odrazí a poražený král nabídne Portugalcům lodivoda s tím, že jim ukáže cestu do Indie. Vede však lodě úmyslně špatným směrem k dalšímu muslimskému království. Ve sté stanci do děje vstoupí Venuše coby ochránitelka portugalských mořeplavců a svou mocí chce nasměrovat lodě do bezpečí. To se zcela nepodaří a Vasco da Gama s posádkou připlouvají do města Mombasy.

Jelikož se jedná o úvodní verše celé básně, srovnáme první a druhou strofu tohoto zpěvu náležící k *Propozici*.

I, 1.

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

I, 1.

Já hrdé reky opěvám i zbraně,
již ze západních břehů Lusitanů
až dosud nezbržděné mořské pláně
kdys projeli až tam za Taprobanu,
a v nebezpečích, trudech odhodlaně
s nadlidskou silou vnikli v onu stranu;
říš novou u cizinců vzbudovali,
ji mocí zvýšili a k slávě vzpjali.

(JV)

I, 1.

Chci slavit zbraň i chrabrých reků jména,
když od západních břehů Lusitanu
přes moře dosud lodí nezbrázděná
za Taprobanu propluli, v tu stranu,
kde jejich smělost, v bojích zocelená
nad lidskou míru, v dálkách oceánu
ostrovní novou říši založila,
jež díky jim se tolik proslavila.

(H-B)

České překlady v této stanci dodržují slabičný rozměr originálu, když překládají jedenáctislabičným veršem s ženským zakončením. Vrchlického překlad ve všech verších dodržuje stejný rytmus, pětistopý jamb. Hampl a Bednář jsou rytmicky méně pravidelní, poněvadž rytmus se v překladu v rýmových verších často neshoduje. Pětistopý jamb můžeme vidět v rýmovém verši prvním a pátém, dále ve verši druhém a čtvrtém a také v závěrečném rýmovém dvouverší. Třetí a šestý verš mají rytmus jako daktyl následovaný čtyřmi trocheji. Použitím jambické stopy překladatelé dosahují rytmicky vzestupné tendence odpovídající heroickému dekasylabu.

První stance začíná podobně jako epos *Aeneis* s tím rozdílem, že v originálu básnický subjekt promluví až v samém závěru druhé strofy, což české překlady nerespektují. Vrchlický paralelně k Vergiliovi volí spojení *Já opěvám*, stejně jako Hampl s Bednářem, kteří užívají spojení *Chci slavit*. V prvním verši této stance je v originále plurál substantiva *barão*, které značí udatného a slavného muže a může být chápáno i ve významu muže šlechtického stavu.¹ Podstatné jméno v množném čísle naznačuje, že na rozdíl od římského eposu hlavním hrdinou nebude jednotlivec, nýbrž kolektiv. V obou překladech je jako ekvivalent použito slovo *rek* v množném čísle, které svým významem originálu odpovídá. Jelikož spojení *Barões assinalados* (rekové významní nebo význační) stojí na přízvučných slabikách heroického desetislabičného verše (na šesté a desáté), měl by se z hlediska filozofie básně zachovat na stejném místě analogický význam. Přesto jsou tato slova v prvním překladu v odlišných pozicích a do popředí se dostává výraz *opěvám*, který konkretizuje básnický subjekt a báseň zlogičťuje, a rovněž výraz *zbraně*, původně v nepřízvučné pozici. Hampl a Bednář také konkretizují a zlogičťují báseň, když

¹ Srov. Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões, 2002, s. 28.

básnický subjekt vyjadřují pomocí slovesa *chci slavit*. Ve svém překladu přízvučnou pozici přívlastku *assinalados* částečně zachovávají v epitetu *chrabrých*, stojícím na šesté slabice. Přízvučná desátá slabika je zaplněna slovem *jména*, které je příkladem tzv. vycpávkového slova. Je málo obsažné, není proti logice ani obsahu básně, nemění obraz nabízený originálem a bylo zvoleno k vyplnění slabičného a rytmičného rozsahu verše.

Druhý verš odpovídá jak v prvním, tak ve druhém překladu portugalskému originálu. V originálu je použito synekdochy, neboť význam spojení *Ocidental praia Lusitana* (západní lusitánské pobřeží) vlastně označuje celé Portugalsko. V původním textu je podtržena západní část evropského kontinentu, tudíž myšlenka, že Portugalsko stálo na okraji evropského dění. Významově důležitá slova *praia Lusitana* v českých překladech *břehů Lusitanů* a *břehů Lusitanu* jsou na odpovídající pozici. Nabízí se otázka, proč druzí překladatelé použili krátkého *u*, neboť označení státu bylo Lusitánie a ne Lusitan.

Ve třetí verši máme na významově silných přízvučných pozicích v portugalském originálu slova *nunca de antes navegados* (nikdy předtím nepropluté). Z hlediska významu básně je třeba těmto výrazům věnovat značnou pozornost, autor chce říci, že Vasco da Gama byl první, kdo se dostal po moři do Indie. V prvním českém překladu najdeme spojení *nezbrázděné pláně*, které dodržuje původní přízvučné postavení. V druhém překladu pozice a význam spojení *lodí nezbrázděná* odpovídají originálu, avšak slovo *lodí* je použito jako slabičná vycpávka, která může být považována za pleonasmus, stylisticky odlišující překlad a originál.

Čtvrtý a druhý verš jsou propojeny nejen pomocí rýmů, ale i významově. Opět se zdůrazňuje geografický rozsah plavby a použitím dávného řeckého názvu ostrova Cejlonu neboli *Taprobany* se odkazuje k antice. V prvním překladu je na přízvučných pozicích spojení *além da Taprobana* adekvátně převedeno v podobě *tam za Taprobanu*. Hampl a Bednář významově propojení poněkud oslabují, když volí odlišný slovosled a ostrov Taprobana se dostává do první části verše. Kvůli rýmovému schématu ve druhém překladu najdeme vycpávkové spojení *v tu stranu*, které použil i Vrchlický na konci šestého verše v podobě *v onu stranu*. Můžeme se domnívat, nakolik se nechali překladatelé prvním překladem inspirovat. V druhém překladu tato vycpávka nevhodně stojí na desáté přízvučné slabice, kde by měl být zachován význam *Taprobana*. Ve čtvrtém verši získává v prvním překladu spojení *passaram ainda* podobu *kdys projeli*. Pohybujeme se v prostředí mořeplavby, a tak by bylo vhodnější užít slovesa *propluli*, jak se dočteme v překladu druhém.

Pokračujeme-li, můžeme najít v pátém verši v prvním překladu významový posun u slova *guerras* stojícího na přízvučné pozici, které je poněkud nevhodně a archaicky přeloženo jako *trudech*. Z hlediska vývoje básně, kdy bude Vasco da Gama melindskému královi popisovat i

válečnou historii Portugalska, by mělo být toto slovo přeloženo jako *války* nebo jako *boje*, jak tomu je ve druhém překladu. V něm se vytratil význam spojení *em perigos* (v nebezpečích) a nově se objevuje slovo *smělost*, které nemá v originále opodstatnění.

První překlad v šestém verši nedodrží přízvuchné postavení spojení *a força humana*, v překladu *s nadlidskou silou*, a místo něho je použito v rýmové pozici vycpávky *v onu stranu*. V druhém překladu verš získává jiný význam, neboť se spojení *nad lidskou míru* vztahuje ke slovu *smělost* z předchozího verše. To v jistém smyslu vystupuje proti původní myšlence verše, protože originál opěvuje slavné muže, ovšem zde se mluví o jejich smělosti: v původním díle totiž dále najdeme sloveso ve třetí osobě množného čísla minulého času *edificaram* (postavili), a poněvadž je ve druhém překladu podmětem slovo *smělost*, v češtině bude ekvivalentem přísudek *založila*, tedy třetí osoba jednotného čísla v ženském rodě. Nepředstavovalo by to problém, pokud by se podobný překladatelský postup použil v některé z následujících stancí. Tyto verše jsou však úvodní a slovesa jsou záměrně ve třetí osobě množného čísla, aby podtrhovala kolektivní charakter básně, a proto by na začátku bylo vhodné tento rys zachovat. V šestém verši Hampl s Bednářem předjímají myšlenku objevující se až v následujícím verši v podobě *e entre gente remota* (doslova *a mezi lidem vzdáleným/ dávným*), když podobný obraz navozují spojením *v dálkách oceánu*, i když tak význam vymezují pouze místně ale již ne časově.

V sedmém verši najdeme u obou překladů významový přesah, kdy je spojení *Novo Reino* jako *říš novou a novou říši* použito již zde, i když v originále jej najdeme až ve verši osmém. Hampl a Bednář přidávají význam, který původně dílo nemá, když užití jako vycpávku slovo *ostrovní*. Částečně tím mění smysl, neboť portugalské koloniální panství netvořily pouze ostrovy. Vrchlický v tomto verši zachovává přízvuchné spojení *remota edificaram* stojící na šesté a desáté slabice ve verši, když tyto významy umisťuje v českém překladu na stejné pozice jako u *cizinců vzbudovali*.

U závěrečného verše této stance je v prvním překladu použito spojení *ji mocí zvýšili a k slávě vzpjali*. Jde o příklad významové amplifikace pomocí synonym odpovídajícím portugalskému slovesu *sublimaram* (pozvedli nebo povznesli), které stojí v přízvuchné pozici. Hampl s Bednářem v posledním verši zachovávají původní obraz básně, avšak kvůli rýmu užívají sloveso *proslavila* s koncovkou jednotného čísla ženského rodu, a tak se u nich znovu vytrácí původní záměr autora opěvovat celý kolektiv.

Následuje **druhá stance prvního zpěvu**, ve které opět oba překlady dodržují jedenáctislabičný rozměr a překládají ženským rýmem. V prvním překladu najdeme ve všech verších pětistopý jamb. Ve druhém překladu se metrum shoduje v každém verši s překladem prvním.

I, 2.

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

I, 2.

Těž králů jejich činy zpěv můj slaví,
již říš i víru vždy jen rozmnožili,
již Afričanů, Asiatů davy
i kleté jejich země vyplnili,
i ty, jež činy, hodné věčné slávy,
od smrti neúprosné vyprostily,
chci opěvat a hlásat všemu světu,
duch s uměním když pomohou mi k vzletu.

(JV)

I, 2.

I ony krále, slavné převelice,
když kříž a imperium rozšířili
a bezbožnické kraje po Africe
i v Asii svým mečem pokořili;
i ty, kdož chrabré skutky konajíce,
z údělu smrti vykoupeni byli;
ty všechny před světem chci chválit písní,
když um a duch mne nenechají v tísní.

(H-B)

Druhá stance prvního zpěvu navazuje v původním díle po středníku významově na stanci první, když se od činů udatných mužů nebo šlechticů, přechází k zásluhám králů. Popisuje jejich podíl na válečných taženích, šíření křesťanství a zvětšení rozlohy portugalského království. Camõesovy verše a jejich české překlady ne zcela odpovídají. V obou případech dochází ke

kondenzacím a následně i významovým přesahům. Z hlediska myšlenkové výstavby básně je třeba respektovat řazení veršů, přesto české překlady jejich pořadí mění. V prvním překladu navazuje úvodní verš na začátek předešlé stance spojením *zpěv můj*, a tím významově předjímá úvod sedmého verše stance, kde je v portugalštině spojení *cantando espalharei*. Hampl a Bednář navazují na první stanci spojením *I ony krále*. V prvním verši dochází u Vrchlického ke kondenzaci významů verše *E também as memórias gloriosas* (a také slavné paměti) na pouhé spojení *jejich činy*. Stejně Hamplův a Bednářův překlad spojení zachovává pouze částečně, když použijí výraz *slavné převelice*. Ten vztahují k významu *králové*, který ale v originále není řídicím větným členem. Mimo to je *memórias gloriosas* v silné přízvučné pozici a tvoří rýmovou a významovou dvojici s koncem pátého verše *obras valerosas* (statečné činy). Hampl a Bednář užívají spojení *chrabré skutky*. Významově sice odpovídá předloze, ale znovu se zde objevuje slovo *chrabrý* jako v prvním verši předešlé stance, což v původní básni nenajdeme. České překlady již do prvního verše vkládají význam *králové*, které je v originále až ve verši druhém v podobě *Daqueles Reis* (těch králů).

Protože byl v překladech první verš zkondenzován, původní význam třetího verše se posouvá do verše druhého. V něm a ve dvou verších následujících je zachycena myšlenka, že mořeplavba rozšiřovala Portugalsko nejen teritoriálně, ale přispěla i k šíření křesťanství. Na konci druhého verše najdeme v přízvučné pozici opisnou vazbu *foram dilatando*. Ta je složená ze slovesa *foram* (jít) v minulém čase a s gerundia *dilatando* (rozšířit) a v portugalštině značí postupné rozvíjení děje v minulosti. V prvním překladu je do češtiny převedeno jako *rozmnožili*, v druhém jako *rozšířili*, i když by bylo vhodnější použít nedokonavý tvar slovesa

Ve třetím a čtvrtém verši je v původním díle metonymické označení *...as terras viciosas/ De África e de Ásia...* (...a hříšné země/ Afriky a Asie...). Ve Vrchlického překladu se tato figura vytrácí, když amplifikuje pomocí *Afričanů, Asiátů davy*. V druhém překladu najdeme metonymii zachovánu, ovšem překlad je obohacen o archaicky znějící metonymické spojení *svým mečem pokořili*. Pátý verš odkazuje na verš druhý, který začíná spojením *daqueles reis* (ve významu těch králů), a pátý verš pokračuje *e aqueles* (ve významu a těch dalších). V druhém překladu je použito přechodníku *konajíce*.

Šestý verš chce v původním znění říci zhruba toto: statečné činy zapříčiní, že nepodléhají zákonu smrti. V originále najdeme znovu opisnou vazbu slovesa *jít* v přítomném čase a gerundia slovesa *osvobodit se se vão libertando*. V portugalštině tato vazba značí postupné rozvíjení děje v přítomnosti. Nicméně v obou překladech je nevhodně použit čas minulý. Tím mění vyznění pátého a šestého verše, poněvadž vyprávění je v češtině zasazeno do minulosti, Camões však mluví o přítomnosti svého národa.

V sedmém verši v původním díle najdeme spojení *cantando espalharei*. První část této vazby je gerundium slovesa *zpívat*, které značí neukončenost slovesného děje, druhá část je budoucí čas od slovesa *rozšířit*. Do češtiny byl přeložen v obou případech pomocí modálního slovesa *chtít* v přítomném čase. V osmém verši používá Vrchlický vycpávku *k vzletu*. Na tomto místě by bylo vhodné zachovat význam *engenho* (vynalézavost, duchaplnost a důvtip), které znamenalo v renesanční poezii předpoklad k vytvoření kvalitního literárního díla. Vrchlický jej zachovává ve spojení *duch s uměním*, Hampl a Bednář význam navozují spojením *um a duch*.

Ve druhém zpěvu posádka Vasca da Gamy odjíždí z Mombasy po zrádném plánu maurského krále, který chce portugalské mořeplavce pobít. Lodím se podaří uniknout díky pomoci Venuše a mořských Nereid. Bohyně lásky se za mořeplavce přimluví i u Jupitera, který rozkáže, aby Portugalcům pomohl Merkur. Bůh kapitánovi ve snu poradí břehy Mombasy opustit a pokračovat do Melindy. Venušin zásah do děje, její pomoc při úniku z léčky nastražené mombaským králem, začíná v osmnácté stanci druhého zpěvu a zabírá celkem dvacet čtyři stancí. I ve druhém zpěvu je Jupiterem pronesena předpověď týkající se osudu portugalského národa.

II, 44.

(...)

Pelos ilustres feitos que esta gente

Há-de fazer nas partes do Oriente.

II, 44.

(...)

pro činy, jimiž dobude si slávy

tvůj lid tam na Východě, kam se plaví.

(H-B)

Nyní porovnáme české překlady stance osmnácté, kde se Venuše snaží ochránit posádku od nastražené léčky. V portugalštině je v básni použito převážně sloves přítomného času *inclinam* (naklánějí), opisné vazby v přítomném čase *vão levando* slovesa *jít* ve třetí osobě množného čísla s gerundiem slovesa *zvedat* a gerundií sloves *dát* a *vidět* jako *dando* a *vendo*. Temporální aspekt některých těchto slovesných tvarů není v překladech vždy uchováván.

II, 18.

As âncoras tenaces vão levando,
Com a náutica grita costumada;
Da proa as velas sós ao vento dando,
Inclinam pera a barra abalizada.
Mas a linda Ericina, que guardando
Andava sempre a gente assinalada,
Vendo a cilada grande e tão secreta,
Voa do Céu ao mar como ãa seta.

II, 18.

Do výše těžké, pevné kotvy vzpjali
ve pokřiku, jak námořníků mrav,
jen přední plachty větrům v kořist dali
a zabočili jistý ve přístav.
Však Erycina všecko zhlédla z dáli
bdíc nad svým lidem skrze mračen háv,
jak zálohu a tajný úklad zřela,
v ráz rychloletým šípem k zemi sjela.

(JV)

II, 18.

Již těžké kotvy zvedli námořníci
a křikem obvyklým vzduch naplňují;
z plachet jen přední, hned se vzdouvající,
napnou a s loďmi do zátoky plují.
Tu Erycinská – Venuše, dál bdící
nad lidem, jehož slávu opěvuji,
vidouc, že oko léčky stahuje se,
jak šíp se z nebes k oceánu snese.

(H-B)

V prvním překladu je stanice převedena střídáním jedenáctislabičných rýmových lichých veršů a desetislabičných rýmových veršů sudých. Toto střídání končí u závěrečného rýmového dvouverší, kde jsou oba verše jedenáctislabičné. V tomto překladu mají liché rýmové verše zakončení ženské a sudé rýmové verše zakončení mužské, kromě verše sedmého a osmého, které

jsou ženské. Rytmus všech veršů ve Vrchlického překladu má podobu pětistopého jambu. Druhý překlad má všechny verše jedenáctislabičné ženské. Hampl s Bednářem nejsou v rytmické otázce tolik symetričtí a metrum se občas shoduje i ve verších nerýmových. V prvním, druhém a pátém verši můžeme vidět pětistopý jamb. Rytmus ve verši třetím, čtvrtém a šestém má podobu daktylu následovaného čtyřmi trocheji, který se uplatňuje i v závěrečném dvouverší stance.

V původním díle najdeme v prvním verši spojení *vão levando*, opisnou vazbu slovesa *jít* v přítomném čase s gerundiem slovesa *zvedat* nebo *nosit*, která v portugalštině značí postupné rozvíjení děje. Jak v první, tak druhém českém překladu jsou neopodstatněně použity minulé časy sloves *vzpjali* a *zvedli*. Vrchlický v prvním verši amplifikuje použitím synonym *...těžké, pevné kotvy...*, pro které nemá oporu v originále. V druhém překladu najdeme významový přesah druhého verše, kde je přídavné jméno *náutica* (námořní) přesunuto v podobě podstatného jména *námořníci*. Hampl s Bednářem pokračují ve druhém verši slovesem *naplňují* v přítomném čase. Ačkoliv má funkci vycpávky, zasazuje děj do správného slovesného času a kompenzuje užití minulého času ve verši předešlém. V prvním překladu je ve druhém verši zachován význam i přízvukná pozice spojení *grita costumada* v podobě námořníků mrav, které stojí na přízvukné šesté a desáté slabice verše. Ve druhém překladu není dodržena díky významového přesahu a na šestou a desátou slabiku se dostávají výrazy *obvyklým*, které by odpovídalo významu *costumada*, a *naplňují*, které slouží jako vycpávka.

První překlad má ve třetím verši vycpávku v podobě metafory *v kořist dali* (myšleno plachty), která nemá oporu v originále a stává se stylisticky bohatší než původní. Mimo to Vrchlický nevhodně převádí gerundium minulým časem. Ve druhém překladu je použito inverzního pořádku slov *z plachet jen přední*, které může být chápáno jako archaické. Ve čtvrtém verši v prvním překladu Vrchlický opakuje špatný převod slovesa v přítomném čase *inclinam*, které uvádí do minulého času jako *zabočili*. Druhý překlad sloveso *inclinam* překládá přítomným časem *vplují*, a zároveň si vypomáhá vycpávkovým slovem *lod'mi*, které ale nenarušuje původní obraz nabízený originálem.

V pátém verši je v Camõesově textu použito jméno *Ericina*, kterým se označovala bohyně Venuše. Čtenář v době vzniku jak prvního, tak druhého překladu nemusel být s touto skutečností obeznámen, poněvadž dobový kulturní kontext vzniku díla a jeho dvou překladů jsou velmi odlišné. I když jsou oba překlady doplněny poznámkami za textem překladu, překladatel by se na ně neměl spoléhat. Proto řeší druhý překlad vzniklou situaci lépe pomocí vnitřní vysvětlivky *Erycinská–Venuše*. Naopak překlad první uvádí pouze *Erycina* bez bližšího vysvětlení a jméno osvětluje až v poznámkách. Původní slovesná vazba v tomto verši *andava guardando* se skládá nejprve z minulého času v podobě imperfekta slovesa *chodit* nebo *kráčet* a následně z gerundia

slovesa *hlídat* nebo *střežit*. Označuje poněkud vágní děj probíhající v minulosti. Překlad spojení lépe řeší druhý překlad pomocí příslovce *dále* a archaického přídavného jména *bdící*. Vrchlický v tomto verši předjímá význam verše sedmého, kde najdeme gerundium *vendo*. Používá v tomto verši totiž sloveso *zhlédla*, čímž odkazuje k zmíněnému gerundiu slovesa *vidět* a jeho význam intenzifikuje.

V prvním překladu je v šestém verši použit přítomný přechodník *bdíc* jako ekvivalent opisného tvaru v minulém čase *andava guardando*. Setkáme se zde s metaforickým spojením *mračen háv*, měnící původní obraz, ve kterém jsou prozatím moře a nebe před zásahem Venuše a Nereid klidné. V šestém verši je použito spojení *a gente assinalada* (význační lidé/rod/plémě) odkazující k prvnímu verši prvního zpěvu, kde najdeme synonymní spojení *os Barões assinalados*. Camões chtěl těmito výrazy podtrhnout důležitost plavby Vasca da Gamy a přínos portugalského národa v tomto historickém období. Výrazy původně ve verších stojí na silných přízvučných slabikách, což jejich význam ještě zdůrazňuje. Vrchlický užívá ve svém překladu v tomto zpěvu jako ekvivalent spojení (*bdíc nad*) *svým lidem*, kdežto v prvním verši prvního zpěvu u něj najdeme *hrdé reky (opěvám)*, nezachovává tuto spojitost a původní význam oslabuje. Hampl s Bednářem spojení zachovávají částečně, když v prvním verši prvního zpěvu uvádí *...chci slavít ...chrabrých reků* (jména), a v tomto verši spojení *...nad lidem, jehož slávu opěvuji...* Pomocí synonym se snaží navodit podobný obraz a zachovávají přitom přízvučné postavení těchto výrazů.

Sedmý verš je v prvním případě přeložen použitím básnického *zřela*, které by mělo odpovídat původnímu gerundiu *vendo*. Toto sloveso stojí u Vrchlického na nevhodně na desáté slabice odkud vytlačuje původně přízvučný význam *secreta* (tajná). Jelikož je v původním díle v následujícím rýmovém verši přítomný čas slovesa *voar* (letět), bylo by vhodnější převést gerundium do času přítomného nebo do přítomného přechodníku, jak vidíme v druhém překladu ve tvaru *vidouc*. Zde za přechodníkem následuje nepodložená metafora *oko léčky stahuje se*, která překlad stylisticky obohacuje. Poslední verš stance zní přeložen do češtiny následovně: *letí z nebe(s) k moři jako šíp*. V originále stojí na přízvučných pozicích významy *mar* (moře) a *seta* (šíp). Vrchlický převedl verš tak, že Venuše směřuje k zemi, i když by spojení *k moři sjela* vůbec nenarušilo rytmickou výstavbu verše. Zachovává tedy význam v přízvučném postavení jen částečně, když na přízvučnou šestou slabiku umísťuje výraz šípem. Na desáté slabice u něj najdeme slovesa v minulém čase *sjela*, které opět nerespektuje temporální zasazení děje slovesa *voa*. Vrchlický pravděpodobně zvolil tento čas, aby vytvořil rýmu k verši sedmému. K významu šíp vztahuje Vrchlický vycpávku v podobě básnického výrazu *rychloletým*. Druhý překlad řeší poslední verš lépe, neboť zachovává ve slovesu *snese* časové určení děje. Na šesté přízvučné

slabice respektuje význam *mares* v podobě *oceánu*, avšak původní význam *šíp* z rýmových důvodů přesunuje již na slabiku druhou.

Celá stance má ve Vrchlického překladu díky nesprávnému překládání slovesných časů jiný význam. Druhý překlad převádí do nesprávného času pouze jednou, ale tento omyl v zápětí kompenzuje. Kromě toho se první překlad stylisticky liší od originálu díky přidaným stylistickým hodnotám (metafora, intenzifikace významů a jejich amplifikace) a navíc v jednom případě text překladu významově posouvá. Druhý překlad, kromě již zmíněného adekvátního překladu slovesných časů, velmi dobře pracuje vnitřní vysvětlivkou.

Třetí zpěv se zabývá dějinami Portugalska, o kterých vypráví Vasco da Gama melindskému králi. Tento příběh v příběhu zabírá celý třetí a čtvrtý zpěv. V úvodu zpěvu nacházíme rozsáhlý zeměpisný popis a vyprávění o dějinách portugalského národa je až ve dvacáté první stanci.

III, 21.

(...)

Esta foi Lusitânia, derivada
De Luso ou Lisa, que de Baco antigo
Filhos foram, parece, ou companheiros,
E nela antão os incolas primeiros.

III, 21.

(...)

Ach, Lusitanie má drahá to je,
dle Lusa nebo Lysy, za to mám,
ti Baccha soudruzi neb syni byli,
zde jako první páni země žili.

(JV)

Děj se začne odvíjet skoro ve stejném okamžiku, kdy je v prvním zpěvu zahájen sněm bohů a ve druhém zpěvu se Venuše snaží mořeplavcům pomoci, aby nepadli do léčky. Ve třetím zpěvu je věnováno více prostoru například bitvě u řeky Salado, ve které je popisováno setkání Marie Portugalské s králem Alfonsem IV, a dále je tu rovněž i epizoda o nešťastné lásce Inês de Castro, kterou nyní porovnáme.

III, 123.

«Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra ùa fraca dama delicada?

III, 123.

On Inez světu urvat uzavírá,
by urval syna z její lásky pout;
jen v mrzké smrti, takát' jeho víra,
můž oheň věrné lásky uhasnout.
Ký děsný blud se v mysl jeho vtírá,
že meč, jenž stavil Maurů litých proud,
se obracet má nyní vytažený.
na bezbranná a něžná ňadra ženy?

(JV)

III, 123.

přikáže Ines život odejmouti,
aby jí mohl vyrvat svého syna,
v domnění, že se zhavá láska zhroutí,
až krví bude smyta její vina.
Jaký to hněv jej nutil pozvednouti
meč, který v boji Maurům hlavy stínal!
Proč s břitkým mečem obrátil své rámě
proti tak něžné a tak křehké dámě!

(H-B)

První překlad řeší tuto stanci kombinací lichých jedenáctislabičných ženských veršů a sudých desetislabičných veršů mužských. Dva závěrečné rýmové verše mají po jedenácti slabikách a jsou ženské. Druhý překlad ve všech verších dodržuje jedenáctislabičný rozsah s ženským zakončením. V prvním překladu máme naprosto stejné rozložení rytmu, pětistopý jamb, ve všech verších. V druhém překladu je v lichých rýmových verších řada jednoho daktylu

následovaná čtyřmi trocheji, toto metrum se opakuje i ve verši druhém. V rýmovém verši čtvrtém a šestém vidíme pětistopý jamb a v závěrečných rýmových verších sedmém a osmém následuje po třech daktylech jeden trochej.

Stance začíná v původním díle inverzním slovosledem, kdy se přísudek *determina* (rozhodne se) dostává na konec verše do přízvučné desáté pozice. Kromě toho je zde eufemismus v podobě *tirar ao mundo* (vzít světu), přičemž je slovo *mundo* na přízvučné šesté slabice.¹ První překlad zachovává postavení částečně pozicí slovesa *uzavírá* a respektuje i eufemismus a inverzní slovosled v podobě spojení *světu urvat*. Vrchlický v překladu trochu zlogičtuje, neboť sloveso doplňuje jinak v původním díle zamlčeným podmětem *on*. Druhý překlad eufemismus potlačuje a použije v přízvučných pozicích spojení *život odejmouti* a ekvivalent slovesa *determina* výraz *přikáže* umísťuje na začátek verše. Infinitivní koncovka slovesa *odejmouti* propůjčuje textu jistou míru archaičnosti, i když byla patrně zvolena jen kvůli naplnění slabičného rozsahu verše. Ve druhém verši se vrací sloveso *tirar* (vyrvat), čímž se jeho význam podtrhuje. První překlad tento rys nepotlačuje a opakuje sloveso *urval*. Druhý překlad použije sloveso *vyrvat*, ale kvůli překladu verše předcházejícího se účinek vytrácí. Metaforické spojení *...filho...preso...* (...syn... uvězněný..) zachovává pouze první překlad v podobě *...syna z...lásky pout...*, druhý překlad toto opomíjí.

Ve třetím verši najdeme výraz *morte* (smrt) a ve verši následujícím na podobném místě slovo *amor* (láska), které tvoří nejen významové protiklady, ale mají spolu se slovesem *matar* (zabít) a přídavným jménem *firme* (pevný nebo věrný) jistou aliterační hodnotu (opakování souhlásek *mr*). V českých překladech není možné tento jev úplně zachovat. Vrchlický se o to pokusil ve spojení *mrzké smrti*, které v jeho překladu tvoří kontrast ke slovu *lásky* ze čtvrtého verše. V prvním překladu zcela mizí význam *sangue* (krev), který okamžik blížící se vraždy dramaticky dotváří. Ve čtvrtém verši můžeme v originále najít inverzní slovosled u metaforické spojení *matar do firme amor o fogo aceso* (zabít věrné lásky oheň zapálený). První překlad spojení zachovává částečně ve výrazu *oheň lásky uhasnout* a dodržuje tím i postavení na šesté a desáté slabice hrdinského dekasylabu významově důležitých slov *amor* (lásky) a *aceso* (zde uhasnout). Druhý překlad mění uspořádání veršů a ve verši třetím se mluví o *žhavé lásce* a až ve verši čtvrtém o *krvi*. Hampl s Bednářem se pokusili zachovat metaforické spojení v podobě expresivního spojení *se žhavá láska zhroutí*. Ve čtvrtém verši se snad snažili významový přesah

¹ Camões, Luís de. Os Lusíadas. Apresentação e Notas: Ivan Teixeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, s. 115. [online]. [cit. 8. dubna 2012]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=RfFKKJPYttgC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=lus%C3%ADadas+tirar+ao+mundo>

kompenzovat přidáním metaforického spojení *smýt krví její vinu*, které v předloze oporu nemá. V jejich překladu se vytrácí mezi třetím a čtvrtým veršem opozice mezi slovy *amor* a *morte*.

V pátém až osmém verši pokládá autor řečnickou otázku. První překlad ji respektuje, zatímco druhý překlad otázku rozděluje na dvě zvolání, čímž mění její expresivitu. V původním díle najdeme na začátku pátého a sedmého verše paralelní konstrukce se slovem *furor* (šílenství nebo běs). Ani jeden z překladů opakování nezachovává a české překlady pouze jedenkrát v pátém verši uvádí spojení *děsný blud* a *hněv*. Pátý verš začíná Vrchlický archaickým tázacím zájmenem *ký*. Na významově důležitých pozicích v pátém verši stojí *a espada fina* (ušlechtilý meč). V obou překladech se nedodrhuje jeho přízvučné postavení a slovo se *meč* přesouvá na začátek šestého verše. Ve druhém překladu se výraz *meč* vrací ve verši sedmém doplněno jménem *břítým*. Můžeme v tom vidět snahu o kompenzaci za ztrátu paralelní konstrukce se slovem *furor* z původního pátého a sedmého verše. První i druhý překlad předjímají významovým přesahem sedmý verš, protože již na tomto místě hovoří o Maurech. V původním díle se verše vztahují k podmětu *espada*, ale v druhém překladu má sedmý verš podmět zamlčený a je doplněn vycpávkovým spojením *své rámě*, které význam originálu mění, poněvadž jej vztahuje již k samotnému vykonavateli vraždy. Závěrečný verš této stance v prvním překladu dodržuje přízvučné postavení spojení *dama delicada* (dáma křehká), když na šesté slabice verše zachovává význam *něžná* a na desáté *ženy* a verš doplňuje vycpávkou *ňadra*. Verš končí, dle původní autorovy myšlenky, již zmíněnou řečnickou otázkou. Druhý překlad na šesté slabice význam nechovává, ale na desáté jej respektuje v podobě výrazu *dámě*. Na rozdíl od originálu končí verš zvoláním měnícím expresivitu této stance.

Jak si můžeme z výše uvedeného rozboru všimnout, zachovává první překlad stylistické znaky původního díla (metafory, paralelní konstrukce, eufemismus, aliteraci a inverzní slovosled) více než překlad druhý. Ten se snaží některé ztráty kompenzovat na jiném místě pomocí podobných stylotvorných prostředků. Přitom ovšem druhý překlad někdy mění expresivitu textu, používá nevhodné vycpávky a dokonce pozměňuje význam. První překlad někdy obětuje nějaký z významů textu, přesto celkově respektuje postavení významů na šesté a desáté slabice verše více než překlad druhý.

Čtvrtý zpěv pokračuje ve vyprávění o portugalských dějinách. Můžeme jej rozdělit na dvě části. První část zahrnuje například epizodu bitvy u města Aljubarrota, kde se v roce 1385 střetla portugalská vojska Jana I. Portugalského a Jana I. Kastilského, a končí snem o Indii krále Manuela Velikého, Janova nástupce. V něm se objevuje již třetí proroctví o budoucnosti Portugalců, které vyřkne posvátná řeka Ganga.

IV, 74.

(...)

Custar-t'-emos contudo dura guerra;

Mas, insistindo tu, por derradeiro,

Com não vistas vitórias, sem receio

A quantas gentes vês porás o freio.»

IV, 74.

(...)

Krutými boji získáš nás, ne líně,

však vytrváš-li, v slední okamžik

po neslýchaných trudech kmenům všem

jho na šíj vložíš, u všech vítězem!“

(JV)

Skutečnost, že jej pronese nekřesťanská řeka, je možné si vykládat jako posvěcení kolonizace Indie. Proroctví, které pronášel v předešlých zpěvech Jupiter, je odlišné, neboť v tomto zpěvu je zakotveno v historickém vyprávění. Ve druhé části čtvrtého zpěvu se přechází od historie vypravované k historii prožívané současníky Vasca da Gamy. Tím se báseň stala pro tehdejšího čtenáře aktuální a získala národní rozměr. Zcela jasně můžeme vidět tento přechod v sedmdesáté sedmé stanci, kterou níže porovnáme s českými překlady, ve které Vasco da Gama začíná užívat zájmeno *eu* (já). Posádka se připravuje na vyplutí a zároveň ještě v devadesáté páté stanci promluví ctihodný stařec z lisabonské čtvrti Restelo. Camões ústy tohoto muže kritizuje na základě své vlastní zkušenosti nesmyslnost a absurdnost rizika, které s sebou přináší mořeplavba a cestovatelská a objevitelská touha.

..

IV, 77.

«Eu, que bem mal cuidava que em efeito
Se pusesse o que o peito me pedia,
Que sempre grandes coisas deste jeito,
Pres[s]ago, o coração me prometia,
Não sei por que razão, por que respeito,
Ou por que bom sinal que em mi se via,
Me põe o ínclito Rei nas mãos a chave
Deste cometimento grande e grave.

IV, 77.

Já, jenž jsem nejmiň myslil, že se stane
to, k čemu mysl má mne vždycky hnala,
– neb vždycky také velké věci, pane
má hrud' mi věštíc napřed zvěstovala –
já nevěděl, ký důvod králi tane
na mysli, štěstěna se na mne smála,
že vznešený král podle mého chtíce
v mé ruce vložil díla toho klíče.

(JV)

IV, 77.

Já, Gama, neodvažoval se sníti,
že sny mé budou jednou skutečností,
neboť přec častokrát se srdce vznítí
jen zdáním činů hodných velikosti.
Nevím, čím jsem si směl to zasloužiti
a přesvědčiti o své statečnosti,
nicméně král náš do rukou mi vkládá
klíč této výpravy, jež všech sil žádá.

(H-B)

V původní stanci můžeme vidět pro báseň důležité slovo *peito* (hrud' v tomto případě značí srdce), doplněné personifikovaným spojením *pedia* (žádalo). Další personifikované spojení najdeme ve verši čtvrtém *o coração me prometia* (srdce mi slibovalo) a ve verši sedmém je metafora v podobě *me põe nas mãos a chave* (dává mi do rukou klíč). Kromě toho je v tom

samém verši anteponováno přídavné jméno *o ínclito Rei* (slavný král). Mezi čtvrtým a pátým veršem mezi slovy *coração* (srdce) a *razão* (důvod) najdeme vnitřní rým, který ani jeden z překladů nezachovává.

Oba dva překlady překládají verše jedenáctislabičným rozměrem s ženským zakončením. První překlad udržuje rytmus v podobě pětistopého jambu ve všech verších. Druhý překlad nemá rytmickou strukturu tolik pravidelnou, neboť se v lichých a sudých verších střídá. V rýmových verších lichých můžeme vidět třístopý daktyl následovaný jedním trochejem, které se vrací i v závěrečném dvouverší. V sudých verších nacházíme v tomto druhém překladu pětistopý jamb

První verš začíná zájmenem *eu* (já), které je v prvním překladu zachováno, nicméně v překladu druhém je doplněno vlastním jménem kapitána portugalské posádky. Takovéto zlogičťování je sice vstřícným krokem ke čtenáři, ale vzhledem k originálu nemá opodstatnění. V prvním překladu se ve druhém verši vytrácí význam slova *peito*, ale je zachována personifikace ve spojení *mysl mne hnala*. Bylo by vhodnější použít jiné sémanticky podobné slovo (např. duše), které by slabičně i rytmicky odpovídalo rozměru básně. Nedošlo by tak k snad nechtěné kumulaci a intenzifikaci významů z prvního verše *mysl*, *myslil* a z verše šestého *na myslí*. V prvním verši druhého překladu se objevuje sloveso *sníti* s archaickou infinitivní koncovkou a hned ve verši druhém slovo *sny*, takže i zde dochází k hromadění a zdůrazňování významu bez opory v originále. I v tomto překladu se vytrácí význam *peito*, který by měl být zachován kvůli svému postavení na přízvučné šesté slabice hrdinského dekasylabu.

Vrchlický ve třetím verši užívá vycpávkového slova *pane* a odkazuje tím k melindskému králi, se kterým Gama rozmlouvá. Ve druhém překladu jsou ve třetím a čtvrtém verši významové přesahy. Původní význam třetího verše je ve verši čtvrtém a naopak. Ve verši třetím najdeme ve druhém překladu odpovídající převod metafory *o coração me prometia* v podobě *se srdce vznítí*. V prvním překladu je metafora zachována taktéž jako *hrud' věstíc mi zvěstovala* a je doplněna přechodníkem s významem odpovídajícím portugalskému *pres[s]ago*. Druhý překlad se snaží tento význam navodit spojením *zdáním*, které významově neodpovídá a sémanticky se spíše vztahuje k již uvedeným slovům *sníti* a *sny*.

Pátý verš začíná v původním díle slovesem v přítomném čase *não sei* (nevím). První překlad tuto časovou charakteristiku mění na čas minulý *nevěděl*, které doplňuje vycpávkovým zájmenem osobním *já* a knižním *ký*. Druhý překlad respektuje časové začlenění slovesa ve tvaru *nevím*. Kvůli slabičnému rozsahu používají Hampl a Bednář opět archaickou infinitivní koncovku *-ti*, a to nejen v tomto, ale i ve verši následujícím. V prvním překladu je následující šestý verš obohacen o nepodloženou metaforu *šťěstěna se na mne smála*. Druhý překlad ve stejném verši používá rýmovou vycpávku v podobě slova *statečnosti*.

V sedmém verši najdeme slovesný tvar *me põe* (pokládá mi, dává mi) v přítomném čase. V prvním překladu mu odpovídá v osmém verši sloveso v čase minulém *vložil*, které vyprávění špatně časově charakterizuje, protože cesta Vasca da Gamy ještě není v tomto okamžiku skončena. Druhý překlad časově vhodně zařazuje děj použitím přítomného času u slovesa *vkládá*. Expresivita anteponovaného přídavného jména *inclito Rei* je zachováno v prvním překladu použitím expresivního *vznešený král*, ve druhém překladu je tohoto významu dosaženo postpozicí přivlastňovacího zájmena *náš*. První překlad je v tomto sedmém verši doplněn vycpávkou *chtiče*, která však sémanticky neodpovídá lexiku a vyznění této stance. Oba české překlady v sedmém verši zachovávají význam metaforického spojení *me põe nas mãos a chave* (dává mi do rukou klíč). Význam osmého verše je v prvním překladu kondenzován do pouhého slova *díla*, v druhém překladu je navozen podobný obraz spojením ...*výpravy, jež všech sil žádá*.

V některých případech postupují překladatelé velmi podobně, například oba potlačují důležitý význam *peito*, akumulují sémanticky podobné výrazy, respektují antepozici přídavných jmen nebo naopak nezachovávají vnitřní rým. Jaroslav Vrchlický svůj převod obohacuje o metaforu, zatímco Hampl s Bednářem text zlogičtují vložением vlastního jména. Pro dobovou charakteristiku básně je v prvním překladu použit přechodník, v druhém infinitivní koncovka *-ti*, která má rovněž funkci rýmové vycpávky. Jedenkrát Hampl s Bednářem ztrácí význam, který je Vrchlickým zachován v podobě již zmíněného přechodníku.

Následující pátý zpěv znovu rozebírá pro původního čtenáře historii celkem nedávnou. Popisuje se cesta, kterou prozatím mořeplavci absolvovali. V tomto zpěvu nalezneme epizodu o obru Adamastorovi, který pronese další, v pořadí čtvrté proroctví o osudu portugalského národa.

V, 42.

(...)

Ouve os danos de mi que apercebidos

Estão a teu sobejo atrevimento,

Por todo o largo mar e pola terra

Que inda hás-de sojugar com dura guerra.

V, 42.

(...)

slyš tedy, co se drzým smělčům stane

i jakou poznáš pohromu a škodu

na širém moři jako na pevnině,

již v boji podrobíš si, křivdu čině.

(H-B)

Vasco da Gama končí své vyprávění v osmdesáté deváté stanci. V následujících stancích se Camões zamýšlí nad důležitostí poezie, kritizuje nevdělanost svých současníků a připomíná moudrost starého Řecka a Říma. Tím uzavírá již dříve zmíněnou první část básně. Končí vyprávění o osudech a dějinách portugalského národa a v následujícím zpěvu se mořeplavci znovu vydávají na svou cestu do Indie. Stanci devadesátou sedmou, ve které básník kritizuje kulturní poměry ve své vlasti, porovnáme s jejími českými překlady.

V, 97.

Enfim, não houve forte Capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo: que a razão
De algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe arte, não na estima.

V, 97.

Ba, vůdce nebylo, jenž v boje zdaru
cit neměl by pro vědu, pro umění,
ni u Římanů, Řeků, u barbarů,
tak všade, v Portugalsku jen tak není.
Dím toho důvod ne bez studu žáru,
zde mnohý básník umlčí své pění,
že verš a rým zde nedochází slávy,
neb umění jen cení znalec pravý.

(JV)

V, 97.

Nebylo vládce, aby neměl daru
učenosti a nedbal o vzdělání –
v Latii, v Řecku jako u barbarů.
Jen u těch z Portugal se marně shání.
Hanbím se za to, věda o nezdaru,
že u nás velcí nejsou opěvání,
neboť zde poesii málo cení
jak všichni, kdo jsou slepí pro umění.

(H-B)

Tuto stanci nabízejí oba překlady v jedenáctislabičných verších s ženským zakončením. První překlad má ve všech svých verších pětistopý jamb. Druhý překlad má totožné metrum v lichých rýmových verších, kde najdeme daktyl následovaný čtyřmi trocheji. V sudých rýmových verších vidíme pětistopý jamb a dva závěrečné rýmové verše mají taktéž strukturu daktylu následovaného čtyřmi trocheji.

Původně má v této stanci důležitou roli eufonie v podobě nosové dvojhhlásky *ão*, která navíc v podobě *não* značí v portugalštině zápor. Básník chtěl podtrhnout sílu své kritiky, kdy v Portugalsku nebyla dostatečně podporována kultura. Ani jeden z překladů neuchovává tento aspekt dostatečně. Při překladu se může zdát komplikovaný převod verše šestého *que a razão/ De algum não ser por versos excelente*, který se vztahuje k významu z verše prvního *Capitão* (kapitán, vůdce). Verš bychom mohli přeložit následovně: ...proč žádný (rozuměj vůdce) není díky veršům veliký. Spíše se mu tedy svým významem přibližuje překlad druhý. V šestém verši najdeme slovo *verso*, které se opakuje v množném čísle ve verši sedmém jako *versos*. Jejich význam by měl být zachován, protože Camões kritizuje především literární zaostalost své země. Slovo *verš* má v sedmém verši pouze první překlad, který jej ve verši šestém doplňuje významem *básník*. Druhý překlad uvádí v sedmém verši pouze význam *poezie* a v šestém verši podobný význam nezachovává

V prvním verši jméno přídavné předchází podstatné ve spojení *forte Capitão* (silný kapitán nebo vůdce). Toto spojení obsazuje přízvučnou šestou a desátou slabiku verše. Oba překlady verš významově rozšiřují ve snaze vytvořit rýmovou dvojici. Vrchlický používá místo významu *forte* spojení *...jenž v boje zdaru...*, které se přibližuje předloze a částečně tím zachovává expresivitu plynoucí z postavení přídavného jména. Naproti tomu překlad druhý přídavné jméno opomíjí a verš doplňuje vycpávkovým spojením *...neměl daru*. V obou případech se význam slova *Capitão* předsouvá do první části verše. Ve druhém verši vidíme v portugalském textu synonymické výrazy stojící na přízvučných pozicích *douto e ciente* (moudrý a vzdělaný). Lépe jejich význam převádí druhý překlad v podobě *učenosti a ...vzdělání*. Ve třetím verši se setkáme se zastaralým výrazem *Latia* označujícím území okolo Říma. Protože již v té době mohl Camões použít jiné označení, měl by být v překladech antický název zachován, což se děje jen u překladu druhého. Čtvrtý verš má ve druhém překladu rýmovou vycpávku v podobě slovesa *shání* a v prvním překladu hovorový výraz *všade*. Překladatelé částečně zachovávají postavení přízvučných významů *...Portuguesa...samente* ve verši, který bychom mohli převést jako *jenom ne u portugalského národa*.

Pátý verš začíná v prvním překladu archaickým slovesem *dím* a končí metaforickým spojením *bez studu žáru*. To v překladu stojí na významově důležité pozici a vytlačuje původní

...digo ... razão (... říkám ... důvod). Metaforu v původním díle nenajdeme, neboť uvádí pouze spojení *sem vergonha* (beze studu). V druhém překladu má pátý verš použit přechodník *vêda*, který významově přízvučnému spojení odpovídá, a doplňuje jej vycpávkovým spojením *o nezdaru*. V sedmém verši zachovává Vrchlický spojení *verš* i *rým*, i když nestojí jako v původním díle na přízvučných slabikách. Hampl a Bednář v tomto verši nivelizují, když použijí tvar *poezií*. Poslední verš stance má v druhém překladu bez opory v originále metaforu v podobě *všichni, kdo jsou slepí pro umění*. První překlad proto svým významem odpovídá původnímu obrazu verše lépe.

V této stanci Vrchlický lépe pracuje s formálními rysy originálu jako jsou paralelní konstrukce a expresivita vyjádřená antepozicí přídavných jmen. I když se u něj vytrácí archaický rys původního díla, snaží se tuto ztrátu použitím jiného archaismu kompenzovat. Druhý překlad si dobře vede v práci s významy v přízvučných pozicích, které zachovává. Archaičnost textu propůjčuje přechodník použitý v překladu. Celkově Hampl s Bednářem na převod potřebují více vycpávek než Vrchlický. Zajímavé je, že české překlady text obohacují o metaforu a podobně pracují s významovými přesahy.

Sama cesta portugalských mořeplavců se znovu rozbíhá v **šestém zpěvu**, ve kterém začíná zmíněná druhá polovina básně. Opět se koná sněm antických bohů, tentokrát však ne olympských, nýbrž mořských.

VI, 18.

(...)

Camarões e cangrejos e outros mais,

Que recebem de Febe crescimento;

Ostras e birbigões, do musco sujios,

Às costas co a casca os caramujos.

VI, 18.

(...)

tož ráčků mořských, krabů plno všudy,

jichž vzrůst a zdar svým světlem Phoebus nítíl,

a škeblí, ústřic i peřestý mech,

hlemýžďů hejna s domky na zádech.

(JV)

Mořští bohové se rozhodnou poslat portugalské mořeplavce do silné bouře. Bakchus, jehož promluva k bohům bude níže porovnávána s českými překlady, srovnává cestu portugalského mořeplavce s pokrokem křesťanské civilizace, která může oslabit jeho božskou pozici. Civilizační pokrok je v básni chápán jako expanze křesťanského světa. Poté, co Venušiny nymfy uklidní mořské větry a bouře utichne, doplují mořeplavci konečně do Indie. Zpěv končí krátkým zamyšlením nad tématem ctností, což kontrastuje například s koncem prvního a čtvrtého zpěvu, kde se řešila otázka lidského údělu, a rovněž s koncem zpěvu pátého, kde se autor zabýval vzdělaností.

VI, 30.

«Vedes agora a fraca geração
Que dum vassalo meu o nome toma,
Com soberbo e altivo coração
A vós e a mi e o mundo todo doma.
Vedes, o vosso mar cortando vão,
Mais do que fez a gente alta de Roma;
Vedes, o vosso reino devassando,
Os vossos estatutos vão quebrando.

VI, 30.

Vy zříte nyní tento křehký rod,
jenž nese jméno podle mého sluhy,
jak v zpupnosti a vzdoru o závod
chce mně i vám dát žernov na šij tuhý;
vy zříte, pluje proudy vašich vod,
víc Řím nepodnik' ani, máte sluhy
být jeho, pustoší kraj vaší vlády
a zlomiti chce vaše příkré řády.

(JV)

VI, 30.

A vizte nárůdek, tak nepatrný,
jenž po jednom z mých vasalů má jméno,
jak drze, nadutě a pýchy plný
ovládá svět i mne a vaše léno!
Jen hled'te, právě brázdí vaše vlny,
což přec i Římu bylo odepřeno,
a vaši říši ničí nebezpečně,
i zákony, jež vládnu věkověčně!
(H-B)

Původně má tato stance ve svých verších několik paralelních konstrukcí, v nichž Camões užívá slovesný tvaru *vedes* (vidíte nebo uvidíte). Tato paralelní konstrukce se objevuje na začátku prvního, pátého a sedmého verše. Na začátku verše pátého a šestého je doplněna přivlastňovacím zájmenem *o vosso* (váš), které se objevuje v množném čísle *os vossos* (vaše) i na začátku verše osmého. Na začátku verše čtvrtého najdeme zájmeno *vós* (vy).

První překlad střídá deseti a jedenáctislabičný verš, avšak na rozdíl od stancí porovnávaných dřív jsou nyní desetislabičné verše liché. Závěrečné dvouverší je jako v jiných stancích jedenáctislabičné. Verše desetislabičné mají zakončení mužské a verše jedenáctislabičné ženské. Rytmicky jsou v prvním překladu všechny verše pravidelné a mají podobu pětistopého jambu. V druhém překladu má všech osm veršů jedenáct slabik s ženským zakončením. Pětistopý jamb se opakuje v lichých rýmových verších, ve dvou verších závěrečných a můžeme jej vidět i ve verši druhém. V rýmových verších čtvrtém a šestém najdeme daktyl následovaný čtyřmi trocheji.

První překlad zmíněné opakování slovesa *vidíte* a zájmen *váš*, *vaše* a *vy* zachovává více než překlad druhý. Na začátku verše prvního a pátého se opakují tvary *vy zříte*, paralelní konstrukce se ale vytrácí z verše sedmého. Ve verši čtvrtém je vhodně použito zájmeno *vám*, i když ne na úplně stejném místě jako v předloze. Překladatel by mohl verš upravit do podoby *chce vám i mně dát žernov na šij tuhý*; aniž by změnil rytmickou podobu verše, a přitom by se přiblížil více původnímu dílu. V sedmém a osmém verši zachovává Vrchlický přivlastňovací zájmena *vaší* a *vaše*. Druhý překlad paralelní konstrukce respektuje o poznání méně a navíc text obohacuje o jejich synonymické podoby. V prvním verši můžeme najít tvar *vizte* a v pátém jeho synonymum *hled'te*, přičemž jsou tato slovesa na rozdíl od původního díla v rozkazovacím a ne oznamovacím způsobu. Ve čtvrtém verši je osobní zájmeno *vós* (vy) zachováno v podobě přivlastňovací *vaše*.

V sedmém verši druhý překlad zachovává přivlastňovací zájmeno *vaši*, ale rovněž neopakuje původní *vedes*. V závěrečném verši v druhém překladu se s žádným přivlastňovacím zájmenem nesetkáme.

První verš má v Camõesově díle na přízvučné pozici spojení *a fraca geração* (slabé pokolení nebo rod). Přídavné jméno *fraco* se nachází v pozici před jménem podstatným, čímž získává na expresivitě. Vrchlický řeší situaci použitím zdůrazňujícího ukazovacího zájmena *tento*. Naproti tomu Hampl s Bednářem používají zdvojnásobení *nárůdek* a přídavné jméno *nepatrný* doplňují o intenzifikační částici *tak*. Druhý verš představuje v českých překladech dva výrazy odpovídající portugalskému *vassalo*. První překlad nabízí v tomto významu slovo *sluha*, který významově vztah mezi Bakchem a Lusem mění a více jej zrovnoprávňuje. Překlad druhý naproti tomu užívá vhodnějšího výrazu *vasal*. Ve třetím verši je podstatné jméno rozvinuto dvěma anteponovanými jmény přídavnými *soberbo e altivo coração* (domýšlivé a pyšné srdce). První překlad – i když nepřevádí význam *srdce* – se snaží zachovat větší expresivitu přídavných jmen jejich doplněním o přirovnání *o závod*. Druhý překlad nabízí místo významu *srdce* výraz *plný* a větší míru expresivity vyjadřuje příslovcem *drze*. Ve čtvrtém verši najdeme v původním díle výčet významů popisujících velikost portugalského teritoriálního rozmachu. Camõesův verš: *A vós e a mi e o mundo todo doma*; by mohl být přeložen jako: *Vás a mne a svět celý krotí*. V prvním překladu se ve čtvrtém verši nezachovává výraz *mundo* (svět) a sloveso *doma* je překládáno poněkud zastaralou metaforou *dát žernov na šij*. Druhý překlad metaforu nerespektuje a volí sloveso *ovládat*, které obohacuje o vycpávku v podobě historismu *léno*, které se významově vztahuje k výrazu *vasal*. Pátý verš odpovídá v obou překladech originálu.

Šestý verš a sedmý verš je v prvním překladu obohacen o spojení *máte sluhy/být jeho*, čímž intenzifikuje myšlenku uvedenou v původním díle již ve čtvrtém verši. Tato intenzifikace může být chápána jako kompenzace za ztrátu některých zmíněných paralelních konstrukcí v překladu. V druhém překladu šestý verš odpovídá obrazu originálu, i za použití vycpávky *přec*. V sedmém verši oba překlady opomíjejí spojení *vedes* (vidíte), tvořící již výše zmíněnou paralelní konstrukci. První překlad, kromě výše uvedených slovesných tvarů a zájmen, převádí původní obraz vhodně. Druhý si vypomáhá rýmovou vycpávkou *nebezpečně*, která však původní obraz nijak nenarušuje. Závěrečný verš stance je v prvním překladu doplněn o vycpávku *příkré*. Druhý překlad v tomto verši nepřekládá záměrně se opakující přivlastňovací zájmeno *os vossos* a jako rýmovou vycpávku používá knižně znějící příslovce *věkověčně*. Druhý překlad navíc stanci ukončuje na rozdíl od originálu zvoláním, čímž přidává této promluvě na expresivitě.

Kromě rytmických a slabičných rozdílů mezi oběma překlady je možné si všimnout, že druhý překlad text obohacuje často o synonymní podoby slov bez opory v původním textu, a

rovněž nedodrží modus sloves. Oba dva překlady se snaží kompenzovat expresivitu antepozice přídavných jmen. Snaží se rovněž respektovat přízvučné postavení slov na šesté a desáté slabice ve verši, i když druhý překlad tento rys dodrží méně. První překlad obětuje některé významy textu, ale zásadní stylistické figury jako jsou paralelní konstrukce a metafory zachovává. V jednom případě nevhodně posiluje význam v rozporu s originálem. Druhý překlad nerespektuje paralelní konstrukce a metaforu potlačuje. V této stanci je ve druhém překladu použito více archaismů, historismů a knižních výrazů než v překladu prvním. Navíc druhý překlad mění míru expresivity stance, když ji zakončuje vykřičníkem. Překlady se samozřejmě neobejdou bez vycpávek, kterých však najdeme v druhém překladu více.

V dalším, sedmém zpěvu se v prvních čtrnácti stancích rozebírá důležitost cesty pro portugalské národní uvědomění. Portugalská námořní expanze je chápána jako mise šířící křesťanství. Poté je ve dvou stancích uvedena plavba do města Kalikut a v dalších strofách nacházíme zeměpisně-kulturní popis Indie. Následně je Vasco da Gama přijat v tomto městě, kde se nejprve setká s královským vyslancem a poté i se samotným králem. Na oplátku vyslanec navštíví portugalské lodě, kde mu Paulo da Gama, bratr kapitána, vypráví o portugalských hrdinech a jejich skutcích. V závěrečných stancích Camões zmiňuje některé události ze svého vlastního života a vzývá Múzy a prosí je o pomoc k dokončení svého díla. Jednu ze stancí náležící k této části básně nyní porovnáme.

VII, 78.

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,
Eu, que cometo, insano e temerário,
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!
Vosso favor invoco, que navego
Por alto mar, com vento tão contrário
Que, se não me ajudais, hei grande medo
Que o meu fraco batel se alague cedo.

VII, 78.

Snět drží v ruce... Kam se odvažuji?
já zaslepený blázen, Taja víly
i Mondega, že bez vás dále pluji
tou novou, těžkou drahou, muž mdlé síly!
Tož o pomoc vás prosím, neb se snuji
teď širým mořem, kol zlé větry kvílí,
a necháte-li vy mne bez pomoci,
pak křehká loď má zhyne v bouřné noci.

(JV)

VII, 78.

A haluz třímá... Leč, ó srdce slepé!
Vždyť bez vás troufám si já, zblázněn slávou,
ó nymfy Mondega a Teja lepé,
na pouť tak dlouhou, pestrou, namáhavou!
Přejte mi přízeň k plavbě velkolepé
po moři s vichrů silou zlou a dravou,
neb jinak cíle svého nedohlédnu
a křehká kocábka má klesne ke dnu!

(H-B)

Stance původně začíná inverzním slovosledem ve spojení *um ramo na mão tinha...* (ratolest v ruce měl...). Na to navazuje v následujícím osmém zpěvu třetím verš první stance v podobě...*Que por divisa um ramo na mão tinha...* Vrchlický uvádí v osmém zpěvu...*snět v ruce držel...* a Hamppl s Bednářem ...*třímala haluz – proč to ...*. Oba překlady v osmém zpěvu převádějí správně slovesa do času minulého, ale v tomto verši špatně do času přítomného jako *drží* a *třímá*.¹ První překlad navíc nabízí jako ekvivalent výrazu *ramo* archaické *snět*. V původním textu je ve stanci použito několik apostrof, kdy se autor obrací sám k sobě ...*Mas, ó cego,/ Eu, que cometo, insano e temerário...* (avšak, tak slepý/ já, že se odvažuji, zpozdilý a troufalý...), nebo se ve třetím verši obrací k nymfám *Sem vós, Ninfas...* (Bez vás, nymfy...). V závěrečném verši je použito metafory *o meu fraco batel se alague cedo* (moje křehká loďka se brzy potopí). Přičemž zde vidíme anteponováno přídavné jméno *fraco* (křehký). Třetí a pátý verš

¹ VIII, 1., verš třetí.

jsou na začátku propojeny paralelními konstrukcemi se zájmeny *sem vós* (bez vás) a *vosso* (váš), stejně tak oba závěrečné verše začínají spojkou *que* (že).

Oba české překlady nabízejí strofu v jedenáctislabičných verších s ženským zakončením. Vrchlického překlad je rytmicky pravidelnější než překlad Hampla a Bednáře, neboť stejné metrum, pětistopý jamb, najdeme ve všech osmi verších stance. V druhém překladu je rytmická struktura poněkud rozkolísaná, a tak pětistopý jamb najdeme ve verši prvním až třetím a dále v závěrečném dvouverší. Ve verších čtvrtém, pátém a šestém má metrum podobu daktylu následovaného čtyřmi trocheji.

V prvním překladu zhotoveném Jaroslavem Vrchlickým se v úvodních třech verších setkáme s významovými přesahy. Význam slovesa z druhého verše *cometo* najdeme již ve verši prvním jako *odvažuji se*. Naopak význam z verše prvního *cego* je až ve verši druhém v podobě *zaslepený*. Přídavná jména *insano e temerário* (zpozdilý a troufalý) v druhém verši jsou z kondenzována do podstatného jména *blázen*. Konec prvního verše má ve Vrchlického překladu podobu řečnické otázky, kterou v originále nenajdeme. Již ve druhém verši přivolává překladatel nymfy řeky Teja, přestože v původním díle je toto zvolání až ve verši třetím. Camões se k nymfám neobrací poprvé, neboť k nim odkazuje již v první zpěvu ve čtvrtém verši první stance. Vrchlický tento verš překládá jako *...Vy, nymfy Tago též...* avšak nyní volí odlišnou variantu jména řeky jako *Tajo* a význam nymfy nahrazuje synonymem *víly*. Ve třetím a pátém verši respektuje první překlad paralelní konstrukce *sem vós* jako *bez vás* a *vosso* jako zájmeno *vás*, i když tato zájmena nestaví na první pozici, jak čteme u Camõese. Na konci třetího verše užil Vrchlický vycpávku *pluji*, která by odpovídala slovesu *navego* stojícímu na konci pátého verše, nicméně v pátém verši zase uvádí jeho archaicky znějící synonymum *snuji*. Použitím synonym se báseň výrazově odlišuje od originálu, avšak je možné chápat užití tohoto prostředku jako kompenzaci za níže uvedenou nivelizaci. Ve čtvrtém verši je výčet epitet/přívlastků popisujících složitost básnického údělu *por caminho tão árduo, longo e vário!* (cestou tak těžkou, dlouhou a vrtkavou!), přičemž Vrchlický nivelizuje, když použije pouze adjektiva *novou, těžkou drahou*. Význam *novou* v originále nenajdeme, a snad by bylo vhodnější užít spojení *dlouhou, těžkou drahou*. Na konci čtvrtého verše stojí v prvním překladu vycpávka *muž mdlé síly*, která pravděpodobně kompenzuje *insano e temerário* (zpozdilý a troufalý) z druhého verše, kde byla tato dvě portugalská přídavná jména z kondenzována. Dle originálu končí čtvrtý verš v prvním překladu jako zvolání.

Druhý překlad mění význam spojení *Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego/ Eu (ratolest v ruce měl...Však, jak slepý/já...)*, jelikož podmět, vyjádřený původně až v druhém verši básně, konkretizuje v prvním spojení *...Leč, ó srdce slepé!*. Změna podmětu na výraz *srdce* byla

zřejmě způsobena snahou po vytvoření rýmu. I v tomto překladu se verš od předlohy odlišuje mírou expresivity, protože má podobu zvolání. V druhém verši vidíme významový přesah ve spojení *bez vás*, které v původním díle odpovídá spojení *sem vós* z verše třetího. V pátém verši se překlad paralelního zájmena *vosso* opomíjí. Ve druhém verši se význam přídavných jmen *insano e temerário* kondenzuje do významu *zblázněň*, který je doplněn bez opory v předloze výrazem *slávou*. Ve třetím verši se snaží překladatelé vztáhnout přivolání nymf k již zmíněnému verši z prvního zpěvu, který převedli jako ... *ó nymfy Teja milované* a uvádí za použití vycpávky *ó nymfy Mondega a Teja lepé*. Čtvrtý verš odpovídá v druhém překladu originálu včetně výčtu přídavných jmen a respektuje i zvolání na jeho konci.

Pátý verš má v Camõesově díle dvě slovesa v přítomném čase oznamovacího způsobu: *invoco* (vzývám) a *navego* (pluji). První překlad poté, co začíná expresivní částicí *tož*, překládá slovesa jako *prosím* a archaické *snuji*. Druhý překlad mění modus výrazu *invoco* a používá rozkazovacího způsobu *přejte mi*, který vztahuje k podmětu nymfy. Významově tímto spojením předjímá sedmý verš, kde se básník obrací k nymfám následně: *se não me ajudais* (jestli mi nepomůžete). Sloveso *navego* je v tomto překladu nahrazeno podstatným jménem *k plavbě* doplněné výrazem *velkolepé*, který slouží jako rýmová vycpávka k prvnímu a třetímu verši. V šestém verši je spojení *alto mar* adekvátně převedeno v první překladu jako *širým mořem*, zatímco v druhém je význam omezen pouze na výraz *po moři*. První překlad pokračuje ve stejném verši personifikovaným spojením *větry kvílí*, které ne zcela odpovídá výrazům *vento tão contrário* (vítr tak nepřející/ nepřátelský). Druhý překlad v šestém verši užívá expresivního slova *vichr*, které samo o sobě označuje silný vítr a doplňuje jej o nepodloženou hyperbolu *silou zlou a dravou*.

V sedmém verši se Camões obrací k nymfám užitím slovesného tvaru *se não me ajudais* (jestli mi nepomůžete). Vrchlický tento rys předlohy respektuje, ovšem vytrácí se u něj překlad spojení *hei grande medo* (mám velký strach). V osmém verši je v jeho překladu zachována metafora *o meu fraco batel se alague cedo* jako *křehká loď má zhyne*. Expresivitu postavení přídavného jména *fraco* zachovává postpozicí přivlastňovacího zájmena *má*. Spojení doplňuje kvůli vytvoření rýmu významem *v bouřné noci*. V druhém případě překladatelé rovněž vynechávají význam *hei grande medo*, a navíc zde pracují s již zmíněným významovým přesahem. V osmém verši doplňují překlad metafory vycpávkou *ke dnu*, která však není proti smyslu daného obrazu. Expresivitu významu *fraco* v překladu *křehká* Hampl s Bednářem nadsazují, když uvedou stejně jako Vrchlický nejen v postpozici přivlastňovací zájmeno *má*, ale navíc užijí expresivního označení *kocábka*. Vrchlický a ani Hampl s Bednářem nedodržují u dvou závěrečných rýmových veršů jejich paralelní začátek.

Všeobecně je možné říci, že první překlad je rytmicky pravidelnější než překlad druhý. V obou překladech jsou ve snaze po vytvoření rýmu slovesa převedena do nesprávného slovesného času a rovněž oba překlady nerespektují v úvodních verších jejich expresivitu. Pokud se první překlad uchýlí k významové nivelizaci, kondenzaci nebo obětuje nějaký význam, snaží se jej kompenzovat, ať už posílením expresivity nebo méně vhodným obohacením textu o metaforu. V ostatních případech respektuje stylistické figury a převádí je do češtiny adekvátně. I druhý překlad se snaží ztracené, kondenzované nebo nivelizované významy kompenzovat, avšak text obohacuje až přespříliš, když do něj vkládá hyperboly nebo posiluje expresivitu na více místech. Druhý překlad tedy obohacuje text o nepodložené stylistické figury více než překlad první. První překlad pracuje s přesahy i vycpávkami výrazně méně než překlad druhý. V druhém překladu rýmové vycpávky několikrát význam originálu mění. První překlad na rozdíl od druhého více respektuje paralelní konstrukce, nicméně paralelní konstrukci na počátku sedmého a osmého verše nedodrží ani jeden z nich. První překlad se několikrát uchyluje k lexikálním archaismům. Je zajímavé, že i když druhý překlad vznikl s určitým časovým posunem, pracují někdy překladatelé velmi podobně, tudíž stejně jako Vrchlický ani Hampel s Bednářem například nepřekládají do češtiny význam *hei grande medo*.

V osmém zpěvu popisuje Paulo da Gama, bratr kapitána, indickému vyslanci malby na portugalských lodích, o kterých mluvil již v předchozím zpěvu. Ve svém vyprávění představuje nejdůležitější portugalské národní hrdiny, ať už mytické (Lusus nebo Odysseus) či skutečné (Alfons I. nebo Paio Peres Correia).

VIII, 36.

(...)

E deles alcançando vencimentos

Memoráveis, de herança nos deixaram

Que os muitos, por ser poucos, não temamos;

O que depois mil vezes amostramos.

VIII, 36.

(...)

po jejich vzoru dnes vítězíme,

zdědivše to, že bez zachvění hlasu

vzdorujem přesile, ač počtem malí, –

což od těch dob jsme stokrát dokázali!

(H-B)

Vyslanec se snaží odvrátit portugalské vylodění v Indii a hodlá posádku i její loď zničit. Vasca da Gama uvězní, ale nakonec jej výměnou za evropské zboží propustí a nechá loď připlout ke břehu. Zpěv končí Camõesovým zamyšlením a kritikou zhoubné moci peněz a zlata. Stanci popisující Gamovo propuštění následně rozebereme.

VIII, 92.

Diz-lhe que mande vir toda a fazenda
Vendibil que trazia, pera a terra,
Pera que, devagar, se troque e venda;
Que, quem não quer comércio, busca guerra.
Posto que os maus propósitos entenda
O Gama, que o danado peito encerra
Consente, porque sabe por verdade
Que compra co a fazenda a liberdade.

VIII, 92.

Dí jemu, aby všecko svoje zboží,
jež má, vyložil na pevninu sem,
ať k výměně ať k obchodu je složí,
chceť boj, kde nespokojen s obchodem.
Zří Gama dobře, jak se zrada množí
ve srdci jeho proradném a zlém,
však souhlasí přec, jistotu v tom vidí,
že za své zboží svoji volnost klidí.

(JV)

VIII, 92.

Praví, ať Gama veškeré své zboží,
jež prodat chce, dá přivézt na pevninu
a prodá nebo smění, až je složí;
jeť obchod opak válečného činu!
Přestože Gama, oddán vůli Boží,
nevěří nejhoršímu ze zlosynů,
přec souhlasí; ví, utrpí-li škodu,
že za to zboží vyjde na svobodu.

(H-B)

První čtyři verše stance by neměly pro překladatele představovat větší problém. Snad pouze syntaktická konstrukce pátého až sedmého verše je poněkud komplikovaná: *Posto que os maus propósitos entenda / O Gama, que o danado peito encerra / Consente, porque sabe por verdade...* V překladu by mohla znít následovně: *Ačkoliv špatným úmyslům rozumí/ Gama, svazujícím ničemné srdce,/souhlasí, jelikož ví jistě...* Přídavné jméno *danado* (ničemný, podlý) stojí v antepozici před jménem podstatným *peito* (hrud') a v překladu by měla být zachována jeho expresivita. V prvním a posledním verši se opakuje výraz *fazenda* (zboží), což oba překlady reflektují.

První překlad střídá v lichých verších jedenáctislabičný rozměr s ženským zakončením a ve verších sudých rozměr desetislabičný mužský. Závěrečné dvouverší je jedenáctislabičné ženské. Totožné metrum, pětistopý jamb, najdeme ve všech rýmových lichých verších a rovněž ve dvojici veršů závěrečných. V sudých verších je stejný rytmus, kdy se střídá trochej, daktyl, trochej a daktyl. Druhý překlad nabízí verše jedenáctislabičné se zakončením ženským. Rytmus v druhém překladu je podobný a rovněž se shoduje v rýmových verších. V prvním, třetím a pátém verši má metrum podobu jednoho daktylu následovaného čtyřmi trocheji. Ve druhém, čtvrtém a šestém najdeme pětistopý jamb, který vidíme i ve dvou závěrečných verších.

V prvním verši začíná Vrchlický archaickým slovesem *dít* a verš doplňuje vycpávkou *svoje* vztahující se ke slovu *fazenda* neboli *zboží*. Ve druhém verši se v jeho překladu význam slova *vendíbil* (prodejní) omezuje pouze na spojení *jež má* a je doplněn vycpávkou *sem*. Druhý překlad v prvním verši zlogičťuje použitím vlastního jméno *Gama*. Ve druhém verši lépe převádí význam *vendíbil* spojením *jež prodat chce*. V obou překladech se třetí verš shoduje svým obsahem s originálem až na potlačení významu *devagar* (pomalu), který zřejmě z rytmických a slabičných důvodů nenabízí ani jeden z nich. V prvním překladu ve čtvrtém verši najdeme na konci výraz *s obchodem*, který v původním díle odpovídá slovu *comércio*. Význam *guerra* stojící původně na koncových slabikách se uvádí v prvním překladu již na slabice druhé jako *boj*. Druhý překlad začíná verš básnickým výrazem *jet'* a poté významem *comércio*, zde *obchod*, a jako ekvivalent *guerra* nabízí spojení *válečný čin*.

Vrchlický v pátém verši nabízí knižní *zří* jako ekvivalent slovesa *entenda* (rozumí). Dále předjímá vlastní jméno *Gama*, které najdeme až ve verši šestém a spojení *maus propósitos* převádí jako *zrada*. Hampl s Bednářem taktéž předjímají vlastní jméno *Gama*, ale obohacují verš o rýmovou vycpávku v podobě spojení *oddán vůli Boží*. Sedmý verš začíná v obou překladech velmi podobně, avšak Vrchlický dále adekvátně převádí spojení *sabe por verdade* jako *jistotu v tom vidí*. Hampl s Bednářem na rozdíl od něho používají rýmovou vycpávku *utrpi-li škodu*. V závěrečném verši se setkáme s opakujícím se výrazem *fazenda* neboli *zboží*, které začíná

v obou překladech na rozdíl od originálu již na páté slabice. Na koncových slabikách verše v Camõesově díle najdeme slovo *liberdade* (svoboda nebo volnost), jehož význam zachovávají oba překlady na přibližně stejné pozici.

Oba překlady na podobných místech obětují významy originálu. Z hlediska lexikálního najdeme v překladu prvním výrazy archaické, knižní a v druhém výrazy básnické. Jak první, tak druhý překlad stanci zlogičťují vložním vlastního jména kapitána posádky, avšak v druhém případě je tento rys častější. První překlad respektuje stejně jako překlad druhý paralelní konstrukce ve verši. Mluvíme-li o rýmových vycpávkách, je jich více v překladu druhém než prvním. V práci s vycpávkami je první překlad lepší, neboť v překladu druhém vycpávky text významově amplifikují. Překlad druhý je až na menší odchylky velmi podobný svému předchůdci.

V předposledním, devátém zpěvu se dostává portugalská posádka znovu do konfliktu s indickým vládcem, který zadržuje dva Portugalce. Po jejich výměně za místní obchodníky opouští námořníci Indii. Bohyně Venuše se rozhodne muže za jejich útrapy odměnit a nasměruje loď na Ostrov Lásky. Ten je obýván nymfami a dle renesančních myšlenek je pojat jako *locus amoenus*. Námořníci tráví svůj čas s vílami v krásných lesích a na klidných plážích. ovšem pouze Vasco da Gama je hlavní nymfou Thetis uveden do zlatého paláce.

IX, 87.

Tomando-o pela mão, o leva e guia
Pera o cume dum monte alto e divino,
No qual ùa rica fãbrica se erguia,
De cristal toda e de ouro puro e fino.
A maior parte aqui passam do dia,
Em doces jogos e em prazer contino.
Ela nos paços logra seus amores,
As outras pelas sombras, entre as flores.

IX, 87.

Za ruku na to způsobně jej vzala
a k vrcholu šla velké hory s ním,
kde nádherná se stavba pozvedala
z křišťálů celá s krovem zlatitým.
Dne částka větší tamo ubíhala
ve snech líbezných a ve rozkoších jim:
v paláci ona v lásky sladkých hrách
se kochala a družky v květinách.
(JV)

IX, 87.

A ona poté za ruku jej vedla
na vrchol hory vysoké a svaté,
kde skvělá budova se k nebi zvedla,
majíc zdi z křišťálu a stěny zlaté;
tu slast by slova popsat nedovedla
a jejich dny jí byly vrchovaté;
tak v paláci ti dva se milovali,
zatím co druzí v květy uléhali.
(H-B)

V Camõesově stanci najdeme především slovesa v přítomném čase *leva* (bere), *guia* (vede), *passam* (tráví) a *logra* (dosahuje). Ve verši prvním najdeme gerundium *tomando* od slovesa *tomar* (vzít) a ve verši třetím sloveso v minulém čase imperfekta *se erguia* (se tyčila nebo se zvedala), které se užívá k popisu situace nebo stavu v minulosti.

Vrchlický ve svém překladu střídá jedenáctislabičné rýmové verše liché, které mají ženské zakončení, a rýmové desetislabičné verše sudé se zakončením mužským, které najdeme i v závěrečném dvouverší. Ve verších najdeme bez výjimky pětistopý jamb. Hampl s Bednářem všude dodržují jedenáctislabičný rozměr zakončený žensky. Rytmičky je pětistopý jamb ve všech rýmových lichých verších a navíc i v závěrečném dvouverší. V rýmových verších sudých je daktyl následovaný čtyřstopým trochejem.

Překladaelé v této stanci nedodržují temporální aspekt sloves, a skoro bez výjimky převádí slovesa z času přítomného do minulého. Důvodem je pravděpodobně snaha vytvořit rýmové dvojice v daných verších. U Vrchlického můžeme vidět v prvním verši sloveso *vzala*,

kteřá by mohlo odpovídat buď gerundiu *tomando* nebo slovesu *leva*. Ve verši je i slabičná vycpávka v podobě výrazu *způsobně*. Ve druhém verši máme v původním díle spojení podstatného jména rozvíjeného dvěma jmény přídavnými *monte alto e divino* (hora vysoká a božská). Význam *divino* se ve Vrchlického překladu ztrácí a ve verši u něj navíc najdeme sloveso v minulém čase *šla*, které pravděpodobně kompenzuje nepřeložené *guia* z prvního verše, avšak opět je převedeno do času minulého. Druhý překlad ze stejného důvodu nedodržíje temporální aspekt sloves a již v prvním verši najdeme jako ekvivalent slovesa *guia* výraz v minulém čase *vedla*. Z tohoto verše se u druhého překladu vytrácí významy *tomando* i *leva*. V druhém verši zachovávají Hampl s Bednářem dva významy rozvíjející podstatné jméno jako *hory vysoké a svaté*.

Ve třetím verši najdeme v portugalském textu spojení s anteponovaným přídavným jménem *rica fábrica* (okázalá stavba). Expresivní postavení přídavného jména Vrchlický příhodně vyjádřil pomocí přídavného jména *nádherná stavba* a Hampl s Bednářem spojením *skvělá budova*. Slovesný tvar imperfekta *se erguia* (se zvedala nebo tyčila) je v prvním překladu adekvátně přeložen nedokonavým slovesným tvarem *se pozvedala*. Naproti tomu v překladu druhém najdeme tvar dokonavý *se zvedla*, který nevhodně značí jednorázovost akce, i když v portugalském originále se spíše jedná o běžný popis v minulosti. Čtvrtý verš v prvním překladu úplně nezachovává významy vztahující se k výše zmíněné budově, která byla dle originálu *de ouro puro e fino* (ze zlata ryzího a vybraného). Vrchlický jej významově konkretizuje vložením nevhodného výrazu *krovem*. Ten nemá v původní díle oporu, protože ve verši se o střeše stavby nemluví a významy *puro* a *fino* se vytrácí. V druhém překladu začíná čtvrtý verš přechodníkem *majíc*. I zde dochází ke konkretizování předlohy, když se mluví a *zdech* a *stěnách* budovy. V tomto případě používají překladatelé pro popis paláce synonyma, aby zřejmě kompenzovali také nepřeložené výrazy *puro* a *fino*.

Pátý a šestý verš by v překladu mohly znít následovně: *většinu zde tráví dne/ ve sladkých hrách a v potěšení neustálém*. První překlad nabízí v pátém verši další sloveso v minulém čase *ubíhala*, i když jeho předlohou je sloveso *passam* (tráví) v čase přítomném. V druhém překladu je ve významu tohoto slovesa použit v šestém verši také čas minulý ve slovese *byly*. V pátém verši Vrchlický nahrazuje příslovce *aqui* (zde) archaickým *tamo*. V šestém verši v prvním překladu najdeme místo *em doces jogos* (v sladkých hrách) vycpávkové spojení *ve snech líbezných* a význam *v sladkých hrách* je až ve verši sedmém, přičemž spojení *ve snech líbezných* text synonymicky amplifikuje. Význam ze sedmého verše *logra seus amores* (dosahuje své lásky) vidíme v prvním překladu až ve závěrečném verši přeloženo jako *se kochala*. Výraz ze

závěrečného verše *flores* je adekvátně zachován v prvním překladu na koncových slabikách jako *v květinách*.

Hampl s Bednářem v těchto verších pracují s významovou kondenzací a přesahy. Jak je vidět, význam verše šestého je částečně ve verši pátém, i když je pozměněn díky rýmové vycpávce *by slova popsat nedovedla*. Na koncových slabikách v šestém verši stojí výraz *vrchovaté*, odpovídající svým významem výrazu *contino* (neustálé). V předposledním verši je konkretizována poněkud méně explicitní vazba *logra seus amores* jako sloveso opět v minulém čase *se milovali*. Závěrečný verš významově rozšiřují Hampl s Bednářem o další sloveso v minulém čase *uléhali*. Význam *flores* z osmého verše je v druhém překladu převeden jako *v květy*. Z posledního verše stance mizí, jak v prvním tak druhém překladu, význam *sombras* (stíny).

V posledním, desátém zpěvu se koná hostina u vládkyně nymf a jedna z jejích družek nabízí prorocství týkající se osudu Portugalců, které bude následně srovnáno s českými překlady. Do paláce Thetis jsou pozváni i ostatní námořníci, ale pouze Vasco da Gama smí po hostině spatřit miniaturu vesmíru a poznat tak místa, která budou spjata s portugalskými objevy a úspěchy. Po představení odplouvají mořeplavci zpět do vlasti. Celá báseň končí epilogem zabírajícím sto čtyřicátou osmou až sto padesátou šestou stanci, kde se Camões zamýšlí nad nespravedlností světa, věnuje knihu králi Šebestiánovi a ze své pozice staršího se mu snaží předat své zkušenosti. Králi radí vládnout spravedlivě a poctivě, bojuje za rovnost poddaných a přeje mu odvahu a moudrost ve snaze rozšiřovat portugalské království a křesťanství.

X, 7.

Com doce voz está subindo ao Céu
Altos varões que estão por vir ao mundo,
Cujas claras Ideias viu Proteu
Num globo vão, diáfano, rotundo,
Que Júpiter em dom lho concedeu
Em sonhos, e depois no Reino fundo,
Vaticinando, o disse, e na memória
Recolheu logo a Ninfa a clara história.

X, 7.

I začla sladkým hlasem k nebes lemu
vše reky příští doby vynášet,
jichž obraz kdysi globu průhlednému
byl svěřen a jež Proteus tam shled',
neb Joviš tajemství to svěřil jemu,
v snu věšteckém, z té hlubé říše hned
on dál to vyprávěl, co zřel tam skryto,
a nymfa znala všecky zvěsti tyto.

(JV)

X, 7.

Přesladkým hlasem příští reky chválí,
co sestoupí na lidskou zeměkouli
a jejichž myšlenky se zjevovaly
už Proteovi v křišťálové kouli,
v níž Jupiter mu dal dar nebývalý;
a co tam zřel, jak v temnotách se choulí,
to jako věštbu pronesl, již znala
pěvkyně krásná, jež se zpívat jala.

(H-B)

První překlad v této stanci střídá rýmové liché jedenáctislabičné verše ženské s verši sudými desetislabičnými mužskými. Závěrečné rýmové dvouverší je jedenáctislabičné ženské. Ve všech verších dodržuje první překlad pětistopý jamb. Druhý překlad má všechny verše stance jedenáctislabičné ženské, avšak rytmicky není tak pravidelný a pětistopý jamb můžeme vidět pouze ve verši druhém až sedmém. Ve verši prvním a posledním najdeme daktyl následovaný čtyřstopým trochejem.

V původním díle najdeme několik anteponovaných přídavných jmen ve spojeních *com doce voz* (sladkým hlasem), *altos varões* (vznešení muži), *claras Ideias* (slavné činy) a *clara história* (slavný příběh). Při překládání je třeba se snažit zachovat nebo kompenzovat expresivitu plynoucí z jejich postavení. Jak si můžeme všimnout, ve verši třetím a osmém se vrací přídavné jméno *claro*, jehož význam by bylo vhodné zopakovat. Spojení *altos varões* odkazuje ke spojení *os Barões assinalados* z prvního verše Zpěvu I. Jelikož se jedná o synonymický výrazy, měl by to překlad reflektovat. V rýmových pozicích na druhém a čtvrtém verši stojí výrazy *mundo* (svět)

a *rotundo* (kulatý) nabízející jednu z renesančních teorií o kulatosti země. V tom samém verši můžeme vidět pleonasmus ve spojení ...*globo* ...*rotundo* (...koule/globus...kulatá). Co se týká sloves, v prvním verši této stance je použito opisné vazby s pomocným slovesem *estar* v přítomném čase a gerundia slovesa *subir* (stoupat), která se užívá k označení právě probíhajícího děje. Ve verši druhém najdeme další opisnou vazbu se slovesem *estar* v přítomném čase doplněným předložkou *por* a infinitivem slovesa *vir* (přijít). Ta označuje nadcházející nebo neodvratně se blížící slovesnou akci. Ostatní slovesné tvary jsou v jednoduchém čase minulém: *viu* (viděl), *concedeu* (udělil), *disse* (řekl) a *recolheu na memória* (zapamatovala si).

V prvním překladu začíná první verš slovesem *zaçla*, které svým významem ani temporálním zařazením neodpovídá původnímu *está subindo* (stoupá). Antepozice přídavného jména ve spojení *com doce voz* není příliš reflektována a Vrchlický se omezuje pouze na spojení *sladkým hlasem*. V druhém verši překladatel převádí vhodně expresivní spojení *altos varões* jako *reký*. Opisnou vazbu *estão por vir* formuluje adekvátně s významem jistého směřování do budoucna ve spojení ...*příští doby vynášet*. V jeho verši se ovšem vytrácí význam *mun-do* (svět) stojící na rýmové slabice a tvořící doplnění významu k verši čtvrtému. Druhý překlad se snaží v prvním verši zachovat expresivitu spojení *com doce voz* a do češtiny jej převádí jako *přesladkým hlasem*. V následujícím spojení *příští reký* kondenzuje výrazy *altos varões* a opisnou vazbu *estão por vir*. Na konci prvního verše stojí v druhém překladu sloveso *chválí*, které je ve správném slovesném čase, avšak ztrácí se zde význam *Céu*. Hampl s Bednářem doplňují verš vycpávkovým spojením *lidskou*. Ke konci verše zachovávají význam *mun-do* jako *zeměkoule* a na stejné pozici ve čtvrtém verši uvádějí výraz *kouli*, což se více přibližuje významu originálu a je tak zachován zmíněný pleonasmus.

Ve třetím a čtvrtém verši pracuje první překlad s významovými přesahy. Obsahem odpovídá verš třetí původnímu čtvrtému a naopak. Ve verši třetím čteme výraz *obraz*, který by měl odpovídat spojení *claras Ideias*, avšak neshoduje se ani svým významem ani expresivitou s Camõesovou myšlenkou. Význam přídavného jména *clara* se nezachoval a ani ve verši osmém se neopakuje. Ve verši třetím Vrchlický nerespektuje pleonasmus ani výčet přídavných jmen vztahujících se ke slovu *globo* (globus nebo koule). V překladu má verš následující význam: *v globu/ kouli nestálé, čiré, kulaté*, přičemž Vrchlický vše zkondenzoval do výrazu *průhledné*. Na začátku čtvrtého verše máme spojení *byl svěřen*, které předjímá význam slovesa z verše pátého *concedeu*. Tento význam se vrací v pátém verši v podobě slovesa *svěřil*. Paralelními významy snad Vrchlický kompenzuje potlačení opakování výrazu *claro*. Ve čtvrtém verši kromě významového přesahu nevidíme snahu o zachování rýmového významu *rotundo* (kulatý). Na

jeho místě stojí *shled'* odpovídají slovesu *viu* z verše předešlého. V pátém verši najdeme významový posun u slova *dom* (dar nebo nadání), které je převedeno jako *tajemství*. Ve druhém překladu ve třetím verši je spojení *claras Ideias* zkondenzováno do výrazu *myšlenky*, přičemž se přídavné jméno ve verši osmém taktéž neopakuje. Ve čtvrtém verši se také kondenzují významy přídavných jmen, když překladatelé uvádějí pouze *v křišťálové kouli*. V pátém verši je na šesté slabice sloveso *dal* odpovídající původně výrazu *concebeu* a verš pak končí vycpávkou *nebyvalý*.

Šestý verš začíná v portugalštině spojením *em sonhos* (ve snách) a další verš sedmý gerundiem slovesa věštit *vaticinando*. Vrchlický na začátku šestého verše tyto dva významy kondenzuje do spojení *v snu věšteckém*. Konec sedmého verše doplňuje rýmovou vycpávkou *co zřel tam skryto*. V závěrečném verši stance potlačuje význam *clara história*, který omezuje na pouhé *zvěsti*, přičemž nezachová opakování přídavného jména *clara*. Hampl s Bednářem na začátku šestého verše vynechávají překlad spojení *em sonhos* a místo něj najdeme výraz *co tam zřel*. V šestém verši vidíme spojení *no Reino fundo*, jelikož bůh Proteus, o kterém se ve stanci mluví, byl mořským bohem, tak by mělo být chápáno jako *v království na mořském dně*. Vrchlického překlad odpovídá originálu spojením *z té hlubé říše*, avšak Hampl s Bednářem sice hloubku navozují výrazem *v temnotách*, avšak význam *chouli se* má pouze rýmové opodstatnění, když slouží jako vycpávka. V sedmém verši v druhém překladu se zachovávají významy *disse* jako *pronesl* a *na memória/ recolheu* jako *znala*. V závěrečném verši stance ve druhém překladu mizí význam nymfa a je nahrazen významem *pěvkyně*, který je doplněn sémanticky podobným slovesem *zpívat*, čímž možná překladatelé kompenzují ztracenou paralelní konstrukci s výrazem *claro*.

První překlad je rytmicky pravidelnější než překlad druhý. Druhý překlad je v práci se zmíněnými anteponovanými přídavnými jmény lepší, jelikož jejich expresivitu reflektuje vhodněji. Oba překlady neopakují paralelní konstrukce a ani pleonasmus. V prvním překladu je patrná snaha tuto ztrátu kompenzovat opakováním synonymických výrazů. Druhý překlad se stejně tak snaží nepřeložené paralelní konstrukce a pleonasmu kompenzovat například intenzifikací pomocí sémanticky podobných významů. Snaha po dosažení původních stylistických hodnot je zde patrnější především v práci s posílením významů některých výrazů. Druhý překlad používá více než překlad první rýmové a slabičné vycpávky, avšak v prvním překladu se zase časteji pracuje s významovými přesahy. Větší rozdíl v textech představuje překlad spojení *no reino fundo*, které druhý překlad narozdíl od prvního významově mění. Druhý překlad naopak lépe řeší významovou spojnici mezi výrazy *undo* a *rotundo*.

VI. Závěr

V této závěrečné kapitole si nejprve shrneme poznatky o tom, jak oba dva překlady zachycují metrickou a rytmickou stránku básně. V souladu s lumírovskou představou o překladu si autor prvního překladu Jaroslav Vrchlický nejprve načrtl metrický půdorys originálu, který se částečně snažil dodržovat v průběhu celého překládání. V každé stanci překladu je použito osm veršů s rýmovou strukturou AB AB AB CC. Co se týče slabičného rozsahu veršů, využívá možnosti odlišného počítání slabik v české a portugalské prozodii, a tak se v jeho stancích střídají jedenáctislabičné verše se ženským zakončením s verši desetislabičnými se zakončením mužským, jak vidíme ve Zpěvech II, 18.; III, 21.; VIII, 92.; X, 7., a s menšími obměnami i Zpěvech IX, 87. a VI, 30. Druhý překlad vznikl, jak jsme již zmínili, v době uplatňování názorů Fischerovy školy. Ta vystupuje v překladu proti věrnosti formě básnického útvaru, pokud tato forma není v cílové literatuře funkční. V tomto případě byla osmiveršová stance shledána funkční, když překladatelé, věrni metrické podobě básně, dodržují veršové i rýmové schéma osmiveršových stancí s rýmovou strukturou AB AB AB CC. Ve všech svých stancích používají výhradně verš jedenáctislabičný se zakončením ženským, který u Vrchlického vidíme pouze ve Zpěvech I, 1. a 2.; IV, 77.; V, 97.; VII, 92. Překladatelé Hampl a Bednář jsou v tomto směru více konformní, nechají se ovlivnit rýmovým omezením plynoucím ze slabičného rozsahu původní básně výrazněji než Vrchlický, který je v tomto směru spíše adaptační.

Jak bylo uvedeno již v teoretické části práce, měly by být pro překlad poezie nejdůležitějšími rytmus a tempo básně. V českých překladech ze sylabických struktur se uplatňuje vzestupná rytmická tendence jambu. První překlad je v tomto ohledu symetričtější a adekvátnější než druhý, a to i přesto, že by se zhotovitelé druhého překladu měli soustředit podle Fischerovy školy především na rytmickou složku díla. Ve Vrchlického překladech je ve stancích udržován rytmus pětistopého jambu prakticky celou dobu, jedinou výjimku tvoří Zpěv VIII, 92., kde se pětistopý jamb uplatňuje pouze v lichých verších a závěrečném dvouverší, zatímco v sudých verších se dvakrát opakuje trochej s dakylem. V druhém překladu se nejvíce střídá pětistopý jamb s dakylem následovaným čtyřmi trocheji. Překladatelé se snaží udržet stejný rytmus především v rýmových verších, což se jim vede ve Zpěvech IV, 77.; V, 97.; VI, 30.; VII, 78.; VIII, 92.; IX, 87. V nich se rytmus většinou v rýmových verších a často taky v závěrečných dvouverších shoduje. Hampl s Bednářem jsou v rozporu s představou spíše věrni metrické a ne rytmické podobě básně a naopak Vrchlický je symetrický v otázce rytmus, ale v otázce metra je volnější.

Protože se překládalo z rýmových struktur, museli se překladatelé, v tomto ohledu věrni rýmovému schématu původního díla, vypořádat i s tímto jeho rysem. Při hledání rýmů řešili

vzniklou situaci čtyřmi způsoby: rýmovými vycpávkami, slovoslednými inverzemi, přesahy a amplifikacemi významů. Celkově užívali Hampl s Bednářem v rýmu dvakrát více vycpávek než Vrchlický. Ten se jim vyhnul především díky inverznímu slovosledu, ale často i díky změnám gramatickým vedoucím ke k posunům významu, když nejednou kvůli vytvoření rýmové dvojice umisťoval na poslední slabiky veršů slovesa, kterým nevhodně měnil jejich temporální charakter (místo času přítomného užíval čas minulý). V práci s významovými přesahy je naopak druhý překlad výraznější než první, přičemž ve druhém překladu v námi zkoumaných stancích najdeme významových přesahů celkem deset. Posledním způsobem, jak dosáhnout kýženého verše postupem byla amplifikace, která má v obou překladech podobu rozšiřování významu pomocí synonym. První překlad ji používá třikrát, zatímco druhý překlad celkem pětkrát. Aby překladatelé mohli vyjádřit myšlenku originálu v omezeném slabičném rozsahu, uchylují se k dalším postupům. Například Vrchlický používá krátká či zkrácená slova (mění jejich předpony). Hampl s Bednářem volí kratší synonyma daných významů a pracují přitom i gramaticky, když mění v některých zkoumaných stancích slovesný způsob z oznamovacího na rozkazovací, který je zde slabičně kratší. Hampl s Bednářem zachovávají striktně jedenáctislabičný rozsah veršů, a tak nadužívají nejen již zmíněné rýmové vycpávky, ale i slabičné.

Dále se budeme zabývat postavou překladatele, který je zároveň prvním čtenářem původního díla. Jako takový je ovlivněn svou dobou, a při interpretaci a následném přestylování předlohy u něj může docházet k subjektivismu a přehodnocování díla. Jak se dočteme v kapitolách pojednávajících o osobnostech českých překladatelů, byli všichni tito literárně či vědecky velmi aktivní, ovšem jisté stylistické přehodnocování básně je patrné především ve druhém překladu. V tomto případě by měl být Zdeněk Hampl pouze zhotovitelem podstročnicku, ačkoliv díky analýzám přeložených stancích se nabízí otázka, jakou měrou on sám do podstročnicku stylisticky zasahoval. Usuzujeme tak právě kvůli velmi hojnému obohacování a ochuzování druhého překladu o stylistické figury. Je jasné, že podstročnick by měl nabízet významové možnosti, ale po zhotoveném rozboru nás může napadnout, zda nebyl text přestylován dvakrát, jednou ze strany jazykovědce a překladatele a po druhé ze strany přebásnítele. Spolupráce na základě podstročnicku je však složitá, a i jazykovědec nemůže překládat doslovně a zákonitě promítá do překladu svůj styl. Mohlo by se zdát, že Zdeněk Hampl promítl svůj styl do tohoto překladu výrazněji, protože v porovnání s Vrchlickým, který byl rovněž básníkem, je druhý překlad v práci se stylem předlohy volnější. Všeobecně jsou stylistické rysy originálu více respektovány v překladu prvním než druhém, přičemž ve druhém překladu ho autoři několikrát nevhodně obohacují či ochuzují o

figury (nejvíce o metafory a hyperboly). Mluvíme-li o paralelních konstrukcích, je to opět první překlad, ve kterém jsou respektovány více. Pokud tyto konstrukce první překlad neudrží, je zřejmá snaha jejich ztrátu kompenzovat. O jistou kompenzaci za ztracené paralelní konstrukce se však pokouší i překlad druhý.¹ Skoro stejně často vidíme v obou českých překladech snahu po zlogičťování stance, nejednou se tak děje vložním podmětů původně zamlčeného nebo jeho konkretizací či rozvitím. Zde je patrný vliv prvního překladu na druhý, když dochází ke zlogičťování nebo konkretizaci na stejných místech.²

Díky analýzám vybraných stancí můžeme shrnout nejčastější překladatelské postupy autorů českých převodů. Již jsme mluvili v otázkách rýmu a slabičného rozsahu o inverzním slovosledu, vycpávkách, významových přesazích a amplifikacích. Jaroslav Vrchlický se zaměřoval především na obecný dojem a na funkci slova než jeho obsah, proto v jeho překladu najdeme více, celkem šest, významových posunů než v překladu druhém. Druhý překlad, i když nepracoval s posuny tak výrazně, se dopustil hned u prvního z nich závažné změny v kolektivním charakteru básně.³ Mluvíme-li o ztrátě významů, je práce překladatelů velmi podobná, i když si všimneme vlivu prvního překladu na druhý, když se několikrát vytrácí stejné významy a spojení.⁴ Významová kondenzace je ve druhém překladu o něco patrnější a v textech byla zjištěna pětkrát. Znovu se objevuje vliv dříve vzniklého překladu, když se v druhém překladu kondenzace významů dvakrát shoduje s překladem prvním.⁵ Vrchlický se ve své stanci snaží tuto významovou kondenzaci jedenkrát kompenzovat.⁶ Významová intenzifikace má v českých textech především podobu hromadění sémanticky podobných slov. První i druhý překlad se k intenzifikaci uchylují shodně dvakrát, ovšem překlad první ji jednou použije jako kompenzaci za ztracenou synonymní konstrukci.⁷ Znakem Vrchlického přístupu k výběru děl k překladu byly jistá reprezentativnost a s tím občas spojená univerzálnost, která by mohla vést v překladech k nivelizaci. To se ovšem v tomto případě nepotvrdilo, neboť mluvíme-li o nivelizaci či oslabení významových spojníc, je použita shodně třikrát v obou převodech. Navíc i při tomto postupu

1 JV, X, 7.

H.-B. III, 21. a X, 7.

2 Například ve stancích Zpěvů I, 1. a IX, 87.

3 Ve Zpěvu I, 1.

4 Například ve stancích Zpěvů VII, 78. a IX, 87.

5 Například ve stancích Zpěvů VII, 78. a X, 7.

6 JV, VII, 78.

7 JV, VI, 30.

dochází u prvního překladu ke kompenzaci, kterou ve druhém překladu nenajdeme.¹ Ten kromě toho nejednou mění expresivitu sdělní, když větu oznamovací převádí na zvolací.

Překlad je pro čtenáře svědectvím o minulosti, a když je jim tedy nabízen převod díla jako jsou *Lusovci*, které vzniklo v odlišných kulturních i historických podmínkách, měli by se překladatelé snažit nalézt rovnováhu mezi konformním, archaizujícím, a adaptačním, modernizujícím přístupem k překladu, neboli měli by se jej pokusit adekvátně časově charakterizovat. V námi zkoumaných stancích se tak děje pomocí náznaků archaizace. Kromě lexikální můžeme vidět i archaizaci gramatickou a syntaktickou, vytvořenou například pomocí přechodníků, infinitivů končících na *-ti*, postpozicí přídavných jmen a zájmen a slovoslednou inverzí. Všeobecně jsou všechny typy archaizace četnější u Vrchlického než u Hampla a Bednáře. Tento fakt může být způsobem odlišným chápáním archaismu dnes a v době vzniku prvního překladu. Již jsme hovořili o tom, že hlavním prostředkem překladatelovy koncepce je výběr stylistických prostředků, do kterých se promítá dobová jazyková norma. V roce 1902 mohl tudíž Jaroslav Vrchlický pracovat s moderní současnou podobou jazyka, avšak metafory, výrazové prostředky, synonyma a antonyma jsou rychle se měnící jazykovou oblastí. Tudíž dnes, sto let od vydání prvního překladu, můžeme považovat za archaismus výraz, který byl počátkem dvacátého století běžný. Zajímavé je, že Vrchlický pracoval velmi málo s přechodníky nebo infinitivní koncovkou *-ti*, které začaly být v době vydání prvního překladu chápány již jako příznakové, text tedy pravděpodobně časově necharakterizoval tak silně. Naproti tomu druhý překlad z padesátých let už běžně používá přechodníky a infinitivní koncovky *-ti* jako rys starší mluvy, tudíž český převod archaizuje výrazněji.

Každý z překladů lze považovat za generační, neboť vyšly s časovým odstupem padesáti šesti let. Při překládání v době druhého překladu bylo nejdůležitější funkční hledisko, recepce překladu a snaha po dosažení ekvivalentní účinku u čtenáře. Překlad měl didaktickou a informativní funkci. Kvůli lepšímu přijetí překladu ze strany čtenáře je druhý převod doplněn poznámkami, které však najdeme i v překladu Vrchlického. Zatímco v prvním překladu jich je celkem sto padesát tři, v překladu druhém jich je dvě stě třicet devět, a navíc jsou podstatně obsáhlejší a podrobnější. V případě možné nesrozumitelnosti dobových znaků je vhodnější užít vnitřní vysvětlivky, jak vidíme pouze ve druhém překladu.²

1 JV, VII, 78.

2 H.-B., II, 18.

Závěrem této práce můžeme říci, že i když první a druhý překlad byly zhotoveny s časovým odstupem dvou generací, mnohdy si počínali překladatelé při řešení překladu velmi podobně. Druhý překlad všeobecně méně respektoval stylistické znaky originálu a překladatelé si při jeho stylizaci počínali spíše volněji. To se ovšem netýká metrické stránky básně, které jsou velmi věrní a tíhnou tak ke konformnímu přístupu. Naopak první překlad je věrný stylistickým hodnotám originálu a využívá volnost, plynoucí z odlišného slabičného rozsahu. Prvnímu překladateli to umožňuje obejít se bez rýmových vycpávek a více respektovat hodnoty originálu než překlad druhý. V některých dílčích řešeních postupovali překladatelé velmi podobně, což může vést k domněnce, že možná při tvorbě druhého překladu občas Hampl s Bednářem konzultovali jisté problematické pasáže s již existujícím Vrchlického převodem. Tím však nechceme tvrdit, že by překlad kopírovali, pouze se nechali inspirovat některými jeho překladatelskými postupy. I když překladatelé druhého překladu se řadí k Fischerově škole, která chápala kompenzaci jako preferovanou stylistickou hodnotu, najdeme ji v prvním překladu použítu tou vícekrát u Vrchlického, jehož překladatelský postup se tak jeví na svou dobu velmi moderní. S časovým odstupem sta let od vydání prvního a padesát šest let od vydání druhého překladu, je možná vhodné zhotovit překlad nový a současný, i když překlad první nám může, i přes uvedené výhrady, dobře posloužit i dnes.

VII. Resumé

A epopeia *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões nas duas traduções checas

Nesta tese são estudadas as duas traduções checas da epopeia renascentista portuguesa *Os Lusíadas* do escritor Luís Vaz de Camões. No início planeiam-se os problemas da tradução, fala-se do modelo do nascimento tanto do texto original com da sua tradução que foi feito por um checo Jiří Levý que era teórico da tradução. O tradutor entra no contacto com um texto numa língua estrangeira, então primeiro ele mesmo é um leitor do texto original. O tradutor devia compreender o texto filologicamente e depois devia interpretar, formular e estilizar este texto na sua língua. Estas etapas são influenciadas histórica e culturalmente. Em geral, distinguimos duas atitudes respeito ao texto original: a atitude de adaptação ou da conformidade. A primeira moderniza o texto e orienta-se ao leitor, a segunda preserva os rasgos da obra original. O tradutor devia tentar de procurar um equilíbrio entre as duas. Descrevem-se as areias problemáticas da tradução como o subjectivismo quando o tradutor interpreta e formula a obra original. Para caracterizar a tradução historicamente, também mencionamos neste trabalho cómo devia ser o texto arcaizado. Presta-se atenção à tradução da poesia, discutindo ou a sua fidelidade à forma ou ao conteúdo. Para caracterizar uma obra do s. XVI, o tradutor, procurando o equilíbrio entre a atitude de adaptação e a atitude de conformidade, devia usar somente alusões da arcaização e falando da poesia devia seguir o ritmo do poema e trasladar para a língua checa só as formas que nela podiam funcionar. Dedicamo-nos também à tradução literal, já que a segunda tradução foi feita por duas pessoas. O primeiro, linguista checo Zdeněk Hampl, tinha feito a tradução literal e o segundo, o poeta Kamil Bednář, o transformou num poema. Deste procedimento sobre tudo resultam problemas no momento de formular e estilizar a obra, porque o linguista não pode traduzir de forma literal, ele mesmo faz as suas próprias interpretações, mesmo que tenta ser objectivo no seu trabalho.

Segundo o modelo de Jiří Levý, nos seguintes capítulos apresentam-se as circunstâncias do nascimento da obra original. Se caracteriza a sociedade e literatura portuguesa que no momento de criar a obra começam a ser influenciadas pelas ideais do humanismo italiano. Dedicamos uma vista breve à vida de Luís Camões, à suas mais importantes obras líricas, dramáticas e a epopeia *Os Lusíadas* também. Esta foi pela primeira vez publicada em 1572, se compõe de dez cantos que têm as estâncias oitavas (de oito versos). A rima nas estâncias é cruzada nos primeiros seis versos e emparelhada nos dois versos últimos (é distribuída de forma AB AB AB CC). Cada verso é formado por dez sílabas métricas (decassilábico) que são do carácter heróico (quer dizer que são acentuadas na sexta e décima sílaba). A epopeia descreve a coragem do povo português na

viagem de Vasco de Gama para a Índia, além disso destaca a função dos portugueses na divulgação da fé cristã pelo mundo. De acordo com as epopeias antigas, entram no enredo do poema os deuses de Antiguidade que por uma parte como a Vênus ajudam à tripulação e por outra lhes complicam a sua navegação como faz o Baco. Os deuses servem como um simples elemento decorativo e não possuem nenhuma função religiosa.

Mais tarde chegamos no nosso trabalho à realização das traduções checas já. A primeira é do ano 1902 e o seu autor é um importante escritor checo Jaroslav Vrchlický que era da geração dos autores ligados com o caderno da cultura *Lumír*. Para eles o mais importante era oferecer aos leitores checos as principais obras das literaturas mundiais. Muitas vezes nas suas traduções de poesia prestavam atenção à forma métrica do poema e não ao seu conteúdo. A função do tradutor era transformar o poema estrangeiro num poema na língua checa. A segunda tradução é do ano 1956 e foi feita pelo linguista checo Zdeněk Hampl e pelo poeta Kamil Bednář. O método da tradução destes homens se pode ligar com assim chamada Escola de Fischer que exigia que a tradução de poema fosse natural, coloquial, simples e não académica. Tenta preservar as qualidades estilísticas e usa o término da compensação como o valor estilístico preferido que se devia preservar. Com frequência revisavam as traduções das épocas anteriores sobre tudo da geração de Lumír e Jaroslav Vrchlický. Quando nos aproximamos às versões checas, designamos também alguns capítulos às circunstâncias que rodeavam o nascimento da primeira e segunda tradução. Comentamos o desenvolvimento artístico de Jaroslav Vrchlický, desde o início da sua carreira artística no 1878 até a sua morte em 1912. Graças às suas cartas e à grande quantidade dos artigos nos jornais checos, inclusive um capítulo nos ocupamos do próprio trabalho na tradução e à resposta positiva que tinha entre os leitores checos. Iguamente presentamos a Zdeněk Hampl que era um dos fundadores dos estudos lusitanos na República Checa e a Kamil Bednář um poeta checo que começou a publicar as suas obras e traduções em 1940 já. Os dois traduziram para a língua checa as obras tanto da literatura portuguesa como de brasileira (por exemplo *Os Escravos* de Castro Alves ou de Luís Camões *As Rimas* uma compilação das suas poesias líricas).

Finalmente se comparam algumas estâncias oitavas de todos os dez cantos da epopeia com as suas traduções checas. Falando da métrica, dos resultados da análise sabemos que o tradutor Jaroslav Vrchlický cumpriu as estâncias oitavas e o sistema da distribuição do rima e que assim trabalhavam os autores da segunda tradução Zdeněk Hampl e Kamil Bednář também. Ao contrário deles, Vrchlický aproveitou a diferença que surge no momento de contar as sílabas no verso português e no checo, já que no checo coincide com a quantidade das sílabas gramaticais. Então Vrchlický trocava os versos decassílabos e hendecassílabos, enquanto isso Hampl e Bednář

no todo o trabalho seu seguiram o sistema de contar as sílabas na língua do original e traduziam em versos decassílabos. Eles são mais fiéis à forma métrica do poema que o primeiro tradutor. Referindo-se ao ritmo na tradução do português para o checo, se usa na transferência da língua silábica para a língua silabo-tónica o iambo que é com a sua crescente tendência bem apropriado. A primeira tradução é neste modo mais simétrica e adequada que a segunda, dado que Vrchlický respeita quase sem exceção a pé iâmbica e nos seus versos encontramos cinco iampos geralmente. Ao contrário, Hampl e Bednář trocam o ritmo de cinco iampos com o de dátilo seguido por quatro troqueus.

Resumindo outros resultados da análise, se pode dizer que apesar de que a primeira e a segunda tradução surgiram com uma diferença de duas gerações, os tradutores muitas vezes trabalharam de forma similar. A segunda tradução menos respeitou os rasgos estilísticos da obra original e ao estilizar o texto, atuou de forma mais livre. Todavia não mencionamos a forma métrica do poema, já que neste sentido a sua atitude é fiel e de conformidade. A primeira tradução é fiel às qualidades estilísticas do poema e é livre na métrica do poema parcialmente. Na primeira tradução, ao perder alguma noção, se pode ver uma tentativa de recompensar esta perda que não é tão evidente na segunda tradução. Com as décadas que passaram desde criar as duas traduções podíamos pensar que na língua checa precisamos duma tradução moderna e contemporânea, aliás a primeira oferece ao leitor checo uma imagem adequada do poema original.

Dva české překlady Camõesových *Lusovců*

V této diplomové práci jsou zkoumány dva existující české překlady portugalského renesančního eposu básníka Luíse Camõese *Lusovci* (*Os Lusíadas*). Původní dílo vyšlo v roce v roce 1572, jedná se o hrdinskou epickou báseň psanou v desetislabičných stancích s rýmovou strukturou AB AB CC. První překlad zhotovil český spisovatel a básník přelomu devatenáctého a dvacátého století Jaroslav Vrchlický a vydal jej v roce 1902. Druhý překlad z roku 1956 je dílem zakladatele české portugalistiky a jazykovědce Zdeňka Hampla a básníka Kamila Bednáře. Nejprve je stručně nastíněna problematika překladu jako taková. Je zde popsán model vzniku jak původního, tak přeloženého díla. Poté je nastíněna problematika překladu básnického díla a v teoretické části se zabýváme i problémem tzv. podstročnicku, doslovného překladu, neboť druhý český překlad byl zhotoven dvojicí jazykovědec – básník. V dalších kapitolách přibližujeme osobnost portugalského autora, dobu vzniku básně a formálně dílo jako takové.

V další kapitole přicházíme k postavě překladatelů samotných. Prvního z nich, Jaroslava Vrchlického, můžeme přiřadit k době uplatňování překladatelských metod generace lumírovců. Druhý překlad je dílem Zdeňka Hampla a Kamila Bednáře, jejichž překladatelskou metodu bychom díky době vzniku překladu mohli spojit s tzv. Fischerovou školou. Stručně představujeme i jejich nejdůležitější díla jak vlastní tak překladová. Rovněž se krátce zmiňujeme o historii překladu básně *Lusovci* do češtiny. V závěrečných kapitolách jsou analyzovány vybrané stance všech deseti zpěvů a dvou jejich překladů.

Z výsledků analýzy vyplývá, že i když je první překlad o dvě generace starší, užíval Jaroslav Vrchlický na svou dobu moderních překladatelských postupů (např. kompenzace), volněji zacházel s formální stránkou básně, když často používal střídání deseti a jedenáctislabičných veršů, avšak dle moderních názorů se snažil vystihnout především rytmus básně, který je ve všech zkoumaných stancích identický. Obsahově první překlad báseň respektuje a zachovává její nejdůležitější rysy. Naproti tomu druhý překlad je z hlediska počtu slabik symetrický, všude používá slabiky jedenáctislabičné, avšak rytmicky je nesouměrný. Druhý překlad obsahově sice zachovává nejpodstatnější rysy díla, ovšem text často stylově mění.

Two Czech translations of *The Lusiads* by Camões

In this diploma work there are examined two existing Czech translations of Portuguese Renaissance epic *The Lusiads* (*Os Lusíadas*), written by poet Luís Vaz de Camões, published in 1572 for the first time. It is a heroic poem written in ten-syllables strophes with rhyme AB AB CC. The first translator was poet Jaroslav Vrchlický, who published it in 1902. For the second time (in 1956)the work was translated by poet Kamil Bednář and Zdeněk Hampl, the Czech founder of Portuguese language studies.

Firstly, there are mentioned general problems of translating, describing model of arising of both the original work and its translation. Then there are outlined problems of translation of a poetic work. In theoretical part we deal with a problem of literal translation, as the second translation was created by a couple-a linguist and a poet. In following chapters we deal with the personality of the Portuguese author, the time of the work rise and the poem itself. Then we focus on the translators. The first of them Jaroslav Vrchlický is considered to use methods of Lumír generation. The authors of the second translation are considered to be connected with so called Fischer's school. We briefly | introduce their most significant works of their own and their translations. The history of Czech translation of this poem is mentioned as well.

In final chapters some strophes of both versions are analysed, from which results that Jaroslav Vrchlický, although his translation is two generations older, used modern methods for his time, dealing with formal side of the poem more freely, when he often alternated ten and eleven-syllable verses. However according to contemporary opinion he tried to do justice to the poem rhythm, which is identical in all examined strophes. Considering the contents the first translation keeps the most significant features. On the other side the second translation is symmetrical from the point of view of a number of syllables (everywhere eleven-syllable strophes are used), but it is unsymmetrical from rhyme point of view. The second translation keeps the essential features of the contents but it often changes the style.

VIII. Bibliografie

Alves, Hélio. Os Lusíadas e as outras epopeias portuguesas de quinhentos. In História e Antologia da Literatura Portuguesa, Séc.XVI – II. Luís de Camões: Os Lusíadas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Balajka, Bohuš a kol. Přehledné dějiny literatury I. Praha: SPN, 1970.

Bechara, Evanildo. Moderna Gramática Portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

Bibliografický soupis českého uměleckého překladu po roce 1945.

Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/B/BednarKamil.htm [databáze online]. [cit. 23. února 2012].

Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/H/HamplZdenek.htm [databáze online]. [cit. 23. února 2012].

Camões, Luís de. Lusovci. V Praze: J. Otto, 1902.

Camões, Luís de. Lusovci. Praha: SNKLHU, 1958.

Camões, Luís de. Lyrika. Praha: SNKLHU, 1957.

Camões, Luís de. Msti se mým slzám. Praha: Mladá fronta, 1962.

Camões, Luís de. Os Lusíadas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Camões, Luís de. Os Lusíadas. Apresentação e Notas: Ivan Teixeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, [online]. [cit. 8. dubna 2012]. Dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=RffKKJPYttgC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=lus%C3%ADadas+tirar+ao+mundo&source=bl&ots=n8qxpXipmw&sig=Q8GK449h0yTIeyOzLWHOv7J0cCc&hl=cs&sa=X&ei=cICVT93TDYqb-gbS2ryuBA&ved=0CD4Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false>

Camões, Luís de. Os Lusíadas. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

Camões, Luís de. Selected Sonnets: A Bilingual Edition. Edited and translated William Baer. Chicago: University of Chicago Press, 2008. s. 5. [online]. [cit. 10. června 2011]. Dostupné z :

http://books.google.com/books?id=qdM3ej-X4lQC&dq=lusiadas+bilingue&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

Camões, Luís de. Sonety lásky. V Pardubicích: V. Vokolek, 1933.

Camões, Luís de. The Lúsiads. Translated with an introduction and notes by Landeg White. Oxford: Oxford University Press, 2002. [online] [cit. 20. září 2011]. Dostupné z:

<http://books.google.com/books?id=wba1CdOTRgQC&printsec=frontcover&dq=camos&hl=cs&>

ei=1Ti8TPvVAoiQ4Aa_24nVDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Camões, Luís de. Trýzeň i útěcha : výbor z lyriky. Praha: Mladá fronta, 1997.

Camões, Luís de. Ze znělek Camõesových. In Světozor, 1883, ročník 17, číslo 17. V Praze: František Šimáček, s. 191.

Camões, Luís de. Zpomínka na Coimbru s podtitulem Kanzóna Camoensova. In Lumír, 1876, ročník 4, číslo 31. V Praze: Eduard Grégr.

Cardoso Barros, Luís Miguel de. Comunicação e Cultura na epistolografia do Renascimento. [online]. [cit. 25. června 2011]. Dostupné z : http://www.ipv.pt/forumedia/f2_idei5.htm

Castro e Almeidaová, Virginia de. Život Camoesův: básník Lusovců a Portugalsko jeho doby. Praha: Václav Petr, 1941.

Cortez Minchillo, Carlos; **Fragata Torralvo**, Izeti. Sonetos de Camões. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, [online]. [cit. 14. června 2011]. Dostupné z:

<http://books.google.com/books?id=EqsX-ImEtXgC&pg=RA2->

[PT35&dq=Sonetos+de+Cam%C3%B5es+Lu%C3%ADs+de+Cam%C3%B5es,+Carlos+Cortez+Minchillo+Atelie+Editorial,+2001&hl=cs&ei=DtXbTdbqIJHMTAasvTiDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=EqsX-ImEtXgC&pg=RA2-PT35&dq=Sonetos+de+Cam%C3%B5es+Lu%C3%ADs+de+Cam%C3%B5es,+Carlos+Cortez+Minchillo+Atelie+Editorial,+2001&hl=cs&ei=DtXbTdbqIJHMTAasvTiDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

Cunha, Xavier da. Pretidao de Amor. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893. [online]. [cit. 3. října 2011]. Dostupné z:

<http://www.archive.org/stream/pretidodeamorbe00cunhgoog#page/n576/mode/1up>

Černý, Václav. Studie o španělské literatuře. Praha: Cherm, 2008.

Dopisy Jaroslava Vrchlického s P. Janem Blokšou. Praha: Národní a univerzitní knihovna, 1940.

Folta, Jaroslav. Významní matematici v českých zemích. 2. ledna 2003. [online]. [cit. 20. září 2011]. Dostupné z : http://inserv.math.muni.cz/biografie/bohuslav_pospasil.html

Forst, Vladimír. Lexikon české literatury 1, A-G. Praha: Academia, 1985, s. 30.

Grauová, Šárka. A jestli víc vyzpívám než pochopím... . In Camões, Luís de. Trýzeň i útěcha : výbor z lyriky. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 95 až 107.

Informační server města Pelhřimova. Databáze významných rodáků. [databáze online]. [cit. 16. září 2011]. Dostupné z : <http://www.pelhrimovsko.cz/cz/55-47-mesto-pelhrimov/vyznmni-rodaci.htm?filter=P>

Janoušek, Pavel. Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 1, A -L. Praha: Brána, 1995, s. 173.

Klíma, Jan. Dějiny Portugalska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996.

- Klíma**, Jan. Dějiny Portugalska v datech. Praha, Libri, 2007.
- Kolektiv autorů**. História da Literatura Portuguesa - Volume 2. Renascimento e Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.
- Kolektiv autorů**. Kdo byl kdo Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté. Praha: Libri, 1999.
- Kolektiv autorů**. Slovník spisovatelů: Španělsko, Portugalsko: literatura španělská, portugalská, katalánská, galicijská, baskická. Praha : Odeon, 1968.
- Kožík**, František. Básník neumírá. Román o životě portugalského básníka Luíze de Camões. Praha: Sfinx, B. Janda, 1940.
- Květy**, 1902, ročník XXIV, kniha XLIX. V Praze: Václav Čech, s. 681 až 688.
- Levý**, Jiří. České teorie překladu I. Praha: Ivo Železný, 1996.
- Levý**, Jiří. Umění překladu. Praha: Panorama, 1983.
- Levý**, Jiří. Umění překladu. Praha: Ivo Železný, 1998.
- Lidmilová**, Pavla. A Projecção de Camões na Literatura Checa. In Revista da Universidad de Coimbra, 1985, vol. XXXIII. Coimbra: UC Biblioteca, s. 457. [online]. [cit. 3. července 2011]. Dostupné z:
http://books.google.com/books?id=2YL1g0_yHoIC&dq=camoes+literatura&hl=cs&source=gbs_navlinks_s
- Lopes**, Óscar . **Saraiva**, António José. Dějiny portugalské literatury. Praha: Odeon, 1972.
- Massaud**, Moisés. A literatura portuguesa. São Paulo: Cultrix, 1997.
- Massaud**, Moisés. A literatura portuguesa através dos textos. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Merhaut**, Luboš a kolektiv. Lexikon české literatury 4/ II U-Ž. Praha: Academia, 2008.
- Pelán**, Jiří. Překlad konformní a adaptační. In Souvislosti, 1998, ročník 36, číslo 2. Praha: Sdružení pro Souvislosti.
- Popovič**, Anton. Poetika umeleckého prekladu: proces a text. Bratislava: Tatran, 1971.
- Popovič**, Anton. Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava: Tatran, 1975.
- Pražák**, Albert. Vrchlický v dopisech. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 557.
- Rachůnková**, Zdeňka. Přidal, Antonín. Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948-1989. Ivo Železný: Praha, 1992.
- Sena**, Jorge de. A estrutura de Os Lusíadas. In História e Antologia da Literatura Portuguesa, Séc.XVI – II. Luís de Camões: Os Lusíadas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Šlejhar**, **Josef Karel**. Feuilletton. In Lumír, 1902. ročník 30, číslo 26. V Praze: Servác B. Heller a Josef V. Sládek, s. 311 až 312.

Vida de Camões. In O Centenário de Camões. Boletim informativo, 1980, Série V - Adultos, número 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Vilikovský, Ján. Překlad jako tvorba. Praha: Ivo Železný, 2002.

Vrchlický, Jaroslav. Na sedmi strunách. V Praze: J.Otta, 1897, s. 19.

Vrchlický, Jaroslav. Portréty básníkův J. Otta, Praha, 1898. s. 25 a 49.

Vrchlický, Jaroslav. Prchavé iluze a věčné pravdy. V Praze: J. Otto, 1903, s. 152.

Vrchlický, Jaroslav. Z niv poesie národní a umělé. V Praze: J. Otto, 1898.

Zlatá Praha, 1902, ročník 19, číslo 15, Praha: J. Otto, s. 180.