

**Univerzita Karlova v Praze**

**Fakulta humanitních studií**



**Bakalářská práce**

**Vybrané aspekty překladu francouzské poesie**

**Vedoucí práce: PhDr. Radek Eichl, Ph.D.**

**Autor práce: Alena Drobotenko**

Praha 2013

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny literatury byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného ani stejného titulu.

V Praze dne

.....

podpis

## **Poděkování**

Velice ráda bych poděkovala panu PhDr. Radku Eichlovi, Ph.D. za jeho rady a připomínky při vedení mé práce.

## Obsah

Úvod.....	1
I. Teoretická část.....	4
1.1. Poesie a prozódie.....	4
1.2. Specifika francouzského verše.....	18
1.3. Rýmové konvence a jazyk.....	21
1.4. Dějiny překladu francouzské poesie.....	24
1.4.1. Obrozenecký překlad.....	24
1.4.2. Šedesátá až osmdesátá léta.....	25
1.4.3. Období od počátku devadesátých let do první světové války.....	26
1.4.4. Období mezi dvěma válkami.....	27
1.4.5. Překládání z francouzské literatury po r. 1945.....	28
1.5. Metody překladu.....	30
1.5.1. Obecné metody překladu.....	30
1.5.2. Metody překladu poesie.....	37
II. Empirická část.....	42
2.1. Úvod.....	42
2.2. Předloha.....	42
2.2.1. Autor předlohy.....	42
2.2.2. Zkoumaný vzorek (scan).....	43
2.2.3. Popis zkoumaného vzorku.....	44
2.3. Autor překladu.....	45
2.3.1. Text překladu (scan).....	46
2.3.2. Rozbor přeloženého textu.....	46
2.3.3. Translatologický rozbor (minizávěry).....	47
2.4. Autor překladu.....	48
2.4.1. Text překladu (scan).....	48
2.4.2. Rozbor překladu.....	49
2.4.3. Translatologický rozbor zkoumaného textu (minizávěry).....	49
III. Závěry.....	51
IV. Bibliografie.....	54

## Úvod

Cílem práce je pohlédnout na některé aspekty překladu poesie z francouzského jazyka do českého ve 20. století s tím, že práce je do jisté míry propedeutická, neboť jejím smyslem je vytvořit úvod do zkoumané problematiky, nikoliv navazovat na translatologický nebo filologický výzkum, který již podnikli mí předchůdci. To však s sebou nese i do jisté míry problémy, s nimiž je třeba počítat. Předně šlo o to, aby práce nekopírovala translatologické práce (tedy práce odborníků na překlad), ale na druhou stranu aby nebyla tzv. odtržena od překladatelské reality tím, že by byla nepřístupná studentům nepřekladatelských disciplín a zároveň by kvůli své tendenčnosti byla odmítána odborníky. Z toho důvodu jsem se po konzultacích s vedoucím práce (vystudovaným translatologem) snažila vytvořit text, který nebude přísně translatologický (tedy uzavřený pouze odborníkům), ale zároveň bude splňovat určitá kritéria přijatelnosti tak, aby z pohledu odborníků nebyl text pokládán za odtržený od reality. Sice jsem pracovala s relevantní translatologickou literaturou a zdroji, do textu jsem začlenila translatologická témata, ovšem to vše tak, aby práce nebyla kompilační a zejména naplnila to, co jsem si vytyčila na počátku práce: tedy vytvořit přehled o translatologii z pohledu neodborníka, tedy to, co bych očekávala od textu, kterému chci porozumět a umět ho interpretovat, aniž bych dobře znala daný obor. Translatologie, a zde použiji slova svého tutora Dr. Eichla, je dnes tak zaměřená na metodologii a terminologii, že pro neodborníky přestává být srozumitelná.

Tomu odpovídá i struktura a dílčí cíle práce. Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou (empirickou) část. V části teoretické – s ohledem na cíle výzkumu a zvolenou metodu výzkumu – bude zmapována problematika obecná i specifická (překladatelská). V rámci obecného pensa bude vyložena problematika poesie a prozódie, neboť zde, jak v průběhu výzkumu i sběru dat vyplynulo, bývá v praxi (zejména studentské) mnoho nejasností a s jistou dávkou zjednodušení lze konstatovat, že mnohdy je uvedená problematika chápána jako složitější než ve skutečnosti je, a to zejména v oblasti překladů. I z toho důvodu jsem se nesnažila učinit maximální možný výčet nebo záběr (nejedná se o práci literárně-vědní ani filologickou), ale skutečně se zaměřit na aspekty relevantní pro výzkum a to vše uzavřít do jistého kontextu. S tím souvisí i fakt, že jsem byla nucena tuto podkapitolu diversifikovat tím, že jsem ji rozdělila z hlediska obecných zákonitostí a zákonitostí specifických (např. specifika francouzské poesie) tak, aby recipient této práce nedošel k závěru, že se jedná o problematiku uniformní (jak někdy zejména ve středoškolských učebnicích bývá zvykem), z nichž lze vyvodit obecně platná fakta. Původně kapitola obsahovala i rozdíl mezi francouzskou a českou morfologií a syntaxí, což však (s ohledem na již tak rozsáhlou práci) nakonec nebylo

uskutečněno a bude na jednotlivé aspekty pohlédnuto v dílčích částech. Na uvedenou kapitolu navazuje problematika obecně-specifická. Tím, že jde o práci postihující oblast překladatelství, bylo nutné zmapovat i oblast pro tuto disciplínu stěžejní: dějiny překladu. Tentokrát šlo o dějiny překladu francouzské poesie. Zde jsem kromě svých postřehů vycházela především z práce jedné z největších odbornic na dějiny překladu z francouzského jazyka – Dr. Šárky Belisové z UTRL FF UK. Na tuto podkapitolu pak navazuje podkapitola přísně specifická, která mapuje oblast překladatelských metod, norem a konvencí. Jedná se o kapitolu zásadní, neboť tyto aspekty jsou základem pro výzkum v empirické části a zároveň jde o problematiku velmi přínosnou pro čtenáře, který není translátolog. Snažila jsem se zde totiž maximálně zpřístupnit problematiku, která je dostupná v mnoha různých článcích, publikacích i statích, a to zejména cizojazyčných. Navíc jde o jistou formu syntézy několika různých přístupů, bez nichž se translátolog neobejde, ale pro neodborníka může jít o problematiku nepřehlednou až zavádějící. Problematika překladatelských norem je pak klíčová pro samotný výzkum, neboť cílem není pouze pohlédnout na textové faktory a překladatele jako takového, ale i tzv. externí faktory jako jsou dobové normy, konvence nebo externí faktory. S tím souvisí i problematika ekvivalence a neekvivalence v textu.

V části praktické jsem se pokusila aplikovat vybrané aspekty na konkrétní texty, tedy jednu předlohu a překlady vybrané ukázky z různých období tak, aby bylo možno vydedukovat a nastínit jisté tendence a zákonitosti. Texty z různých období byly zvoleny, jelikož cílem této práce není pouze zaměřit se na text a idiolekt autora, ale též na externí vlivy, tj. i dobové poměry a normy. Ty, jak vyplývá z relevantní literatury (např. Eichl, 2005), se liší období od období, ale v zásadě jsou v české kultuře 20. století (s jistou dávkou zjednodušení) obecně vymezené tři – předválečné období, poválečné (doba komunismu) a porevoluční (po roce 1989). Původně jsem tak chtěla srovnat zdrojový text se třemi texty, z nichž každý bude zastupovat jedno z výše uvedených období. Bohužel jsem při realizaci přípravné práce zjistila, že je zde poměrně malé množství překladové literatury francouzské poesie po roce 1989, tedy lépe řečeno textů, které by byly srovnatelné a nezatížily výzkum stigmatem, že je cílený. Od tohoto záměru jsem navíc odstoupila i na radu vedoucího bakalářské práce Dr. Eichla, který shledal daný výzkum přesahující rámec bakalářské práce, stran rozsahu i očekávaných výsledků, které by dle jeho slov mohly být nejednoznačné až zavádějící. V praktické (empirické části) tedy budu zkoumat báseň *Albatros* Charlese Baudelaira v překladech J.M. Tomeše a H. Jelínka.

Na závěr je nutno dodat, že si uvědomuji, že se jedná o poměrně krátké vzorky, a tudíž jako takové mohou být napadnuty jako nereprezentativní, neboť nemohou přinést obecně platná pravidla. K tomu přistupuje i výše uvedená obtíž s redukcí zkoumaného empirického materiálu. Nicméně vzhledem k tomu, že jsem pracovala pod dohledem zkušených translátologů a měla k

dispozici relevantní literaturu, navíc jsem již v minulosti dělala průzkum v dané oblasti, mohu konstatovat, že vzorek pravděpodobně nepřinese obecně platná pravidla, ale může nastínit některé obecně platné tendence a výstupy pro další výzkum. To je na FHS UK poměrně důležité, neboť zde každý student musí projít tzv. institutem skeletového překladu. Dle mého názoru bych totiž měla sama práci na skeletovém překladu po této přípravě usnadněnou.

# ***I. Teoretická část***

## ***1.1. Poesie a prozódie.***

Definice poesie je často těžké nalézt, většinou bývá charakterizována jen vágně. V antice tento pojem zahrnoval všechny umělecké druhy, jako je epika, lyrika a drama. Pozdější pojetí poesie bylo rozvinuto na protikladu k próze. Proto je třeba vnímat poesii jako umění psát ve verších, které se sdružují do slok (Šabršula, 1918). Poesie je řeč vázaná. Odlišuje se od běžné mluvy, projevuje se stylizovaně, vyjadřuje pocity, nálady. Umělecká literatura a veršovaná díla jsou shodné v tom, že se snaží využívat neobvyklé jazykové prvky v řeči každodenní. Avšak ve veršované poesii promyšlenost uspořádání zvukové stránky jazykového projevu využívá zvláštní pravidla. Studium básnictví ve starověku se zabývala poetika. V dnešním slova smyslu je poetika považována za součást literární teorie zkoumající aspekty stavby a tvaru literárních děl (Valček, 1955). Existuje ohlasová poesie tvořená pod vlivem lidové a makarónské poesie, tj. střídáním veršů v národním jazyce a v latině, nebo kombinací několika jazyků. Svůj název dostala podle pokrmu „maccaroni“ a podle díla „Maccharonea“ od T. Odaxiy z 15. století. Nejčastěji se objevuje v humoristické a satirické literatuře.

Versologie je součást literární vědy, nauka zabývající se zkoumáním veršů, rytmu, metru, prozodických systémů, rýmů. Většinou je zaměřená na zvukovou stránku verše, kterou lze snadno vyčíslit pomocí statistické metody. Prozódie je nauka o verši a matici zkoumající zvukovou stránku jazyka z hlediska veršové struktury (Šabršula, 1918). Je to též typ uspořádání verše stanovený komplexem vnitřně spjatých a systematizovaných prvků, jejichž organizaci ustanovuje verš. Podle Hrabáka prozodický systém je soubor všech veršových norem zakládajících se na témže prozodickém principu, tj. využívajících týmž specifickým způsobem rytmických vlastností jazyka. Známe několik prozodických systémů.

Jeden z nich je sylabický, jenž se vyznačuje stejným počtem slabik ve verši. V básních psaných podle tohoto systému jsou všechny verše stejně dlouhé, tj. isosylabismus. Vyskytoval se ve starší české lidové poesii, lyrice a písních. Je celkem vhodný pro jazyky, v nichž je místo přízvuku přesně určeno (např. polština a francouzština), anebo pro jazyky, v nichž je přízvuk slabý (např. japonština). Druhý je tónický, který je založen na stejném počtu přízvuků ve verši. Podle tohoto systému rým může být, ale nemusí. Tento druh veršů byl typický pro literární tvorbu germánských národů, tzn. staroanglickou, staroislandskou, starohornoněmeckou. V ruské lidové poesii je typický pro hrdinskou epiku, např. díla V. V. Majakovského. U nás slouží příkladem F. L. Čelakovský a překladová poesie. Další je sylabotónický, též sylabotónismus, který je charakterizován stejným počtem slabik a uspořádaným rozložením přízvučných a



nepřízvučných slabik ve verši. Podle toho, jaká slabika je přízvučná, rozeznáváme několik druhů tohoto útvaru (např. trochej, jamb, daktyl). V české poesii se objevuje v 19. století (např. Sládek „*Velké, širé, rodné lány*“). Poté následuje časoměrný, v němž záleží na pravidelném střídání dlouhých a krátkých slabik. Většinou je využíván v jazycích orientálních národů typu starořečtiny, arabštiny, turečtiny a perštiny, v nichž je délka samohlásky fonologický činitel a přízvuk je melodický. Velice ovlivnil vývoj národního básnictví v Evropě, zejména v době humanismu a baroka. Nicméně v češtině neměl velký úspěch, prosadil se pouze v novočeské poesii v období obrození. Posledním je volný verš, který vznikl v 90. letech 19. století, spočívající v minimálním počtu normovaných prvků. Podle pravidel v něm veršové zásady nechybějí. Na rozdíl od jiných versifikačních systémů se zakládá na střídání intonačních schémat a na tematickém, syntaktickém, anebo lexikálním opakování. V českém kontextu se objevuje spolu se symbolismem (např. O. Březina). „*Volný verš je výsledkem pokračujícího důsledného osvobození od tradice: úplná rezignace na počítání slabik, řady libovolné délky veršů, zrušení povinnosti rýmovat*“<sup>1</sup>. Hranice mezi jednotlivými versifikačními systémy nejsou zřetelné, často dochází k soužití několika systému v jednotlivých dílech (Valček, 1955. Hrabák, 1973. Zeman, Brukner, Filip, 1968. Hrabák, Tenčík, 1970. Petřů, 2000.).

Verš je stavební jednotkou básně, která je graficky vyčleněna na odděleném řádku. Představuje samostatnou jednotku různého typu, funguje jako uzavřený celek. Verš je „*jazykový útvar, v němž se realizoval vyšší stupeň rytmické organizace nežli v próze*“<sup>2</sup>. Překvapujícím prvkem verše je používání rýmových a rytmických forem. Podstatné pro něj je jistá zvuková samostatnost jednotlivých veršů, které pak tvoří rytmické celky. Samostatnost a integrita verše se někdy graficky podtrhuje tím, že se nový verš zapisuje na další řádek s velkým písmenem (na začátku). U volných veršů se to zvýrazňuje potlačením interpunkce. Avšak jejich samostatnost je omezená ustálenými útvary, jako jsou strofy atd. (Šabršula, 1918).

Ve starší době byly osmislabičné, desetislabičné a dvanáctislabičné verše, ostatní vznikly později. Název *alexandrin*, tj. dvanáctislabičný verš, pochází z francouzské básně 12. století *Le Roman d'Alexandre*, jehož forma byla převzata z latiny (Šabršula, 1918). Některé dvanáctislabičné verše mající dvě cézury jsou rozděleny do třech částí, tj. na tzv. trimetry, vyskytují se především u romantiků. Obvykle jsou verše dvanáctislabičné, tzv. isochrony, ale jejich vnitřní členění je rozdílné. Jedenáctislabičný verš se vyskytuje zřídka, byl využíván ve středověku a je zachován v písních, jejichž hudební rytmus to umožňuje. Novodobým obdivovatelem tohoto typu verše byl P. Verlaine.

---

<sup>1</sup> LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: I. Železný, 1998, rok. str. 364

<sup>2</sup> PETŘŮ, E., CHAROUS, E., *Úvod do studia literární vědy*, Olomouc: Rubico, 2000, rok. str. 119

Desetislabičný verš, neboli „*vers commun*“, vznikl dříve než alexandrin. Dekasylab se vyskytuje častěji a je charakteristický pro hrdinské písně. Čtvrtá a desátá slabika mají rytmický přízvuk. Za neobvyklý je považován verš devítislabičný. V osmislabičném verši cézura není povinná, jemu vyhovují „malé“ lyrické a epické formy. Dvojslabičné, třislabičné a šestislabičné verše jsou využívány v kombinaci s delšími, stejně jako jednoslabičný nacházející se ve smíšených slokách. V kantátách a idylách se objevuje pětislabičný verš.

Volný verš se používá v různých matricích bez strofických pravidel, pravidelného rytmu a jiných ustálených básnických forem, blíží se více próze. Má stejnorodou intonaci, ale verše nejsou stejně dlouhé. Závisí na libovůli autora, který se neřídí fixními vzory. Podle Hrabáka je to typ verše, v němž je počet prvků tvořících metrický impuls minimální. Podstatou tohoto verše není závislost na absurdních pravidlech, ale přizpůsobování se přirozeným pravidlům, které se více shodují s obsahem verše. Je charakteristický pro bajky La Fontaina, avšak od nich se moderní verše liší zanedbáváním rýmu či interpunkce. Zakladateli volného verše byli A. Bertrand „*Gaspard de la nuit*“, Ch. Baudelaire „*Petits poèmes en prose*“, A. Rimbaud „*Une saison en enfer*“. Dalšími představiteli byli G. Kahn, J. Laforgue, atd. Tito autoři zbavili poesii přesného počítání slabik (Valček, 1955. Brukner, Filip, 1968).

Rým představuje zvukovou shodu posledních slov nebo skupin slov ve verších, také upozorňuje na hranice verše a konec metrické řady, občas se objevuje na konci poloveršů. Rým sestává nejméně ze dvou částí. Rozlišujeme ho podle několika kritérií. Prvním je přízvuk, může být mužský, ženský anebo daktylský. Dalším kritériem je počet rýmujících se slabik. Dále se rým dělí podle povahy, rozsahu a dokonalosti souzvuku. Bývají rýmy absolutní, useknuté, neúplné, bohaté, tklivé atd. Čtvrtým měřítkem je gramatická povaha (např. gramatické anebo štěpné rýmy). Rýmy klasifikujeme také podle jejich myšlenkového rozpětí, místa ve verši a původu rýmovaných slov. Na hodnocení rýmu existují různé názory. Jedni ho považují za důležitý, jiní preferují metrické a rytmické hodnoty, kde rým vystupuje pouze jako doplňující prostředek. Avšak rým nemůže vystupovat bez rytmické hodnoty. Ve starověkém básnictví se rým objevuje vcelku zřídka, do české tvorby se dostává během 13. století. V české poesii nabyl několika funkcí: rytmická, eufonická, stavební, sémantická a mnemotechnická (např. v reklamě). Avšak rým není charakteristickým prvkem odlišujícím verš od prózy, v níž jej také nacházíme. Proto se rýmování považuje za případ fonematické podobnosti slov, tzv. paronomasie (Šabršula, 1918).

Rým závisí na struktuře rýmového slovníku. Syntetickým jazykům jako je čeština, ruština odpovídá bohatší lexikální zásoba rýmů než jazyku analytickému, jako je angličtina. Kvantitativním indikátorem hojnosti slovníku jazyka je množství lexikálních jednotek. Francouzština je tedy vyznačována několika výhodami syntetického jazyka oproti angličtině,

neboť v sobě obsahuje více než milion souznějících kombinací. „*Rýmový slovník analytického jazyka je atomizován proti splývavé struktuře rýmového slovníku jazyka syntetického*“<sup>3</sup>. Rýmový slovník francouzský se dělí na několik skupin rýmujících se slov. Čeština se vyznačuje tím, že má na rozdíl od angličtiny mnohem bohatší a volně kombinovatelný rýmový slovník.

Dle oficiálních pravidel je zakázáno rýmování dvěma slovy stejné kategorie (adjektivum – adjektivum) a rýmování jednoduchého slova se slovem složeným, a také rým dlouhé samohlásky se samohláskou krátkou. Grafický obraz rýmu by měl být stejný dle starých pravidel. Dlouhou dobu nebyly dovoleny rýmy singuláru a plurálu. Estetická účinnost závisí na fonetické podobnosti rýmových stran, sémantické a mluvnické odlišnosti rýmujících se slov. Běžným kritériem dostatečné odlišnosti je, zdali patří k jinému slovnímu druhu, či alespoň zdali jsou slova používána v odlišném gramatickém rodu, pádu, či jiné mluvnické kategorii. Bohatost rýmu je omezována eufonicky. Je zakázáno rýmování kompozit, slov významu příliš blízkého a slov stejné morfologické struktury či slov se stejným sufixem. Méně hodnotné rýmy jsou ty, které využívají vlastní jména, neologismy nebo citoslovce (Levý, 1998).

Sémanticky nekvalitní rýmy jsou verše gramatické, v nichž je zvuková shoda dosažena pomocí sufixu stejné mluvnické kategorie, např. sedmého pádu (lepšími/slabšími), infinitivu (klečct/brečct), perfekta (jedlo/vedlo), někdy dokonce pouhým střídáním prefixu (námi/vámi, připoutat/zakoukat, přinese/odnese). Za gramatické příbuzné jsou považovány i mezidruhové křížení číslovek stejného pádu, přídavných jmen a čísla (svatou/pátou, ženatý/devátý). Gramatické rýmy se nejčastěji vyskytují v naivní lidové poesii, pranostikách, školních slohových cvičeních, avšak lze se s nimi setkat i v dílech klasických autorů. Obvyklou chybou je zneužívání zdrobnělin a standardizovaných rýmových klišé (např. láska/páska, nebe/tebe), které svědčí o autorově nezralosti.

Rýmy se rozlišují podle počtu rýmujících se slabik. Existují jednoslabičné, tj. liché, a víceslabičné: dvojslabičné, tj. sudé, trojslabičné a dva alexandriny. Existují také bohaté a postačující rýmy neboli chudé rýmy. V prvním se rýmuje vedle koncové přízvučné samohlásky také souhláska nebo souhlásková skupina. Druhý je vytvořen dvěma hláskami: „opěrnou“ souhláskou a samohláskou čili samohláskou a souhláskou (Šabršula, 1918).

Rým většinou není z hlediska souhláskové a samohláskové libozvučnosti stejně citlivý. Je známo, že souhlásky tvoří základní složku germánských jazyků. Naproti tomu v románských jazycích se nejčastěji vyskytují samohlásky. Starofrancouzská a španělská literatura byla charakterizována výskytem asonancí, která je zásadní pro český lidový rým (Levý, 1998).

Můžeme se setkat s plnohodnotným rýmem, v němž se shoduje alespoň jedna souhláska, tj. tzv. konsonance. Ideálním případem je konsonance identických souhlásek a také rýmování

---

<sup>3</sup> UP. str. 283

znělé a neznělé souhlásky: b/p, d/t, d'/t', g/k, h/ch, v/f, z/s, ž/š (např. líb – líp). Vcelku vhodná je konsonance rýmujících se slov s hláskami organogenetického původu bez ohledu na jejich tvrdost a znělost: b/v, n/ň, r/ř, z/ž atd. (např. libá – piva). Dyslektická konsonance, spočívající v anagramu souhlásek slabičného svahu, zní též celkem příjemně (např. sklo – láska).

Existuje genderové členění rýmů, které se zachovalo z francouzštiny, rozlišované podle počtu lehkých dob na konci verše (Šabršula, 1918). Máme mužský rým končící přízvučnou slabikou a ženské rýmy s nepřízvučnou slabikou. Kvůli tomu ve francouzštině nelze rýmovat otevřenou a zavřenou slabiku zároveň. Avšak hlavní protiklad je mezi rýmem jednoslabičným a dvojslabičným.

*Poslední mívával slovíčko muž.*

*Žena však řekla mu: se mnou se druž!*

Nedokonalé rýmy jsou představeny pomocí asonance, tj. samohláskových rýmů. Je považována za méně umělou, neboť v rýmu je zapotřebí, aby samohlásky a souhlásky zněly stejně zároveň. Je typická pro lidovou poesii a vyskytuje se nejčastěji v celých sériích veršů, tzv. *laisse*. Její přítomnost svědčí o jednotnosti úryvku. Samotnou asonanci lze najít v básních napsaných volným veršem. Kvalita asonance není závislá na délce samohlásek, jejich otevřenosti ani tvrdosti:

*Ač nemáme čárky rádi,*

*mít je ve verších nevadí.*

Absolutní rým představuje shodu celých slov (např. „*Naše staré hodiny, bijí čtyři hodiny*“). K absolutním rýmům patří rýmové echo, což je rým, v němž je rýmující se slovo součástí jiného. Příjemnou libozvučnost poskytují absolutní rýmy, které byly vytvořeny opakováním téhož slova či slova souzvučného s jiným významem. Přeplněný rým je takový, v němž se shoduje více než dvě poslední slabiky, což je považováno za nadbytečné, přestože to zní příjemně (Šabršula, 1918).

Rýmovým koeficientem se dá ohodnotit stupeň přeplněnosti, což je vztah mezi rýmujícími se slabikami a celkovým množstvím slabik ve verši. Avšak ani díky vysokému rýmovému koeficientu, ani absolutnosti rýmu nelze získat estetickou hodnotu; ty dokazují pouze autorovu tvořivost a úsilí. Vyskytuje se především v kupletech, aforismech a říkačkách.

Známe též rýmy neúplné a useknuté. První tvoří konsonance, jejichž základem je hrubá zvuková podobnost souhlásek. Kdežto ten druhý vzniká pomocí rýmování „mužského“ zakončení se zakončením „ženským“. Avšak nedokonalost výše uvedených rýmů neznamená, že

je potřeba se jejich používání vyhybat. Podstatnou roli hrají například v alternaci s plnými rýmy, též se objevují v dílech klasických autorů.

Pro vytvoření dobrého rýmu je potřeba, aby se shodovaly samohlásky i souhlásky. Avšak pro vznik rýmu nestačí pouze zvuková podoba slov, je nutné též dbát na rytmus. Je známo, že pomocí jediné asonance nebo konsonance nelze dosáhnout libozvučnosti. Dokonalý rým lze získat díky asonanci v poslední a předposlední slabice doplňující konsonanci souhlásek. Jedním z nejkvalitnějších rýmů je považován rým štěpný, v němž se zvukově shodují významově různé slovní druhy (např. tepny – štěpný). Když se slova vyslovují jinak než jejich psaná podoba, tehdy hraje roli při vázání zvuková podstata rýmů. K takovému typu rýmu lze přiřadit rým akustický (např. dýmá – Dumas). Akustický rým má též svou protipól, který je tvořen pomocí slov různě vyslovovaných, avšak skoro stejně se píšících. Ten se nazývá grafický či optický, slouží jako optický klam pro čtenáře, který nezná správnou výslovnost (např. nakopnout – nebyl out) (Šabršula, 1918).

Zvláštním typem rýmu je lámaný rým, který má ve své struktuře řádkový zlom uprostřed posledního slova. Vyskytuje se mezi autory, kteří vnímají poesii jako hru, a v poesii satiry. Rým souhláskově nepřesný, optický, akustický a *rime normande*, v němž si *timbre* samohlásek neodpovídá, se také považují za nedokonalé rýmy. Souhláskově nepřesný rým je využíván klasickými autory a romantiky, jako je V. Hugo.

Formát básně je definován horizontální a vertikální strukturou verše. První je tvořena typy rytmických stop a druhou tvoří rýmující se verše řazené do strof. Struktura básně je nejčastěji popsána písmeny latinské abecedy (Valček, 1955).

Podle tradičních pravidel jsou rýmy konstituovány v určitém pořadí. Bývají *rimes plates* (sdužené), v nichž jsou dva sousední verše sdužené (Šabršula, 1918). Je definováno formátem AABB:

*Il neigeait. // On était/ vaincu/ par sa conquête.*

*Pour la première fois/ l'aigle baissait/ la tête.*

*Sombres jours!// l'Empereur/ revenait/ lentement,*

*Laissant/ derrière lui/ brûler/ Moscou fumante*

Za neobyčejnou strukturu básní je považován rým střídavý, *rimes croisées*, v němž se první rýmuje s třetím, tj. střídavě, s formátem ABAB:

*L'âme pleine d'amour et de mélancolie,*

*Et couché sous des fleurs et sous des orangers,*

*J'ai montré ma blessure aux des mers d'Italie,*

*Et fait dire ton nom aux échos étrangers*

Známe také rým obkročný či *rime embrassée*, v němž se rýmují první a čtvrtý verš, druhý a třetí (ABBA):

*Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant*

*D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,*

*Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même*

*Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.*

Rým přerývaný, v němž se sudé verše rýmují a liché ne, rým zdvojený, kde se zvuková shoda opakuje více než dvakrát, rým vnitřní se občas shoduje s rýmem koncovým. Existuje také „žongléřský“ rým, v němž se zvuková shoda projevuje na konci verše a předchází cézuře verše následujícího; pro rým solidární je charakteristické opakování posledního slova verše předcházejícího na začátku verše následujícího; zlámaný rým se používá u básnických hříček, v nichž lze první a druhé poloverší čist odděleně. Používají se také rým horizontálně násobený, rým trojnásobný v jednom verši, *rime annexés*, při němž je koncový rým lexikálně opakován na začátku verše následujícího, *rime enchainée*, v němž se slovo z rýmu předcházejícího reprodukuje v mluvnický obměněné formě ve verši následujícím, *rime équivoque*, v němž se poslední slabiky každého verše opakují s jiným významem, v jiných slovech na začátku nebo na konci verše následujícího. Vyskytuje se také smíšený verš, při němž se projevuje metrická pestrost se svobodou ve výboru délky verše. Je typický pro *La Fontaina*. Zajímavý verš je např. ten, v němž každé slovo začíná stejnou hláskou. Ve volném verši se objevuje verš bez rýmu, tj. verš *blanc* (Šabršula, 1918).

Známe několik funkcí rýmu. Jedna podporuje libozvučnost, tj. funkce eufonická. Další je rytmická, podle níž rým odpovídá rytmu. Pomocí libozvuku a pravidelného rytmu autor dokáže čtenáře ukolébat a navést příjemné pocity zklidnění. Podle sémantické funkce lze významově zvýraznit rýmující se slova. Čtvrtá je kompoziční napomáhající stavbě básně. Vybavovací funkce umožňuje lepší zapamatování a snadnější vybavení rýmu. Básnická díla ovlivňují lidské vnímání stejně jako humor nebo hudba. Zakotví v paměti nejčastěji pomocí krátkých sloganů nebo rýmovaných mnemotechnických pomůcek.

Když čteme rytmicky, rozdělujeme slovy na slabiky, jejichž základnou je samohláska, tj. taková hláska, jež je charakterizována tónem a délkou: aááééíííoóouúüüýý. Mezi samohlásky patří také diftongy, či dvojhlásky (např. ou, au, eu), které se čtou jako jeden foném: lou-ka, kos-mo-naut, te-ra-peut. Avšak někdy je potřeba diftongy vyslovovat rozděleně jako dvě slabiky (hiát): do-u-dít, za-uj-mout, ne-u-stá-le. Kromě samohlásek v slabice nacházíme i souhlásky, tj.

hlásky, jejichž vlastnosti jsou šumy bcčdd'fghjkl'lmnňprřřsšt'vwzž. Slabika se skládá z préture, jádra, které obkračují souhlásky, a kody.

Rytmus je systematické opakování nějakého prvku (např. při tanci, v hudbě a v poesii). „*Ve versologii reálné uspořádání zvukových prostředků verše, v němž je v dialektické jednotě spínáno abstraktní rytmické schéma, spočívající v pravidelném opakování určitého zvukového prvku nebo komplexu prvků (a opakování všech zvukových prvků, které se na toto základní rytmické schéma vážou)*..“<sup>4</sup> Rytmotvornými činiteli jsou jazykové prvky, které plní rytmickou tendenci a jsou podle ní zařazovány do hierarchie. Nejvyšším bodem rytmické tendence je rytmická konstanta. Obohacujícími a zabarvujícími prvky rytmu jsou autonomní prvky. Rozlišujeme rytmus rýmů, přízvuků a pauz. Rytmička jako disciplína zahrnuje v sobě nauku o metrických útvarech v básnictví, tj. metriku. Obecně je metrum veršová norma, podle níž jsou jazykové elementy systematizovány ve verše. Metrum lze realizovat pomocí metrické konstanty a tendence. První je vždy přesně určená (např. pětistopý jamb má deset slabik) a druhá je pohyblivá (závisí na jazyku). Je známo, že existují přirozené hranice verše, jako je střední diereze a umělé, což je stopa (Šabršula, 1918).

Rytmus v poesii znamená pravidelné opakování přízvučných a nepřízvučných nebo dlouhých a krátkých slabik. Slabiky mající přízvuk jsou vyslovovány s větší hlasitostí. Veršový rytmus je vytvářen střídáním přízvučných a nepřízvučných slabik. V češtině je třeba pronášet přízvučně první slabiku ve slově. Jestli se objevuje předložka, přízvuk se přesouvá na ni. Slova s více než třemi slabikami podléhají jinému pravidlu: vedlejší přízvuk je nejčastěji přemístěn na třetí či patou slabiku. Nicméně složená slova zachovávají přízvuk na začátku druhé složeniny (např. francouzsko-český), ale když přidáme předložku, přízvuk už bude v první části kmene (např. ve francouzsko-českém).

Rytmus jsme schopni rozeznat pouze po několika opakováních stejné stopy, tj. rytmického prvku (Brukner, Filip, 1968). Když prožíváme básnický rytmus, vzniká tzv. metrický impuls, který Hrabák definoval jako očekávání, které v nás vzbuzují opakující se prvky verše. Posluchač očekává, že bude zachováno též metrum, tj. rytmické schéma, a každé odbočení od schématu vnímá jako chybu. Avšak občas to může být autorovým cílem, častěji to ovšem svědčí spíše o jeho neznalosti.

Stopa je spojení dvou nebo tří slabik sylabotónického či časoměrného prozodického systému. Každá stopa v sobě zahrnuje jasný přízvuk. Za neobvyklé stopy jsou považované dvojslabičné: spondej, trochej a jamb. Ve francouzštině není jamb moc hojný, protože ho nelze použít na celý verš. Zatímco trochej se vůbec nehodí pro francouzštinu. V latinském hexamtru

---

<sup>4</sup> VALČEK, P. *Slovník literární teorii*. Bratislava: Literárne informáčné centrum, 1955, rok. str. 333

se spondej střídá s daktylem. V časoměrném verši lze oproti tomu najít alternace daktylu, trocheje a spondeje. Mezi další neobvyklé verše patří daktyl, anapest, a amfibrach tj. trojslabičné stopy. Existují různé typy stop, od dvojstopých až šestistopé, které jsou schopné vytvářet rozličné rytmické typy verše. Pro francouzštinu je typický alexandrin, který se obvykle skládá ze čtyř stop rozdělených po dvou v obou poloverších (tetrametr). Cézura na konci verše není jediné odmlčení, uvnitř verše se také vyskytují vedlejší přízvuky a vedlejší odmlčení. Podle B. de Fouquièresa a M. Grammonta jsou ve čtyřstopovém alexandrinu dva stálé přízvuky a dva pohyblivé. Pro klasický alexandrin je typický dvanáctislabičný verš s cézурou uprostřed (Šabršula, 1918).

Ze starověku se nám zachovaly názvy rytmických stop. Díky této antické morfologii lze vytvořit nesčetné množství metrických schémat především pomocí časoměrného prozodického systému, kdežto česká poesie je založena na sylabotónickém systému. Jednou z nejvýhodnějších rytmických stop pro češtinu je trochej, který se zakládá na systematickém opakování přízvučné a nepřízvučné slabiky. Zatímco ani anapest fungující střídáním dvou nepřízvučných a jedné přízvučné slabiky, ani opačný anapestu spondej se nehodí pro českou poesii (Valček, P., 1955).

Pravidelný rytmus lze získat zejména výběrem náležitých slov. V daktylském verši lze uplatnit slova se třemi slabikami, dvouslabičná i čtyřslabičná slova lze použít ve verši trochejském a jambickém. Slova víceslabičná či slova s předložkou je třeba rozdělit a použít výše uvedeného schématu. Nejčastěji je metrum stejnorodý, to znamená, že je to buďto jambický či trochejský verš. Je důležité, aby veršované řádky měly stejný počet slabik a stop. Nesourodé metrum, v němž se opakují stopy odlišné délky, je vnímán vcelku náročně. Nicméně je známo, že skoro žádný básník se neřídí pravidly veršování.

*„Intonace je melodie jazykového projevu, tj. změny ve výšce hlasového tónu v průběhu mluvené řeči“<sup>5</sup>*. Intonace se ve verši vyznačuje jedním silnějším přízvukem a změnami ve výšce hlasu. Hranice mezi intonačními úseky jsou intonační předěly. Hodnotu intonace charakterizují klesavý a stoupavý tón. Ten první, čili kadence, slouží k uzavření významového celku a druhý – antikadence nasvědčuje o pokračování významového celku. Ve verších se intonační úseky řídí skladbou stop, a proto jsou pravidelnější než v próze. Intonačním vrcholem, tj. nejvyšším tónem ve větě, se nazývá předěl mezi tématem a rématem. Veršovaná a větná intonace se prolíná. Ve verši je intonace dána jeho formou, kdežto v próze větnou stavbou (Šabršula, 1918).

Sloka, též strofa, je spojení rýmujících se veršů do významového celku. Strofou se označují grafické úseky vytvářené určitým počtem veršů, které jsou odděleny řádky a častěji mezi sebou nemají rýmové vazby. Strofa představuje uzavřený celek a může v sobě obsahovat

---

<sup>5</sup> VALČEK, P. *Slovník literární teorii*. Bratislava: Literárne informáčné centrum, 1955, rok. str. 157.



různý počet veršů. Objevují se však strofy skládající se z veršů stejného metra, jako jsou izometrické a heterometrické. Nicméně je třeba, aby strofu charakterizovala její vlastní rytmická skladba. Strofy jsou vždycky umístěné odděleně. Formálně existují dvojveršové až dvanáctiveršové strofy. Jestliže se na konci strofy opakuje verš či několik veršů, jedná se o refrén (Valček, 1955).

Distichon, skládající se ze dvojverší, se používá v epigramech. Občas se vyskytuje zcela sám, ve své struktuře obsahuje případ téze a potvrzení či antitéze. *Quatrain* – čtyřverší se hodí pro krátké básničky, avšak lze se s ním setkat i v delších básních romantických autorů. Díky svému rozměru je to oblíbený typ verše ve všech dobách. Lze v něm použít rýmy izometrické, buď obkročné či střídavé, a heterometrické. *Le quintil* je pětiveršová strofa, skládající se nejčastěji ze tří mužských a dvou ženských rýmů (ve formátu např. ABAAB). Struktura strofy je závislá na rýmové vzdálenosti, tj. množství veršů nacházejících se mezi dvěma rýmy, která je vnímána pozitivně, když je zvyšována postupně. Rýmovou vzdálenost mezi verši lze zvětšit použitím struktury tzv. sextina (ABACCB). Je to složitá lyrická struktura provensálského původu, která dosáhla svého rozmachu v období renesance (např. Dante). Tercet, tj. tříveršová strofa s obkročným rýmovým schématem (ABA BCB CDC), stejně jako formát *octave* (ABACDDB) mohou znásobit prostor. Tercet se vždy vyskytuje pouze s jiným útvarem. Osmiveršová strofa ovšem existuje v několika formátech. První je založena pomocí dvou čtyřverší, jež mají jeden či více jednotlivých rýmů (např. ABABCCCB). V italské verzi se tato strofa skládá z prvních šestiverší, které se řídí dvěma rýmy, a dva poslední verše mají odlišný rým (např. ABABABCC). Ovšem existují volné strofy, které jsou složeny netradičním způsobem. Lze je najít u Musseta a u La Fontaina (Šabršula, 1918).

Během vývoje básnictví se upevnil systém spojovat několik slok v jednu báseň nebo je nechat samostatně. Rozlišujeme několik tradičních básnických útvarů. Jedním z nich je sonet, který se skládá ze čtrnácti veršů rozložených do dvou čtyřverší a dvou trojverší. Je typickou formou evropské lyriky, oblíbený v době renesance a romantismu. V sonetu se používá alexandrín, verš desetislabičný, osmislabičný i kratší. Druhým je rondel, který je příznačný pro K. Orleánského, skládající se ze tří strof, dvou čtyřverší a jednoho pětiverší. Je zajímavé, že první verše prvního čtyřverší odpovídaly refrénu a měly své zrcadlení ve druhém čtyřverší. Další formy jsou *lai* neboli středověká báseň, balada, *chant royal*, *rondeau*, *triolet*, *villanelle*, epigram. *Lai* je básnický žánr středověké francouzské literatury. Balada je složena z desetislabičných nebo osmislabičných veršů, avšak v nové poesii je charakterizována obsahem. Je definována jako *tragédie vypravovaná ve formě písně*. *Chant royal* byl destinován nejčastěji vyšším sociálním kategoriím společnosti a Bohu. Byl využíván C. Marotem a E. Deschampssem a měl pět strof po

osmi verších a refrén o pěti verších. *Rondeau* je třináctiveršová báseň, v níž se opakují pouze dva rýmy. Zřídka se objevuje u Marota, La Fontaina, Benserada. *Triolet* je lyrická báseň skládající se z jedné strofy o osmi verších se dvěma rýmy, v němž dva první a dva poslední jsou totožné. Pro pastýřskou báseň je typický *villanelle*, který má několik tříveršů, a končí čtyřverším. Je založen na dvou rýmech, „mužském“ a „ženském“. Epigram (epitaf či madrigal) je krátký básnický útvar s vtípným obsahem. Existují další formy orientálního původu či nově vytvořené (Šabršula, 1918. Valček, 1955).

Kromě různých typů rýmu a rytmu básníci hledají pro svá díla vhodné slabiky, rozličné druhy slov, náležité básnické figury a příměry, vhodný slovník atp. Pro snadnou práci autorů a lingvistů byly vytvořeny rýmové slovníky, v nichž se jazyky dělily na syntetické a analytické (Levý, 1998).

Za básnické licence jsou považovány odchylky pravopisu, výslovnosti, morfologie a syntaxe. Básníci využívali ortografické deformace v době, kdy se dbalo na pravopisné zakončení slov. V akustickém plánu autoři podle potřeby používají synérezu či diérezu a vyskytují se i nevhodné elize. kvůli různým zákonitostem jazyka a řeči se tyto odchylky objevují i v próze. V moderní době je interpunkce někdy potlačována a někteří autoři začínají verš malým písmenem. Pro francouzský verš je charakteristické zachování ukotvených archaických rysů ale i jazykového vývoje, což způsobuje odlišování básnického jazyka jako samostatného systému (Šabršula, 1918. Levý, 1998).

Forma a obsah básnického díla způsobují další složitosti. Forma nemá význam bez určitého obsahu a naopak. Podle De Saussura jsou jazykové znaky konstituovány mezi označujícím a označovaným. Avšak v dnešní době rozlišujeme i jiné složitosti. Mezi znaky patří: 1) ikony zakládající se na shodnosti mezi označovaným a označujícím, představují je diagramy; 2) indicie a symptomy závisejí na materiální souvislosti, např. kouř a oheň; 3) symbol, v němž je vztah mezi označujícím a označovaným založen na dohodě, tradici, pravidlu či učení. Ovšem podle jiné tradice lze v každodenní řeči rozpoznat náladu mluvčího skrz rychlost pronášeného slova, intonace, či používaných pauz. Rozlišujeme „umělé“ a „přirozené“ znaky jako indicie, dále primární a odvozené, jednoduché a složité. „Umělé“ znaky si vytváří člověk za účelem komunikace (Levý, 1998).

Někteří básníci uplatňují zvukomalebné prostředky. Jedním z nich je aliterace neboli stylistická figura, která esteticky přitahuje pozornost střídáním slabik prvních slov verše (např. *Mortels qui des mortels avez-pris votre vie/ Vie qui meurt encore dans le tombeau des morts...*, J. de Sponde). V české poesii je známá z nejstarších dob (např. *Slovo do světa stvořenie*). Dalším působivým prostředkem, kterou podporuje aliterace je eufonie zakládající se na opakování uspořádaných zvukově podobných hlásek. Dvojhlásky a samohlásky jsou vnímány libozvučně,

kdežto souhlásky naopak znějí kakofonicky. Eufonie je založena na metru a vytváří významové spojky mezi zvukově blízkými, ale sémanticky vzdálenými slovy. Onomatopoeie představuje třetí zvukomalebný prostředek. To jsou slova, která foneticky napodobují reálné zvuky (Valček, 1955. Hrabák, 1973. Brukner, Filip, 1968. Hrabák, Tenčík, 1970. Petru, 2000).

Redundance je představena dublujícími se prvky, může to být gramatická shoda v některých jazycích. „Tematické opakování“ je typické i v poesii, projevuje se ve fonetických a lexikálních doménách jako opakování slov, skupin, celých vět a slok. Ve fonetice jsou hlásky klasifikovány podle mechanismu artikulace, kdežto ve fonostylistice podle imprese, kterou vyvolávají. Je pravda, že se mnoho básníků snaží imitovat nějaké jevy přírody pomocí hlásek, avšak podle Gramonta je třeba omezovat využívání „imitativní harmonie“, jelikož obsahem poesie mají být události, city a abstraktní myšlenky. Jazyk poesie se podobá hudbě, ale zároveň se musí řídit systémem jazyka. Imitace můžeme dosáhnout nejenom prostřednictvím hlásek, ale pomocí rytmu, rýmových schémat a kaligramu. Avšak je třeba využívat hlásky omezeně, nýbrž jimi nelze vyjádřit plnohodnotný obsah (Šabršula, 1918).

Některé hlásky jsou schopny nejenom evokovat přírodní jevy, ale i vyjadřovat city jako hněv, ochablost, unylost. Ovšem když slovo nemá nutnou sílu pro vyjadřování určitého citu, básník dodá impresi ostatním slovům ve verši. Tímto způsobem se řeší antagonismus mezi jazykovými znaky a formou v poesii. Výskyt potřebných samohlásek se dá zjistit statisticky, aby bylo možné text retušovat. Melancholii lze evokovat opakováním stejných rýmů. Rytmus slouží pro vyjadřování pravidelného pohybu. Pro líčení optimistické nálady je třeba použít krátké verše. Při posouvání cézury lze dosáhnout pocitu nepravidelného dýchání. Střídání rytmu ve verši svědčí o změnách děje. Avšak význam slov má hlavní roli, poté následuje rytmus a aliterace (Šabršula, 1918).

Za jednu z hlavních vlastností jazyka verše se považuje lexikální. Často se vyskytují verše s krátkými slovy, ve francouzské poesii je průměrná délka 1,4 slabiky. Nejčastěji se vyskytující slova ve verši mohou charakterizovat básnickovou náladu a podvědomé nitro. Na významu se také podílejí metafory a to, zdali básník používá standardních termínů (Šabršula, 1918). Ve verši se stavební jednotkou stává dílčí motiv, neboť jeho syntaktický proud je často přerýván hranicemi verše, nebo zase naopak jeho jednotlivé části syntakticky nesouvisí. Proto můžeme říci, že jazyk poesie je zvláštní subsystém ve srovnání s jazykem obecným.

Veršový přesah neboli *enjambement*. Přesahem se ve verši nazývá situace, kdy syntaktický celek přesahuje z jednoho verše do jiného. Přesah ruší rytmický celek verše, avšak ve stejnou dobu upozorňuje na meziveršový předěl. V literárních dějinách se vyskytoval vždy, ale svého rozmachu dosáhl v době romantismu. Jedním z typů přesahu je *rejet*, v němž idea začínající v předcházejícím verši pokračuje dále. Může docházet k těsnému přesahu, kde vztah

mezi oddělenými částmi je těsný. *Contre-rejetem* se nazývá případ, kdy před ukončením verše začíná nová myšlenka. Přesah se ve verši objasňuje přítomností rýmů. Pauza může být méně výrazná i stejně dlouhá. „*Rozpor mezi veršem a syntaxí se řeší ve prospěch syntaxe v plánu intonace, ve prospěch veršové struktury však pokud jde o pauzu*“<sup>6</sup>. Rozdělení slov mezi prvním a druhým veršem slouží k dramatické pomlce. Většinou jsou přesahy nutné pro vyjádření expresivity nebo nějaké složitější myšlenky, často se vyskytují u volného verše (Šabršula, 1918).

Každý čtenář je většinou schopen rozeznat výše uvedené básnické prvky, jako je rým, rytmus atd. Autor však může ovlivnit jeho emoční stav volbou vhodných slov, jež vytvoří žádaný pocit. O vyspělosti autorova stylu svědčí schopnost vyhýbat se používání stejných slov a uplatňovat synonyma nebo stylistické prostředky (např. figury). Je známo, že figury jsou schopné zvýšit intenzitu působení na čtenáře. Existují čtyři druhy figur. První je vytvořen hromaděním hlásek. Aliterace je význačná opakováním hlásek na začátku následujících slov (např. J. Orten „*Cítím již na patře sám samet samoty*“). Lze se setkat s opakováním dvou slov za sebou, tj. epizeuxis. Objevuje se též gramatický paralelismus, opakování struktur gramatických a antitéza, protikladné opakování. Anafora využívá střídání téhož slova či slovní skupiny na začátku následujícího verše. Jejím opakem je epifora používaná vcelku zřídka. Básnická figura opakující koncová slova verše na začátku následujícího se nazývá epanastrofa, jež se vyskytuje v lidové poesii. Druhý typ je vytvořen hromaděním významu. Může to být pleonasmus, tautologie, amplifikace, tj. znázornění nějaké věci či děje z různých hledisek, klimax a antiklimax. Třetí skupina figur má syntaktický základ, k němuž patří polysyndeton, asyndeton, hendiadys, zeugma, elipsy a apoziopese. Nespoutanosti a zajímavého vzrušení lze dosáhnout použitím asyndetona, který je založen na vázání slov nebo veršů bez spojky. Poslední typ zahrnuje řečnické figury (Valček, 1955. Hrabák, 1912-1987. Brukner, Filip, 1932).

Dalšími výrazovými prostředky jsou tropy fungující na užití jazykového prvku ve vedlejší významu za účelem posílení krásy řeči. Jazykové prostředky, jako jsou metafora, hyperbola, ironie, metonymie a synekdocha, vystupují při srovnání s antickou rétorikou v moderní literatuře pouze jako součást většího celku (Eichl, 2005). Podle toho, jak tyto tropy fungují, rozlišujeme dva typy trop a to metaforu a metonymii. Mají zcela odlišnou povahu a jsou používány v různých literárních druzích (metafora v lyrice, metonymie v epice a próze). Metonymie je považována za kvalitní obrat, jehož autoři často využívají. Spočívá v záměně slov na základě jejich souvislosti (např. *Ce peintre vit de son art* – příčina místo důsledku). Používáme ji v každodenní řeči, aniž bychom si to uvědomovali. Zvláštním případem metonymie je synekdocha, jež spočívá v popisování objektu jeho částmi či naopak (např. *la*

---

<sup>6</sup> ŠABRŠULA, J. *Úvod do francouzské stylistiky* : skriptum pro posluchače filosof. fak. Univ. Karlovy. 2 [díl], Francouzský verš. Praha : Univerzita Karlova, 1970, rok. str. 98

*saison des roses – été*). Jedním z těchto obrátů je ironie, tj. výsměch, vyjádření něčeho zásadně jiného než se skutečně míní. Její jízlivější a zlomyslnou variantou je sarkasmus, který byl hojně využíván v antice a je oblíben v novodobé literatuře. V bajkách je možné se setkat s jinotajem či alegorií spočívající na zobrazení skutečných událostí či lidí ve zvířecí podobě. Kromě přímého významu má ještě význam přenesený. Básník ovšem neodhaluje pravdu čtenáři, dává mu prostor k přemýšlení. Vyskytoval se již ve starověku (např. u Homéra). V reklamním průmyslu se hojně používá hyperbola umožňující zvýraznit danou skutečnost. Parabola, tj. podobenství, se zakládá na přirovnání hlavní myšlenky nějakému již vyjádřenému jevu. Tento trop se hojně používá v náboženské literatuře. Pomocí epitetu autor může emocionálně vyjádřit svůj postoj k objektu, jenž může mít jak metaforické tak i metonymické vlastnosti. Známe několik zakotvených výrazů jako např.: *temný les, širé lány*. Jedním ze zajímavých přívlastků je oxymóron, který je založen na vnitřním rozporu (např. *temný svit, mořská poušť*). Pleonasmus, jenž využívá nadbytečných významově blízkých výrazů, je někdy považován za stylistickou chybu (např. *mokrá voda, starý dědek*). Druhou skupinou tropů je metafora, která záleží na symbolickém popisování objektu pojmem, který je přinejmenším totožný s objektem (např. Rimbaud -*C'est un trou de lumière où chante une rivière/ Où le soleil de la montagne fière luit/ C'est un petit val qui mousse de rayons.*). Stylistický útvar, který autorovi umožňuje oživit předměty, se nazývá personifikace (např. *čas pádlí, okna se mračí, zdi křičí*). Většinou se personifikace používá v bajkách a pohádkách. Dalším typem metafory je synestézie, která spočívá v křížení vjemu odlišného smyslového původu (např. *sladká vůně*) (Valček, 1955. Hrabák, 1912 – 1987. Brukner, Filip, 1932. Hrabák, Tenčík, 1912 – 1987. Petruš, 1928 – 2006. Kostečka, 1956).

## 1.2. Specifika francouzského verše

Ve Francii panuje názor, že pravidla veršované poesie určoval Malherbe a Boileau a byla porušena až ve 20. století. Francouzské veršované dílo se od prózy liší ustáleným, omezeným počtem slabik a stálým střídáním rýmů. Rytmus se oproti tomu řídí podle obdobných zákonů.

Verš je tedy rytmická řada psaná pravidelně na zvláštní řádek. Ve francouzštině každý nový verš začíná velkým písmenem. Koncem verše nastává obvykle pauza. Při rozboru francouzské poesie je třeba aplikovat jak stará tak i nová metrická pravidla. Pro francouzský verš je důležitý počet slabik. V alexandrinu 11. století nalezneme jeho kolísání a přízvuku umístěný na šesté slabice každého poloverší. Důležitou roli to hrálo jak v klasické tak i v moderní době.

Ke klasickým pravidlům počítání slabik francouzského verše patří pozice tzv. „e“ *muable* (intermitentní, němé) a slabik obsahujících polosamohlásky a slabik na hiát. Podle starých pravidel se počítají všechny slabiky i takové, kde je *-e-* němé, pokud není na konci slova před slovem začínajícím samohláskou nebo neaspirovaným *-h-*. Protože jinak dochází k elizi, při níž se *-e-* nepočítá za slabiku (Šabršula, 1918).

Od 14. století se *-e-* po nepřízvučné samohlásce nevyslovuje (např. *tu joueras*), avšak v dnešní době se počítá jako trojslabičná. Zatímco po přízvučné slabice (např. *prie*) se *-e-* nevyslovuje a takové slovo je uvnitř verše před následujícím slovem se souhláskou pokládáno za nepoužitelné, avšak lze ho použít, pokud je možné toto *-e-* ponechat. Podle starých pravidel by takové slovo na konci verše mělo být ve formě ženského rýmu (Šabršula, 1918).

Koncovka *-ent* se nikdy nepočítala za slabiku stejně jako *-e*, *-es*, *-ent* a *-e- muet* (němé *-e-*) nacházející se uvnitř slova po nepřízvučné samohlásce. Naopak koncovka *-aient* jednu slabiku představovala. Na druhé straně *-e- muable* se počítá za slabiku, jež je mezi dvěma souhláskami. Hlávka *-e-* bez akcentu může být přízvučná i v poslední slabice před cézuroou, např. zájmeno *le*. Koncové *-e- muet* se povinně eliduje s předcházející samohláskou, zatímco před slovem začínajícím souhláskou se nesmí objevit (např. *trois*).

Setkání dvou samohlásek či samohlásky a slabiky začínající „neaspirovaným“ *-h-* na rozhraní dvou slov či dvou slabik se nazývá hiát. Avšak němé *-e-* na konci slova hiát netvoří, neboť se před následující samohláskou nevyslovuje, stejně jako poslední samohlávka slova se slovem začínajícím „aspirovaným“ *-h-*. Posloupnost nazálních samohlásek je zakázána, neboť je pokládána za nelibozvučnou. Podle starých pravidel je hiát povolen uvnitř slov, ve složených slovech i na konci jednoho verše a začátku dalšího. Klasické předpisy o hiátu zakazují přítomnost dvou samohlásek uvnitř verše. „Nevyslovená souhlávka“ se považuje za písmeno, které hiát zakazuje pronášet, např. *chevalier*, *nid*, *loup*. V místě, kde se vyskytuje pauza, je povolen hiát, který vzniká pomocí koncové samohlásky *-e-* jednoho slova a samohlásky na začátku slova následujícího (Šabršula, 1918).

Ve francouzské fonetice a metrice za dierezi považují oddělenou, dvojslabičnou výslovnost po sobě následujících samohlásek. Oproti tomu synéřeza znamená fúzi, při níž se vyslovuje jedna slabika dvou po sobě následujících samohlásek. Když se setkávají dvě samohlásky, z nichž jedna není němé *-e-*, je třeba diftongy, neboli spřežky, původem z latiny vyslovovat jednoslabičně. Diérezu, tj. výslovnost dvojslabičnou, můžeme najít v přeměně dvou latinských samohlásek na jednu francouzskou, např. *ligare > lier*. Výraz *nous pas-sions* ve své slovesné koncovce představuje jednu slabiku, zatímco podstatné jméno *les pas-si-ons* je v poesii tříslabičné (diéřeza). Diéřeza se používá tam, kde po skupinách souhlásek, v nichž je druhým elementem likvida, následuje *-i-* a další samohláska. Popsané principy jsou umělé a byly aplikovány už v klasické době.

Název alexandrin, tj. dvanáctislabičný verš, pochází z francouzské básně 12. století *le Roman d'Alexandre*, jehož forma byla převzata z latiny. Théodore de Banville se podle Šabršuly mýlil, když označil alexandrin latinským hexametrem, protože alexandrin je sylabický, kdežto latinský hexametr je verš metrický. Důležité je také rozložení přízvuků, protože v alexandrinu není počet slabik stálý. Dvanáctislabičný verš je rýmový se stálou cézurou po šesté slabice, avšak může být jak třináctislabičný tak i čtrnáctislabičný. Významná je poslední slabika před střední cézurou a poslední slabika verše, jež má metrický přízvuk. Pro sylabický verš není typické metrické seřazení přízvuků. Kvůli tomu, že má francouzština přízvuk na poslední slabice, se přízvuk objevuje na konci každého verše. „Protože v jazycích, které užívají sylabického verše, je přízvuk vázán na hranici slov, je seřazením slovních jednotek také určeno seřazení přízvuků. Francouzský alexandrin s kompozicí 3 + 3 / 3 + 3 má zároveň rytmický tvar anapestu se čtyřmi zdvihy, což zde ovšem není rytmickou klostrou verše, nýbrž fonetickým doprovodným jevem lexikálního složení.“<sup>7</sup>

Původní alexandrin byl složen ze dvou šestislabičných poloveršů, oddělených cézurou, z nichž poslední byla vždy přízvučná. Mohla se vyskytovat i sedmá koncová slabika, jejíž samohláskou byla vyslovovaná *-e- sourd* (neznělé *-e-*). Toto více charakterizuje verš sylabotónický než sylabický. Realitou je, že cézura není v alexandrinu pevně zařazena. Podle starých pravidel se sedmá slabika nezahrnovala do metra, ale vyslovovala se v pauze. Pravidla versifikace z dob Malherbových jsou archaické, avšak co se týče výslovnosti „normální“ a „náležité“ nelze jednoznačně koncové *-e-* elidovat (Šabršula, 1918).

Nepsaným pravidlem je, že cézura se měla nacházet tam, kde ji potřebovala syntax. Uvolnění starého schématu umožňuje umístění přízvuku, který je ve verši obvykle na šesté slabice, nebo alespoň přízvuk vedlejší. Později cézuru začali posouvat podle potřeby. S tím se můžeme setkat jak v klasickém tak i v romantickém alexandrinu.

---

<sup>7</sup> UP. str. 249

Nejvýznačnějším prvkem pro vytváření koncových rýmů ve francouzštině je slovotvorná přípona, kdežto v češtině jsou to podstatná a přídavná jména. Velké množství slov na *-aine* a na *-aible* obohacuje francouzštinu pro vytváření „gramatických“ rýmů, jež se autoři snažili nevyužívat. Francouzštině, kde přízvuk je vázán na poslední slabiku slova (ženské rýmy ve francouzské poesii jsou dnes už založeny na konvenci, ne na zvuku), odpovídá jednoslabičný rým (Levý, 1998).

Francouzský verš má možnost rozšířit zvukovou shodu v rýmu na souhlásku předcházející před rýmovou samohláskou. K akustickému obohacování rýmu ve francouzštině může značně přispět shoda opěrné souhlásky. Rýmová estetika je historicky proměnlivá (Levý, 1998).



### 1.3. Rýmové konvence a jazyk

Podstatou rýmu je akustická shoda. Proto jsou rýmové konvence podmíněny druhem jazyka. Podle francouzských autorů se nemá rýmovat slovo končící na samohlásku nebo souhlásku, jež ani před samohláskou následujícího slova není schopna oživnout, ani slovo, které končí na němou souhlásku, jež je oživení schopna.

Různost rýmových konvencí se odráží i v odlišné terminologii a vůbec v obecné teorii rýmu v jednotlivých jazycích. Ve francouzštině je nutná shoda alespoň jedné souhlásky v rýmu, a proto se rým se shodou opěrné souhlásky může nazývat bohatý jedině tehdy, jestliže kromě souhlásky opěrné se shoduje i souhláska koncová. Ve verši francouzském a českém se za identický pokládá rým, v němž se rýmují stejná slova: *zkal – skal*. Francouzi mluví o úplném rýmu, jestliže stejně znějí i hlásky – tklivý rým, českému čtenáři připadá nehezky, zatímco francouzskému zní dokonale. Překladatel by měl tyto rozdíly rýmových tradic jednotlivých národních literatur znát, neboť jinak by estetické hodnoty předlohy chápal zkresleně (Levý, 1998).

Opakování týchž slov nebo veršů na konci sloky se nazývá refrén. Většinou se objevuje v písni. Rýmem a veršem je znázorněna vyšší výrazová rovina básnického jazykového subsystému. Základní charakteristikou francouzské veršované poesie je také rytmus.

Ve všech jazycích jsou přízvuky expiratorní, v nichž záleží na síle výdechu, a „muzikální“, pro něž je důležitá výška tónu. V dnešní francouzštině se vyskytuje „muzikální“, intonační přízvuk. Francouzská metrika záleží na slabičném principu. Ve francouzštině je poslední započitatelná slabika vždy bezpodmínečně přízvučná. Avšak ve verších počínaje desetislabičným je přízvučná také čtvrtá nebo šestá slabika a pauza se po ní definuje jako cézura. Ve francouzském veršovém systému lze zvažovat podíl principu sylabického, jehož specifickými rytmotvornými rysy je počet slabik ve verši a určité uspořádání přízvuků, což ho od sylabotónického principu odlišuje. Je známo, že se přízvučné slabiky vyslovují silnějším hlasem a mají vyšší melodii.

Francouzský verš má stálý a pohyblivý přízvuk. Pro stálý je charakteristické, že je přízvučná poslední slabika verše. Ve verši delším kromě koncového přízvuku je přízvuk uprostřed verše a po něm následuje cézura. V alexandrinu je cézura pravidelně po šesté slabice, a proto jsou v něm dva stálé přízvuky a dva pohyblivé, zatímco v trimetru jsou tři.

Francouzský verš se dělí na několik částí, neboli stop, které v sobě zahrnují jednu „těžkou“ dobu, tj. přízvučnou slabiku, a jednu či více „lehkých“ dob, tj. nepřízvučných. Ve francouzské veršované poesii lze přízvučné slabiky nalézt na konci stop. Nelze s určitostí říci, že francouzský verš je sylabický, protože mezi sylabickým a sylabotónickým principem nejsou

zřetelné hranice. Ve francouzštině navíc přízvuk není fonologický, jeho přemístění je tedy možné. Na přízvuku ovšem záleží rytmus. Každá stopa obsahuje jasný přízvuk.

Stopy sloučené ve vyšší metrické celky se nazývají dipodie či dvojstopy. Neúplné stopy, tj. katalektické, jsou nejčastěji doplňovány úplnými a objevují se na konci verše. Přebytečná nepřízvučná slabika definuje hyperkatalektický verš. Přízvuk ve francouzštině zajišťuje oddělení jednotek kvantové zvukové řady. Avšak vymezení verše od prózy lze dosáhnout skrze vnímání kontextu básně. Pomocí intervalů můžeme pochopit důležitost určitých slov. Typické pro ně je, že se ve francouzštině mohou vyskytovat uprostřed slova. Většinou to závisí na dýchání recitujícího. Cézura je vždy po přízvučné slabice. Pokud pokračuje po slabice s němým -e-, tato slabika se nevyslovuje.

V moderním alexandrinu jsou intonační předěly výrazné na konci verše, kdežto v klasickém alexandrinu jsou uprostřed verše. Hodnotu intonace charakterizuje klesavý a stoupavý tón. Intonace ve francouzském verši a neveršované větě je stejná. Základem francouzského verše je intonační dvojdílnost. Veršovaná a větná intonace se prolínají. Francouzský alexandrin charakterizuje klesání či stoupání intonace, tzn. kadence na konci každého poloverše. Tyto poloverše končí přízvučně, poté následuje pauza a verš končí syntaktickou pauzou. V typickém alexandrinu je zaznamenán dvojdílný pohyb intonace.

Melodický rozbor verše závisí na rozboru rytmickém a obsahovém. Francouzský přízvuk se dá přemístit, aniž se změní význam slova. Verš je rozdělen na stopy symetrické a v poslední stopě je rytmus vždy porušen. Nejzřetelnějším grafickým příznakem konce verše je odstavec.

*„Francouzský alexandrin je oko, počítá dvanáct slabik, které ucho marně hledí zachytit,“*  
R. de Gourmont. Básnický jazyk se dělí na dva subsystemy: orální a grafický. Čtení a recitace se řídí podle starých zakotvených tradic. Orální stránka se oproti tomu dělí ještě na další subsystemy, podle nichž lze číst dvanáctislabičný alexandrin takový, jaký je, nebo ho rozdělit do dnešní formy.

Podle grafického uspořádání se francouzský verš píše na začátku s velkým písmenem. V dnešní době jsou „mužské“ a „ženské“ rýmy otázkou psané normy. Nesoulad mezi starými a novými normami nutí básníky k násilnostem. Nicméně ustálené pravidla donutila básníky vyjadřovat své myšlenky v určitém schématu.

Podle J. Levého je za slabičný počítán lidový francouzský verš, v němž může být počet slabik od čtyř až do deseti, kromě devíti. V kupletech se lze setkat s jedním až osmi verši. Když čtete francouzskou píseň, je třeba mít na paměti, že jejím autorem byl obvykle lidový umělec. Verš písně není z pohledu metriky soběstačný, své plnohodnotnosti získává jen s hudbou. Nejsou velké rozdíly mezi rýmem písně a řečí. K nestabilnímu -e- autoři písní přistupují podle počtu slabik tak, aby to bylo výhodnější.

Alexandrin je typický pro básnické překlady. Francouzský alexandrin prošel etapy uvolňování schématu od dvoudílného a čtyřdílného na třídílný. Od 19. století je jeho stálá a obvyklá struktura porušována nebo ignorována. Francouzský sylabický verš je charakterizován plynulou transformací alexandrinu na volný verš. Alexandrinské metrum vcelku vyhovuje francouzskému sylabickému verši. Pomocí kadence vytváří expresivní metrický prostředek na konci veršů a poloveršů.

Známe tři typy dekanonizovaných rýmů 20. století. První je typický pro francouzskou poetiku básnické avantgardy, který je založen na shodě samohlásek. Další je charakteristický pro germánské jazyky základající se na shodě souhlásek. Poslední je ruský “useknutý” rým, při němž chybí koncová souhláska v jednom z rýmovaných slov.

Vývoj francouzského dekanonizovaného rýmu spočívá v uvolnění shody souhlásek a v nadměrných rýmech Ch. Baudelaira, v nichž je soulad rýmů rozšiřován pomocí souhlásek do veršového vnitřku. Tedy přesněji v organizovaném závěru řady opakujících samohlásek. Tento typ rýmů se stal příznačný pro francouzské básníky 20. století, např. G. Apollinaira, který rým již nepovažoval za akustickou shodu, ale začal stavět na principu analogie využívající samohlásky. Samohlásková shoda, směřující často do vnitřku verše, je zvukovou základnou, která verš spojuje tím, že intonaci věty opírá o samohlásky.

Celkově lze říci, že básnický jazyk má svá specifika a řídí se podle pravidel, která se však mění. Spočívá ve zvlátnosti vyslovování, je graficky, muzikálně a rytmicky rozdílný, má speciální lexikální výrazy.

## **1.4. Dějiny překladu francouzské poesie**

Dějiny překladu se vždy podílely na rozvoji literatury každého národu. V naší společnosti měl zásadní postavení, neboť v obrozeneckém období přispěl k „rozvíjení jazykové kultury a vůbec konstituování spisovného jazyka a suploval i nedostatek literární produkce určitého druhu“<sup>8</sup>. Překlad hrál také svou roli ve vzdělávací i politické sféře. Mezitím se překlad vyvíjí spolu s domácí kulturou, vytváří se tradice, normy a metody. V této kapitole budou zkoumány období od obrození až po poválečné (M. Hrala, 2002).

### **1.4.1. Obrozenecký překlad**

Doba do poloviny 19. století byla charakterizována velice malým počtem překladů francouzské literatury. Tehdy převládaly německé zdroje, později anglické. Postupně se počet produkce psané česky zvyšuje a čeština znovu nabývá své hodnoty, kterou ztratila v pobělohorském období. Na knižním překladu francouzské literatury se významně podílel Jungmann tím, že přeložil do češtiny novelu „Atela“ F.-R. De Chateaubrianda. Avšak podíl čtenářů byl omezen na malý počet vzdělanějších lidí, přestože francouzská zábavná literatura měla velký ohlas u širšího publika, např. formou knížek lidového čtení. Kvůli omezenému přístupu ke vzdělání převládala kolektivní „konzumace“ literatury formou loutkového diváka, divadelního herce či účastníka předčítání (Belisová, 2002).

Neexistovaly pevné hranice překladu mezi jeho adaptací a primárním zpracováním cizího díla. Obtížnost přístupu k původnímu zdroji byl charakterizován i tím, že se většinou překládalo přes jiný jazyk, a to němčinu nebo polštinu. Důležitým rysem pro čtenáře však byl žánr, zábavnost čtíva a jazyková srozumitelnost.

V době obrození byla role překladu v tradiční „zábavné“ literatuře významná, přestože se nacházel v nepříznivých podmínkách. První nakladatelství, publikující knížky lidového čtení, byla Česká expedice M. V. Krameria. Mezi překlady prozaické beletrie, tj. populárního čtíva, převládaly dobrodružné, rytířské a strašidelné povídky i pohádky. Na příkladu „*Mme d'Aulnoy: Básně o čarodějnicích*“ můžeme pochopit, že se většinou jednalo o adaptaci původního díla či jeho úplnou interpretaci pro čtenáře. Nicméně i takový způsob vyhovoval jak potřebám a možnostem čtenáře tak i vydavatele. Přinášel osvětu a zábavu českému lidu a zároveň sloužil jako čtivo (Belisová, 2002).

Hodnota obrozeneckého překladu spočívala nikoli v primárním zdroji, ale v jeho českém ekvivalentu. To se týkalo především českého divadla. O této tendenci svědčí právě Molièrovy hry a loutková představení, většinou přebírané z němčiny. Každá publikace byla přizpůsobována adresátům různých úrovní. Divadlo této doby spočívalo na volném nakládání s originálem,

---

<sup>8</sup> BELISOVÁ, Š., HRALA, M., ed. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, 2002. str. 7

odstranění původní „čistoty“ a občas i na počtu herců. V překladu V. Tháma „*Don Žuán aneb Kamenná hostina*“ ještě navíc zaznamenáme absenci jména primárního autora.

Záznamy o „knižní“ produkci pochází z období činnosti České expedice, kdy byl jejím zástupcem V. R. Kramerius. Avšak nevíme, zdali šlo o překlad, adaptaci nebo originál. Většinou se lze setkat s více prameny na stejné téma, např. Pohádka o Popelce. Ta prošla celou řadou etap různých zpracování, než se dostala k dnešní podobě. „Zábavná“ literatura neměla za cíl dosáhnout jazykové dokonalosti či objevnosti. Jejím hlavním kritériem byl úspěch na knižním trhu. Proto překladatel zahrnoval funkce všech, kteří se nějakým způsobem podíleli na zpracování literární produkce od autora až po kolportéra. Není tedy překvapivé, že v první polovině 19. století bylo autorství knih anonymní. Čtenáře více zajímalo jméno nakladatele než autora. Nicméně „zábavná“ literatura měla výchovnou funkci na kulturním životě širokých vrstev společnosti. Překlad přispěl k obohacení pohádkových příběhů, které tak byly do jisté míry popularizovány v polovině čtyřicátých let (Belisová, 2002).

Jinak k výběru francouzských zdrojů přistupovali ti autoři, jejichž cílem bylo povznesení a rozvoj národního jazyka a literatury. Důležitý pro ně byl jak obsah (podle osvícenské orientace) tak i žánr. Zásadní roli v tomto období sehrál J. Jungmann, který do češtiny přivedl sonet, adaptoval baladu a hlavně umožnil českému čtenáři poznat mravní a nosný žánr – novelu, která stála na základech české politické publicistiky. Od počátku 19. století byl také překládán francouzský román.

Výběr překládaných děl závisel jednak na celoevropském významu, jednak na českém osvícenství, jehož základ tkvěl ve francouzské literatuře 18. století. Avšak politická nálada, panující v tuto dobu, neumožňovala prudký nárůst překladů. Toto období bylo poznamenáno překladem Montesquieuova „*Chrámu gnídkého*“, Chateaubriandovy „*Ataly aneb Lásky dvou divochů na poušti*“, Marivauxovy hry „*Půjčka za oplátku*“. Dále byli objeveni takoví autoři jako B. de Saint-Pierre, A. – R. Lesage.

Překlad „*Umění básniřského*“ N. Boileaua svědčí o snaze vytvořit pravidla české prozodie. Díla francouzských klasicistů byla většinou překládána přes němčinu. Postupně se jedním z hlavních měřítek výběru překládaných děl stává aktuálnost (Belisová, Š. 2002).

#### **1.4.2. Šedesátá až osmdesátá léta**

Stejně jako předtím i v šedesátých letech měl překlad funkci navazovat kontakty s cizími kulturami. V tomto období jsou překládány dva typy literární tvorby. První sloužil jako ideová podpora boje za demokracii a národní myšlenku, ten druhý národní vývoj předcházela. Tehdy se do Čech dostaly náboženské texty v duchu pozitivismu, romány, sociálně-komunistické teorie, opožděná osvícenská díla, satirické písně s politickým nábojem a román-fejeton. Překlady

francouzské prózy v sedmdesátých letech stoupal. V roce 1873 byly přeloženy La Fontainovy bajky, další romány a novely. Významné byly vědecko-fantastické romány J. Verna, jež bezpodmínečně ovlivnily českou poesii. V roce 1878 J. Neruda vydal své proslulé „*Písně kosmické*“. České divadlo také přijímalo díla francouzských autorů, jako E. Scriba, A. Dumase mladšího, O. Feilleta a V. Sardoua.

Významně se na překladu poesie a později i prózy a dramatu podílel J. Vrchlický. V roce 1874 uvedl do domácí literatury „*Básně*“ V. Huga. Možnost vydání mu poskytl časopis Lumír a později spojil své básnické překlady z různých jazyků ve sbírky. Hlásil se k překládání básníků francouzského Parnesu, jelikož měl s nimi stejný názor na roli umění. Také překládal méně úspěšnou poesii, která ovlivnila české autory druhé kategorie. Jeho zásluhou dostával český čtenář informace o všem důležitém ze světa básnické tvorby ve Francii. Kromě toho rozšiřoval svou tlumočnickou práci eseji o překládaných autorech a tendencích současné francouzské literatury. Na bázi přeložených francouzských básní doplnil českou poesii novými strofami, jako je například ritornel, rondel, rondó, villonská balada, balat, rismet. Postupem času vytvořil univerzální překladatelský verš, který odpovídal manýrám veršové struktury originálu. Jeho slovník obsahoval apostrofická citoslovce, různé poetismy a vokalizaci neslabičných předložek. V osmdesátých letech byly vydány Vernovy spisy několika nakladatelstvími. Vydání francouzských realistů a naturalistů naráželo na velké problémy (Belisová, Š. 2002).

### ***1.4.3. Období od počátku devadesátých let do první světové války***

Toto období je charakterizováno jinakostí přístupu k překladu i k umění jako celku. Byly přeloženy *Písně o Rolandovi*, systematicky se začal překládat F. Rabelaise. Do českého prostředí bylo uváděno mnoho děl francouzských naturalistů a realistů (např. G. Flaubert, H. de Balzac, bratři Goncourtové, V. Hugo, G. de Maupassant) a s nimi i další prozaická díla. V tomto období měla úspěch také odvážná literatura, ovšem existoval zde problém konkurenčního boje mezi překladateli a domácími autory, kterým se nedařilo přitáhnout pozornost čtenářů. Některá přeložená díla (např. *Krkavci*, *Pařížanka*) vstupují do českého divadla.

Na překládání měl chuť skoro každý, od filologů až po amatéry. Konkurence mezi jednotlivými nakladatelstvími ovlivňovala kvalitu překladu. Chateaubriandova „*Atala*“ byla znovu přeložena na rozdíl od první verze, která byla v duchu obrozeneckém, již bez zkreslení. Překlad nabyl dnešní podoby, v níž je respektování originálu důležité. Díky překladu se do české kultury dostaly nové progresivní směry, jako je symbolismus a dekadence (např. Ch. Baudelaire). Extrémem se však stalo překládání poesie rytmizovanou prózou. Překlady J. Vrchlického byly hojně kritizovány, neboť byly vnímány jako nivelizace původního básnického textu. F. X. Šalda svojí kritikou uvedl „seznam“ přesných kritérií kladených na překlad. Pouze

K. Čapkovi se je podařilo splnit všechny v roce 1920 kvůli svému odosobnění od básnické poetiky, citlivosti a schopnosti syntetizovat dosavadní výsledky v básnictví.

Nicméně od roku 1898 bylo možné se setkat v českém divadle s překladem J. Vrchlického dramatu E. Rostanda „*Cyrano z Bergeracu*“. Po první světové válce se k Vrchlického odkazu přihlásila celá čapkovská generace, která dodala překladu skutečně trvalé hodnoty. Podstatnou roli tehdy sehrály kromě překladů Ch. Baudelaira ještě díla P. Verlainea, A. Rimbauda, S. Mallarmého, J. Laforgua (Belisová, Š. 2002).

#### **1.4.4. Období mezi dvěma válkami**

Meziválečné období bylo prosperující nejen pro překlad ale pro umění obecně, jelikož kulturní styky byly již dávno předtím upevněny a zájem o pařížské novátorské děje pouze rostl. Francouzská literatura povzbuzovala a nutila ke zlepšení uměleckou tvorbu mladé generace básníků.

Jedním z významných děl, vydaných v roce 1916, patří román H. Barbusse „*Oheň*“, který otevřeně projevoval odpor k válce a dal podnět pro vznik Socialistické rady osvětových dělníků v Čechách (SROD). Na vývoji kulturněpolitickém se do jisté míry podílela Čapkova sbírka „*Francouzská poesie nové doby*“, která navíc dokazuje, jakou roli u nás hrál překlad. Na začátku tohoto období byl zaznamenán rozvoj překladatelství poesie. Žádné důležité dílo, ke kterému se J. Vrchlický již nedostal, překladu neuniklo. Byla uváděna všechna literární díla od nejstarších až po současné. Překlady „prokletých básníků“ (např. F. Villon, J. Rictus, T. Corbière, A. Rimbaud a určitě G. Apollinaire se svým „*Pásmem*“) byly typické pro meziválečné období a ovlivnily české autory při vytváření nových nástrojů básnické tvorby odpovídajících složitějším kritériím.

V překladu Apollinairova „*Pásma*“ se Čapkovi podařilo uplatnit všechny známé objevy a tím převrátit vývoj české poesie. Monoautorské sbírky (např. G. Apollinaire, Ch. Baudelaire, T. Corbière, P. Éluar, C. de Lautréamont, S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Valéry, E. Verhaeren, P. Verlaine, F. Villon) byly významné pro vytváření základu básnického překladu. Typickým pro meziválečné období byl překlad F. Villona O. Fischerem, který dokázal obnovit již dříve nalezené hodnoty. V poválečném období vývoj již pomalu ustával a situace se postupně zmírnila (Belisová, Š. 2002).

V meziválečném období byl vývoj překladu podmíněn mnoha faktory. Svou roli hrála politická orientace první republiky, vývoj české poesie, vztah české avantgardy k francouzskému umění a poslední avšak neméně důležitá byla generace překladatelů. Vznikl tzv. rozsáhlý soubor výborů francouzské poesie (např. „*Cizí básníci*“ A. Procházky, překlady V. Dyka atd.) Mezi

monoautorskými antologiemi převládal zájem o překládání „prokletých básníků“ zapříčiněný Šaldovou studií a orientací českých avantgardistů.

V oblasti divadla lze také zaznamenat snahy navázat na díla J. Vrchlického, jež byla přeformulována K. Čapkem. Kromě poesie byly na české jeviště uváděny francouzské hry, jejichž překlady se běžně upravovaly.

V překladu prózy lze taky sledovat pokrok díky stálému zájmu nakladatelů o francouzskou literaturu. V roce 1931 vyšel patnáctisvazkový soubor kompletních spisů G. Flauberta, jehož redaktorem byl O. Šimek. Mnoho děl, jež bylo přeloženo v meziválečném období, je vydáváno dodnes. O důležitosti překladu svědčí recenze v dobových denících a literárních časopisech. Překladatelství bylo vnímáno jako prestižní profese. Kvůli hospodářské krizi byl postupně zaznamenán pokles zájmu o francouzskou literaturu, jelikož nakladatelství dávala přednost cizí literatuře před domácí. Později již nikdy nenastaly tak příznivé podmínky pro překlad francouzských děl, jaké byly zaznamenány v meziválečném období (Belisová, Š. 2002).

#### ***1.4.5. Překládání z francouzské literatury po r. 1945***

V poválečném období zájem o překlad francouzsky psané literatury znovu vzrostl, avšak nedosáhl takové míry jako předtím. Charakteristické byly překlady odbojové literatury a produkce francouzského existencialismu (např. J.-P. Sartovy „*Cesty svobody*“). Kulturní politika českého státu v určité míře ovlivnila překládání francouzských děl. Od francouzské literatury je požadována lidovost, realističnost a pokrokovost. Až do poloviny padesátých let byli uváděni pouze komunističtí spisovatelé. Avšak literatura 19. století a doby ještě starší byla překládána bez problémů (např. francouzští utopisté, encyklopedisté, jmenovitě Voltaire, D. Diderot, J.-J. Rousseau, Molière, H. de Balzac, R. Rolland, V. Hugo, A. France, Stendhal, G. de Maupassant).

Šedesátá léta vnesla do kulturní oblasti tzv. „destalinizaci“. Do českých zemí pronikla moderní francouzská literatura a to jak absurdní drama, tak různé filosofické spisy, hry J.-P. Sartra, romány a povídky A. Camuse, díla S. de Beauvoirové a B. Viana. Od konce padesátých let se na české kultuře významně podílel básník J. Prévert. Do oblasti „možného“ patřily překlady meziválečné avantgardy, A. de Saint-Exupéryho a E. Zoly (Belisová, Š. 2002).

Období „normalizace“ bylo poznamenáno pomalým zlomem v překládání francouzské literatury. Vyloučen byl existencialismus, absurdní divadlo, všechny „formalistické“ spisy a autoři, kteří nepodepsali petici proti okupaci Československa. Byla upřednostňována „realistická“ próza (např. A. Bazin, B. Clavel, R. Merle), stejně jako meziválečný romanopisec F. Mauriac, románové životopisy a „vzpomínková“ díla. Od počátku osmdesátých let byla obohacena nabídka francouzské poesie. S nástupem perestrojky bylo znovu přeloženo Proustovo



„*Hledání ztraceného času*“, byla vydána díla H. de Montherlanta, J. Giona, L. Aragona, B. Viana, S. Becketta, A. Camuse, R. Queneaua, C. Simona, M. Durasové.

Od devadesátých let byly veškeré ideologické bariéry odstraněny, avšak ekonomické tlaky způsobily zánik některých nakladatelství. Středem pozornosti byly texty společenskovedního typu, jako je „nová filosofie“, spisy Foucaulta, či Škola análů (Belisová, Š. 2002).

## ***1.5. Metody překladu***

### ***1.5.1. Obecné metody překladu***

V současné době využíváme obecné principy překladu, které platily ještě v předchozích stoletích, tj. jaký by měl překlad být, jakých filologických chyb je třeba se obávat atd. (Eichl, 2005). V průběhu dějin se vyvíjely tři typy překladu a to ústní, odborný a literární. Avšak problémy vyplývající z rozdílnosti výchozího a cílového jazyka, problémy technické ani psychologické řešit nemohou. Rozdíl jsou v cílech překladu. V literárních textech jsou jednotlivé vrstvy (zvukové útvary jazykové, významové jednotky jazykové, zobrazené předmětnosti, schematizované aspekty) spolu spjaty natolik, že vztahy mezi nimi mají být v překladu zachovány, kdežto v odborných textech porušení vztahů jeho hodnotu nesnižuje. Podle teorií překladu existuje stupňové třídění aspektů na: 1) elementy, které zůstávají nebo mají zůstat invariabilní a 2) elementy variabilní, v nichž dochází k náhradě ekvivalentem cílového jazyka (Levý, 1998).

Problematika překladu z lingvistického hlediska spočívá v rozdílnosti a v blízkosti dvou jazyků. Jakobson podává další rozlišení překladu. Prvním typem je rozlišení vnitrojazykové, tj. vysvětlení termínů ve stejném jazyce. Dalším je mezijazykový, tzn. překlad, jak ho známe. Posledním typem je mezisémiotický překlad, v němž jsou znaky jednoho sémiotického systému vyloženy znaky jiného sémiotického systému (např. přetvoření slov obrazy). Proto se interpretace stává jedním ze základních rysů teorie překladu. Podle polského teoretika Z. Klemensiewiczze je překladatelovým úkolem postižení funkcí elementů jazyka originálu, aby bylo možné užít místo nich stejně vhodné ekvivalenty vlastního jazyka.

V posledních letech prošla lingvistika vývojovou fází. Byly vypracovány programy pro překládací stroje, což pro umělecký překlad nemá zásadní význam. Strojový překlad spočívá v tom, že ke každému slovu originálu je třeba najít ekvivalent v cílovém jazyku a hlavně v tom, že na rozdíl od uměleckého překladu nemůže interpretovat. Kvůli tomu se tak část informace při strojovém překladu ztrácí (Levý, 1998).

Lze uvést několik druhů překladatelských metod. První je literární či vysoce literární překlad. Tato metoda spočívá v zachování pravidel morfologie, syntaxe jazyka originálu v překladu. Literárněvědná metoda překladu může být definována podle postavení na lineární stupnici mezi dvěma extrémy: věrný – volný, retrospektivní – perspektivní, receptivní – adoptivní. Například romantický překlad je založen na fantazii překladatele, uvolňuje hranice individualismu překladatele, a proto může změnit formu předlohy. Naturalistický překlad ovšem uchová formu tím, že porušuje obsah, nebo naopak vykládá obsah originálu doslovně, čímž

porušuje formu díla. Je známo, že někteří moderní překladatelé dodávají subjektivní styl a vlastní obrazy, čímž svévolně pozměňuje ideu předlohy (Levý, 1998).

Další metoda patří ke strategii sémantické. Nazývá se formální ekvivalence, pomocí níž se překladatel řídí pravidly syntaxe a morfologie jazyka cílového. Pro tento způsob je důležitá forma předlohy, neboť každé slovo je zásadní a v textu má svou roli, což je třeba přenést do překladu. Tato metoda čili emfáze je někde nazývána jako „*word for word*“, neboť odpovídá přesnému překladu, podle něhož se zachovává forma slov a slovních druhů (např. slovesa se překládají slovesy, adjektiva adjektivy atd.). Pečlivě je sledována gramatika, tzn. osoba, číslo a čas jsou převáděny co nejpřesnějším způsobem. Překladatel používající tuto metodu je eticky odpovědný, protože před ním stojí úkol správně převést význam původního textu.

Třetím způsobem je funkční ekvivalence, která je založena na autorské ideji a reakci čtenáře. Spočívá především na předpokladu důležitosti větné formy, nikoliv slovní. Pro její dosažení je třeba za prvé správně analyzovat autorovu ideu, dalším postupem je přeložit myšlenky a třetí část zahrnuje pokus o přeformulování myšlenek čtenáře. Mezitím se touto metodou dostáváme spíše k interpretaci než překladu. Je známa navíc dynamická ekvivalence, které odpovídá obsahový překlad, nikoliv doslovný.

Čtvrtou metodou je parafráze, tj. volný překlad. Někdy není považována za překladatelskou metodu, protože se zcela nezabývá předlohou, může vkládat do textu celé odstavce bez jakékoliv příčiny. Známe také překlady pragmatické strategie. Zde se jedná o případ selekce informace z pohledu zájmu budoucího čtenáře (Vilikovský, 1997).

Existují rozdílné představy o cílech a podstatě překladu. „*Tam, kde mezi oběma systémy zeje propast, doporučuje W. Arrowsmith překládat nikoli detail jiným detailem, nýbrž konvencí jinou konvencí: jestliže je např. v anglickém originálu užito dialektu jako konvenčního prostředku karikatury, mělo by být rovněž užito konvenčního komického dialektu vlastního jazyka*“<sup>9</sup>. Postoje k noetické kompatibilitě (výstižnost překladu, pravdivost obrazného podání a pravděpodobnost motivace) se pohybují mezi dvěma extrémy: iluzionismem a antiiluzionismem. Metody iluzionismu jsou založeny na opravdovosti a blízkosti překladu k originálu. Čtenář překladu si uvědomuje, že nečte originální dílo, avšak vyžaduje, aby mělo stejnou kvalitu. Na druhou stranu protiiluzionistické metody pouze napodobují skutečnost. Překladatel může projevit své mínění ohledně originálu během překládání. Z toho důvodu se tento typ překladu objevuje zřídka, protože hlavním cílem je prezentace předlohy bez její analýzy. Podmínkou překladatelství je racionální přístup k ideám původní literatury (Levý, 1998).

Podle Vilikovského se překladatel ve své práci vždy snaží čtenáře přiblížit k neznámé kultuře, neboť některé aspekty mohou být nejasné (např. historické zázemí, specifika původního

---

<sup>9</sup> UP. str. 37

jazyka, kulturní vlastnosti). Jeho úlohou je řešit, do jaké míry v překladu budou převládat cizí prostředky nad domácími. Překlad tedy stojí na rozhraní mezi dvěma kulturami, kde rozhodující roli hraje domácí tradice rozhodující o zachování některé specifčnosti originálu. Existují tři typy překládání. První je exotizace, která spočívá v zachování většího počtu prvků výchozí kultury než cílové. Další typ je naturalizace, týká se především případu, kdy překladatel dává přednost domácím prvkům na úkor původních. Poslední způsob je zachování rovnováhy mezi oběma kulturami (Eichl, 2005). Před překladatelem tedy vzniká otázka ekvivalence překladu, tj. zdali je možno překládat vše. Neboť při překladu vždy dochází k opomenutí některých prvků předlohy.

Překladatelský proces je proces sdělení, tzn. dešifrování předlohy do vlastního jazyka. Dle Levého originální dílo vzniká subjektivní reprodukcí objektivní reality autorem, kde je ideový obsah vyjádřen v jazykovém materiálu. Důležitou roli při psaní literárního díla hraje dobový postoj autora a jeho politický názor. Proto nelze směřovat historické a objektivní fakta s autorovou interpretací reality. Cílem překladatele je tedy zachytit tuto skutečnost, neboť opravování původního díla narušuje obsah. Pro překlad je základní vztah mezi ideovým obsahem a jazykovou formou, jež má překladatel dešifrovat.

Za východisko považujeme nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu. Je třeba sémanticky zachovat významové formy, nikoli jazykové. Ve druhé fázi překladatel, stejně jako čtenář, chápe text jako objektivní materiál. Subjektivní vnímání textu je příčinou mnoha nebezpečí. Čtenář vidí literární dílo z hlediska své doby, cennější jsou pro něho ty hodnoty, které jsou mu ideově blízké. Překladatel to musí ještě navíc vyjádřit v jiném jazyce, který do jisté míry ovlivňuje původní dílo, přidává mu nové sémantické hodnoty. Ve třetí etapě dochází k dalšímu subjektivnímu přetváření objektivní skutečnosti: čtenář přistoupí k textu překladu a vytváří třetí koncepci díla. Proto překladatel musí počítat se čtenářem, jemuž by měl obsah textu být srozumitelný. Stejně jako když se překládá stará díla je třeba uvažovat o odlišnostech chápání téže události čtenáři s různým fondem znalostí a způsobem myšlení (Levý, 1998).

Překladatelova úloha spočívá v omezení rozdílů mezi třemi etapami vnímání předlohy zároveň: objektivní obsah díla, jeho subjektivní pochopení čtenářem originálu a čtenářem překladu. Překladatelská problematika se tedy opírá zejména o vztahy: za první: mezi jazykem předlohy a překladu; za druhé: mezi obsahem a formou originálu a překladu; a za třetí: mezi konečnou hodnotou původního díla a překladu.

Překladatelová práce prochází třemi etapami:

1. Pochopení předlohy,
2. Interpretace předlohy,
3. Přestylování předlohy.

Na začátku se dostáváme k porozumění filologickému. K chybám dochází kvůli mnohovýznamnosti slov či různým mylným asociacím. Dalším bodem je správné čtení textu díla, které čtenáři umožní pochopit jeho ideově-estetické hodnoty, tj. ironické nebo tragické podbarvení. Překlad vyžaduje důkladnější zkoumání než prostá četba. Překladatel by měl výborně ovládat jazyk, ze kterého překládá. Třetí stupeň předpokládá, že pochopení estetických hodnot jednotlivých jazykových prostředků a dílčích motivů umožňuje pochopit umělecký celek. V zájmu překladatele je znát autorův životopis, rozumět jeho postojům k současnému životu, idejím, citům. Navíc je zásadní znát kontext, ve kterém bylo napsáno dílo, jak historicky, tak i politicky (Levý, 1998).

Podle J. Levého zvládneme dílo přeložit jen tehdy, když skutečně pochopíme původní dílo. Vzhledem k rozdílům obou jazyků nelze dosáhnout správného překladu, ale je nutná interpretace předlohy. Interpretace je považována za správnou, pokud v sobě zahrnuje nejdůležitější rysy a objektivní hodnoty originálu. Cílem překladatele je odstranit svůj vlastní názor, aby mohl nahlížet dílo z objektivního hlediska.

„*Opěrným bodem překladatelské koncepce je interpretační stanovisko*“<sup>10</sup>. Interpretační stanovisko určuje to, na co se překladatel zaměřuje ve své práci. Z překladatelova postoje na původní dílo a ze zaměření na budoucího čtenáře vzniká překladatelská koncepce, tzv. ideová báze jeho tvůrčí techniky. Překladatelský postoj může být ovlivněn dobovými idejemi estetiky. Jak již bylo řečeno výše, subjektivní postoj by měl překladatel opustit, avšak svůj názor může projevit tím, že více upozorní na nějaké aspekty předlohy. V případě, kdy tyto podmínky naruší, vzniká jinotaj.

Očekáváme, že překlad bude hodnotně přestylizován. Proto má mít překladatel stylistické nadání, neboť potřebuje řešit rozdíly mezi dvěma jazykovými systémy a napětí ve stylu překladu samého, jež se objevuje z toho důvodu, že myšlenka byla předem napsána v jazyce autora. Překladatel má na rozdíl od autora menší možnosti pro vyjádření nějaké ideje, neboť jazyk originálu má přímý a nepřímý vliv na překlad. Negativně se projevuje tak, že v mateřštině nemáme k dispozici ty výrazy, které byly užity v původním díle. Aby překonali tyto problémy a zaplnili mezery mezi jazyky, vytvořili autoři standardní fráze, klišé. Nejčastěji se v překladu nachází jen jeden z možných jazykových prostředků, který je možné změnit a zvolit tak vhodnější stylistickou možnost. Překladatel je tedy umělec, který musí být nadán jazykovou představivostí a vynalézavostí. Omylem se obvykle stává přílišná přesnost autorů, která zcela ruší obsah originálu, ale ne jejich povrchnost. Požadavky, které J. Levý určoval pro překladatelskou tvorbu, jsou: stylistické nadání, představivost a schopnost objektivizace.

---

<sup>10</sup> UP. str. 63

Existuje několik estetických problémů překladu. Podle O. Fischera v sobě překlad zahrnuje činnost tykající se jak vědeckých tak i uměleckých aspektů. Teorie překladatelství se proto vztahuje k lingvistické a literárněvědné disciplíně. Do oblasti umění můžeme zařadit kritický odhad, vymezení interpretačního stanoviska či přestylování autorových idejí do nového kulturního prostředí a jazyka. Právě touto stránkou překladu se zabývá literární věda. Podle J. Levého cíl překladatele spočívá v zachování, vystižení a sdělení původního díla, nikoliv vytvoření díla nového; cíl překladu je reprodukční. Ideální překlad je normativní. Naruší-li překladatel interpretační požadavky, které jsou na něj kladené, přijde o reprodukční hodnotu díla. O. Fischer tvrdí, že volnost překladu přímo závisí na jeho věrnosti. Podle J. Vilikovského volnost znamená přizpůsobování jazykového výrazu jeho smyslovému formulování.

Důležitou součástí každého estetického rozboru překladu je stanovit zásadní hlediska pro hodnocení, které jsou vymezeny vztahem díla k normě daného umění. Dle Levého se v překladatelství uplatňují dvě normy: reprodukční, překladatelská věrnost a „uměleckost“, volnost. Podle humanismu věrnost znamená přesné tlumočení obsahu, romantismus ji chápal jako reprodukci národních a individuálních specifičností, lumírovci ji představovali jako reprodukci metrické formy. Avšak obě kvality – jak věrnost, tak i volnost – jsou nezbytné: *„překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým“*<sup>11</sup>. Norma věrnosti odpovídá normě pravdivosti. Nicméně v uměleckém díle pravdivost znamená zobrazení a sdělení skutečnosti, nikoliv shodu se skutečností. Je jasné, že překlad nemůže být úplně shodným s předlohou, ale měl by na konzumenta působit stejně. Jde tedy o zachování nikoliv formálních obrysů díla, nýbrž jejich významových a estetických stránek. Doposud ještě nebyly vytvořeny obecně uznávané normy, avšak je jasné, že každá společnost má souhrn obecně známých hodnot a myšlenek, jež naznačují co je adekvátní a tolerovatelné či naopak neadekvátní a zakázané (Eichl, 2005).

Překladatelská perspektiva je nutná při snaze o zachování shody se stylem předlohy. Známe dva způsoby: a) dodržení formality předlohy, b) náhrada domácího stylu za styl cizí. Některé staré romány nejsou např. tlumočeny staročeským jazykem, ale překladatel použije stylistických prostředků dnešní doby, aby přidal historického koloritu této epochy. Kvůli nepochopení autora záměru se překladatelé celkem často snaží předlohu opravovat a přikrášlovat (Levý, 1998).

Překlad pak vystupuje jako hybridní útvar, tj. za prvé obsahuje významové a formální rysy předlohy, za druhé je v něm celý souhrn stylistických a estetických rysů tykajících se cílového jazyka, které do díla přidal překladatel. Podvojnost přeloženého díla způsobuje napětí. Rozpornost se často objeví při tlumočení křestních jmen. Avšak rozpor plynující z časového

---

<sup>11</sup> UP. str. 89

rozvrstvení staršího díla je pokládán za důležitější. Překlad je tehdy považován za dokonalý, kdy se lépe podaří překonat jeho rozpornost. Avšak podle F. Steela dokonalý překlad neexistuje, neboť všechny překlady sestávají z většího či menšího množství odstupů od předlohy a omylů (Vilikovský, 1937).

Přeložené dílo se stává součástí české literární tvorby, avšak navíc má ještě příznačný rys, který se týká informativní funkce, jež nás seznamuje s cizí kulturou jakožto celkem. Občas je potřeba upozornit čtenáře, že čte překlad. Překladatelská koncepce je podmiňována kulturními potřebami doby.

J. Levý definoval tři aspekty, které plynou z problematiky původnosti či reprodukčního překladu:

1. Možnost tzv. klasického, normativního překladu;
2. Problém samostatnosti překladatele ve vztahu k předchozímu vývoji českého překladařství;
3. Problém samostatnosti překladatele ohledně národního jazyka.

Často diskutovanou otázkou je, zda je možný dokonalý, alespoň pro jednu generaci normativní překlad. Každý nový překladatel totiž znovu reaguje na dílo a skrze něj vyjadřuje postoj ke kulturně-politické situaci vlastního národa. Klasický překlad je platný pouze v jedné jazykové a kulturně-politické epoše, pokud se národní jazyk vyvíjí.

Obvykle se lze v translatoologii setkat s tím, že každý nový překladatel vychází ze zkušenosti předchozích překladatelů, poučuje se na jejich práci, případně dělá stejné chyby. Nicméně navazování na díla bývalých interpretů ohrožuje jednotnost a unikátnost jeho vlastní interpretace. Aby se překladatel mohl vyhnout tzv. plagiátu, musí být jeho práce úplně novou uměleckou reprodukcí. Avšak překladařská tradice se uplatňuje jen tehdy, pokud se určité pojmy stanou součástí kulturního povědomí (Levý, 1998).

Překladatel je ve své práci z jazykového hlediska omezen tím, že má vytvářet nové výrazy, tj. neologismy, a že má do domácího prostředí přinášet cizí výrazy, tj. exotismy. Za překladařský postup se považuje přepis, nikoliv opis. Avšak opisem nemyslíme případ, kdy slovo je samo přepisem z jiného grafického systému. Cílem překladu je přepis zvukových hodnot verše do jiného jazyka, ale nikoliv opis jeho metrických schémat (Levý, 1998).

E. Dolet ve svém díle vymezil několik pravidel, kterými se má překladatel řídit. Prvním bodem je správné pochopení originálu. Další důležitou zásadou je dokonalá znalost obou jazyků. Třetím pokynem je snaha o uniknutí od doslovného překladu. Čtvrtým pravidlem je použití běžného jazyka, nikoliv neologismů. A posledním bodem je uspořádání slov a vytvoření příjemného stylu (Vilikovský, 2002).

Přeložit dílo znamená dle Levého v jiném jazyce vyjádřit jeho obsah významovými hodnotami a zachovat jeho formu. Pracovní zásady při překladu:

- Je potřeba zachovávat jen ty specifické prvky, které lze jmenovat jako nositele významu “národní a dobová specifická”, tj. ty prvky, které čtenář definuje jako vlastní cizí kultuře.
- „*Za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalenty a které v původním znění nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu, je možno substituovat domácí analogii bezpříznakovou, neutrální, která není jasně spojena s dobou a místem překladu*“<sup>12</sup>.

Občas kvůli diferenciaci mezi kulturami, která v sobě nese jak časový, tak i místní rozdíl, je třeba místo přesného překladu podat vysvětlení. Překladatelské metody jsou sestaveny z dílčích postupů, kde je zachování jednotlivých aspektů podřízeno celkovému přístupu k dílu. „*Překladatelská strategie je způsob, jak se překladatelé snaží dosáhnout nejlepší možné verze (co překladatel považuje za nejlepší překlad). Obecně lze konstatovat, že jde o operace týkající se hledaných vztahů mezi výchozím a cílovým textem*“<sup>13</sup>. Míra volnosti v překladatelství je závislá na vztahu jedinečného a obecného v uměleckém prvku. Např. odborné literatuře, tj. textu s především pojmovým obsahem, vcelku vyhovuje přesný překlad, neboť nezáleží na dobovém kontextu ani kultuře jako takové.

Při výběru slovu je důležitým rysem odstranění lexikálních hranic. Neboť je známo, že interpret často zbavuje svou práci svěžesti a krásy tím, že volí velmi obecné pojmy, místo aby specifikoval. Překladatelská tvořivost je často omezena těmito faktory: za prvé používání obecného pojmu místo konkrétního označení, za druhé užití stylisticky neutrálního slova místo citově zabarveného, a poslední spočívá v malém využívání synonym. Avšak je třeba také varovat, že je překladatel omezen pravidly a vlastnostmi dvou nesouměřitelných jazyků. Užití neologismů je možné pouze ve výjimečných případech (Levý, 1998).

Levý vyčleňuje několik druhů intelektualizace, ke kterým dochází během práce nad překladem:

- Zlogičťování textu,
- Vykládání nedořečeného,
- Formální vyjadřování syntaktických vztahů.

Při překladu se objevuje několik posunů od originálu. Za prvé, konstitutivní posun, který je považován za normální z důvodu rozdílů mezi jazyky. Dále následuje transpozice, která spočívá ve vynechání nějaké spojky, která sloužila k vizualizaci textu, ve spojení nebo rozdělení

---

<sup>12</sup> UP, str. 123.

<sup>13</sup> EICHL, R. *Příspěvek ke studiu překladatelské normy v oblasti antické a moderní biografie v druhé polovině 20. století*. Praha, 2005. str. 226



souvětí v překladu. Třetím posunem je modulace, překladatel mění gramaticko-lexikální formy předlohy (např. pasivní – aktivní). Dalším je výrazové zesilňování (např. nepřímá řeč přetřansformovaná v přímou). Opačným postupem je stylistická nivelizace, tj. výrazové zeslabování (např. vynechání či zeslabení zbarveného výrazu). Šestou změnou originálu může být výpustka, informující o neznalosti nebo označující záměrnou chybu v modalitě. Překladatelé se občas obrací k intelektualizaci či nemotivovanému doplnění textu, které se v předloze vůbec nevyskytují. Další odchylkou od původního textu může být negativní posun, který se dle Popoviče objevuje kvůli nepochopení předlohy. To svědčí zejména o autorově neznalosti jazyka a má vliv na stylové ochuzování překladu (Vilikovský, 2002). Při překládání někdy dochází k terminologizaci, kdy interpreti využijí odborný výraz místo obecného výrazu předlohy. Také se objevují příklady konkretizace, tj. zúžení výrazu. Její opakem je generalizace či zobecnění. Poslední odchylkou od předlohy je vysvětlivka.

Podle Popoviče k posunům nedochází jen proto, že překladatel chce dílo změnit, ale také proto, že se ho snaží vyjádřit co nejvěrněji, zmocnit se textu v jeho totalitě (Popovič in Vilikovský, 2002). Zásadním postulátem překladatelské psychologie je soustředit se na text, neboť právě poté překladatel využívá dva psychologické procesy, intelektualizaci a nivelizaci.

Název knihy při překladu většinou zachovává tematické označení, ale delší názvy se většinou zkracují. Příčinou zachování velkých názvů může být pouze archaizace. Sociokulturní a jazyková rozdílnost nutí překladatele k přestylizování názvu podle odpovídajícího prostředí cílového čtenáře. Překládání divadelních her je charakterizováno tím, že interpret má přesně a promyšleně přeložit a umělecky zvládnout celý text.

Překlad na rozdíl od původního díla nepředstavuje samostatný umělecký útvar, musí být reprodukcí, neboť má především vztah k předloze. Historie českého překladu je složitá, většinou i přední autoři byli překládáni přes německou či polskou verzi. Tvůrčí podíl překladatele na díle je tím větší, čím je text silněji jazykově a historicky podmíněn.

*„Universalismus moderních literatur není založen na společném kulturním statku, nýbrž na výměně kulturních statků, na rozvinutí komunikace mezi jednotlivými kulturními oblastmi“<sup>14</sup>.* Čím populárnější kniha, tím více se překládá do různých jazyků, a tím menší podíl jejího čtenářstva čte původní text autorův. Za posledních sto let se role překladu zvyšuje a ten tedy vystupuje jako hromadný sdělovací prostředek (Levý, 1998).

### ***1.5.2. Metody překladu poesie***

Překládání je převedení základních idejí z původního jazyka do jazyka cílového. Překlad poesie je o to těžší, protože má básník zachovat obsah původního díla, jeho stavbu a navíc

---

<sup>14</sup> UP. str. 215

vytvořit nové rýmy. Podstatnou věcí je blízkost jazyků i z historického pohledu. Překladatel básní není pouze překladatel, ale i spisovatel, tj. zároveň básník, na rozdíl od překladatele prózy.

Překlad je nejlepší způsob, jak se dostat do hloubky autorova díla a kulturně se obohatit. Překladatelé navíc přinášejí slávu původním autorům. Při překládání básnických děl je třeba navíc počítat slabiky a rýmy. Při absenci některých forem v cílovém jazyce je může básník nahradit blízkými hláskami. Významová hustota také stěžuje překládání, neboť je v různých jazycích odlišná. Existuje několik způsobů jak ji překonat: výběr synonym, zkrácení slov či zanedbání nějaké myšlenky předlohy, rozšíření či zmenšení počtu veršů nebo slabik (Levý, 1998).

Pro českou poesii je typický princip sylabotónický. Hojně byl používán sylabický verš ve staročeské lidové a obrozenecké poesii. Francouzský verš obvykle překládají jambem umožňující zachovat kompoziční vlastnosti francouzské symetrie, tj. přízvukový spád řeči. Francouzská estetika, jež má zvyk překládat verš prózou, se hodně liší od našeho pojetí překladu. Puškin jednou prohlásil, že „*Francouzi jsou nejantipoetičtější národ*“<sup>15</sup>. Proto je ve východních zemích překladatel ceněn víc než ve Francii, kde mají skromnější postavení. Tento sklon je určován především rozdílností sylabického systému francouzštiny od ostatních nerománských jazyků. Francouzi překládají většinou pomocí volného verše, neboť neznají jamb, daktyl, ani trochej.

Francouzská poesie je charakterizována asi o polovinu až čtvrtinu nižším výskytem příčinných, následkových a účelových spojek než v próze. Veršový jazyk je také určován slovní zásobou již proto, že formy slov jsou voleny podle potřeby: většinou je ve verši zvýšen podíl kratších slov a vcelku omezen podíl delších slov počínaje čtyřslabičnými.

V překladatelské práci je třeba uvažovat nejen o výběru formy ale především o tematicce. Neboť některé jazyky nepovolují překládat veršem určité literární žánry a témata. Např. ve francouzské literatuře se verše vyskytují mnohem méně než v literatuře české či ruské.

Při překládání poesie je charakteristické volné nakládání s rýmem z hlediska myšlenkového obsahu. Zpravidla je překlad úspěšný tehdy, pokud se básníkovi podaří najít rýmující se dvojici mezi významy obsaženými v obou verších. Významová hustota v různých jazycích není totožná. Např. v češtině je téměř stejná jako ve francouzštině, menší než v angličtině a větší než v ruštině či němčině (Levý, 1998).

Typickým rysem moderních českých básnických překladů je uchování vnější formy veršů, tj. strofické kompozice, pořadí rýmů a metrického schématu. „*Veršový půdorys je*

---

<sup>15</sup> UP. str. 39

*zpravidla charakteristický pro českého překladatele, je v jeho přeloženém i původním díle obvykle stylistickou konstantou, na niž podstatně nepůsobí rytmické zvláštnosti originálu*<sup>16</sup>.

Asonance je typická pro český i francouzský rým, což překladatelům usnadňuje práci. Francouzský sylabický alexandrin obvykle uvádějí se vzestupným charakterem, tj. jambem či daktylem, pokud je zaměřen na kadenci obou poloveršů a stálou cézuru. Co se týče daktylotrochejského alexandrinu majícího původ v českém romantickém verši, ten závisí na intonaci a kadenci. Oproti tomu alexandrin jambického charakteru je založen na přízvuku, kvůli čemuž má rozdrobený charakter. *„Alexandrin se nejčastěji překládá šestistopým jambem, ačkoli řazení přízvuků ve francouzských originálech odpovídá spíše čtyřstopému anapestu. Sylabický verš působí ve francouzské poesii jako rytmizovaný verš sylabotónický*<sup>17</sup>. To nám ukazuje, že i obsahová stránka v poesii má své formální složitosti (Levý, 1998).

Zvuková forma verše a jeho obsah jsou těsně spojeny. Aby byl zachován vztah mezi veršem a jeho obsahem, je nutné brát za východisko skutečnou zvukovou realizaci, tedy rytmus a tempo, které jsou s obsahem úzce spjaty. Formy s jinou náladovou a významovou hodnotou v původním jazyce je třeba překládat rytmem předlohy. *„Rozbor vztahů mezi jazykovým materiálem, básnickým prostředkem a jeho významovými potencemi, prověřený překladatelskou praxí, může být také nejlepším korektivem pro formální vývoj původní poesie: poznání, jak závisí veršové prostředky na národním jazyku, pomůže odlišit vývojově nosné novotvary od samoúčelných formalistických hříček, pomůže vymezit rozpětí variačních možností a nejpřirozenější vývojové směřování českého verše*<sup>18</sup>.

Verš časoměrný a tónický jsou českému básníkovi typologicky cizí oproti verši sylabickému či sylabotónickému. Překladatelé mohou při tlumočení pouze imitovat rámcové rysy prvních dvou systémů, nikoli zachovat rytmus. Časoměrný verš je nejčastěji překládán sylabotónickým veršovým systémem, dlouhé slabiky se mění na přízvučné a krátké na nepřízvučné. Při změně jednoho principu na jiný se však lze setkat s několika estetickými problémy.

Za prvé hlavní kouzlo antických prozodických systémů spočívá ve vzájemném prolínání slov a stop. Ty jsou charakteristické proměnlivým rytmem střídajících se slovních celků, jež jsou uspořádány metrickým schématem v celek a jsou přerušovány jen na konci verše nebo před střední pauzou. Další složitost se týká změny jednoho versifikačního systému v jiný, neboť při ní antická metra získávají nové kvality, které dříve neměla. *„Tradice mnohých meter je natolik silná, že se stávají symptomem pro určitou kulturní oblast, pro určitý sémantický typ*<sup>19</sup>. Třetím

---

<sup>16</sup> UP. str. 238

<sup>17</sup> UP. str. 252

<sup>18</sup> UP. str. 240

<sup>19</sup> UP. str. 246

bodem stává otázka, nakolik se dnešnímu čtenáři podaří postihnout antickou metriku (Levý, 1998).

Známe tři způsoby nahrazení antických systémů. Za prvé je možné zachovat stejný metrum, avšak zde je třeba si uvědomit, že ne všichni jsou schopni tomuto rytmickému řádu porozumět. Dále lze jej adaptovat k nějakému domácímu metru, které je typické pro danou žánrovou formu. Poslední způsob je tlumočení volným veršem, avšak tento způsob je pokládán za podezřelý pro svou prostotu a stejně tak působí i na čtenáře.

Sylabický versifikační systém může být přeložen buď tímtož systémem či systémem sylabotónickým. Cézura má nejcitlivější roli při svém umístění v novém přeloženém sylabickém systému. Technický problém překladu sylabickými systémy tedy tkví v úpravě slabičného rozměru typického pro cílový jazyk. Na druhou stranu, když je sylabický systém změněn na sylabotónický, je nutné zachovat slabičný rozměr originálu.

Staré básně se obvykle psaly tónickým veršem. Technika překladu tohoto systému je mnohem složitější než v jakémkoli jiném, neboť závisí na tom, zdali má jazyk výrazný přízvuk či ne.

J. Levý vyznačuje rozdílnost mezi překládáním příbuzných a nepříbuzných veršových systémů. Většina veršů slovanských národů je psána sylabotónickým principem, avšak to práci překladatelů neusnadňuje. Dochází totiž k estetickému zkreslení, které je podmíněno alespoň malými rozdíly mezi jazyky. Překládání volného verše spočívá v zachování poetiky originálu. Rozšiřuje také českou poesii o nové výrazy. Pokud je překládán, je třeba zjistit autorův styl a přeformulovat ho do jiného prozodického systému.

Při převádění tonických veršů z angličtiny, ruštiny nebo němčiny do češtiny je třeba měnit počet a rozložení nepřízvučných slabik, v opačném případě totiž dochází k rozrušení rytmu a nikoli k jeho uvolnění. Přesný překlad anapestických a daktylských veršů vede ke změně tempa. Proto J. Levý konstatuje, že *„zásada překládat rozměrem, metrem originálu musí být nahrazena zásadou překládat v rytmu originálu, že tedy musí být zachováno nikoli formální schéma, nýbrž konkrétní zvuková podoba“*<sup>20</sup>.

Překladatelský proces také ovlivňuje fonetická stavba obou jazyků. Je třeba si uvědomit, že podle eufonických pravidel lze zvukosledu dosáhnout pomocí hlásek, které se v jazyce vyskytují nejčastěji, avšak větší estetický účinek mají vzácnější hlásky (Levý, 1998).

Při překladu poesie je třeba pamatovat, že nelze mechanicky přeformulovat jeden prozodický systém jiným, jak to dělávali starší interpreti. Je nutné vycházet z autorského stylu jako celku a z potřeb domácí kultury. Podle R. Eichla literární kritici věnují dostatek pozornosti

---

<sup>20</sup> UP. str. 277

kvalitě překladu, jen pokud je překlad opravdu špatný. Jméno překladatele je uváděno pouze v knihách, v recenzích se vůbec neobjevuje.

## **II. Empirická část**

### **2.1. Úvod**

V části praktické se pokusím aplikovat vybrané aspekty na konkrétní texty, tedy na předlohu a její překlady z různých období tak, aby bylo možné vyvodit a nastínit určité tendence a zákonitosti. Vybrala jsem všeobecně velmi známou báseň *Albatros* z Baudelairova velebného díla *Květy zla*. Dílo jsem nezvolila náhodně, šlo o báseň, s níž jsem se setkala za svých studií ve Francii v rámci programu letní školy, a jež mne zaujala, navíc byla překládána do češtiny v různých obdobích a v neposlední řadě o ní neexistují souborné ani dílčí studie, tudíž nedojde k obvinění z kompilátorství. Pro překlad jsem zvolila překlady H. Jelínka (1938) a J. M. Tomeše (1966).

Texty z různých období byly zvoleny z toho důvodu, že cílem této práce není pouze zaměřit se na text a idiolekt autora, ale též na externí vlivy, tj. i na dobové poměry a normy. Ty se liší podle období. V české kultuře 20. století se především vymezují tři: předválečné, poválečné a porevoluční období (po roce 1989). Jak již bylo uvedené výše jsem kvůli poměrně malému zastoupení překladové literatury francouzské poesie po roce 1989 zvolila období pouze dvě.

V praktické části jsem pro větší přehlednost a zejména vyvoditelnost obecných tendencí aplikovala schéma: 1) stručný medailonek autora/překladatele, 2) popis zkoumané předlohy s akcentem na okolnosti vzniku a dobové konvence a samozřejmě filologický rozbor; 2) ukázka výchozího textu s komentářem; 3) popis zkoumaného cílového textu s důrazem na okolnosti vzniku a dobové konvence, filologický a translátologický rozbor; 4) ukázka překladu s komentářem.

### **2.2. Předloha**

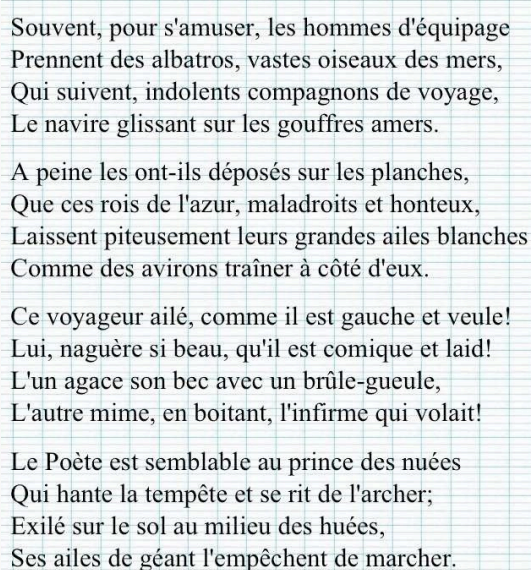
#### **2.2.1. Autor předlohy**

Charles Baudelaire je jeden z největších francouzských básníků a překladatelů 19. století patřících k řadě „prokletých básníků“. Baudelairova poesie je charakterizována provokující otevřeností, odhalující milostná a společenská zklamání, která má značný vliv na moderní poesie. Hojně známá sbírka *Květy zla* byla vydávána postupně od roku 1857 až do roku 1868, která byla zasvěcena T. Gautierovi a J. Duvalové. Baudelaire byl odsouzen kvůli šesti nejnepřístupnějším básním k zaplacení pokuty ve výši 300 franků. Zákaz publikace těchto básní byl odvolán až v roce 1949. Sbírkou, jež je symbolickou autobiografií autora převedenou do mytické roviny, je ztělesněním mýtu dandyho. Hlavní idea tkvěla v tom, že se symbolický hrdina

postavil nad zákon a vytvořil svůj, odmítl vše přirozené, aby *kultivoval ideu krásy ve vlastní osobě*. Avšak vlastní život Baudelera neodpovídal ideálům dandyho, v němž nacházíme jak banální egoismus, tak i útěk před zodpovědností a aroganci. Za celý svůj život nedokázal vydělat ani šestinu toho, co utratil z matčiných peněz. Avšak Baudelairova unikátnost tkví v tom, že je jediný, komu se podařilo podat natolik hluboký, dynamický a komplexní obraz existenciálního osamění (komentář J. Pelána ke sbírce *Květy zla*, Praha: Mladá Fronta, 1997).

Baudelairova poesie se k nám dostává skrze první dva překlady J. Vrchlického *Vodotrysk* a *Duše vína v Lumíru* od roku 1875. V roce 1895 byl vydán výbor z *Květů zla* ve spolupráci s J. Gollem ve Sborníku světové poesie, který byl hojně kritizován F. X. Šaldou, A. Procházkou a J. Karáskem. Dále známe mnoho pokusů o překlad sbírky, např. E. z Lešehradu, J. Haasze (v roce 1919 první úplný překlad), V. Dyka, K. Čapka. Od dvacátých let dvacátého století můžeme zaznamenat růst zájmu o Baudelaira. V následujícím desetiletí vydal Z. Kalista několik Baudelairových sonetů v bibliofilské edici *Triptych*, V. Nezval dovršil překlady *Splínu a ideálu*. Avšak Nezvalův způsob překládání mu posloužil pouze ke stavbě vlastní básně, která se od Baudelairovy značně liší obsahem i stylem. Celé básnické dílo Ch. Baudelaira přeložil jen S. Kadlec, jehož překlady jsou počítány za nejspolehlivější. V překladu Baudelaira pokračovali V. Holan v roce 1946, F. Hrubín v roce 1968, I. Slavík v roce 1976. V posledním dvacetiletí vyšly i další dva výbory Baudelairovy poesie: *Hořké propasti* (1966, editor J. Tomeš) a *Vino samotářovo* (1979, editor K. Livanský).

### 2.2.2. Zkoumaný vzorek (scan)



Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

### 2.2.3. *Popis zkoumaného vzorku*

Ve svém výzkumu jsem se inspirovala zkušenostmi překladu básně *Albatros* (*Les Fleurs du mal*, 1857), která byla přeložena mnoha vzdělanými tlumočníky a ctěnými básníky (J. Vrchlickým, K. Čapkem, H. Jelínkem, J. Tomešem). Bipolarita spočívající v základě celého díla Ch. Baudelaira se odráží i v básni *Albatros*. Zde také nacházíme klasické téma *básník a dav*, které je uvedeno v tradici romantického a symbolického umění. Z romantického hlediska jde především o spojení dvou světů básně, podle něž je *Albatros* rozdělen do dvou částí. První je spojena s básníkem – oblastí přírody a svobody, královského letu lidského ducha. Druhá představuje lidský svět, tj. prostor nesvobody, zajetí, krutosti a podlosti. Přirovnání těchto světů vytváří všepohlcující ironii. Přítomnost básníka v davu představuje tragikomickou situaci. Myšlenka dvou světů hraje klíčovou roli vnitřní struktury díla. Specifická slovní zásoba, barvy, zvuky – vše má svůj podíl na tom, aby ukázalo kontrast mezi nebem a zemí. S romantickým uměním je spojená i Baudelairova touha znázornit prostorový rozsah ve světě. Nekonečnost a rozlehlost prostoru jsou spojeny s představami hořkých propastí (*fr. Les gouffres amers*) a moře (*fr. la mer*). Baudelairovo házení mezi nebem a zemí, dobrem a zlem, Bohem a Satanem vytváří symbolické srovnání básníka s albatrosem. Život obou z nich je neoddelitelně spojen s letem, oba jsou poutníci, jejich křídla jsou výhodou na nebi a překážkou na zemi.

Z pragmatického hlediska autor přirovnává zvíře obsažené v názvu k básníkovi. Z textu vyplývá, že námořníci jsou lidé a loď je svět či život samotný. Jedná se o alegorii (dle Eichla 2005: XXX – sémantickou metaforu), neboť zde vystupují symboly představující různé reality. Ve zkoumaném úryvku lze detekovat dvě části, delší věnovanou albatrosu a druhou samotnému básníkovi. Dalšími klíčovými slovy jsou křídla (*ailles*), jakožto symbol představivosti, spirituality či imaginace, jež je dle rozvíjejících adjektiv nesmírná a čistá, dále již zmiňovaná loď a námořníci, kteří jsou nepřátelé albatrosa (rozpor) či samotný albatros, který graduje ve třetí strofě, kde na rozdíl od těch předchozích autor hovoří pouze o albatrosu samotném. Předtím byl krásný, nyní (na lodi) se mění v bezmocného, rezignovaného až ošklivého. *Námořník* je symbolem smrti.

Z hlediska syntaktického využívá Baudelaire jak oznamovací tak i zvolací věty. První a druhá strofa představují dvě oddělená souvětí tvořená z hlavních a vedlejších vět. Třetí strofa má 3 různé zvolací souvětí. Čtvrtá strofa je tvořena pomocí dvou souvětí. *Albatros* se skládá ze čtyř čtyřverší psaných alexandrinem. Každý řádek je rozdělen standardní césurou. V každé sloce jsou střídavé rýmy (*croisées*). První a třetí řádek každé sloky jsou ženské rýmy, druhý a čtvrtý mužské. Rýmy jsou vždy bohaté a někdy i přebytečné. Je zajímavé si povšimnout, že ve všech mužských rýmech lze najít slovo, jež je obsaženo v dalším (*mers, amers; eux, honteux; laid, volait [presque]; archer, marcher*). To má za následek zkrášlování rýmů.



Ze sémantického hlediska se první tři strofy zaměřují na albatrosa a ta poslední na básníka. Tedy vidíme změnu pozice albatrosa během básní:

- Dlouhá věta první sloky, po technické stránce velmi vyrovnaná, popisuje letícího albatrosa;
- Věta druhé sloky je též velmi dlouhá a s nádechem ironie tentokrát popisuje albatrosa sedícího na prknech;
- Řadu třech kratších zvolacích vět ve třetí sloce psaných přerušovaným rytmem je možné interpretovat jako utrpení albatrosa;
- Ve čtvrté sloce se věta dělí na dvě části a vysvětluje symbolickou rovinu srovnání s albatrosem, shrnuje opozice vůči okolí.

Báseň v sobě obsahuje obraz pádu a to jak z fyzického tak i z mravního hlediska. Pád ptačího básníka je popsán symbolickými obrazy: ztrácí svobodu ve chvíli, kdy „*hante la tempête*“ (verš 14), což je metonymie prostředí, jež popisuje dané místo. Anakolut dvou posledních veršů (*exilé* je mužský singulár, a tak očekáváme, že další předmět bude mužský v jednotném čísle, ale je zde *ses ailes (její křídla)*, což je ženský množný) zvyšuje trhání básníka mezi jeho dvěma životy: skutečným a ideálním životem. Umění je Baudelairovou osobní záležitostí: básník se nezaplétá s širokou veřejností. Jejich kultury jsou příliš odlišné. Básník tedy musí odejít do vyhnanství, být sám, aby tato samota vykristalizovala v symbol albatrosa.

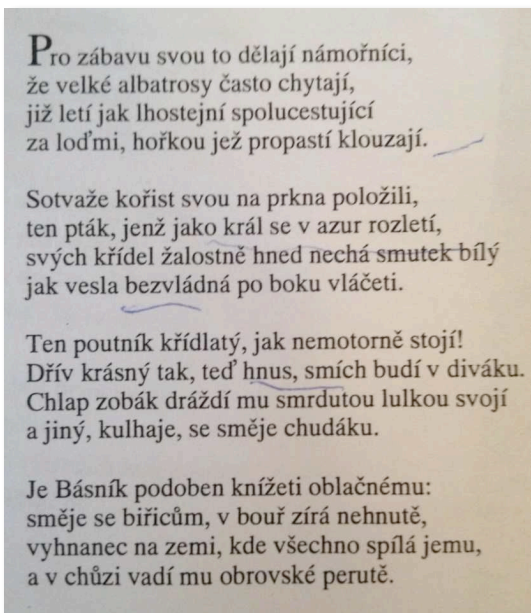
Ch. Baudelaire ve své básni použil několik básnických prostředků. V posledním verši první strofy použil metaforu: *Le navire glissant...*, a synestézii: *Le navire glissant sur les gouffres amers*. Ve druhých verších druhé a třetí sloky nacházíme antitezi: *les rois de l'azur, maladroît et honteux, naguere si beau, qu'il est comique et laid*. *Ces rois de l'azur* ze druhého verše druhé sloky vyjadřují kvantitativní metaforu a elizi (je zde vynecháno sloveso a je nahrazeno čárkou. Navíc tedy jde o antitezi: *roi* (poder) *maladroits* (nizkost, poroba, nedostatek moci). Poetická inspirace je představena v třetím verši druhé strofy *grandes ailes blanches*. V prvním verši třetí strofy se objevují věty exklamativní, jež jsou básnickým reforzátem. Tato strofa se zároveň odlišuje od těch předcházejících v tom, že se zde hovoří pouze o albatrosu. Ve čtvrté strofě jde o alegorii vyjadřující nerovný vztah obou subjektů. je metafora odkazující na *rois de l'azur – králové azuru*. V poslední sloce nacházíme hyperbolickou metaforu *au prince des nuées s ailes de géant*.

### **2.3. Autor překladu**

PhDr. H. Jelínek (1878 – 1944) byl český básník, esejista a divadelní kritik. Propagátor sblížení české a francouzské kultury. Jelínek napsal francouzsky psané *Dějiny české literatury*, vzpomínky *Zahučely lesy*. Publikoval svůj podíl na plánované antologii v roce 1925 pod titulem

Ze současné poesie francouzské, jeho tři baudelairiana se však objevila teprve v roce 1938 v novém, podstatně rozšířeném vydání tohoto souboru, nazvaném *Má Francie*. Jelínek ve svých překladech ukazuje jedinečný smysl pro syntetičnost Baudelairova výrazu, pro jeho sugestivní kvality a pro přísnou a promyšlenou melodii jeho rytmických intonací.

### 2.3.1. Text překladu (scan)



### 2.3.2. Rozbor přeloženého textu

V prvním řádku je komprimována vedlejší věta, účelová věta se mění na spojkovou. Zachovává nominální tvorbu *pro zábavu svou*. Poetizuje pořadí (inverze), archaická stavba věty *mořského větru dech*. Ve třetím řádku mění větu spojkovou na prostou výpověď, přidává přirovnání *letí jak lhostejní spolucestující*, kopíruje originál pouze ve výrazu *spolucestující*, což posouvá význam, mění singulár za plurál, zachovává metaforu originálu. Ve čtvrtém řádku používá archaický poetismus *hořkou*. V dalším řádku využil adice, neboť přidal slovo *kořist*, jinak se drží originálu. V šestém řádku mění původní konstrukci na vedlejší větu relativní podstatnou, vyměnil také plurál v originálu za singulár, mění klišé originálu na originální metaforu kombinovanou s přirovnáním *jako král v azuru*. V sedmém řádku používá poetismus a snaží se zlogičťovat text tím že vlastně mění *ails blanches* na *smutek bílý*, jinak se drží originálního znění, užívá archaismus. V následujícím řádku zachovává přirovnání originálu a prakticky i strukturu originálu včetně slovesa infinitivu, zvýrazňuje archaismus infinitivu na *ti (vláčeti)*. V devátém řádku zachovává exklamace, používá nezvyklý výraz *poutník křídlatý*, není jasné jestli se jedná o poetismus, archaismus či autorovu invenci. Zkomprimuje dvě adjektiva z originálu tím, že užívá syntaktický reforzát *jak nemotorně stojí*. V dalším řádku mění z hlediska sémantického adjektivum *beau*, který zesiluje na *krásný*, navíc zde reforzátem *tak, teď* nahrazuje

exklamace, posouvá význam tím, že adjektivum *comique et laid* překládá do jisté míry výrazem z nižší stylové roviny *hnus* a užívá syntaktické adice *smích budí v diváku* místo *comique*, navíc zde *diváku* působí poněkud zvláštně. V jedenáctém řádku přidává adice slov *chlap zobák*, užívá poetickou inverzi *zobák dráždí* a do jisté míry přexponoval vyraz *brûle-gueule* tím, že neurčitý člen *un* změnil na *svoji* a daný vyraz přeložil *smrdutou lulkou svojí*, což je posouvá do nižší slovní roviny. V dvanáctém řádku zachovává strukturu originálu, neboť využívá přechodník relativní dvojice *l'un l'autre – chlap a jiný* a výraz *l'infirme qui volait* transformuje. V dalším řádku zachovává přirovnání, zachovává lexikovanou metaforu *prince des nuées* a tím, že využívá *knižeti oblačnému*, kopíruje strukturu originálu. V čtrnáctém řádku zcela mění strukturu věty, *směje se biřicům* antiponuje, navíc užívá kultismus *rit de l'archer*, vynechává zájmeno *qui* a vazbu *qui hante*, kterou zcela poetizuje převodem *bouř zírá*, kde dochází k adici. V dalším řádku kopíruje originál, v první části pouze mění adjektivum *exilé* na substantivum *vyhnanec*, v druhé části mění strukturu, řeší to vedlejší větou spojkou *kde* a používá adici *všechno spílá* místo *au milieu des huées*. V posledním řádku kopíruje znění originálu, pouze mění výraz *ses ailes de géant* tím, že trivializuje vazbu *chůzi vadí mu obrovské perutě* a oslabuje metaforu.

### 2.3.3. *Translatologický rozbor (minizávěry).*

Jelínek zachovává podmanivou působivost Baudelairova výrazu, jeho dokonalou melodii i bezchybnou rytmickou intonaci. Autor uniformně využívá většinu poetických prostředků a to v rovině syntaktické i sémantické. Využívá větné inverze, tolik časté u překladu poesie, neboť tím sleduje především účinek na čtenáře, přestože se formálně i obsahově drží předlohy, nebojí se text zlogičťovat, například nevyužil exklamativní prostředky ve třetí strofě (*Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!! dříve krásný tak, teď hnus, smích budí v diváku*), což nepůsobí násilně. V textu v rovině morfosyntaktické využívá tradiční prostředky, v lexikální rovněž. Vyjma výjimečného užití knižních výrazů (*azur, biřic, perutě* apod.) se drží standardního lexika.

Autor používá obecně spíše vyššího stylu a to i v pasážích, kde autor používá lehce expresivní lexikum (*zobák dráždí mu smrdutou lulkou svojí*), což má za následek velmi netradiční vyznění. Velmi (a to v pozitivním slova smyslu) se drží litery předlohy, prakticky nevyužívá adice nebo omise a větné transformace jsou minimální. Stylově jde o klasický příklad normy první poloviny minulého století vyznačující se využíváním archaismů (infinitivy na „*ti*“, např. *vláčet*) nebo přechodníky (*a jiný, kulhaje...*) i lexika (viz výše). Poetičnost je v normě, a lze konstatovat, že básnický styl je věrný originálu, autor nepřebásňuje, nesnaží se text poetizovat. Využívá básnické inverze i básnické prostředky. V největší míře autor využívá přirovnání (sémantická metafora, např. *letí jak lhostejní.... jako král...; jak vesla...* Pochopitelně v souladu s předlohou zachovává metafory (*poutník křídlatý, jako král se azur rozletí, vesla*

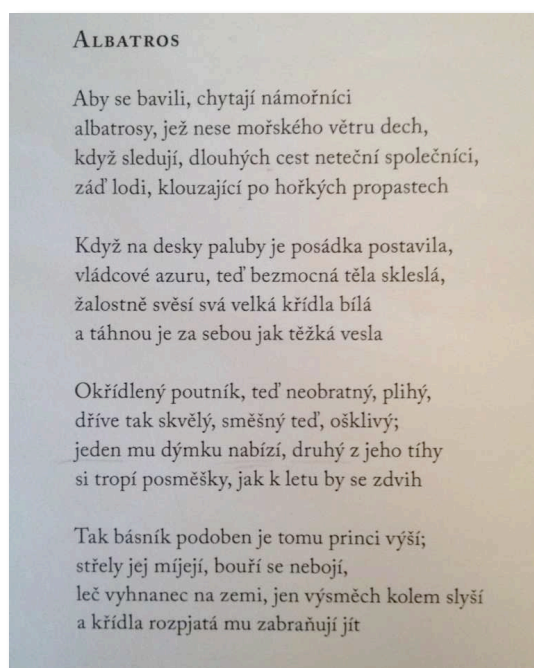
bezvládná...), obdobně jako metonymie (*žalostně hned nechá smutek bílý, kníže oblačný, azur, vyhnanec na zemi*), synestezie (*za lodmi, hořkou jež propastí klouzají*), alegorie (*knížeti oblačnému/vyhnanec na zemi*), antiteze (*hnus/smích, krásný/hnus*).

Autor se, jak bylo naznačeno výše, drží původního textu, pouze jej poetizuje v souladu s normami pro překlad poesie v českém prostředí. Autor využívá uniformně většinu poetických prostředků, a to v rovině syntaktické i sémantické. Využívá větné inverze, tolik časté u překladu poesie, neboť tím sleduje především účinek na čtenáře. Nebojí se text zlogičťovat, například nevyužil exklamativní prostředky ve třetí strofě (*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! / L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui voulait!*), což nepůsobí násilně.

## 2.4. Autor překladu

Doc. PhDr. Jan Marius Tomeš (1913 – 2010) byl básník, esejista, historik umění, výtvarný teoretik, překladatel. Patřil do meziválečné generace básníků, která vstoupila do literatury na přelomu 30. a 40. let 20. století. Byl také překladatelem především francouzské poesie a autorem řady esejů o literatuře a výtvarném umění, které vyšly souborně pod názvem *Slovo a tvar*. Jeho zkušenost v překladatelství je vcelku dlouhá. V roce 1966 přeložil *Chiméry* G. de Nerval, *Hořké propasti* Ch. Baudelaira (výbor z *Květů zla*). V dalším desetiletí *Souhlas noci* od S. Mallarmého. V osmdesátých a devadesátých letech překládal S. Renauda a poté se znovu vrátil k G. de Nervalu a Ch. Baudelairovi.

### 2.4.1. Text překladu (scan)



### 2.4.2. Rozbor překladu

Autor začíná první řádek klasickou větou *aby se bavili, chytají námořníci albatrosy* a překládá jej vedlejší větou spojkovou. Druhý řádek začíná vedlejší větou účelovou, poeticky dává vedlejší větou *aby* do antepozice, klasicky se drží originálu *chytají námořníci albatrosy*. V dalším řádku využívá poetickou inverzi, ze strany lexika poetizuje výraz předlohy *compagnons de voyage*, používá překladatelskou omisi. Ve čtvrtém řádku sémanticky kopíruje originál, využívá metaforu *klouzající po hořkých propastech*. V pátém řádku větnou stavbu řeší spojkou *když* a vedlejší větou, zlogičťuje text originálu adicí, přidává *desky paluby*, obdobně zlogičťuje tím, že mění *ils ont déposés* na *posádka postavila*, avšak drží se smyslu textu. V následujícím řádku vynechává reforzát *que*, změnil uspořádání věty tím, že začíná *vládcové azuru*, užívá omisi, vynechává spojku *et* a řeší to akumulací adjektiv *bezmocná těla skleslá*, jedno z nich je v antepozici, druhé v postpozici. V sedmém řádku se drží originálu, ponechává *bíla křídla*. V dalším řádku zachovává přirovnání *táhnou je za sebou jak těžká vesla* a mění ve prospěch češtiny do klasického rozpisu. V devátém řádku vynechává ukazovací zájmeno *ce*, změnil exklamativní výpověď tím, že obětoval exklamaci, kterou nahradil reforzátem *ted'*, využívá archaizmus *plihý* a poetizuje význam *gauche et veule*. Zároveň poetizuje tím, že vynechává vazbu *il est*, využívá poetičtější gradace tím, že nahrazuje *voyageur – poutník*. V desátém řádku relativně bezpříznakové adjektivum *beau* stupňuje na *skvělý* (semirelatif), mění slovosled *směšný ted'*, mění interpunkci, opět vynechává exklamaci tím, že používá reforzát *ted'* tentokrát v postpozici. V jedenáctém řádku oslabuje metaforu *brûle-gueule* tím, že užívá slovo *dýmka*, navíc *agace son bec* poetizuje a mění význam tím, že využívá *jeden mu nabízí*. Druhý z jeho *tíhy* v podstatě kopíruje originál pouze mění gerondif tím, že ho opisuje a užívá nepravé poetické přirovnání *jak* k letu by se zdvih, užívá omisi a mění vyznění. V třináctém řádku zlogičťuje text, užívá reforzát *tak*, zachovává popisné přirovnání, užívá transformace, která však může zmnožovat význam originálu, zpodobuje význam *výší*, čím ruší tu metaforu. V dalším řádku zcela mění strukturu věty, nedrží se originálu, vynechává *qui hante la tempête*, které mění za *bouří se nebojí* a přidává *střely jej míjejí*, vynechává *se rit de l'archer*. V patnáctém řádku používá archaicky reforzát *leč*, *se rit* zakomponoval do předchozí strofy. Užívá poetickou edici *výsměch kolem slyší*. V posledním řádku se zcela drží originálu, pouze dle logiky textu vynechává *de géant*.

### 2.4.3. Translatologický rozbor zkoumaného textu (minizávěry)

Ze zkoumaného vzorku lze vydedukovat, že ačkoliv tento autorův poslední překlad byl publikován v roce 2009, není poznamenán volností normy, tedy lze vidět stopy tzv. staré školy,

což dokazuje kázeň i další faktory níže či výše popsané. Autor je konzistentní ve své metodě a některé prostředky poukazují na to, že by šlo překlad zařadit k normě druhé poloviny 20. století.

Je zde určitě znát skutečnost, že autor je sám básník a esejista, navíc zná velmi dobře výchozí jazyk – francouzštinu. Svědčí o tom jazykové finesy a zejména výše uvedená kompozice. V podstatě hojně využívá poeticky laděné syntaxe (zejména poetické inverze) a užívá lexika odpovídající poetickému textu, ale v drtivé většině zachovává básnické prostředky užívané autorem předlohy, někdy je nechá tzv. gradovat (viz výše). Hojně užívá omisí, zatímco text doplňuje minimálně. Z pohledu formy a obsahu v podstatě kopíruje originál (v tom nejlepším slova smyslu), ale nebojí se ho zlogičťovat a přibližovat českému jazyku (například ztráta exklamací ve prospěch reforzátů v rovině syntaktické či v rovině sémantické volbou lexika, které je někdy oslabeno, jindy zesíleno, ale vše v relativní normě). V překladu se vyskytují básnické inverze i básnické prostředky. Zachovává metafory z předlohy (*okřídlený poutník*), obdobně jako metonymie (*žalostně svěsí svá velká křídla bílá, princí výší, azur, vyhnanec na zemi*), synestezie (*zad' lodi, klouzající po hořkých propastech*), alegorie (*princi výší/vyhnanec na zemi*), antiteze (*skvělý, směšný teď, ošklivý*).

### III. Závěry

Cílem práce bylo pohlédnout na některé aspekty překladu poesie z francouzského jazyka do českého s akcentem na texty samotné i na chování překladatele a v neposlední řadě i na dobové normy a konvence. To však s sebou do jisté míry neslo i problémy, s nimiž jsem se musela potýkat. Předně šlo o to, aby práce nekopírovala translatologické ani filologické práce, ale na druhou stranu aby ani nebyla tzv. odtržena od překladatelské reality tím, že by byla nepřístupná studentům nepřekladatelských disciplín a zároveň by kvůli své tendenčnosti byla odmítána odborníky. Z toho důvodu jsem se po konzultacích s vedoucím práce (vystudovaným translatologem) snažila vytvořit text, který nebude přísně translatologický (tedy uzavřený pouze odborníkům), ale zároveň bude splňovat určitá kritéria přijatelnosti, aby z pohledu odborníků nebyl text brán jako irelevantní.

Z toho důvodu jsem sice pracovala s relevantní translatologickou literaturou a zdroji, začlenila jsem do textu translatologická témata, ale to vše tak, aby práce nebyla kompilační a zejména naplnila to, co jsem si vytkla na počátku práce: tedy načrtnout základní rysy translatologie z pohledu neoborníka, tedy to, co bych já očekávala od textu, kterému chci porozumět a umět ho interpretovat. Tomu odpovídá i struktura i dílčí cíle práce. Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou (empirickou) část. V části teoretické – s ohledem na cíle výzkumu a zvolenou metodu výzkumu – jsem pohlédla na problematiku obecnou i specifickou. V rámci obecného pensa jsem vyložila problematiku poesie a prozodie, kde jsem se nesnažila učinit maximální možný výčet nebo záběr (nejedná se o práci literárně-vědní nebo filologickou), ale zaměřit se skutečně na aspekty relevantní pro výzkum, a to vše uzavřít do jistého kontextu. S tím souvisí i fakt, že jsem byla nucena tuto podkapitolu diversifikovat tím, že jsem ji rozdělila z hlediska obecných zákonitostí a zákonitostí specifických (např. specifika francouzské poesie) tak, aby recipient této práce nedošel k závěru, že se jedná o problematiku uniformní, z níž lze vyvodit obecně platná fakta. Na uvedenou kapitolu navazuje problematika obecně-specifická. Tím, že jde o práci zasahující oblast překladatelství, bylo nutno zmapovat i oblast pro tuto disciplínu stěžejní: dějiny překladu. Tentokrát šlo o dějiny překladu francouzské poesie. Zde jsem kromě svých postřehů vycházela především z práce jedné z největších odbornic na dějiny překladu z francouzského jazyka: Dr. Šárky Belisové z UTRL FF UK. Z výzkumu vyplynula jistá disproporce stran počtu překladů v jednotlivých zkoumaných obdobích, což se následně promítlo i do problémů, kterým jsem musela čelit při rekonstrukci materiálu pro empirickou část. Samotný výzkum jsem byla nucena zredukovat ze tří zkoumaných období na dvě (nakonec jsem zvolila pouze předválečné období a období poválečné do roku 1989). Navíc jsem tím ale i dokázala, jak významný podíl mají překlady francouzské poesie v dějinách překladu.

Na tuto podkapitolu pak navazuje podkapitola přísně specifická, která mapuje oblast překladatelských metod, norem a konvencí. Jedná se o kapitolu zásadní, neboť tyto aspekty posloužily jako základ pro výzkum v empirické části a zároveň jde o problematiku velmi přínosnou pro čtenáře, který není translátolog. Snažila jsem se zde totiž maximálně zpřístupnit problematiku, která je dostupná v mnoha různých a zejména cizojazyčných člancích, publikacích i statích. Navíc jde o jistou formu syntézy několika různých přístupů, bez nichž se translátolog neobejde, ale pro neoborníka může jít o problematiku nepřehlednou až zavádějící. Problematika překladatelských norem je pak klíčová pro samotný výzkum, neboť cílem není pouze pohlédnout na textové faktory a překladatele jako takového, ale i na tzv. externí faktory jako jsou dobové normy či konvence. S tím souvisí i problematika ekvivalence a neekvivalence v textu, která je alfou a omegou procesu překládání.

V části praktické jsem se pokusila aplikovat vybrané aspekty na konkrétní texty, tedy na předlohu a její překlady z různých období tak, aby bylo možné vyvodit a nastínit určité tendence a zákonitosti. Texty z různých období byly zvoleny z toho důvodu, že cílem této práce není pouze zaměřit se na text a idiolekt autora, ale též na externí vlivy, tj. i na dobové poměry a normy. Ty se liší podle období. V české kultuře 20. století (s jistou dávkou zjednodušení) se obecně vymezují v zásadě tři: předválečné, poválečné (doba komunismu) a porevoluční období (po roce 1989). Původně jsem chtěla srovnat zdrojový text se třemi překlady, z nichž by každý zastupoval jedno z výše uvedených období. Bohužel jsem při přípravě práce zjistila, že je zde poměrně malé zastoupení překladové literatury francouzské poesie po roce 1989, tedy textů, které by byly srovnatelné a nezatížily výzkum stigmatem, že je pragmatický, tudíž jsem od tohoto záměru ustoupila a zvolila období pouze dvě.

V praktické části jsem pro větší přehlednost a zejména vyvoditelnost obecných tendencí aplikovala schéma: 1) popis zkoumané předlohy s akcentem na okolnosti vzniku a dobové konvence, a samozřejmě filologický rozbor; 2) ukázka výchozího textu s komentářem; 3) popis zkoumaného cílového textu s důrazem na okolnosti vzniku a dobové konvence, filologický a translátologický rozbor; 4) ukázka překladu s komentářem.

Z výzkumu vyplynulo, že na překlad poesie má vliv idiolekt autora i tzv. externí faktory (norma jazyka, konvence atd.). Co se týče užívání jazyka oba autoři poetizovali text v souladu s normami českého jazyka. Měnili syntax i slovní zásobu podle potřeby, jinými slovy to co není povoleno u překladu jiných typů textů. Volba lexikálních prostředků odpovídá době i idiolektu autora, autoři se navíc snaží držet textu originálu v rovině syntaktické i lexikální. Na idiolektu autora závisí i to, jakým způsobem text předkládá čtenáři, jeden z autorů se snaží text zlogičťovat (tedy vysvětlovat věci, které by čtenář nemusel pochopit). Druhý se drží spíše litery textu, na otázku proč dochází ke zlogičťování textu bude navázán další výzkum. V rovině



překlada však rozhoduje i norma. U obou překladů autoři se naprosto drželi normy pro překlad do českého jazyka. Neodchylovali se ani v jazykových, ani v překladatelských konvencích. Ze zkoumání obou textů vyplynulo, že překlad poesie (v tomto případě francouzského jazyka) se řídí zvláštními pravidly. Překladatel by měl nejenom dbát na správnost jazykovou, ale též na žánrové konvence i na tzv., faktory externí, neboli dobovou normu překladatelskou i jazykovou nebo normy vydavatele a editora.

## IV. Bibliografie

### Zdrojové texty (primární)

BAUDELAIRE, Charles a Théophile GAUTIER. Les fleurs du mal. Nouvelle éd. Paris: Calmann Lévy, 1896, 411 s., front. (podobizna).

BAUDELAIRE, Charles. Des fleurs du mal = Z květů zla. [Havlíčkův Brod]: Petrkov, 2009. 81 s. ISBN 978-80-904061-3-1.

BAUDELAIRE, Charles a PELÁN, Jiří, ed. Květy zla. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1997. 145 s. Květy poezie; sv. 202. ISBN 80-204-0619-0.

### Sekundární literatura

BELISOVÁ, Š., HRALA, M., ed. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2002. 271 s. ISBN 80-246-0386-1.

BRUKNER, J., FILIP J. *Větší poetický slovník*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1968. 321 s. Klub přátel poesie, sv. 58.

EICHL, R. *Příspěvek ke studiu překladatelské normy v oblasti antické a moderní biografie v druhé polovině 20. století*. Praha, 2005. 327 s. Vedoucí práce Jana Králová. HEČKO, B. *Dobrodružství překladu*. Vyd. 1. Editor Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2000, 275 s. ISBN 80-237-3620-5.

HRABÁK, J., *Poetika*. 1912-1987. Praha: Československý spisovatel. 1. Vyd. 1973. 332s.

HRABÁK, J., *Úvod do studia literatury*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 151s.

HRALA, M. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2002, 271 s. ISBN 8024603861.

KOSTEČKA, J., CHAROUS, E. *Do světa literatury jinak: úvod do čtenářství a studia literatury : učebnice teorie literatury pro 1.-4. ročník středních škol*. 1. vyd. Editor M. Hrala. Praha: SPN – pedagogické nakladatelství, 1995. 367 s. ISBN 80-859-3701-8.

LEVÝ, J., HONZÍK J.. *České teorie překladu*. 2. vyd., rozděleno do 2 sv. Praha: Železný, 1996, 273 s. ISBN 8023717359.

LEVÝ, J. *Umění překladu*. Vyd. 3., upravené a rozšířené verze 2. Praha: I. Železný, 1998, 386 p. ISBN 80-237-3539-X.

PETRŮ, E., CHAROUS, E. *Úvod do studia literární vědy: úvod do čtenářství a studia literatury : učebnice teorie literatury pro 1.-4. ročník středních škol*. 1. vyd. Editor M. Hrala. Olomouc: Rubico, 2000. 187 p. ISBN 80-858-3944-X.

VALČEK, P., *Slovník literární teorie, A-Ž*, 1955. 2., rozš.. a opr. vyd. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006. 351 s. ISBN 80-89222-09-9 (váz.) \* 978-80-89222-09-4 (chyb.)

VILIKOVSKÝ, J., CHAROUS, E. *Překlad jako tvorba*. Vyd. 1. Editor M. Hrala. Praha: Ivo Železný, 2002. 246 p. ISBN 80-237-3670-1.

ŠABRŠULA, J. *Úvod do francouzské stylistiky* : skriptum pro posluchače filosof. fak. Univ. Karlovy. 2 [díl], Francouzský verš. Vyd. 1 Praha : Univerzita Karlova, 1970. 159 s.

### **Seznam zkratk**

UP: LEVÝ, J. *Umění překlady*. Vyd. 3., upravené a rozšířené verze 2. Praha: I. Železný, 1998, 386 p. ISBN 80-237-3539-X.