

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Lenka Mundevova

Povídky z díla Guy de Maupassanta v českých překladech
Short stories by Guy de Maupassant in the Czech translations

Praha 2012

Vedoucí práce: PhDr. Šárka Belisová

Děkuji PhDr. Šárce Belisové za odborné vedení práce, mnoho cenných rad a podnětů a obětavý přístup.

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

V Praze dne 12. dubna 2012

Podpis:

Abstrakt: První část této práce nás seznamuje s životopisem Guy de Maupassanta, místem novely v jeho tvorbě, recepcí jeho povídkového díla ve francouzském i českém literárním prostředí a zdůrazňuje jeho výjimečnost v kontextu literárních směrů druhé poloviny 19. století. V práci je uveden přehled překladů Maupassantových povídek do češtiny spolu s dostupnými zmínkami o jejich ohlasu u nás. Druhou část práce, tedy část empirickou, tvoří srovnávací kritická analýza originálů a překladů povídek zastupujících různé generační překlady od počátku 20. století po současnost (1902 – Pavel Projsa, šedesátá léta 20. století – Luděk Kárl a Břetislav Štorm, devadesátá léta 20. století – Dana Melanová). Posuzována je zejména schopnost překladatele vystihnout Maupassantovu stylistickou úspornost a různé stylové roviny francouzské předlohy (patos a básnický jazyk na jedné straně, hovorovost a nespisovnost na straně druhé). V závěru práce je předloženo zhodnocení jednotlivých překladů s přihlédnutím k dobovým normám.

Klíčová slova: povídky Guy de Maupassanta, naturalismus v literatuře, impresionismus, „silence de l'écriture“ Maupassantienne (ticho v Maupassantově výrazu), Médanské večery, umělecká zkratka, translátologická analýza

Abstract: In its first part, the thesis deals with Guy de Maupassant's life, the importance of short stories in his work, their reception in the French and Czech literary milieu as well as their uniqueness in the context of the literary movements of the 19th century. As a part of the thesis, an overview of the Czech translations of Guy de Maupassant's short stories is included. A separate chapter is devoted to their reception in the Czech literary context. The second empirical part focuses on the comparative critical analysis of the initial texts and their translations. The translations were chosen so that they could represent different generations of Czech translators (1902 – Pavel Projsa, 1960's – Luděk Kárl and Břetislav Štorm, 1990's – Dana Melanová). Here, the thesis deals with the skills of the translators to express the stylistic conciseness of Maupassant as well as the different stylistic levels of the original text (pathos and poetic language on one hand and informality on the other). In the conclusion, a final critical evaluation of the translations is given.

Key words: short stories by Guy de Maupassant, naturalism in literature, impressionism, "silence de l'écriture Maupassantienne" (silence in Maupassant's writing), Evenings at Médan, artistic condensation, translational analysis

Obsah:

Úvod	7
1. Život a dílo Guy de Maupassanta	9
1.1. Životopis a stručný přehled tvorby	9
1.2. Maupassantova tvorba a literární směry 19. století	11
2. Recepce Guy de Maupassanta ve Francii a u nás	13
2.1. Ohlas Maupassantovy tvorby ve Francii	13
2.2. Maupassantovy povídky v českém literárním prostředí	15
3. Maupassantovy krátké prózy	20
3.1. Klasifikace Maupassantových krátkých próz	20
3.2. Charakteristika Maupassantovy poetiky	22
4. Maupassantovy krátké prózy a jejich překlad	27
4.1. Povídka <i>Výlet na venkov</i> – analýza originálu	28
4.1.1. Sujetová výstavba textu	28
4.1.2. Popis prostředí a charakteristika postav	29
4.1.3. Stylistické prostředky originálu	30
4.2. <i>Výlet na venkov</i> – translatologická analýza povídky	33
4.2.1. Vybrané syntaktické problémy	33
4.2.1.1. Polovětné konstrukce a jejich překlad	33
4.2.1.2. Aktivní a pasivní konstrukce	36
4.2.1.3. Překlad neosobního zájmena „on“	38
4.2.1.4. Shrnutí	40
4.2.2. Básnické prostředky a jejich překlad	41
4.2.2.1. Básnické prostředky a syntax	41
4.2.2.2. Básnické prostředky a styl	44
4.2.2.3. Shrnutí	49
4.3. Povídka <i>Opilec</i> – analýza originálu	50
4.3.1. Sujetová výstavba textu	50
4.3.2. Stylistické prostředky originálu	51
4.4. <i>Opilec</i> – translatologická analýza povídky	54
4.4.1. Archaické prvky v překladu Pavla Projsy	54
4.4.2. Dominantní sémantická pole	56
4.4.3. Dialog a přímá řeč	62
4.4.4. Smysl pro detail a umělecká zkratka	64
4.4.5. Shrnutí	68
Závěr – metody a postupy jednotlivých překladatelů	70
Resumé	73
Summary	74
Seznam použité literatury	75
Seznam příloh	79

Úvod

Povídkové dílo francouzského spisovatele Guy de Maupassanta sestává přibližně ze tří set krátkých próz a je již od doby svého vzniku předmětem čtenářského zájmu i literárněhistorického a literárněteoretického výzkumu jak ve Francii, tak v českém prostředí.

O oblibě Maupassantových povídek svědčí zejména fakt, že jejich autor dodnes patří k nejvydávanějším a nejprekládanějším francouzským spisovatelům. Jen na našem území bylo v letech 1891–2006 v českém překladu vydáno přes sto dvacet výborů jeho povídkové tvorby.¹ Na překladu Maupassantových děl se podílely celé generace českých překladatelů.

Jedním z cílů diplomové práce bude sestavit přehled překladů Maupassantových povídek do češtiny a doplnit jej dostupnými zmínkami o jejich ohlasu u nás. Jádrem práce bude překladatelská srovnávací analýza předlohy a překladů povídek vybraných tak, aby zastupovaly různé generační překlady od přelomu 19. a 20. století po současnost (1902 – Pavel Projsa, šedesátá léta 20. století – Břetislav Štorm, Luděk Kárl, devadesátá léta 20. století – Dana Melanová.)

Ještě než přistoupíme k samotné srovnávací analýze vybraných povídek a jejich překladů, bude nutné uvést Maupassantovo dílo do literárněhistorického kontextu. V prvních kapitolách diplomové práce budou uvedeny základní životopisné údaje o autorovi stejně jako stručný přehled Maupassantova prozaického (zejména povídkového) díla. Kromě toho se pokusíme odpovědět na otázky, čím se autorova tvorba odlišuje od literárních směrů 2. poloviny 19. století a proč není možné jeho díla jednoznačně zařadit k žádné ze soudobých tvůrčích tendencí.

Další kapitoly budou věnovány ohlasu Maupassantovy prózy ve francouzském a českém prostředí. Do této části práce bude zařazena i problematika redakční praxe zaměřené na vydávání překladů Maupassantových povídek u nás od konce 19. století po naši dobu.

Teoretická část diplomové práce bude uzavřena všeobecnou charakteristikou poetiky Maupassantových povídek a jejich klasifikací.

Ve zbývajících kapitolách diplomové práce převáží aspekt empirický. Analýza konkrétních Maupassantových povídek bude pomocí excerpovaného materiálu usilovat o postžení základních komponentů strukturního celku: o rozbor lexikální, syntaktické a stylistické roviny, o rozbor prostředků textové kompozice (vazbu kompozičních prostředků, členění textu) i kompozice tematické (obsahovou náplň textu). Předmětem našeho zkoumání budou povídky *Výlet na venkov* (*Une Partie de campagne*) a *Opilec* (*L'Ivrogne*). Na základě

¹ Soupis knižních vydání Maupassantových povídek v češtině je uveden v příloze.

srovnávací kritické analýzy předložíme charakteristiku překladatelské metody každého z překladatelů s přihlédnutím k dobovým normám.

1. Život a dílo Guy de Maupassanta

1.1. Životopis a stručný přehled tvorby

Guy de Maupassant (celým jménem Henri René Albert Guy de Maupassant) se narodil 5. srpna 1850 na normandském zámku Miromesnil nedaleko přístavu Dieppe. Do třinácti let byl vychováván matkou v Étretatu a Fécampu v Normandii. Do tohoto kraje zasadil děj celé řady povídkových příběhů.

Část studií strávil v církevním internátním ústavu v Yvetou, z něhož byl vyloučen, a středoškolské vzdělání dokončil na lyceu v Ruenu. Poté se zapsal na práva v Paříži, ale jeho studia přerušila prusko-francouzská válka, již prožil Maupassant jako voják. Zkušenost z bojišť se později promítá i v jeho tvorbě.

Po válce se Maupassant vrátil do Paříže. Zhoršené finanční poměry jeho rodiny mu však nedovolily pokračovat ve studiích a přiměly jej nastoupit na úřednické místo nejprve na ministerstvu námořnictva a kolonií a později na ministerstvu školství. Toto zaměstnání bylo pro Maupassanta utrpením, ale zároveň příležitostí seznámit se s poměry panujícími ve francouzském úřednickém prostředí, odkud čerpal náměty pro svou prózu. Z ubíjející každodennosti a průměrnosti unikal Maupassant do přírody. Volný čas trávil veslováním na Seině nebo vyjížděkami do okolí Paříže. Kromě toho se často stýkal s Gustavem Flaubertem, který jej seznámil např. s Émilem Zolou, Edmondem de Goncourt, Alfonsem Daudetem a dalšími významnými osobnostmi. Flaubert jej podněcoval k literární tvorbě. Mimořádně úspěšnou se stala v roce 1881 novela *Kulička (Boule de Suif)* ve společné povídkové sbírce naturalistů sdružených kolem Émila Zoly s názvem *Médanské večery*.

Slavná etapa Maupassantovy literární činnosti trvala přibližně jedno desetiletí. Během ní napsal autor na tři sta novel a povídek, šest románů, tři knihy cestopisů a několik divadelních her. Nesporný význam mají jeho novinové články, úvahy a fejetony publikované např. v denících *Gil Blas*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, ale i literární studie (o Flaubertovi, Zolovi ad.) a předmluvy k dílům jiných autorů.

Z povídek zmiňme jeho první povídkovou sbírku *U Tellierů (La maison Tellier)*, vydanou roce 1881, a další soubory jako *Slečna Fifi (Mademoiselle Fifi)*, 1882), *Ve svitu luny (Clair de lune)*, 1883), *Sestry Rondoliovny (Les soeurs Rondoli)*, 1884) či *Povídky dne a noci (Contes du jour et de la nuit)*, 1885). Románové tvorbě dominují *Miláček (Bel Ami)*, 1885) a *Příběh jednoho života (Une Vie)*, 1883), jimž se dostalo mimořádného ohlasu ve Francii i

v zahraničí. Cestopisné knihy vznikaly jako soubory esejí, článků a reportáží. Zachycovaly autorovy dojmy z plaveb do Itálie, na Korsiku, do severní Afriky a z pobytů v jižní Francii. Publikované byly v tomto pořadí: *Na slunci* (*Au Soleil*, 1884), *Na vodě* (*Sur l'eau*, 1888), *Bludný život* (*La vie errante*, 1890). Maupasantova básnická a dramatická díla jsou považována za podružná a zůstávají na okraji čtenářského i badatelského zájmu. Lze tedy říci, že těžištěm Maupassantovy tvorby jsou jeho romány a krátké prozaické útvary (novely a povídky), které vynesly autorovi čtenářský úspěch a zisk, díky němuž se mohl vzdát svého úřednického místa, plně se věnovat literární činnosti a navštěvovat salóny aristokratů a mondénní pařížské společnosti. Kromě toho podnikal již zmíněné plavby po pobřeží Francie a po Středomoří.

Od roku 1890 se však u něho stále více projevovaly následky progresivní paralýzy, které zhoršovaly jeho dušení zdravotní stav. Jeho podlomené zdraví se přičítalo i zděděné chorobě a přepracování. V posledních letech života musel užívat tisíce prostředky a roku 1892 byl internován v léčebném ústavu, kde 6. července 1893 umírá.

1.2. Maupassantova tvorba a literární směry 19. století

Na přelomu 70. a 80. let 19. století vzniká ve Francii nový literární směr, tzv. naturalistická škola, jež vychází z idejí pozitivistické filozofie založené na Comptově pojetí kauzality a estetických teoriích Hippolyta Taina o vlivu prostředí a dědičnosti. Naturalisté se taktéž inspirovali metodou sbírání faktů a analytické práce, již částečně využíval ve své tvorbě už Flaubert či bratři Goncourtové (Truhlářová, 1999).

Naturalistickou školu tvořila skupina mladých začínajících spisovatelů, kteří roku 1880 vydali *Médanské večery*. Z šestice autorů sbírky a programového prohlášení „Médanské skupiny“ byli známí pouze Zola a Huysmans. Ostatní – Léon Hennique, Paul Alexis, Henri Céard a Guy de Maupassant – v *Médanských večerech* debutovali. Většina z nich tvořila v duchu naturalistické metody i nadále.

Pokud jde o Guy de Maupassanta, jeho tvorba se ve většině sociologicky nebo pozitivisticky orientovaných literárněhistorických pracích posuzuje v rámci naturalismu (Truhlářová, 1999). V těchto pracích se uvádí, že Maupassant má v naturalistickém hnutí zvláštní místo. Tyto úvahy se však omezují na pouhé konstatování o specifčnosti autorovy tvorby ve vztahu k naturalismu, k němuž je Maupassant tak jako tak přiřazován na základě vnějších podobností a souvislostí, jimiž jsou generační příslušnost, určitá drsnost námětů jeho próz či odstup vypravěče.

Takový přístup k Maupassantově dílu je patrný i v pracích *Dějiny francouzské literatury* (1949) Josefa Kopala a v trojsvazkových *Dějínách francouzské literatury 19. a 20. století* (1973, 2. vyd. 1983) zpracovaných kolektivem autorů vedených Janem. O. Fischerem. Nicméně stanovisko Otokara Nováka je v druhém svazku *Dějin francouzské literatury* (kapitola *Médanská skupina* a podkapitola o Maupassantovi) formulováno jednoznačněji:

„Generačně patřil Maupassant k mladším naturalistům. Byl však naturalistou velmi neteoretickým. Hlásil se jenom ke dvěma myslitelům, k Arturu Schopenhauerovi, který se kolem roku 1880 stal ve Francii módním filosofem deziluze, a k soudobému evolucionistovi a agnostikovi Herbertu Spencerovi.“ (Fischer et al., 1976, s. 83) Na jiném místě Novák uvádí: „Na rozdíl od jiných naturalistů nepoužíval Maupassant dokumentačních zápisníčků. Pravdivosti a stejnorodosti nebylo podle něho lze dosáhnout seskupováním atomů skutečnosti, nasbíraných za účelem doložení abstraktních tezí. Maupassant měl na mysli pravdivost a stejnorodost danou konkrétní skutečností samou. Ve svém umění usiloval o co nejdokonalejší iluzi skutečnosti.“ (Fischer et al., 1976, s. 84)

Umění pozorovat, jemuž Maupassanta učil Flaubert, se stalo požadavkem vědeckosti literárního díla. Maupassant však tyto vědecké ambice odmítá. Stejně tak je skeptický k normativním výroky jakékoli literární školy a ke skutečnosti, že si literatura stanovuje programové cíle. Metoda pozorování má být podle něj využita k navození co nejpřesvědčivější iluze. S tím souvisí i autorův smysl pro detail. Na druhou stranu se Maupassant při evokaci smyslových vjemů uchyluje k náznakovosti. Líčí pouze podstatné události, je stručný. Tato metoda je v přímém rozporu se Zolovou dokumentárností, ba dokonce připomíná metodu typizace příznačnou pro balzakovský realismus (Truhlářová, 1999).

Naturalistický požadavek objektivního zaznamenávání faktů a vypravěčský odstup od popisovaných událostí naplňoval Maupassant jen částečně. Autorova nezaújatost je mnohdy jen vnějšková. Při důkladnější analýze jeho pozorovatelské metody odhalíme za zdánlivým chladem autora jeho osobní prožitek. „Maupassantova metoda nepřetržitého uskladňování ‚profesionálních informací‘ byla především metodou zkušenostní, nikoliv ‚studijní‘ jako u jiných naturalistů. Aby díla takto vznikla a snažící se navodit co nejpřesvědčivější iluzi skutečnosti mohla svého účelu dosáhnout, bylo třeba, aby probudila u čtenářů také zkušenostní rezonance.“ (Fischer et al., 1976, s. 84) Maupassant zdůrazňuje dílčí prvky (detaily) osobně prožívané skutečnosti a sděluje je formou zkratky.

Jak již bylo naznačeno, pro Maupassanta není závazná ani doktrína determinismu, tedy vlivu prostředí a dědičnosti na jedince. Příběhy Maupassantových postav, ať už jde o normanské sedláky a rybáře, pařížské úředníky, prostitutky, vojáky či figurky z vyšší společnosti, se vyvíjejí nezávisle na *milieu*. Postavy jsou pojaty spíše jako aktéři nebo oběti společenských vztahů, nikoli jako oběti vlastního organismu (Truhlářová, 1999). A právě v tom tkví zásadní odlišnost Maupassantova chápání člověka a světa od pojetí naturalistického, která jej mimo jiné sblížuje s balzakovskou typizací. V tomto smyslu je Maupassant tvůrcem nové podoby realistické metody, spočívající ve smyslovém vnímání skutečnosti a v jejím zdánlivě objektivním pojetí.

2. Recepce Guy de Maupassanta ve Francii a u nás

2.1. Ohlas Maupassantovy tvorby ve Francii

O aktuálnosti Maupassantovy povídkové i románové tvorby svědčí kromě jiného skutečnost, že autor dodnes patří k nejvydávanějším a nejprekládanějším spisovatelům francouzské literatury. Ve Francii v posledních letech každoročně vycházejí reedice výběru krátkých próz i románů a komentovaná vydání souborného díla. K nejnovějším patří výbor Maupassantových próz v edici *La Pléiade* z roku 1987, který vznikl pod vedením odborníka na Maupassantovu tvorbu, Louise Forestiera. Toto reprezentativní souborné dílo obsahuje rozsáhlý poznámkový aparát s komentáři a také Maupassantovy prózy, jež nebyly do té doby publikovány.

Další reedice děl, teoretické studie a sborníky vyšly u příležitosti stého výročí Maupassantova úmrtí, v roce 1993 a v letech následujících. V souvislosti s tímto jubileem se konalo i několik kolokvií věnovaných Maupassantovu dílu a životu. Za významné je považováno zejména kolokvium ve Fecampes (21-23. května 1993), jehož výstupem byl rozsáhlý sborník studií sestavený Louisem Forestierem.

Zájem o Maupassantovo dílo není projevován jen ze strany literární historie a teorie, ale i neliterárních oblastí – psychologie, psychoanalýzy, nebo dokonce psychiatrie (Truhlářová, 1999). Kromě literárněhistorických prací věnovaných autorovu dílu a životu vznikla v posledních dvaceti letech celá řada lingvistických a literárněteoretických studií o Maupassantově tvorbě i doslovů k reedicím jeho děl. K jejich autorům patří již zmíněný Louis Forestier, Jean Thoraval, Marie-Claire Banquartová, Albert-Marie Schmidt, Pierre Reboul, Armand Lanoux, Mariane Bury ad. V posledních letech vzniklo ve Francii také množství popularizačních vydání, metodických publikací pro mládež a divadelních a filmových dramatizací krátkých próz.

Podstatná část francouzské a zahraniční literatury, která doposud vznikala v rámci reflexe Maupassantovy tvorby, je věnovaná autorově biografii. Výzkum se převážně zaměřoval na poslední roky autorova života a na souvislosti mezi jeho tvorbou a postupující duševní chorobou. Za zásadní reprezentativní práce o Maupassantově životě jsou považovány

biografie Goergese Normandyho (1926),² Reného Dumesnila (1933),³ Paula Moranda (1942)⁴ a Armanda Lanoux (1967).⁵ Autorem posledního životopisu je Henry Troyat (1989).⁶

Literárněhistorický výzkum Maupassantovy tvorby byl doposud zaměřen zejména na autorovu románovou tvorbu a jen okrajově se věnoval autorově povídkové produkci. K zásadním pracím o Maupassantově románové poetice se řadí monografie André Viala *Maupassant et l'art du roman* z roku 1954,⁷ kde autor prosazuje myšlenku, že velká část Maupassantových povídek vznikala jen jako doplněk románové tvorby.

Jen malá část odborné literatury se věnuje hlubšímu analytickému výzkumu autorových próz. Až v posledních dvaceti letech vznikly práce zaměřené na analýzu a interpretaci konkrétních textů. Jedná se většinou o díla opírající se o analytické metody francouzského strukturalismu a tematologický výzkum Maupassantovy prozaické tvorby jako celku. Jmenujme např. práci Micheline Besnard Coursodon *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant. Le Piège* z roku 1973.⁸ Na základě tematologického výzkumu autorka dospívá k závěru, že jednotícím elementem jednotlivých próz je motiv pasti. Značný význam je připisován funkci předmětů v tematické struktuře Maupassantových textů. Tyto „tematické objekty“ (např. voda, ruce, vlasy, ad.) představují v přímém nebo přeneseném významu lest, jejímž úkolem je připoutat, zranit nebo pohltnout.

Stylistické aspekty Maupassantovy prózy jsou detailně popsány v literárněteoretické studii Mariane Bury *La Poétique de Maupassant* z roku 1998. Tato publikace prezentuje koncept tzv. *silence de l'écriture maupassantienne* (ticho v Maupassantově výrazu), podle něhož je jednotícím a charakteristickým prvkem Maupassantovy prózy zejména úspornost autorova stylu (viz kapitola 3).

Ve frankofonním prostředí se uvažování o poetice Guy de Maupassanta v posledních letech zaměřuje zejména na oblast rekonstrukce a analýzu jeho realistické metody. Tím se do určité míry přehodnocuje tradiční zařazování Maupassantovy tvorby k naturalismu (viz kapitola 1.2.).

² NORMANDY, Goerges. *Maupassant*. Paris: Armand Colin, 1993.

³ DUMESNIL, René. *Guy de Maupassant*. Paris: Armand Colin, 1933.

⁴ MORAND, Paul. *Vie de Guy de Maupassant*. Paris: Flammarion, 1942.

⁵ LANOUX, Armand. *Maupassant, le Bel-Ami*. Paris: Arthème Fayard, 1967.

⁶ TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 1989.

⁷ VIAL, A.: *Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet 1954.

⁸ BESNARD-COURSODON, Micheline. *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant. Le Piège*. Paris: Nizet 1973.

2.2. Maupassantovy povídky v českém literárním prostředí

První knižní vydání Maupassantových děl se u nás objevují po roce 1890. S Maupassantovou tvorbou se však čeští čtenáři mohli seznámit již v osmdesátých letech 19. století, kdy některé autorovy povídky vycházely časopisecky či na stránkách českých novin. V roce 1882 byla v Národních listech otištěna povídka *Vdova*. Časopisecká vydání nebyla přerušena ani první světovou válkou. Do roku 1918 vyšlo v českých časopisech a novinách přes sto povídek. Většina z nich byla uveřejněna v Hlasu národa, Lidových novinách, Vesně, Národních listech, České demokracii, Českém světě a Květech. Jednalo se zejména o povídky z úřednického života (*Deštník pana Oreilla*, *Osudný šperk*, *Dědictví*, *V rodině* ad.), z normandského venkova (*Zpověď*, *Kousek provázku*) a o příběhy s válečnou tematikou (*Matka divoška*). Zájem o překlad Maupassantových próz a děl francouzských spisovatelů jako byli Zola, Stendhal, Flaubert, Daudet ad., v českém prostředí souvisel s nástupem nové literární generace a s potřebou seznámit českého čtenáře s evropským realismem a naturalismem.

Po první světové válce vycházely Maupassantovy povídky v Rudém právu, v Českém světě, Šibeničkách, Besedách lidu a Venkovu. Měly zde plnit roli zábavné četby. Autorovy povídky byly hojně otiskovány i po druhé světové válce. Podobně jako v předchozích obdobích se jednalo o povídky s různými náměty – život úředníků, normandský venkov, prostředí vody a přístavů (*Na moři*, *Návrat*), události prusko-francouzské války (*Dva přátelé*), příběhy s fantastickými prvky (*Horla*, *Ruka*). V tomto období vycházely povídky nejčastěji v Lidové demokracii, dále pak v časopisech Květy, Vlasta, Naše rodina ad.

Na pultech českých knihkupců se první knižní vydání Maupassantových povídek objevuje v roce 1891. Tehdy byl v Šimáčkově nakladatelství vydán soubor pěti povídek s názvem *Olivový sad*. V českém prostředí zaznamenává Maupassantova povídka opravdový boom po roce 1909. V této době začaly vycházet Maupassantovy sebrané spisy. Za všechny z povídkových výborů jmenujme svazky *Slečna Fifi*, *Salon Paní Tellierové*, *Kulička*, *Yveta a jiné povídky* a *Důvěrná chvíle* z roku 1909. Díky souborným vydáním autorových krátkých próz se čeští čtenáři mohli seznámit s nejrůznějšími náměty jeho literární tvorby. Vedle milostných a válečných povídek a příběhů ze života úředníků se čtenářům dostaly do rukou i cestopisné črty, jež byly souborně vydány ve svazku s názvem *V žáru slunečním* (1913). Z knižních vydání, která vycházela po první světové válce, jmenujme výbor *Mládeži*, uspořádaný a přeložený F. S. Procházkou (1919). Do výboru bylo zahrnuto třicet jedna

příběhů cestopisného charakteru i s tematikou prusko-francouzské války. Další výbor uspořádal profesor české vyšší reálky v Českých Budějovicích R. Fährnich (1919). Výbor obsahoval povídky ve francouzském originále, byl doplněn poznámkovým aparátem a slovníkem a měl sloužit studentům k prohloubení znalostí francouzštiny. Kromě povídek normanských a válečných byly do výboru zařazeny i povídky s tematikou rodinného života drobných úředníků a příběhy s fantastickými náměty.

V souvislosti s třicátým výročím Maupassantova úmrtí se český nakladatel Vilímek a francouzský vydavatel Ollendorf dohodli na dalším vydávání Maupassantových sebraných spisů. Ty vycházely v letech 1925 až 1939. Vydáno bylo na dvacet svazků povídek, z nichž některé vyšly hned dvakrát. K nejznámějším výborům tohoto období patří *Slečna Fifi*, *Povídky dne i noci*, *Jak nás klamou*, *Neděle pařížského měšťáka*, *Horla*, *V žáru slunečním* ad. Jak podotýká Š. Belisová v *Kapitolách z dějin českého překladu*, je meziválečné období mimořádně plodným pro překlad z francouzštiny obecně. Svou zásluhu na tom měly kulturně-politické vazby mezi prvorepublikovým Československem a Francií. V této době dochází k masovému nárůstu překladů, které vyvolávají kritické reakce domácích spisovatelů. Ti spatřují v záplavě překladů konkurenci, jež ohrožuje vydávání jejich vlastní tvorby (Tomíčková, 2005).

Druhá světová válka knižní vydávání Maupassantových próz přerušila, ale již v roce 1948 vychází *Kulička* v překladu Břetislava Štorma a deset povídek v překladu Otakara Reindla s názvem *Přízraky*. Významným počinem souvisejícím s vydáváním Maupassantových próz bylo uspořádání dalších autorových sebraných spisů. Ty vycházely mezi lety 1957 a 1969 ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění a byly do nich zařazeny jak nově přeložené povídky, tak i prózy publikované v předválečném období. Počínaje sedmdesátými léty se počet souborných vydání Maupassantových povídek stále snižuje, zájem o jeho tvorbu však zcela neutuchá ani po roce 1989, i přesto, že vychází ve velkých nákladech především dříve zakázaná literatura světových i našich autorů. O tomto zájmu svědčí např. porevoluční překlady Dany Melanové – *Đábel a jiné povídky* (1990), *V rodině a jiné povídky* (1990), *Milostná schůzka a jiné povídky* (1991), *Matka zrud a jiné povídky* (2006), *Šílenec a jiné temné příběhy* (2006).

Až do první světové války nebyly Maupassantovy krátké prózy podrobeny hlubší analýze ani kritickému zhodnocení. Výjimkou je Vrchlického dílo *Devět kapitol o novějším románu francouzském* (1900). Vrchlický zde oceňuje zejména Maupassantovu schopnost vyjádřit se stručně, pomocí náznaku, a přesto jasně: „On hledí vždy k tomu, co chce vypravovati a tomu podřídí všecko ostatní. Často spokojí se s brutálním načrtnutím pouhé

anekdoty aneb aventury, ale i při největší stručnosti vyhlédne si dobré místo, kam vrazí svou poznámku pozorovatele, sentenci myslitele, sen básníkův. Přitom zůstává přede vším vypravovatelem, jeho úloha je eminentně epická, u něho je málo reflexí a digresí, někdy vyzní celý děj krátkou reflexí lapidárně stylizovanou s příděchem ironickým. Tím, že se u něho vždy něco děje, že nikde nic nevázne, ani v popisování upřílišném, ani v planém hloubání, jsou jeho povídky neobyčejně živé a zajímavé od prvního řádku. [...] Řekne vždy jen čeho třeba, vytkne dva tři rysy, ale tyto se vryjí v paměť ovládající celou látku nebo kontrastující se situací.“ (Vrchlický, 1900, s. 109) Kromě toho rozděluje Vrchlický autorovy povídky do několika tematických okruhů – povídky psychologické, povídky s vlasteneckými látkami zasazené do doby prusko-francouzské války, povídky humoristického rázu a fejetonistické črty. K Maupassantovu dílu se vyjadřoval i literární kritik F. X. Šalda. V sedmém svazku *Kritických projevů* podrobil ve stručné kritice Projsův překlad souboru povídek *Yvetta* z roku 1909. Vytýká Projsovi, že nerespektoval konciznost a průhlednost Maupassantova stylu a že textu jeho povídek vnutil vyumělkovanost a přehnanou poetičnost, již originál postrádá: „Překlad páně Projsův špatně interpretuje kvality stylu Maupassantova: průhlednost, konciznost, přesnou logičnost, jež jej činí stejně francouzským, jako jest jím např. La Fontaine. Pan Projsa libuje si v tzv. ‚poetickém‘ stylu, vyparáděném a kudrlinkovaném, v barokně uspořádaných větách, a ponechává Maupassantovi vlastně jen jeho fabuli.“ (Šalda, 1953, s. 415) Toto Šaldovo hodnocení je jednou z prvních kritik českého překladu.

Zpočátku se Maupassantovi ze strany české kritiky dostávalo většího uznání za jeho povídky než za díla románová.⁹ Výše zmíněná studie Vrchlického spíše vyzdvihuje dokonalost povídek spočívající v jasnosti, stručnosti výrazu a kompozičním umění. Podle Vrchlického se žádný z Maupassantových románů s výjimkou děl *Petr a Jan*, *Silná jako smrt* a *Mont Oriol* autorovým povídkám nevyrovná.¹⁰

Maupassantova tvorba byla často hodnocena i v doslovecích a předmluvách překladů jeho děl. F.S. Procházka a R. Fährnich v doslovu k povídkám pro mládež ocenili Maupassantovu nestrannost a odstup, s nimiž komentuje děj a charakterizuje své hrdiny. Oba považují Maupassanta za typického představitele naturalismu, který skutečnost neidealizuje ani nijak nepřetváří.

⁹ Český čtenář se prostřednictvím časopiseckých i knižních překladů seznamuje s Maupassantovými povídkami dříve než s jeho romány.

¹⁰ Jmenovaná díla nepokládá Vrchlický za romány v pravém slova smyslu, ale za tzv. větší skladby, jež disponují podobnými kvalitami jako autorovy povídky.

V časopisecké recenzi *Povídkář strachu, smrti a lásky*¹¹ uvádí F. Spíšek, že si Maupassant získal čtenářskou oblibu zejména povídkami s milostnými náměty a prózami s prvky fantazie a hororu. Kopalův¹² článek o Maupassantově tvorbě uveřejněný v roce 1933 v *Listech pro umění a kritiku* zdůrazňuje pesimistický charakter povídek. Kopal spatřuje kořeny tohoto pesimismu v Maupassantově životě (Říhová, 1987).

V období druhé světové války bylo vydávání Maupassantových próz přerušeno, a z toho důvodu i kritiky a recenze autorových děl. K jejich výraznějšímu nárůstu dochází až v padesátých a šedesátých letech. Na rozdíl od předválečného období byla knižní vydání povídek častěji doplňována předmluvami a doslovy. Tyto paratexty mají nezřídka tendenční charakter a v souvislosti s propagací socialistického realismu a budovatelského románu zdůrazňují Maupassantův kritický postoj k buržoazii. Například doslov Otakara Nováka k souboru povídek vydanému pod názvem *Kulička* v SNKLHU v edici *Světová četba* z roku 1956 vyzdvihuje Maupassantův záměr oslavovat venkovský lid a „dělnickou třídu“ a odsoudit buržoazní společnost – její „měšťáckou hloupost, která zdravým pudům stavěla do cesty předsudky náboženské, společenské a jiné.“ (Novák, 1956, s. 17)

V padesátých letech vychází také studie Otakara Nováka o životě a díle Guy de Maupassanta, již autor zařadil do publikace *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví*.¹³ Studie nás seznamuje s životopisem Guy de Maupassanta i s jeho literární tvorbou. Novák opírá své komentáře o práce zahraničních autorů, např. Georgese Normandyho, Gérarda Delaisementa, Reného Dumesnila, André Viala¹⁴ ad. Novák zdůrazňuje, že Maupassant nepřijímal důsledně postup soudobé pozitivistické vědy. Jeho cílem nebylo mechanicky dokumentovat život kolem sebe, ale zachytit, „co sám přímo znal, viděl, co patřilo do okruhu světa jeho přímých zkušeností.“ (Říhová, 1985, s. 41) V roce 1955 byl v *Lidových novinách* otisknut článek J. Goldšmída *K stému výročí Guy de Maupassanta*. Goldšmíd na jedné straně oceňuje Maupassantovu schopnost zachytit život jeho doby a vztahy ve společnosti pravdivě, na druhé straně mu vytýká nedostatečný zájem o budoucnost dělnické třídy a její nepochopení: „Zachytil život buržoasie a aristokracie, milostná dobrodružství, život prostitutek, nemanželských dětí, šílenství, perversity a fantastická vidění, humorné i smutné epizody ze života venkovanů, rybářů a vojáků. Dělníky, drobnou buržoazii, rolníky Maupassant ve svém díle až na malé výjimky pravdivě nezachytil. Báł se mas, byl protidemokratický a díval se na svět očima konservativního aristokrata [...]“ (Goldšmíd,

¹¹ Spíšek, Ferdinand. *Povídkář strachu, smrti a lásky*. Cesta. 1919, roč.1, s. 221-223.

¹² Kopal, J. *Guy de Maupassant. Listy pro umění a kritiku*. 1933, roč.1, s. 295-299.

¹³ Novák, Otakar. *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví*. Praha: SPN, 1958.

¹⁴ Viz výše.

1950) V Goldšmídově hodnocení tedy zaznamenáme výrazné tendenční postoje zkrslující kvality Maupassantovy tvorby.

Kritiky, komentáře a medailony, které vycházely ve druhé polovině 20. století nejčastěji v souvislosti s různými Maupassantovými výročími, prezentují autora jako mistra dramatické zkratky, úsporného stylu a kompozičního umění. Maupassant bývá nezdřídka označován jako mistr moderní povídky, který se svým pozorovatelským uměním vyrovná Čechovovi.

Dílo Guy de Maupassanta je také často spojováno s tématem tělesných prožitků, erotiky, s motivy hrůzy, strachu a šílenství. V autorově zájmu o tematiku patologických psychických stavů však nelze podle literárních historiků Romana a Patricka Lasowských hledat příznaky jeho duševní choroby a vysvětlovat povídky s těmito náměty jako produkt jeho nemoci (Lasowski, 1993). Maupassantův zájem o uvedená témata sice vychází z jeho vlastních zkušeností, ale jeho prózy s náměty strachu a šílenství vznikly ještě za jeho duševního zdraví a jejich umělecký záměr je nepopíratelný.

Motivy erotiky, hororové prvky a téma temných stránek lidské duše jsou zdůrazňovány zvláště ve vydáních Maupassantových povídek v druhé polovině 20. století, a to nejen v předmluvách a doslovecích, ale i v názvech jednotlivých výborů – *Strach* (1971), *Vášeň a jiné povídky* (1973), *Milostná schůzka a jiné povídky* (1991), *Ďábel a jiné povídky* (1997), *Povídky o ženách* (2003), *Matka zrud a jiné povídky* (2006), *Šílenec a jiné temné příběhy* (2006). Nutno podotknout, že výběr povídek s uvedenými tématy stejně jako volba názvů uvedených souborů sledovaly zejména komerční cíle.

Po roce 1989 se česká literární kritika vyjadřovala k Maupassantovým povídkám ojediněle. V časopisech a novinách se v souvislosti s vydáním některých souborů povídek objevily krátké recenze mající spíše charakter upoutávky. Za všechny jmenujme články *O láskách krutých i pošetilých* a *Ďábelský povídkář Maupassant*, jež byly roku 1992 otisknuty v časopise *Nové knihy*. Tyto recenze opět připomínají základní témata Maupassantových práz a uvádějí stručnou charakteristiku Maupassantova stylu. Hlubší analýzu autorovy tvorby či nový pohled na jeho dílo však nepřinášejí.

3. Maupassantovy krátké prózy

3.1. Klasifikace Maupassantových krátkých próz

Velký počet Maupassantových próz (300) otevírá literární kritice možnost uvažovat o jejich klasifikaci. V biografických publikacích je Maupassantovo dílo posuzováno nejčastěji z hlediska chronologie, tzn. zařazení krátkých próz do jednotlivých sbírek podle data vzniku a jejich vydání.

Další způsob klasifikace vychází z tematického hlediska. Z tohoto hlediska jsou Maupassantovy krátké prózy zařazovány do různých tematických okruhů: normanský venkov, život pařížských úředníků, francouzsko-pruská válka, příroda a sport, láska a milostné vztahy, téma strachu a šílenství v prózách s fantastickými prvky (Truhlářová, 1999). Tento pohled se uplatňuje například v *Dějinách francouzské literatury 19. a 20. století* J. O. Fischera.

Některé práce analytického charakteru hodnotí a klasifikují Maupassantovy krátké prózy z hlediska kompozice a rámcování. Uvedme za všechny publikaci Reného Godenna *Francouzská novela* (Truhlářová, 1999). Autor se zaměřuje na rámcování povídek s vypravěčem v první osobě a rozlišuje následujících pět typů podle způsobu prezentace:

- a) Vypravěč vypráví posluchačům příběh, který sám zažil nebo byl jeho svědkem (např. *Vánoční povídka*).
- b) Vypravěč náhodou potká svého známého či přítele a vypráví mu o svých zážitcích (např. *Závěť*).
- c) Vypravěč se obrací přímo na čtenáře a vzpomíná na události, jež se odehrály v jeho životě (*Vzpomínka*).
- d) Próza má formu dopisu (*Relikvie*).
- e) Vypravěč reprodukuje příhodu, kterou zná z vyprávění (*Paní Parisová*).

Godennova typologie poukazuje na skutečnost, že Maupassant využívá všechny možnosti rámcování a tím zintenzivňuje bezprostřednost popisovaného zážitku. Tato klasifikace, stejně jako většina prací analytického charakteru, se soustředuje pouze na jeden z aspektů kompozice Maupassantových próz. Proto se Jana Truhlářová pokusila ve své publikaci *Krátká próza Guy de Maupassanta* o typologii vystihující kompozici autorových povídek v jejich mnohostrannosti a celistvosti. J. Truhlářová dochází k poznatku, že jsou si mnohé Maupassantovy povídky po kompoziční stránce podobné. Jedná se zpravidla o krátké

prózy, vznikající na počátku autorovy tvorby, v nichž autor popisuje prostředí, jež důvěrně zná (např. *Kulička*).

Vedle těchto vzájemně si podobných próz existuje v Maupassantově tvorbě celá řada nekonfliktních a nedramatických novel, v nichž se autor zaměřuje na estetizaci výrazových prostředků. Jedná se především o popisy přírody či nálad, mající často podobu deníkových záznamů (např. *Měsíční svit* či *Láska*).

Kompoziční stránka Maupassantových próz je podle Truhlářové výstižně charakterizována v publikaci *Manuel des études littéraires françaises. XIXe siècle*.¹⁵ Autoři této učebnice uvádějí, že Maupassantovy krátké prózy působí dojmem hutnosti, jednoduchosti a vyváženosti díky výběru výrazových prostředků. Maupassant nejprve zachytí prostředí povídky – trh, veřejný park, kupé ve vlaku, apod. Poté ve zkratce představí postavy několika charakteristickými črtami, typickými gesty či krátkou promluvou. Následně rozehraje prostý, až banální příběh. V něm nastávají nepředvídané okolnosti, které akci urychlují a ženou k neodvratnému konci. Závěr povídky však mnohdy působí neukončeně a znepokojivě.

Uvedený model lze aplikovat na většinu Maupassantových raných povídek. Jak již bylo naznačeno, tato charakteristika neplatí pro kompozici některých lyrických a fantastických povídek.

¹⁵ Castex, P. G – Surer, P.: *Manuel des études littéraires françaises. XIXe siècle*. Paris: Hachette, 1996.

3.2. Charakteristika Maupassantovy poetiky

Při charakteristice Maupassantovy poetiky vyjdeme zejména ze studie Mariane Bury *La poétique de Maupassant*, v níž jsou podrobně charakterizovány stylistické prostředky Maupassantovy tvorby.

Výrazným znakem Maupassantových próz je evokace smyslových vjemů. Vjemy a počitky hrají důležitou roli v klíčových momentech povídek – v úvodu, nejčastěji při popisu prostředí a scénérie, a tam, kde je zachyceno citové rozpoložení postav (např. milostné opojení umocněné barvami, zvuky a vůněmi přírody). Maupassantovo líčení mnohdy vyvolává kontrastní dojmy – odpor na jedné straně a příjemné pocity na straně druhé (např. popis páchnoucího a nevzhledného pařížského předměstí a naproti tomu krásné venkovské přírody v povídce *Výlet na venkov*).

Evokací vjemů a počitků na takto exponovaných místech textu usiluje autor o zachycení atmosféry a vnitřního prožitku postav. Vystihuje prchavou náladu okamžiku, aniž by se uchyloval k rozsáhlým a detailním popisům. Působením na lidské smysly vyvolává iluzi skutečnosti, již čtenář snadno uvěří (Bury, 1998).

Maupassantovy povídky jsou také charakteristické paralelou mezi líčením scénérie a vnitřním rozpoložením postav. Patrné je to například v povídce *Opilec*, kdy vztek a rozlícenost normandského rybáře vyvolané žárlivostí představují jakousi analogii k přírodnímu dění (mořská bouře, vichřice).¹⁶

Z toho, co bylo doposud řečeno, vyplývá, že cílem Maupassantovy tvorby není zachytit skutečnost prostřednictvím detailního popisu, ale vyvolat u čtenáře konkrétní dojem, zprostředkovat mu atmosféru fikčního světa prózy. Popis prostředí, stejně jako charakteristika postav, bývají velmi stručné a náznakové. Portréty hrdinů Maupassantových povídek lze přirovnat k jakémusi náčrtku či skice (Bury, 1998). Autor dokáže vystihnout postavu zdůrazněním jednoho či více charakteristických rysů (barva vlasů, způsob chůze, typický postoj, oblečení). Někteří hrdinové jsou dokonce bezejmenní, do textu vstupují svými promluvami jen výjimečně, a přesto se jedná o postavy mimořádně důležité, neboť zásadním způsobem určují vývoj událostí (např. žlutovlasý mladík v povídce *Výlet na venkov*).

Charakteristika Maupassantových postav má mnohdy podobu karikatury. Autor přirovnává postavy nejčastěji ke zvířatům (hostinský v *Opilci* připomíná svou tloušťkou a

¹⁶ Viz kapitola 4.3.1.

barvou obličejů krocana), ale i k věcem (v povídce *Výlet na venkov* je kypré tělo paní Dufourové přirovnáno k „těžkému obrovitému balíku“ či k třesoucímu se „rosolu na míse“¹⁷).

M. Bury zdůrazňuje Maupassantovu schopnost zachytit barvy a proměny scenérie, k nimž dochází vlivem světla. V autorově líčení se často objevuje výraz skvrna („tache“). Skvrnami jsou nejčastěji těžko rozeznatelné předměty či postavy v dálce. Skvrna evokuje pohyb a neustálou proměnu scenérie. Maupassant tedy nezachycuje krajinu v jejích pevných obrysech se všemi detaily, ale naopak nám zprostředkovává rozmlžený obraz podobně jako impresionističtí malíři.

Nápadná je i symbolika barev. V povídce *Malá Roquová* starosta Renardet znásilní a zavraždí mladou dívku. Rudě zbarvené nebe zdůrazňuje brutalitu Renardetova zločinu, hejno havranů symbolizuje pohřební smutek a smrt: „Il marchait longuement sur la mousse humide et molle, tandis qu’une légion de corbeaux, accourus de tous les voisinages [...] se déroulait à travers l’espace, à façon d’un immense voile de deuil flottant au vent [...]. Quelquefois, ils se posaient, criblant de taches noires les branches emmêlées sur le ciel rouge, sur le ciel sanglant des crepuscules d’automne.” (Maupassant, 1979, s. 633)

Častým motivem Maupassantových próz je sluneční svit a voda. Tyto motivy se v básnických přirovnáních a metaforách mnohdy prolínají: „une averse de lumière“ (*Život*), „il pleuvait de la lumière“ (*Dědictví*), „gouttes de clair de lune“ (*Mont-Oriol*). V souvislosti se slunečním svitem se v autorových prózách objevují i výrazy patřící do sémantického pole tepla, horka či žáru: „le soleil tombe en flots de feu sur les murs de neige“ (*Bludný život*). Zmíněné básnické prostředky neslouží jen k zachycení scenérie, ale mají i symbolický charakter. V povídce *Výlet na venkov* souzní horko v přírodě se spalující touhou zamilované dvojice: „le désir était pénétrant comme le soleil“.

Autorovo přírodní líčení spočívá v zachycení barevného obrazu, jehož podoba se může působením světla měnit. V jeho textech nenajdeme přesný popis skutečnosti, ale vystižení konkrétního dojmu vyvolaného pohledem na krajinu. Tato impresionistická malebnost je jedním z pilířů Maupassantovy poetiky.

Jak již bylo řečeno, charakteristickým prvkem líčení je také pohyb. Zřídka kdy zachycuje autor nehybnou krajinu: „S’il est vrai, que paysage est plus souvent évoqué que décrit, on peut noter également, qu’il bouge. Maupassant peint rarement l’immobilité totale comme s’il renonçait à figer l’instant. [...] certaines descriptions de paysage se comprennent à

¹⁷ Z překladu Dany Melanové.

l'aide des techniques cinématographiques, et on ne s'étonne pas que Maupassant ait été souvent adapté à l'écran." (Bury, 1998, s. 135) Pohyb a proměna scenérie v čase jsou vystiženy v následující pasáži románu *Mont Oriol*: „Lorsque le soleil fut près de disparaître, [...] le lac tout à coup eut l'air d'une cuve de feu; puis après le soleil couché, [...] le lac eut l'air d'une cuve de sang [...] Alors, sur sa surface, tout le jour immobile, on vit courir des frissons, tantôt lentes, tantôt rapides.“ (Maupassant, 1987, s. 553)

Mariane Bury zdůrazňuje také antirétoričnost Maupassantova stylu: „[...] la rhétorique au profit d'une écriture radicalement nouvelle, [...], une écriture qui fasse oublier qu'elle en est une.“ (Bury, 1998, s. 155) Ta spočívá ve vypravěčově nezúčastněnosti a odstupu, s nimiž komentuje děj. Maupassantovy texty jsou navíc oprostěny od ornamentálnosti a přehnané poetičnosti. Patos a květnatý výraz, jež se objevují v Maupassantových povídkách spíše ojediněle, mají ironický účinek: „Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi.“ (Maupassant, 2004, s. 133)¹⁸ O antirétoričnosti Maupassantova stylu svědčí i časté užívání kratších jednoduchých vět či souvětí a výrazů základní slovní zásoby, citoslovcí a expresiv.¹⁹ V mnohých prózách nevystupuje žádný kladný hrdina, nejsou zde vyjevovány „velké city“, a proto Maupassantovy texty působí dojmem reálnosti. Příběh povídky připadá čtenáři věrohodnější, neboť autor ze čtenáře činí svědka všedních událostí (Bury, 1998).

Jak již bylo řečeno, přírodní líčení ani charakteristika postav Maupassantových povídek nejsou založeny na detailním popisu. Detail však přesto hraje v poetice těchto próz zásadní roli. Postava, atmosféra či prostředí jsou častokrát vystiženy prostřednictvím jediného či několika málo detailů. Autor nevysvětluje, ale pouze naznačuje: „il faut suggérer plutôt que dire, montrer plutôt que commenter [...]. Le grand art consiste à ne pas en dire plus qu'il n'est nécessaire, à laisser le lecteur deviner le non dit en lui fournissant les indices indispensables.“ (Bury, 1998, s.166)

V této souvislosti hovoří M. Bury o konceptu ticha v Maupassantově výrazu („silence de l'écriture maupassantienne“). Pro autorovu poetiku je charakteristická stručnost a úspornost, založená mimo jiné na užívání nekomplikovaných syntaktických konstrukcí a eliptických vyjádření. Fragmentárnost jeho výrazu je patrná i v kompoziční rovině, zejména v úvodu a závěru povídky. Incipit bývá často vyjádřen jen několika málo větami, nebo je pominut zcela. Čtenář se seznamuje se zápletkou hned v úvodu povídky, již porozumí např.

¹⁸ Viz kapitola 4.

¹⁹ Viz kapitola 4.

z rozhovoru postav: „Ce procédé allège et accélère la présentation de l'intrigue [...]; il doit beaucoup en ce sens à la technique théâtrale par la prise de parole soudaine [...] pour mimer la vie en direct.“ (Bury, 1998, s. 230) Dialogem je uvozena např. povídka *To čuně Morin*: „ – Ça mon ami, dis-je à Labarbe, tu viens encore de prononcer ces quatre mots « ce cochon de Morin » . Pourquoi, diable, n'ai-je jamais entendu parler de Morin sans qu'on le traitât de « cochon » ? Labarbe, aujourd'hui député, me regarda avec des yeux de chat-huant. – Comment, tu ne sais pas l'histoire de Morin, et tu es de la Rochelle?“ (Maupassant, 2005, s. 7)

Rozuzlení v závěru Maupassantových próz má také často charakter náznaku. Autor se zásadně neuchyluje k výkladu a povídka pak působí dojmem neukončenosti: „Maupassant ne donne pas l'impression de finitude mais suggère une suite possible.“ (Bury, 1998, s. 240) Mnohé zůstává nevyřčeno a čtenáři se naskytuje možnost doplnit závěr povídky – zpravidla nejvýraznější „místo nedourčenosti“ textu – vlastním výkladem.²⁰

Zvláštní pozornost je nutné věnovat i metaforám a přirovnáním, objevujícím se v Maupassantových prózách. Člověk je zde často pojat jako lidský živočich – „l'animal humain“ či lidské zvíře – „la bête humaine“. (Bury, 1998, s. 181) City a úmysly hrdinů jsou vyjevovány prostřednictvím gest, lze je odvodit i z fyziognomie postav. Jak již bylo naznačeno, lidé jsou často přirovnávání ke zvířatům – „il [le vieux] sauta et tomba sur ses pieds, comme un chat“ – a části lidského těla k objektům v přírodě – „ventre énorme comme une montagne“, „la chair liquide comme l'eau“. (Bury, 1998, s. 183) Metafory a přirovnání do značné míry připomínají frazémy a ustálená spojení. Některé básnické prostředky vznikají obměnou lidových rčení: „la jeune femme pleure comme une fontaine“ rappelle l'expression populaire comme une Madelaine.“ (Bury, 1998, s. 187) Tato obměna, ač nepřilíží výrazná, postačuje k vyvolání estetického účinku. Maupassant neuzívá mnoho neobvyklých výrazů k vytvoření básnického obrazu. Jeho básnická vyjádření jsou zbavena ornamentálnosti a patosu. Čtenáři je předložen obraz skutečnosti, působící dojmem čehosi důvěrně známého. Takovému zachycení skutečnosti čtenář snáze uvěří.

Z hlediska gramatických forem můžeme rozlišit následující formy metafor: metafory *in praesentia* s přístavkem („misérable peau, cette étoffe des os“), s přívlastkem („sa figure était une pomme rouge“, s předložkou „de“ („l'air entrant par souffles de velours“); *metafory in absentia* neslovesné (la voix cuivrée des crapauds“) a slovesné („les étoiles qui se baignent dans le courant“). Přirovnání obsahují nejčastěji spojku „comme“ („la blouse gonflée comme

²⁰ Viz povídka *Výlet na venkov*.

un ballon“), „à la façon de“ („il avançait à la façon d’une limace“), a „ainsi que“ („petits chants qui voletaient ainsi que des oiseaux“). Některá přirovnání mají charakter souvětí („un arôme de poudre de riz comme si quelque main cachée eût secoué dans l’air une houppe invisible“). Častěji se však autor uchyluje ke stručnějším vyjádřením („on eût dit un long voile argenté.“) (Bury, 1998, s. 184)

Pomocí přirovnání a metafor se Maupassant snaží čtenáři přiblížit i prožitky postav. Ty jsou často pojaty jako pocity tělesné. Například smutek a útrapy jsou přirovnány k fyzické bolesti: „toutes les petites misères [...] comme des coups d’aiguille (*Rozvod*), „[des petits soucis] sont piqués dans la pensée comme une invisible épine enfoncée dans la chair“ (*Silná jako smrt*). V autorových prózách se setkáme i s obrazy vyvolávajícími úzkost či hrůzu: „[des rues] solitaires et noires, noires, noires comme la mort.“ (*Mrtvá*) „la tempête, enveloppant d’ombre l’Océan affolé, et tous le fracas des éléments en furie“ (*Opilec*). Opět se ukazuje, že k vyvolání emocionálního účinku postačují běžné výrazové prostředky.

V prózách se často setkáváme s charakteristikou postav založenou na kontrastu: „jolie femme blonde et noire, faite de soleil et du deuil“ (*Silná jako smrt*). Významové opozice zdůrazňují neobvyklou krásu ženina obličej a poutají tak čtenářovu pozornost. Na principu kontrastu je založen popis postav a prostředí v povídce *Výlet na venkov*.²¹ V tomto případě je však kontrast prostředkem karikování a má satirický účinek.

O básnických prostředcích Maupassantových povídek obecně platí, že jsou voleny tak, aby čtenáře nepřekvapovaly, „nezdržovaly“ jej v četbě a nenarušovaly iluzi skutečnosti, již se snaží autor navodit. Oprošťuje text svých povídek od „literárnosti“ – využívá běžných výrazových prostředků včetně hovorového lexika a ustálených slovních spojení. Neznamená to však, že by byl Maupassantův zbaven styl estetického účinku a symbolického významu. Naopak, jeho texty působí sugestivně, vyvolávají u čtenáře emoce, podněcují jeho imaginaci i reflexi.

²¹ Viz kapitola 4.1.

4. Maupassantovy krátké prózy a jejich překlad

Cílem naší srovnávací translatologické analýzy bude komplexně charakterizovat postupy a metody každého z překladatelů. Pokud jde o lexikum, budeme posuzovat, zda překladatel čerpá slovní zásobu z téhož sémantického pole jako původní text a je-li dodržena míra expresivity originálu. Naší pozornosti by neměla uniknout ani problematika překladu vlastních jmen postav.

V rámci syntaktického rozboru se zaměříme na překladatelská řešení francouzských syntaktických konstrukcí (například polovětných vazeb) a na jevy jako nivelizace básnických prostředků, jež může být způsobena např. nahrazením metafory básnickým přirovnáním (viz častá spojení s užitím spojky „jako“ u některých překladatelů).

Stylistická analýza si klade za cíl popsat překladatelská řešení zejména v pasážích, v nichž dochází k výraznému střídání vysokého a nízkého stylu (přírodní líčení bohatá na básnické metafory versus dialogy nebo prostý popis událostí), a posoudit závažnost nedodržení stylistické různorodosti v překladu vzhledem k celkovému vyznění textu.

Srovnávací překladatelské analýze bude dominovat kvalitativní metoda výzkumu. Abychom však mohli naše zkoumání opřít o nějaká fakta, zpracujeme část naší excerpce statisticky: v kapitolách věnovaných syntaxi se zaměříme na frekvenci výskytu různých syntaktických konstrukcí (přechodníky, souvětí souřadná, souvětí podřadná) v jednotlivých překladech a z našich výsledků vyvodíme schopnost překladatele vystihnout již zmíněnou úspornost Maupassantova stylu. Jsme si vědomi, že tento způsob zpracování excerpce je sám o sobě pro rozbor umělecké literatury poněkud zrádný, pomůže nám však získat konkrétní obraz o metodách jednotlivých překladatelů a spolu s výsledky kvalitativního výzkumu dospět ke komplexní charakteristice překladatelské metody každého z nich.

4.1. Povídka *Výlet na venkov* – analýza originálu

4.1.1. Sujetová výstavba textu

Povídku *Výlet na venkov* Maupassant poprvé publikoval v periodiku *La Vie moderne*. Ještě téhož roku se dočkala knižního vydání v souboru *La Maison de Tellier*.

Povídka líčí nedělní výlet rodiny pařížských mešťáků Dufourových za město do přírody. Dufourové společně poobědvají ve venkovském hostinci na břehu Seiny a opojení alkoholem odhazují vážnou masku vznešených Pařížanů. Oddávají se krásám venkova a navazují laškovný rozhovor se dvěma místními vodáky. Těmi je zaujata zejména paní Dufourová a její dcera Jindřiška.

Ženy se s přitažlivými mladíky vydávají na projížďku po řece a zanechávají své spoluvýletníky, pana Dufoura a Jindřiščina snoubence, na břehu Seiny. Obě ženy jsou okouzleny přírodou, obě se uchylují s mladíky na skryté místo a nikým nepozorovány podléhají v přítomnosti vodáků milostnému opojení. Autor věnuje pozornost především prožitkům dcery. Vyjíždka po řece a milostný zážitek s vodákem Jindřichem pro ni končí rychlým návratem ke zbytku rodiny a odjezdem Dufourových zpět do Paříže. Krátce na to se vodák Jindřich při své pochůzce Paříží náhodně setkává s paní Dufourovou a ptá se po její dceři. Dozvídá se, že Jindřiška je již vdaná.

Po roce se Jindřiška vrací na místo „milostného okouzlení“ a potkává zde „svého“ vodáka. V něžném rozhovoru se s ním oddává vzpomínce na onen šťastný okamžik, který byl pro mladou ženu únikem z každodenní šedi života. Rozhovor je však ukončen promluvou opodál odpočívajícího Jindřiščina manžela, jenž svou ženu nabádá k návratu domů. Návrat do smutné reality je nevyhnutelný.

4.1.2. Popis prostředí a charakteristika postav

Již na prvních stránkách povídky si můžeme povšimnout, že popis prostředí v této povídce je založen na kontrastu. „Une première opposition différencie la vraie campagne de la fausse campagne, celle de la banlieu parisienne.“ (Bury, 1994, s. 78) Předtím, než Dufouroví dorazí na venkov, projíždějí páchnoucí krajinou předměstí s polorozbořenými domy. Měšťáky lačné venkova však nic neodradí a v okamžiku, kdy spatří ten „pravý“ kousek přírody, hlasitě projeví své nadšení. Pohled na Seinu je pastvou pro oči a vyvolává erupci příjemných pocitů. „[...] l'arrivée dans la campagne provoque un ravissement pour les sens: pour la vue (la rivière éclatait de lumière), pour le corps (quiétude douce, rafraîchissement bienfaisant), pour l'odorat (air plus pur).“ (Bury, 1994, s. 78)

Výrazné opozice najdeme i ve vnější charakteristice postav. Autor klade do protikladu tělo paní Dufourové, zralé ženy, oplývající plnými tvary, a dívčí přitažlivou štíhlost její dcery Jindřišky. Tloušťka jako hlavní fyzický atribut však není líčena s odporem: „C'était une femme de trente six ans environ, forte en chair, épanouie et réjouissante à voir.“ (Maupassant, 2004, s. 125) Tělnatost zralé dámy se postupně stává předmětem vypravěčova výsměchu. Komicky působí zejména přirovnání, v němž dochází k depersonalizaci postavy, neboť tělo paní Dufourové je zde přirovnáno k předmětu: „Ses formes, sécouées, tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat.“ (Maupassant, 2004, s. 126)

Pozornosti neujdou ani mužná těla vodáků, jejichž přitažlivost vyvolává erotické vzrušení u dívky a neskryvaný zájem matky. „C'étaient deux solides gaillards, posant beaucoup pour la vigueur, mais qui montraient en tous leurs mouvements cette grâce élastique des membres qu'on acquiert par l'exercice [...]“ (Maupassant, 2004, s. 127)

Součástí popisu jsou však i předměty, jimž jsou přisuzovány atributy lidského těla: „Sous un petit hangar en bois étaient suspendues deux superbes yoles de canotiers, fines et travaillées comme des meubles de luxe. Elles reposaient côte à côte, pareilles à des grandes filles minces, en leur longueur reluisante, [...]“ (Maupassant, 2004, s. 126) Přirovnání lodi k ženě kontrastuje s depersonalizací postavy paní Dufourové (viz výše). Opozice těchto básnických prostředků je další ukázkou toho, že kontrast je kompozičním prvkem povídky. Motiv lodi jako symbolu ženského těla je dále rozvíjen. Erotika obsažená v uvedených přirovnáních způsobuje dvojznačné vyznění textu.: „Et il (M. Dufour) les détaillait en connaisseur. Il avait canoté lui aussi, dans son jeune temps, [...]“ (Maupassant, 2004, s.127).

Jak již bylo řečeno, popis (vnější charakteristika) některých postav vyvolává komický účinek. Komicky vyznívá i nepřímá charakteristika postav. Rodina pařížských měšťáků se totiž dostává v novém prostředí do situací, které jsou pro ně nezvyklé. Nadšení z přírody a alkoholové opojení je zbavuje zábran: paní Dufourová se za pronikavého křiku houpe na houpačce, pan Dufour a jeho budoucí zeť se pustí do cvičení na kruzích, jež se jim vůbec nedaří, a všichni si postupně rozepínají šaty a osvobozují se ze sevření těsného oblečení. Jejich trapné chování vzbuzuje posměch okolí. Dufourovým se skrytě vysmívají i vodáci, kteří se na ně snaží zapůsobit přehnaným vychvalováním života na venkově, jemuž naivní měšťáci bezmezně věří.

4.1.3. Stylistické prostředky originálu

Cílem Maupassantova přírodního líčení je vyvolat smyslové (zrakové, sluchové i čichové) vjemy, čehož autor dosahuje užíváním rozmanitých básnických prostředků (nejčastěji metafor a přirovnání).

Jindřiška se při vyjížděce s vodákem oddává smyslovému opojení, jelikož na ni působí horko a dojetí nad zpěvem slavíka. Ten se stává svědkem jejího milostného dobrodružství. Maupassant používá básnické prostředky, v nichž je touha přirovnána k ohni, slunci a jejich spalujícímu žáru: „[...] et elle était aussi troublée dans ce tête-à-tête sur l'eau, au milieu de ce pays dépeuplé par l'incendie du ciel avec ce jeune homme [...] dont le désir était pénétrant comme le soleil.“ (Maupassant, 2004, s. 131)

Milostné scéně dominuje vjem sluchový – slavičí zpěv. Milenci jej nejprve zaslechnou zpozzdálí a pak se uchylují do soukromí, na skryté místo v houští, pod záminkou, že se ke slavíku přiblíží a lépe jej uslyší. Slavičí zpěv rozechvěje dívčino nitro, pod jeho vlivem se dívka oddává svému milenci.

Část textu líčícího tuto scénu obsahuje úseky nápadné vysokým stylem a patosem způsobeným vršením básnických přívlastků a přirovnání, jež vyznívají jako klišé: „Un rossignol! [...] Cette musique de ciel accordée aux baisers des hommes; cet éternel inspirateur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petits cœurs des fillettes attendries!“ (Maupassant, 2004, 132). Autor se snaží vyvolat dojem, že příroda s účastí reaguje na situaci – ptačí zpěv dosahuje nepřirozené dokonalosti a prolíná se se vzdechy milenců: „[...] et dans la profondeur des branches passaient deux soupirs ardents qui se mêlaient au chant du rossignol et au souffle léger du bois. [...] Une ivresse envahissait

l'oiseau et sa voix, s'accélérait peu à peu comme une incendie qui s'allume ou une passion qui grandit, semblait accompagner sous l'arbre un crépitement des baisers. Puis le délire de son gosier se déchaînait éperdument.“ (Maupassant, 2004, s. 134). Symbolem dokonalého splynutí milenců je i shoda jmen hlavních protagonistů – Jindřich a Jindřiška.

Milostná scéna končí utichnutím slavíkova zpěvu. Milenci se jeden druhému jako mávnutím proutku odcizují a nastává vystřízlivění z milostného opojení. Ke změně dochází z pohledu milenců i v přírodě: „Le ciel bleu leur parassait obscurci; l'ardent soleil éteint pour leurs yeux.“ (Maupassant, 2004, s. 135).

S ohledem na výskyt prvků komiky a sarkasmu v předešlých částech textu, můžeme usuzovat, že sentimentální vyznění milostné scény je také prostředkem autorovy ironie. Potvrzují to i skutečnosti, jako je shoda jmen milenců či reakce přírody na vnitřní rozpoložení hlavních protagonistů, jež jsou velmi nápadné a nepravděpodobné. Maupassantův výsměch romantickému sentimentalismu se skrývá i za patosem textu, jež vyvolává kumulace básnických prostředků. Tato část textu vyznívá ironicky i díky poznámce o milostném excesu paní Dufourové, o němž se autor zmiňuje s úsměškem: [...]; et l'énorme dame apparut, un peu confuse et plus rouge encore, l'œil très brillant et la poitrine orageuse, trop près peut-être de son voisin. Celui-ci devait avoir vu des choses bien drôles car sa figure était sillonnée de rires subits qui la traversaient malgré lui.“ (Maupassant, 2004, s. 135)

V kapitole o Maupassantově poetice jsme konstatovali, že většina autorových povídek je charakteristická stylistickou úsporností. Ta je v povídce *Výlet na venkov* na první pohled patrná v pasážích, které jsou prostým popisem událostí. Najdeme je i v části, kde je líčena milostná scéna. Tyto pasáže ostře kontrastují s větami, které autor nasýtil básnickými obrazy. Jedná se často o kratší věty či souvětí, v nichž je použita slovní zásoba bez výrazného stylistického zabarvení. „La yole semblait glisser. „[...] On s'arrêta; le bateau fut attaché; et, Henriette s'appuyant sur le bras de Henri, ils s'avancèrent entre les branches.“ (Maupassant, 2004, s. 133) Na jiném místě: „Tout était calme aux environs. L'oiseau se mit à chanter.“ (Maupassant, 2004, s. 134).

Úsporný je však autor i tam, kde bychom to očekávali nejméně – v charakteristice postav. Při důkladném čtení zaznamenáme fragmentárnost přímé charakteristiky některých protagonistů. Platí to zejména o Jindřiščině snoubenci. O jeho vzhledu se dozvídáme jen tolik, že jde o mladíka se žlutou hřívou („la chevelure jaune d'un garçon“, „le jeune homme aux cheveux jaunes“, „le garçon aux cheveux jaunes“). Právě žlutá barva vlasů je jediným, avšak charakteristickým rysem této postavy zdůrazněným vypravěčem. O Jindřiščině snoubenci se zmiňuje jen okrajově a nesděljuje čtenáři ani jeho jméno. Autor tím nepřímou vyjadřuje, že jde

o zcela nedůležitou postavu, která se nijak nepodílí na Jindřiščině milostném prožitku a stojí zcela mimo dívčin zájem. Do textu žlutovlasý mladík vstupuje jen jedinou přímou řečí, již přerušuje rozhovor milenců – vodáka a Jindřišky – v závěru textu (je paradoxní, že promluvou této bezvýznamné postavy, je celý text uzavřen). V tomto smyslu lze hovořit o *silence de l'écriture maupassantienne* (M. Bury, 2004). Maupassant nepotřebuje mnoho slov k tomu, aby vystihl roli postavy v povídce. Vystačí si s jedinou promluvou, s jediným charakteristickým rysem. A právě v tom tkví Maupassantův smysl pro detail.

Ukázkou stručnosti Maupassantova psaní, jsou i krátké repliky dialogů. V přímé řeči najdeme nejčastěji výrazy základní slovní zásoby:

„ – Et Mlle Henriette, comment va-t-elle? – Très bien, merci, elle est mariée. – Ah! [...].
– Et... avec qui? – Mais avec le jeune homme qui nous accompagnait, vous savez bien; [...]
– Oh! Parfaitement.“ (Maupassant, 2004, s. 136)

Z hlediska časoprostoru je možné povídku rozdělit na tři části. První část je uvedena jen stručným seznámením s rodinou Dufourových a s jejich záměrem vydat se v den svátku paní Dufourové na venkov a poobědvat zde: „On avait projeté depuis cinq mois d'aller déjeuner aux environs de Paris, le jour de la fête de Mme Dufour, qui s'appelait Pétronille. Aussi comme on avait attendu cette partie impatientement, s'était-on levé de fort bonne heure ce matin-là.“ (Maupassant, 2004, s. 123). Pak již následuje líčení událostí, ke kterým došlo během výletu. Maupassant tedy vrhá čtenáře přímo do děje povídky bez obsáhlého úvodního slova. Druhá část povídky se uzavírá návratem rodiny domů, který je shrnut do několika málo vět: „On se donna des poignées de main et la famille Dufour s'en alla. « Au revoir ! » criaient les canotiers. Un soupir et une larme leur répondirent!“ (Maupassant, 2004, s. 136) Poté nás vypravěč zavádí na jiné místo (druhá část povídky) a sděluje nám, jaká doba uplynula od výletu Dufourových: „Deux mois après comme il passait rue de Martyrs, Henri lut sur une porte: Dufour, quincailler. Il entra.“ (Maupassant, 2004, s. 136). Následuje krátký rozhovor vodáka Jindřicha s paní Dufourovou. Jindřich se dozvídá o Jindřiščině sňatku. Rok na to se Jindřich ocitá na místě „milostného prožitku“ a ke svému překvapení zde potkává Jindřišku (třetí část povídky). Jeden druhému se svěří, že na onen okamžik často vzpomínají. Promluva Jindřiščina manžela, v níž se taktéž uplatňuje Maupassantova úspornost, tuto část povídky a ostatně celý text uzavírá. Na první pohled se jedná o stručnou banální větu: “ – Allons ma bonne, reprit en bâillant son mari, je crois qu'il est temps de nous en aller.“ (Maupassant, 2004, 137) Tato replika ve skutečnosti prozrazuje to nejdůležitější o situaci hlavní ženské postavy povídky. Vytrhuje ji z něžné vzpomínky na milostné okouzlení a uvrhuje ji do

reálného života, jež musí trávit po boku nemilovaného manžela – mladíka se žlutou kšticí. To však již zůstává nevyřešeno a je na čtenáři, aby závěr povídky doplnil vlastní interpretací.

4.2. *Výlet na venkov* – translatologická analýza povídky

4.2.1. Vybrané syntaktické problémy

4.2.1.1. Polovětné konstrukce a jejich překlad

Jak již bylo řečeno, styl Maupassantových povídek je koncizní a úsporný. Tyto vlastnosti se neprojevují jen v rovině obsahové, ale i formální, respektive syntaktické. Maupassant často využívá tzv. polovětných vazeb. Ty mají nejčastěji podobu příčestí přítomného („participe présent“), příčestí minulého („participe passé“) nebo gerundia („gérondif“). Díky nim je text kondenzovanější, hutnější. V češtině odpovídají těmto syntaktickým prostředkům přechodníky. Vzhledem k tomu, že se jedná o zastaralé slovesné tvary a protože čeština tíhne spíše k verbálnímu vyjádření, je nutné se při překladu uchýlit k syntaktickému rozvolnění věty. V této kapitole se pokusíme charakterizovat přístupy jednotlivých překladatelů k transformaci polovětných konstrukcí. Naším úkolem bude posoudit jak míru kondenzace překladu, tak i způsob vyjádření mezivětných vztahů. Následující příklady a tabulka zachycují jednotlivá překladatelská řešení:

Maupassant, 2004, s.123.: *M. Dufour ayant emprunté la voiture du laitier, conduisait lui-même.*

Kárl, 1965, s. 241.: *Pan Dufour sám řídil vůz, který měl vypůjčený od mlékaře.*

Štorm, 1969, s. 114.: *Pan Dufour si vypůjčil vůz od mlékaře a řídil sám.*

Melanová, 1991, s. 7.: *Pan Dufour si vypůjčil vůz od mlékaře a sám ho řídil.*

Maupassant, s. 123.: *En arrivant au pont de Neuilly, M. Dufour avait dit: « Voici la campagne, enfin ! »*

Kárl, 1965, s. 241.: *Když přijeli k mostu v Neuilly, prohlásil pan Dufour: „Tak už jsme konečně na venkově!“*

Štorm: 1969, s. 114.: *U mostu v Neuilly pan Dufour prohlásil: „Tak konečně jsme na venkově.“*

Melanová, 1991, s. 7.: *Dojeli na most v Neuilly a pan Dufour pravil: „Konečně venkov.“*

Maupassant, 2004, s. 127.: *Il s'échauffait en pérorant [...].*

Kárl, 1965, s. 244.: *Čím víc řečnil, tím víc se rozohňoval, [...].*

Štorm, 1969, s. 117.: *Při řeči se rozohnil, [...].*

Melanová, 1991, s. 10.: *Celý se tou řečí rozehřál [...].*

Maupassant: 2004, s. 128.: *Ils échangèrent rapidement un sourire en voyant la mère, [...].*

Kárl, 1965, s. 245.: *Vyměnili si rychlý úsměv, když uviděli matku [...].*

Štorm, 1969, s. 118.: *Usmáli se rychle na sebe při pohledu na matku, [...].*

Melanová, 1991, s. 11. *Usmáli se na sebe při pohledu na matku [...].*

Maupassant, 2004, s. 128 : *Elle s'était éboulée sur l'herbe, les jambes pliées à la façon des tailleurs [...].*

Kárl, 1965, s. 245. : *Seděla na trávníku rozvalená, s nohama zkříženými jako krejčí [...].*

Štorm, 1969, s. 118.: *Sesula se na zem, nohy zkřížila jako krejčí, [...].*

Melanová, 1991, s. 11.: *Rozprostřela se na trávě, nohy si složila pod sebe jako krejčí [...]*

Maupassant, 2004, s. 126: *A la fin, il y alla et, ayant retroussé les manches de sa chemise, [...], il mit sa femme en mouvement avec une peine infinie.*

Kárl, 1965, s. 243. : *Nakonec se manžel odhodlal, vyhrnul si rukávy u košile, [...], a s nesmírnou námahou manželku rozhoupal.*

Štorm, 1969, s. 116. : *Konečně šel k ní, a vyhrnuv si rukávy, [...], s velikou námahou uvedl ženu do pohybu.*

Melanová, 1991, s. : *Konečně se zvedl, vyhrnul si rukávy od košile, [...], a pak s nesmírným úsilím svou ženu rozhoupal.*

Níže uvedená tabulka prezentuje řešení, k nimž se jednotliví překladatelé uchýlovali při překladu polovětných konstrukcí vyskytujících se na prvních deseti stranách povídky (ve 33 případech)

	Kárl	Štorm	Melanová
souvětí souřadné	16	19	24
souvětí podřadné	8	3	1
větný člen (nejč. jmenné vyjádření) ²²	6	7	7
přechodník	2	2	0
vypuštění participia nebo opomenutí	1	2	1

Z tabulky i z výše uvedených příkladů vyplývá, že Břetislav Štorm a Dana Melanová volili k převodu participiálních vazeb zejména souřadná spojení. Věty vzniklé rozvolněním těchto konstrukcí jsou nejčastěji ve vztahu slučovacím. Oba překladatelé používají především bezespoječná souvětí nebo spojení se spojkou „a“. Kárl byl při rozvolňování explicitnější. V jeho překladu se častěji vyskytují hypotaktická souvětí s vedlejší větou časovou, příčinnou či nepravou větou vztahnou, a to i na místech, kde Melanová a Štorm užívají jmenná vyjádření. Tím se však Kárl do určité míry odchýlil od implicitnosti a sevřenosti Maupassantova výrazu.

²²Tato kategorie zahrnuje především jmenná vyjádření ve funkci příslovečného určení a doplňku.

4.2.1.2. Aktivní a pasivní konstrukce

V této kapitole vycházíme z poznatku, že ve francouzštině se pasivní tvary vyskytují častěji než v češtině. Francouzština má pevný slovosled a pasivum jí slouží jako prostředek aktuálního členění větného, respektive jako syntaktický prostředek tematizace. Čeština je narozdíl od francouzštiny flektivní jazyk s volným slovosledem. Proto je možné při překladu do češtiny převést francouzské pasivní konstrukce do aktiva beze změny smyslu a slovosledu věty. Z toho vyplývá, že pasivum je ve francouzštině stylisticky neutrální zatímco v češtině má charakter příznakový. V češtině se objevuje zejména v odborné literatuře, méně v beletrii. V souladu s uvedenými vlastnostmi pasiva jsou stylisticky neutrální také pasivní konstrukce v Maupassantových textech a střídání pasiva a aktiva je tedy bezpříznakové. Tuto skutečnost musíme zohlednit při porovnávání jednotlivých překladů:

Maupassant, 2004, s. 125.: *La voiture entra dans un vaste terrain planté de grands arbres qui s'étendait derrière l'auberge et qui n'était séparé de la Seine que par le chemin de halage.*

Kárl, 1965, s. 242.: *Vůz zajel na rozlehlé prostranství za hostincem, porostlé vysokými stromy a oddělené od řeky jen pobřežní pěšinou na vlečení lodi.*

Štorm, 1969, s. 115.: *Vůz pak vjel na rozsáhlou plochu porostlou vysokými stromy, která byla za hospodou a od Seiny ji oddělovala jen cesta u řeky.*

Melanová, 1991, s. 8.: *Vůz vjel na rozlehlé prostranství za hostincem osázené velkými stromy. Od Seiny ho oddělovala jen potahová stezka pro vlečení lodi.*

Z uvedeného příkladu vyplývá, že Kárl přeložil pasivní tvar *n'était séparé* slovesným adjektivem. Vytvořil tak kondenzované vyjádření a vyhnul se nepravé větě vztahné. Štorm nahradil pasivní konstrukci spojením se slovesem v aktivu, čehož dosáhl změnou větněčlenských pozic participantů sémantické struktury. *Terrain* (vyjádřeno pomocí *qui*) je ve vedlejší větě v pozici podmětů. *Par le chemin de halage* plní v originále funkci příslovečného určení místa. V překladu je *plocha* ve vedlejší větě (vyjádřeno pomocí zájmena *ji*) v pozici předmětu a *cesta u řeky* plní funkci podmětů. Podobné řešení jako Štorm zvolila i Melanová (změna participantů, převedení pasivního tvaru do aktiva).

Maupassant, 2004, s. 127.: *Sous un petit hangar en bois étaient suspendues deux superbes yoles de canotiers, [...].*

Kárl, 1965, s. 244.: *V malé dřevěné kůlně visely dvě nádherné veslařské joly, [...].*

Štorm, 1969, s. 117.: *Pod přístřeším kůlničky byly zavěšené dvě nádherné vodácké joly, [...].*

Melanová, 1991, s.: *V malém dřevěném přístěnku byly zavěšené dvě překrásné lodi, [...].*

V překladu Štorma i Melanové bylo pasivum ponecháno. Jeho užití v tomto případě však není nápadné a nečiní text těžkopádným.

Maupassant, 2004, s. 125.: *Alors on détela le cheval qui fut attaché à un arbre;*

Kárl, 1965, s. 243.: *Potom odpřáhli koně a uvázali ho ke stromu.*

Štorm, 1969, s. 116.: *Pak odpřáhli koně a uvázali ho ke stromu;*

Melanová, 1991, s. 9.: *Pak vypřáhli koně a přivázali ho ke stromu.*

Maupassant, 2004, s. 126.: *Mais comme les élans grandissaient, elle fut prise de vertige et de peur.*

Kárl, 1965, s. 243.: *Ale když začala létat výš, přepadla ji závrať, dostala strach.*

Štorm, 1969, s. 117.: *Ale jak se výkyvy zvětšovaly, dostala závrať a strach.*

Melanová, 1991, s.: *Ale houpání nabývalo na síle a ona dostala závrať a strach.*

Převod pasivních konstrukcí do aktiva se jeví jako nejčastější způsob řešení ve všech třech uvedených překladech. Mezi jednotlivými překlady nelze zaznamenat výrazné rozdíly, aktivizace pasivních konstrukcí jsou součástí metody každého z citovaných překladatelů. Toto řešení je v souladu s překladatelským územím i soudobou normou češtiny, kdy užívání aktiva je stylisticky neutrálním, zatímco pasivum je variantou příznakovou.

4.2.1.3. Překlad neosobního zájmena „on“

Překlad francouzského neosobního neurčitého zájmena „on“ do značné míry souvisí s problematikou aktiva a pasiva. Neosobní vyjádření se zájmenem „on“ byla ve většině případů převedena na skladební dvojice s nevyjádřeným podmětem a slovesným aktivním přísudkem nebo na jednočlenné věty se slovesem v aktivu. V mnoha případech získala také podobu zvratného pasiva:

Maupassant, 2004, s. 123.: ***On avait projeté depuis cinq mois d'aller déjeuner aux environs de Paris, [...].***

Kárl, 1965, s. 241.: *Pět měsíců už dělali plány, [...].*

Štorm, 1969, s. 114.: *Už před pěti měsíci si ujednali, [...].*

Melanová, 1991, s. 7.: *Už před pěti měsíci naplánovali, [...].*

Maupassant, 2004, s. 123.: ***On apercevait encore la chevelure jaune d'un garçon, [...].***

Kárl, 1965, s. 123.: *Pak bylo ještě vidět slámově žlutou kštici mládence, [...].*

Štorm, 1969, s. 114.: *Bylo ještě vidět žluté pačesy mladíka, [...].*

Melanová, 1991, s. 7.: *Ještě bylo vidět žlutou hřívu mládíka, [...].*

Maupassant, 2004, s. 128.: *[...] **et il plaisanta sur le mot «dames», dont on désigne les deux montants qui retiennent les avirons, [...].***

Kárl, 1965, s. 244.: *Utrousil dokonce žertík nad slovem „dámy“, kterým se označují držáky na zasazení vesel, [...].*

Štorm, 1969, s. 177.: *[...] a začal žertovat, o slově dáma, kterým francouzští vodáci označují klínek, [...].*

Melanová: *A zažertoval si nad slovem dáma, jímž vodáci označují dvě vidlice podobné klínu, [...].*

Maupassant, 2004, s. 128.: « *C'est prêt* » dit la servante qui apparut à la entrée. **On se précipita**; [...].

Kárl, 1965, s. 244.: „*Máte to hotovo,*“ ozvala se ve dveřích služebná. Všichni se vyhrnuli ven, [...].

Štorm, 1969, s. 117.: „*Je to připravené,*“ řekla služka, která se objevila ve dveřích. Pospíchali k ní, [...].

Melanová, 1991, s. 11.: *Ve dveřích hostince se objevila služka a ohlásila, že jídlo je připraveno. Pospíchali k ní* [...].

Maupassant, 2004, s. 128.: *C'étaient deux solides gaillards, [...], mais qui montraient en tous leurs mouvements cette grâce élastique des membres, qu'on acquiert par l'exercice*, [...].

Kárl, 1965, s. 245.: *Byli to pěkní statní chlapíci, [...], ale přitom měli ve všech pohybech onu půvabnou pružnost, jaká se získá jen cvičením*, [...].

Štorm, 1969, s. 118.: *Celkem dva statní chlapíci, [...] ale ve všech svých pohybech ukazovali tu krásnou pružnost svalů, kterou získáme cvičením* [...].

Melanová, 1991, s. 11.: *Při každém pohybu předváděli vláčný půvab svých údů, půvab získaný cvičením*, [...].

Maupassant, 2004, s. 124.: **On eût dit qu'une lèpre l'avait ravagée** [...].

Kárl, 1965, s. *Vypadalo to, jako by tu všechno bylo spustošilo malomocenství* [...].

Štorm, 1969, s. 115.: Zdálo se, že ji postihlo malomocenství [...].

Melanová, 1991, s. 7.: *Jako by to tady zpustošila lepra*, [...].

Maupassant, 2004, s. 131.: *L'espérance de prendre du goujon, cet idéal des boutiquiers, alluma les yeux mornes du bonhomme qui permit tout ce qu'on voulut* [...].

Kárl, 1965, s. 246.: *Naděje, že chytí mřínku, ten vysněný ideál všech hokynářů, rozzářila otcí rodiny zakalené oči, takže dovolil všechno, co na něm chtěli, a usadil se do chládku pod mostem*[...].

Štorm, 1969, s. 120.: *Touha nachytat si řízky, ten ideál kramářů, zapálila zasmušilé oči toho dobráka, dovolil vše, co chtěli, a usadil se ve stínu pod mostem* [...].

Melanová, 1991, s. 13: *Posmutnělé oči dobráka Dufoura se rozzářily při představě, že si chytí sám rybu, to je sen každého kramáře. Všechno dovolil a usadil se do stínu pod most* [...].

K nejúspěšnějším řešením tíhne Melanová, neboť nejčastěji eliduje řídicí věty obsahující zájmeno „on“ (viz poslední dva uvedené příklady). Kárl se naopak uchyluje k nejméně stručným řešením a konstrukce se zájmenem „on“ rozšiřuje o další výrazy (např.: *Všichni se vyhrnuli ven*). Výraznější je i jeho sklon k užívání zvrtného pasiva. Štorm ani Melanová konstrukce s „on“ nekonkretizují, nevkládají do nich nadbytečné výrazy a zůstávají věrni pravidlu úspornosti.

4.2.1.4. Shrnutí

V této kapitole jsme charakterizovali přístupy jednotlivých překladatelů k převodu Maupassantových syntaktických struktur a francouzských syntaktických konstrukcí obecně. Bylo zapotřebí, aby překladatelé vzali v úvahu sevřenost a implicitnost Maupassantova výrazu. Na druhou stranu bylo nutné text rozvolňovat kvůli strukturálním rozdílům mezi francouzštinou a češtinou. Každý z překladatelů tak činil jiným způsobem a v jiné míře.

Břetislav Štorm transformoval většinu polovětných vazeb na souřadná souvětí a jmenná vyjádření. Souřadné věty napojoval nejčastěji pomocí spojky „a“ či bezespoječně. Pravděpodobně se tak snažil co nejvěrněji napodobit formální stránku francouzských polovětných vazeb.

Dana Melanová podobně jako Břetislav Štorm respektovala implicitnost originálu – polovětné vazby téměř bez výjimky převedla na souřadná souvětí. Souřadné věty taktéž napojovala spojkou „a“ či bezespoječně.

Metoda Ludřka Kárla se ve srovnání s překlady Břetislava Štorma a Dany Melanové nejvíce vzdaluje Maupassantově syntaktické úspornosti. Častěji volí syntakticky složitější vyjádření a podřadná souvětí. Jeho cílem byl patrně přesný, jednoznačný a zároveň čtivý, hladce plynoucí text.

Pokud jde o problematiku pasivních konstrukcí, nebyly mezi jednotlivými překlady zaznamenány výrazné rozdíly. Konstatovali jsme, že aktivizace pasivních tvarů je součástí metody všech uvedených překladatelů a že toto řešení odpovídá překladatelskému úzu a soudobé normě češtiny.

4.2.2. Básnické prostředky a jejich překlad

4.2.2.1. Básnické prostředky a syntax

Básnické prostředky Maupassantových próz jsou ze syntaktického hlediska charakteristické svou koncízností. Tato vlastnost bude jedním z kritérií, které uplatníme při analýze překladu básnických vyjádření. Zaměříme se zejména na překlad metafor a na to, jakým způsobem byly metafor v jednotlivých překladech syntakticky ztvárněny:

Maupassant, 2004, s. 124.: *On eût dit qu'une lèpre l'avait ravagée, qui rongait jusqu'aux maisons, car des squelettes des bâtiments défoncés et abandonnés, ou bien des petites cabanes inachevées faute de paiement aux entrepreneurs tendaient leurs quatre murs sans toit.*

Kárl, 1965, s. 241.: *Vypadalo to, jako by tu všechno bylo zpusořilo malomocenství a nahlodalo i domy, neboť všude se tyčily jako kostry k nebi čtyři stěny opuřtěných polorozbořených stavení anebo domků beze střechy, nedostavěných, protože nebylo čím zaplatit podnikatelům.*

řStorm., 1969, s. 114.: *Zdalo se, že ji postihlo malomocenství, ohlodávající i domy, poněvadř kostry pobořených domů nebo chat, nedostavěných proto, že majitelé neplatili stavitelům, ukazovaly čtyři zdi bez střechy.*

Melanová, 1991, s.7-8.: *Jakoby to tady zpusořila lepra, která ohlodala i obydlí, protože kostry rozpadlých a opuřtěných domů nebo malé chatřče nedostavěné proto, že stavitelé nedostali zaplaceno, vzpínaly k obloze své čtyři zdi bez střechy.*

Z uvedeného úryvku je patrné, že Kárl nahradil metaforické vyjádření *des squelettes des bâtiments* přirovnáním a tím jej syntakticky rozvolnil. Tento postup však způsobuje dekonzenzaci stylu a zároveň nivelizaci básnického prostředku originálu. Naproti tomu řStorm a Melanová použili po vzoru původního textu metaforu a zachovali konzenzovanost Maupassantova výrazu.

Maupassant, 2004, s. 124.: *Le marchepied tenu par deux branches de fer, était très loin, de sorte que, pour l'atteindre Mme Dufour dut laisser voir le bas d'une jambe dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses.*

Kárl, 1965, s. 242.: *Stupátko, zavěšené na dvou železných tyčkách, bylo příliš nízko, takže paní Dufourová, aby na něj dosáhla, musela ukázat dolní polovinu nohy, která bývala kdysi útlá, ale teď se ztrácela v záplavě tuku, rozlévajícího se od stehna dolů.*

Štorm, 1969, s. 115.: *Stupátko na dvou kovových tyčích bylo hodně nízko, takže paní Dufourová, aby se ně mohla postavit, musila ukázat kus nohy, jejíž někdejší štíhlost nyní tonula v záplavě sádla, jakoby stékajícího ze stehen.*

Melanová, 1991, s. 8.: *Stupátko držené dvěma kovovými tyčemi bylo dost nízko, a aby na něj paní Dufourová dosáhla, musela ukázat kousek nohy, jejíž původní jemnost se ztrácela pod náporem tuku stékajícího ze stehen.*

V tomto případě se Kárlovi naopak podařilo vytvořit přímé pojmenování, které věrně vystihuje básnický obraz použitý v originále včetně jeho syntaktického ztvárnění. Podobný postup zvolila i Melanová. Štorm však transformoval uvedenou metaforu (hyperbolu) na nepřímé pojmenování (přirovnání). Toto řešení má za důsledek ztrátu textové kondenzace hyperboly.

Maupassant, 2004, s. 131.: *Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair excitée par les ardeurs de ce jour.*

Kárl, 1965, s. 247 : *Celým tělem, rozpáleným tím horkým dnem, jí probíhala mlhavá touha po rozkoši, jako by v ní krev začínala vřít.*

Štorm, 1969 s. 120.: *Jakási potřeba radosti, jakýsi kvas v krvi jí probíhal tělem, které bylo vzrušené horkem toho dne, [...].*

Melanová, 1991, s.13.: *Tělem vzrušeným palčivostí toho dne probíhala nejasná potřeba rozkoše, krev v ní vřela.*

Z tohoto příkladu je patrné, že Kárl nahradil personifikaci *une fermentation de sang parcourait sa chair přirovnáním*, čímž do určité míry neutralizoval básnický obraz a částečně oslabil konciznost originálu. Štorm sice použil v překladu personifikaci, ale tím, že uvedl sémantické participanty do jiných syntaktických pozic, než jak je tomu v originále, došlo k mírnému významovému posunu. Básnický obraz, který tímto vznikl, se poněkud liší od původního textu. I Melanová volí personifikaci. Básnické vyjádření *krev v ní vřela* se však

ocitá v rematické části souvětí. Jeho přítomnost na konci souvětí působí až příliš „tvrdě“ a nápadně – má nežádoucí intenzifikační účinek.

Maupassant, 2004, s. 133.: *Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase. Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, quelle pleurerait sans savoir pourquoi.*

Kárl, 1965, s. 249.: *Poslouchala slavíka **jako u vytržení**. Cítila nesmírnou touhu po štěstí, celým tělem jí probíhaly prudké záchvěvy něhy **jako předtucha nadlidské poezie** a do nervů a do srdce se jí rozlila taková příjemná malátnost, že se rozplakala, aniž věděla proč.*

Štorm, 1969, s. 121 *Naslouchala u vytržení slavíkovi. Přepadala jí nekonečná touha po štěstí, uchvacovala ji náhlá něha, objevovala nadlidskou poezii a prožívala takovou ochablost nervů i srdce, že plakala a nevěděla proč.*

Melanová, 1991, s. 15.: *Poslouchala slavíka, byla úplně opojená. Nesmírně zatoužila po štěstí, zaplavila ji náhlá něha, objevovala nadlidskou poezii a pocítila takovou ochablost nervů a srdce, že se rozplakala, ani nevěděla proč.*

Na základě tohoto i výše uvedených překladů můžeme konstatovat, že u Kárla se nejčastěji projevuje tendence využívat přirovnání s použitím spojky *jako* a rozvolňovat text originálu. Štorm i Melanová se této syntaktické konstrukci spíše vyhýbají. Syntaktickým ztvárněním básnických prostředků se více snaží přiblížit originálu.

4.2.2.2. Básnické prostředky a styl

Tato kapitola bude věnována především rozboru lexika použitého v jednotlivých básnických vyjádřeních.²³ Zaměříme se zejména na pasáže, v nichž dochází ke kumulaci básnických prostředků.

Maupassant, 2004, s. 131.: *La jeune fille, assise dans le fauteil du barreur se laissait aller à la douceur d'être sur l'eau. Elle se sentait prise d'un renoncement de pensées, d'une quiétude des membres, d'un abandonnement d'elle-même, comme envahie par une ivresse multiple. Elle était devenu fort rouge avec une respiration courte. Les étourdissements du vin, développés par la chaleur torrentielle qui ruisselait autour d'elle, faisait saluer sur son passage tous les arbres de la berge. Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair excitée par les ardeurs de ce jour; et elle était aussi troublée dans ce tête à tête sur l'eau au milieu de ce pays dépeuplé par l'incendie du ciel, avec ce jeune homme qui la trouvait belle, dont l'œil lui baisait la peau, et dont le désir était pénétrant comme le soleil.*

V původním textu se hromadí výrazy patřící do sémantického pole tepla, horka, žáru (*chaleur, ardeur, incendie...*) ale také vody, tekutiny (*l'eau, vin, sang, torrentielle, ruisselait...*) Horko v přírodě souzní s vnitřním rozpoložením postav – jejich „citovým žářem“, spalující touhou. Sémantické pole vody, řeky a jejího plynutí má zásadní význam pro vyvrcholení povídky – těsně před tím, než dojde k milostné scéně, plují vodák se slečnou Dufourovou po řece. Její proud unáší milence do míst, kde konečně spočinou v milostném objetí. Na jednom místě uvedeného textu dochází k průniku obou sémantických polí (*la chaleur torrentielle qui ruisselait autour d'elle*), jejichž silná obraznost milostnou scénu anticipuje. Lexikum s významem opilosti, malátnosti, poddajnosti ba dokonce povolnosti, k níž přispívá alkoholové opojení (*quiétude des membres, abandonnement d'elle-même, ivresse multiple*), také naznačuje, že milostné splynutí je nasnadě. Aby byla anticipace vrcholné scény patrná i v překladu, bylo nutné pečlivě zvažovat výběr adekvátního lexika:

²³ Jsme si vědomi že na stylistické výstavbě textu se podílí kromě lexika i jeho syntaktická stránka. Tu jsme již rozebrali v předchozích kapitolách práce, a i když syntax není cílem následujícího zkoumání, komentářům k syntaktickému ztvárnění básnických prostředků se nevyhneme ani v této kapitole.

Kárl, 1965, s. 247.: *Dívka seděla na kormidelnickém sedátku a poddávala se rozkoši z jízdy po vodě. Nemyslela na nic a cítila, jak se jí do všech údů rozlévá zvláštní malátnost a klid, jako by ji najednou zmáhala mnohonásobná opilost. Dech se jí krátil a nápadně zčervenala. Opojení z vypitého vína jí v tom parném vzduchu, který jí teď ze všech stran obléval, stoupl do hlavy, a najednou se jí zdálo, že všechny stromy na břehu se jí uklánějí. Celým tělem, rozpáleným tím horkem, jí probíhala mlhavá touha po rozkoši, jako by v ní krev začínala vřít; a sama byla také trochu vzrušena z toho, že je uprostřed liduprázdné krajiny, pod planoucím nebem úplně sama na vodě s tím mladým mužem, kterému se líbila, jehož pohled jako by jí líbal a jehož touhu cítila na pokožce stejně pronikavě jako sluneční paprsky [...].*

Z hlediska výběru slovní zásoby s významem horka, tepla, žáru, a vody a jejího pohybu můžeme označit překlad za adekvátní. Výrazy zkoumaného lexikálního pole se v překladu vyskytují ve stejné frekvenci jako v původním textu. Ve spojení *krev začala vřít* (oproti ***fermentation du sang***) však můžeme spatřovat intenzifikaci obrazu. Opět se zde potvrzuje Kárlova tendence používat přirovnání se spojkou *jako* (*jako by v ní krev začínala vřít*) a tímto poněkud nivelizovat básnické prostředky originálu (***fermentation du sang parcouraient sa chair***). Kárl se uchyluje i ke konkretizaci původního textu: *pronikavě jako sluneční paprsky* (***pénétrant comme le soleil***). Význam uvedeného přirovnání i celkový estetický efekt básnického obrazu jsou však v překladu zachovány. Nelze tedy hovořit o významové odchylce.

Štorm, 1969, s. 120:²⁴ *Zdálo se jí, že přestává myslet, že tělo má klid a zapomíná na sebe. Velmi zčervenala, dýchala krátce. Omámení vínem se zvětšilo prudkým horkem, které proudilo kolem ní, zdálo se jí, že všechny stromy na břehu se sklánějí, když jeli kolem nich. Jakási potřeba radosti, jakýsi kvas v krvi jí probíhal tělem, které bylo vzrušené horkem toho dne, a také byla zmatená samotou s mladým mužem na vodě v té krajině, kde pro sálající slunce se nikdo neukazoval venku; a ona se mu líbí, líbá ji očima a jeho touha je pronikavá jako sluneční žár.*

Na několika místech tohoto přeloženého úseku můžeme spatřovat jistou nivelizaci básnických prostředků: *sálající slunce* oproti ***l'incendie du ciel***. Kárlovo *planoucí nebe* považujeme za výstižnější i významově přesnější vyjádření. Totéž lze konstatovat o překladu spojení ***elle était devenue fort rouge*** – *velmi zčervenala* (místo *nápadně zrudla* apod.) Štorm se stejně jako Kárl uchyluje ke konkretizaci a vyšší stylizaci původního textu: *pronikavá jako*

²⁴ Překlad věty *La jeune fille, assise dans le fauteil du barreur, se laissait aller à la douceur d'être sur l'eau* ve Štormově textu chybí.

sluneční žár (*pénétrant comme le soleil*). Takto vzniklou nuanci považujeme spíše za stylistickou variantu, nikoli za odchylku. O významovém posunu a modifikaci obrazu ve spojení *jakýsi kvas v krvi jí probíhal tělem* bylo již pojednáno výše.

Melanová, 1991, s. 13.: *Dívka seděla na lavičce pro kormidelníka a nechala se unášet sladkým pocitem, že se plaví po vodě. Cítila, jak ji opouštějí myšlenky, celým tělem se rozlévá klid, jakoby vystupovala sama ze sebe, zaplavovalo ji opojení. Zrudla, krátce oddychovala. Díky závrati, způsobené vínem a ještě umocněné úmorným vedrem kolem, se jí zdálo, že se všechny stromy na břehu, který mijeli, sklánějí. Tělem vzrušeným palčivostí toho dne probíhala nejasná potřeba rozkoše, krev v ní vřela. Také ji přiváděla do rozpaků samota na vodě ve dvou, uprostřed krajiny, kterou žár z oblohy úplně vylidnil; samota s mužem, jemuž se líbila, jehož pohled jí líbal pleť a vyzařovala z něj touha stejně spalující jako slunce.*

Prostředek intenzifikace lze spatřovat i v překladu Melanové: *krev v ní vřela* (*fermentation du sang*); *úmorným vedrem kolem* (*chaleur torrentielle qui ruisselait autour*). Spojení *úmorné vedro* působí ve srovnání s ostatními překlady nejintenzivněji.

Jako jediná se Melanová v závěru uvedené pasáže vyhýbá konkretizaci básnického prostředku (*jako slunce* nikoli *sluneční žár* nebo *sluneční paprsky*), ale uchyluje se k jeho modulaci: *vyzařovala [...] jako spalující slunce* (*pénétrant comme le soleil*).

Nivelizaci básnického prostředku můžeme spatřovat v překladu spojení *la chaleur torrentielle qui ruisselait autour d'elle* - *umocněné úmorným vedrem kolem*, z něhož se zcela vytratil prvek sémantického pole vody („ruissellement“). Na druhou stranu, Melanová hojně využívá lexika vody v úvodní části úryvku (*unášet, zaplavovalo, rozlévá*), čímž kompenzuje tento nedostatek vyskytující se v rématu. Za méně závažné považujeme oslabení intenzity spojení *elle était devenue fort rouge* – *zrudla*, kde došlo k opomenutí intenzifikátoru *fort*.

Výrazným rysem následujícího úseku textu je vysoký styl a záměrný patos, způsobený vršením poetismů s ironickým vyzněním. Básnický obraz, přítomný v tomto úryvku, působí jako klišé nejen kvůli výběru lexika. Na jeho stereotypnosti se podílí i volba motivů (slavík, Julie na balkoně).

Maupassant, 2003, s. 132.: *Un rossignol! Elle n'en avait jamais entendu et l'idée d'en écouter un fit dans son cœur la vision des poétiques tendresses. Un rossignol! C'est à dire l'invisible témoin des rendez-vous d'amour qu'invoquait Juliette sur son balcon: cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes; cet éternel inspireur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petites cœurs des fillettes attendries.*

Kárl, 1965, s. 248.: *Slavík! Nikdy ještě slavíka neslyšela a představa, že ho teď poslouchá, jí vyvolala v srdci vidinu poezie a něhy. Slavík, ten neviditelný svědek milostných dostaveníček, kterého vzývala Julie na balkóně, ta hudba z nebes, jako stvořená pro chvíle, kdy se lidé líbají, ten odvěký inspirátor všech tklivých romancí, jež otvírají bleděmodrý ideál ubohým malým srdéčkům roztoužených dívenek*.

Volbou výrazu *tklivý* vznikla významová nuance: **langoureux** odpovídá svým významem spíše výrazu *nyvý*. Jde o přídavné jméno nesoucí význam unylosti, ochablosti, jehož užitím autor naznačuje ironický podtext celé pasáže. Nicméně adjektivum *tklivý* stejně jako *nyvý* spadá do sémantického pole melancholie a můžeme jej tedy považovat za kontextové synonymum slova *nyvý*. K melancholichnosti této pasáže přispívá i překlad spojení **un idéal bleu** - *bleděmodrý ideál*, jež navíc v tomto kontextu asociuje představy s ironickým vyzněním.

Výraz *srdéčkům* rozvinul překladatel přívlastkem *malým*. Užití přívlastku působí na první pohled jako redundantní, neboť deminutivní forma *srdéčkům* vystihuje již sama osobě spojení **petits coeurs**. Užití tohoto adjektiva však můžeme chápat i jako prostředek posílení ironického tónu textu.

Patosu bylo v této pasáži docíleno zejména volbou výrazů s příznakem knižnosti či užitím deminutiv. Deminutivní tvary navíc zdůrazňují ironii, jež je taktéž přítomna v originále.

Formulace *jako stvořená pro chvíle, kdy se lidé líbají* však patetické vyznění originálu oslabuje. Neutralizace estetického účinku spočívá především v transpozici podstatného jména **baisers des hommes** do slovesného tvaru *lidé se líbají*. Vycházíme-li z předpokladu, že nominální vazby a dějová substantiva jsou abstraktnější než vazby slovesné, překlad abstraktního substantiva slovesem způsobil konkretizaci výrazu, čímž se oslabil jeho estetický a zároveň ironický efekt. Spojení *lidé se líbají* tedy postrádá poetiku a patos a tudíž i ironii původního textu.

Štorm, 1969, s. 120.: *Slavík! Ještě nikdy ho neslyšela a pomyšlení, že si ho poslechne, jí probouzelo v srdci vidinu poetické lásky. Slavík! Ten neviditelný svědek zamilovaných schůzek, kterého vzývala Julie ze svého balkónu, ta nebeská hudba snoubící se s polibky lidí, ten věčný zdroj nyvých písní, které otvírají pohádkový ideál ubohým srdéčkům rozněžněných dívenek*.

Pro vyjádření patosu originálu volí i Štorm knižní výrazy a deminutiva. K poněkud běžnějšímu vyjádření než Kárl se uchyluje při překladu spojení *témoins des rendez-vous d'amour* - *svědek zamilovaných schůzek* (oproti Kárlu *svědek milostných dostaveníček*). Štormovo řešení však nelze hodnotit jako neadekvátní, neboť ani ve francouzštině nemá výraz *rendez-vous* příznak knižnosti.

Štormovi se podařilo zachovat patos spojení *cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes*, čehož docílil jednak užitím knižního přívlastku *snoubící se*, jednak tím, že se neuchýlil k transpozici slovního druhu ve spojení *baisers des hommes* – *polibky lidí*. Za vhodné považujeme i volné převedení výrazu *un idéal bleu* – *pohádkový ideál*, jež má žádoucí ironický účinek.

Melanová, 1991, s. 14.: *Slavík! Ještě nikdy ho neslyšela zpívat a pomyšlení na to, že teď naslouchá jeho zpěvu, probudilo v jejím srdci představu poetických něžností. Slavík! Neviditelný svědek milostných dostaveníček, to jeho volala Julie z balkónu. Ta nebeská hudba dokonale souznějící s mužskými polibky! Ten věčný inspirátor všech nových romancí, které odhalují pohádkový ideál ubohých srdéček roztoužených dívek.*

I v překladu Melanové je patosu docíleno zejména užitím knižních výrazů a deminutiv. Knižnost a tendenci k vyššímu stylu lze spatřovat i v užití participia *souznějící* či výrazu cizího původu *inspirátor*. Zdrobněliny se však v překladu Melanové vyskytují méně než u Kárla či Štorma (viz slovo *dívek* oproti *dívencek*). Od výše uvedených překladů se Melanové řešení liší také tím, že místo slova *vzývala* (*invoquait*) používá výrazu bez příznaku knižnosti – *volala*.

Poněkud odlišná je i její interpretace výrazu *baisers des hommes* – *mužskými polibky*. Vzhledem k tomu, že po této pasáži následuje milostná scéna, jež se odehraje mezi hlavní ženskou představitelkou Jindřiškou a vodákem Jindřichem, je tato konkretizace pohlaví adekvátní. Melanová tímto řešením nejlépe vystihuje význam emocionálního pohnutí hlavní ženské postavy, fakt, že je prožitek milenců líčen zejména skrze Jindřiščinu pocity.

4.2.2.3. Shrnutí

V této kapitole jsme se zaměřovali na převod pasáží charakteristických výskytem velkého množství básnických prostředků na malé ploše textu. Jednotlivá překladatelská řešení byla zkoumána z pohledu syntaxe i stylu.

Břetislav Štorm se snažil co nejvíce přiblížit syntaktickému uspořádání uměleckých prostředků originálu – zachoval většinu metafor a přímých pojmenování ve stejné syntaktické podobě jako v původním textu. Přímá pojmenování tedy nebyla převedena na přirovnání.

Dana Melanová taktéž dodržovala kritérium věrnosti v oblasti syntaktického ztvárnění básnických prostředků. Volí nejčastěji přímá pojmenování a metafory nerozvolňuje. Snaha zachovat syntaktickou podobu autorových vyjádření vede místy k mírnému významovému posunu. Tyto jednotlivé významové odchylky jsou však z hlediska celkového vyznění textu nepodstatné.

Ludvík Kárl nahrazoval metafory a přímá pojmenování syntakticky volnějším konstrukcemi – nejčastěji přirovnáními se spojkou *jako*. Opět se prokázalo, že usiluje o vyšší míru explicitnosti a dekonkretizaci textu, čímž částečně nivelizoval autorský styl.

Pokud jde o převod básnických prostředků z hlediska stylu, můžeme konstatovat, že výběr klíčových výrazů (zejména dominantní lexikum horka, tepla, žáru, vody) odpovídá ve všech překladech rejstříku slov uvedených v originále. Přesto, že jsme v nich zaznamenali tendenci ke konkretizaci či intenzifikaci básnických prostředků, žádná z takto vzniklých odchylek nemá významný dopad na celkové významové vyznění originálu ani na jeho estetický účinek.

Jednotně postupovali překladatelé i při převodu patetických a ironických pasáží. Nejčastěji využívali demunitiv a knižních prostředků. Tendenci ke knižnosti a vyššímu stylu, jež se projevovala při převodu patetických úseků textu bohatých na poetismy, můžeme označit za dominantní překladatelskou metodu všech překladatelů.

4.3. Povídka *Opilec* – analýza originálu

4.3.1. Sujetová výstavba textu

Povídka *Opilec* byla poprvé publikována v periodiku *Le Gaulois* 20. srpna 1884. Knižně byla vydána v souboru *Contes du jour et de la nuit*. Tato próza patří mezi povídky s tematikou normandského venkova, respektive každodenního života normandských rybářů. Některými motivy (úzkost a strach postav, násilný čin, běsnící přírodní živly) se zároveň řadí k povídkám s fantastickými prvky.

Hlavní postava, rybář Jeremiáš, po celodenní práci na moři zasedne na pozvání svého kumpána Maturina ke kořalce a kartám do místní hospody. Zpočátku se zdráhá, neboť pomýšlení na jeho ženu, která je doma samotná, jej znepokojuje. Maturinova nabídka, že zaplatí za oba veškerou útratu, je však příliš lákavá. Maturin Jeremiášovi stále nalévá a v hostinci jej záměrně zdržuje co nejdéle. Z krátkého rozhovoru mezi Maturinem a hostinským pochopíme, že na Jeremiáše oba muži nastražili léčku:

„Le cafetier regardait Mathurin, d'un air finaud. Il dit: – Et ton fré, Mathurin, ous qu'il est à c't heure? Le marin eut un rire muet: – Il est au chaud, t'inquiète pas.“

Jakmile odbijí hodiny půlnoc, Maturin opouští hostinec, neboť splnil svou povinnost, a Jeremiášovi nezbývá než se vrátit domů. Při příchodu však zjistí, že jeho žena měla pánskou návštěvu. Jeremiáš si vzpomene na hostinského narážku o Maturinově bratru a prohlédne léčku. V návalu vzteku podpořeného alkoholem zbije svou ženu.

Druhý den po rozednění nahlédne do Jeremiášovy rybářské chatrče soused a je svědkem strašlivé podívané. Opilý Jeremiáš spí natažený na zemi, zatímco jeho žena leží na posteli mrtvá: „ Il aperçut Jérémie qui ronflait sur le sol [...] et dans un lit, une bouillie de chair et de sang.“ (Maupassant, 2006, s. 98)

4.3.2. Stylistické prostředky originálu

Povídka *Opilec* je uvedena sugestivním přírodním líčením. Autor zachycuje mořskou bouři: „Le vent du nord soufflait en tempête, emportant par le ciel d'énormes nuages d'hiver, lourds et noirs [...]. La mer démontée mugissait et secouait la côte, précipitant sur le rivage des vagues énormes, lentes et baveuses, qui s'écroulaient avec des détonations d'artillerie. Elles s'en venaient tout doucement, l'une après l'autre s'éparpillant [...] l'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur de monstres.” (Maupassant, 2006, s. 98) V uvedeném úryvku je na malé ploše textu zachycena celá řada básnických obrazů. Autor volí výrazy evokující zvuky (mugissait, détonations d'artillerie) barvy (nuages noires, écume blanche) a zejména intenzitu počitků prostřednictvím hyperbol. Užívá adjektiva (énormes, lourds, noirs), slovesa pohybu (s'écroulaient, secouait) a další obrazná pojmenování (avec des détonations). Metafory a přirovnání ve výše uvedeném úryvku (zejména „écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur des monstres“) vyvolávají pocit úzkosti a strachu a jsou předzvěstí násilné události v následujícím textu.

V povídce se často vyskytuje lexikum označující vztek a zlobu: „colère du ciel et de l'eau“, „l'océan affolé“, „tout le fracas des éléments en furie“. Líčení přírodních úkazů v úvodu povídky souzní s pocity hlavní postavy, se řuzivostí, jež se projeví při odhalení manželčiny nevěry: „Et levant la chaise, il l'abatit devant lui avec une furie exaspérée.“ (Maupassant, 2006, s. 97) Na jiném místě: „Il était debout maintenant, frémissant d'une colère foudroyante [...]. Alors, affolé de rage, il grogna: [...]” (Maupassant, 2006, s. 98)

Charakteristika postav je stručná podobně jako v předchozí povídce – normandští rybáři jsou popsáni jen pomocí několika prvků vyjadřujících drsnost jejich vzhledu i povahy: „[...] deux grands pêcheurs normans, au collier de barbe rude, à la peau brûlée par les rafales salées du large, aux yeux bleus piqués d'un grain noir au milieu, ces yeux perçants des marins qui voient au bout de l'horizon, comme un oiseau de proie.“ (Maupassant, 2006, s. 91)

Důležitým charakterizačním prvkem je mluva rybářů. Ta je zachycena v dialozích, tvořících podstatnou část povídky. Jedná se vesměs o mluvenou francouzštinu s nářečními prvky. Mluvenost je patrná zvláště v oblasti hláskosloví: „ – **J'allons** passer le temps aux dominos. C'est **mé** qui paye.“ (Maupassant, 2006, s. 91)

„ – On dirait **qu t'as** fait un gageure de **m'souler** tous les soirs. „Dis-mé **qué qu'ça** te rapporte, **pisque** tu payes toujours?“ (Maupassant, 2006, s. 91)

„ – **L'aut'soir** que je n'ai point pu **r'trouver** la porte... Qu'on ma quasiment **r'péché** dans le ruisseau de **d'avant** chez nous!“ (Maupassant, 2006, s. 92).

V přímé řeči se vyskytují také hanlivé výrazy: „C'est li qui m'a r'tenu chez ce fainéant de Paumelle. [...] – Ah! **Charogne!**“ (Maupassant, 2006, s. 96).

„ – Dis-mé qui qu'c'était, Méline, ou j'vas **cogner**, j'te préviens!“ (Maupassant, 2006, s. 97)

„ – Ah! t'étais là, **saleté**, et tu ne répondais point.“ (Maupassant, 2006, s. 97)

Autor zachycuje i nedbalou artikulaci opilce: “Je **sieus-ti bu!** C'est **li** qui m'a boissonné **comma, çu manant**; c'est **li**, pour que je rentre point.“ (Maupassant, 2006, s. 96)

Ve vnější charakteristice postav se taktéž uplatňují přirovnání přispívající k jejich stereotypizaci. Takto je popsán vychytralý a hromotlucky hostinský: „ [...] un gros homme aussi rouge que du feu et qui rigolait, comme s'il eût su quelque longue farce.“ (Maupassant 2006, s. 92)

Typizována je i postava rybáře Jeremiáše, který tráví každý večer u lahve s kořalkou. Jeremiáš je prototypem venkovana, jehož závislost na alkoholu jej činí neschopným ovládat tělo i mysl: „Jérémie, le col desserré, prenait des poses de soûlard, une jambe étendue, un bras tombant.“ (Maupassant, 2006, s. 92)

„Jérémie fit trois pas, puis oscilla, étendit les mains, rencontra un mur qui le soutint debout et se remit en marche en trébuchant. [...] il se remettait à vaciller sur ses jambes capricieuses d'ivrogne.“ (Maupassant, 2006, s. 95)

„Il ne bougeait point; il restait là, assis par terre, dans le noir, cherchant ses idées, s'accrochant à des réflexions incomplètes et trébuchantes.“ (Maupassant, 2006, s. 96)

Součástí charakteristiky postav je i zachycení jejich vnitřního rozpoložení, jde o jakýsi vhled do jejich nitra. Autor se zaměřuje zejména na pocity strachu, vystihuje obavy postav, jejich pochybnosti a nejistotu: „ [...] il sentit quelque chose de lourd lui passait sur le corps, puis s'enfuyait dans la nuit. Il ne bougeait plus ahuri de peur, éperdu dans une épouvante du diable, des revenants de toutes les choses mystérieuses des ténèbres. [...] un doute traversa sa cervelle obscurcie, un doute indécis, un soupçon vague.“ (Maupassant, 2006, s. 95) Z úryvku je patrné uvažování venkovského člověka – je pověřivý, bojí se nadpřirozených bytostí, které podle jeho představ po setmění ožívají a ohrožují jej na životě. Strach z těchto bytostí venkovana paralyzuje a zatemňuje jeho mysl („ahuri de peur“, „éperdu dans une épouvante“, „sa cervelle obscurcie“). Nakonec se však ukazuje, že „temné síly“ dřímají v člověku samotném, neboť právě jeho činy jsou strašlivé a vedou k tragickému konci.

V souvislosti s popisem prostředí jsme se již zmínili o líčení přírodních úkazů. Hrozivost a síla živlů doléhá i na zákazníky hostince, zdánlivého úkrytu před zuřivou vichřicí

a mořskou bouří, a opakovaně se připomíná: „Et chaque fois que l'un d'eux ouvrait la porte du dehors pour partir, un coup de vent entraînait dans le café, remuait en tempête la lourde fumée des pipes, balançait les lampes au bout de leurs chaînettes et faisait vaciller leurs flammes; et on entendait tout à coup le choc profond d'une vague s'écroulant et le mugissement de la bourrasque.“ (Maupassant, 2006, s. 92-93)

Autor nepopisuje detailně interiér hostince, ale zachycuje jeho rušnou atmosféru prostřednictvím lexika označujícího zejména zvukové vjemy: „La salle basse était pleine de matelots, de fumée et de **cris**. Tous ces hommes [...], **vociféraient** pour se faire entendre. Plus il entraînait de buveurs, plus il fallait **hurler** dans le **vacarme des voix**, des dominos tapés sur le marbre, histoire de faire plus de **bruit** encore.“ (Maupassant, 2006, s. 92) Rušné prostředí hostince souzní s atmosférou panující na pobřeží a zvuk lidských hlasů a rozbouřeného moře se prolínají.

Kompoziční uspořádání povídky téměř přesně odpovídá modelu popsanému v publikaci *Manuel des études littéraires françaises* (viz výše). Autor nejprve zasadí povídku do konkrétního prostředí: normandské pobřeží, místní hostinec. Několika charakteristickými črtami ve zkratce představí postavy: drsný vzhled normandských rybářů, typická mluva, nářečí. Rozvine zápletku: ta je v případě povídky *Opilec* pouze naznačena. Maturin zdržuje Jeremiáše v hospodě, aniž zpočátku přesně víme proč. O nevěře Jeremiášovy manželky se autor explicitně nezmiňuje a čtenář je nucen tuto zápletku vyčíst jen z několika náznaků objevujících se v rozhovoru postav. Samotná zápleтка je tedy nejvýraznějším místem nedourčenosti textu. Poté nastávají nepředvídané okolnosti urychlující akci a vše spěje k neodvratnému konci: Jeremiáš při návratu domů ve dveřích nečekaně narazí na neznámou „bytosť“. Posléze prohlédne manželčinu nevěru. Opilý a v záchvatu vzteku svou ženu zavraždí. Šokujícím popisem ženina zuboženého těla je povídka ukončena. Člověk je zde zobrazen jako nepředvídatelný tvor, již se snadno nechá unést svými pocity a je pak schopen hrůzných činů s tragickými následky.

4.4. *Opilec* – translatologická analýza povídky

4.4.1. Archaické prvky v překladu Pavla Projsy

V této kapitole se zaměříme na archaické prvky překladu Pavla Projsy. Text jeho překladu bude porovnán s novějším překladem Lud'ka Kárla.

Vzhledem k tomu, že překlad povídky *Opilec* Pavla Projsy pochází z roku 1902, můžeme v něm zaznamenat velké množství prvků svědčících o stáří textu. Platí to zejména o pravopise některých výrazů: *shasl, s povrchu, zatím co, ssedlé krve*, apod.

K zastaralým patří i následující zvýrazněné výrazy: *S děsivou prudkostí hnal se vichr údolem yportským.* (Projsa, 1902, s. 109) – *Vichřice se hnala i úzkým yportským údolíčkem.* (Kárl, 1969, s. 132)

Jéremie s těžší se zvedl a narovnal, [...], zatím co soudruh jeho shasl lampu. (Projsa, 1902, s. 119). – [...] *zatímco kumpán zhasínal lampu.* (Kárl, 1969, s. 135)

[...] ale tloukl stále, tím zuřivěji, všecek udyšen (Projsa, 1902, s. 122) – *A on začal tlouci jako se ve stodole mlátí obilí.* (Kárl, 1969, s. 136)²⁵

V textu se také objevují zastaralé tvary vztažných zájmen a příslovci: „kteréhos“, „odkudž“, apod. Archaičnost mnoha lexémů v Projsově překladu spočívá v tvarosloví (viz sufixy a postfixy výše uvedených zájmen).

Nápadná je i skutečnost, že překladatel zachoval podobu cizích vlastních jmen: *Jéremie, Mathurin* (P)²⁶ – *Jeremiáš, Maturin* (K).

Projsa často využívá slovesné tvary, které se nám z hlediska dnešního úzu jeví taktéž jako zastaralé. Jde zejména o přechodníky, minulý kondicionál či plusquamperfektum:

Zůstal sedět na zemi ve tmě, sbíraje myšlenky, snaže se pochytit smyslem jakés tušení. (Projsa, 1902, s. 121) – *Zůstával pořád sedět na zemi ve tmě, pracně shledával myšlenky, zachycoval se všelijakých nedomyšlených úvah, [...].* (Kárl, 1969, s. 135-136)

A zvednuv židli, již posavad držel ve hřmotné námořnické své hrsti, udeřil jí vši silou po hlavách postele. (Projsa, 1902, s. 122) – *Zvedl židli, [...] a v záchvatu šíleného vzteku udeřil vši silou před sebe.* (Kárl, 1969, s. 136)

Skoro jako bys se byl vsadil, že každý večer mě opiješ.“ (Projsa, 1902, s. 116) – *Tak se mi zdá, jako by ses byl s někým vsadil, že mě budeš každéj večer vozírat.* (Kárl, 1969, s. 133).

²⁵ V tomto případě Projsa text interpretoval a nahradil ustálené slovní spojení (*frapper comme un batteur*) běžným vyjádřením. Kárl se snažil zachovat idiomatičnost původního textu. Proto vznikl mezi překady rozdíl, který nám neumožňuje srovnávat jednotlivé lexémy.

²⁶ (P) – Projsa, (K) – Kárl.

V uvedeném případě se objevil minulý kondicionál i v překladu Lud'ka Kárla. Jedná se však o výjimku, nikoliv jev tendenční.

S děsivou prudkostí hnal se víchr údolem yportským, [...] a tak nezdolnou silou zalehal ulicemi, že s těží a jen při zdech bylo lze udržet se v kroku [...]. (Projsa, 1902, s. 115) – [...] dospěli mohli jít jen když se přidržovali zdi [...]. (Kárl, 1969, s. 132)

Když byli vyšli na ulici, Mathurin zamkl dvěře. (Projsa, 1902, s. 118) – Jakmile se ocitli na ulici, Maturin zamkl hospodu. (Kárl, 1969, s. 135)

O zastaralosti Projsova překladu svědčí i slovosled – přivlastňovací a ukazovací zájmena jsou uvedena v pozici za řídicím substantivem a reflexivní morfém „se“ je zpravidla postponován: *Rozbouřené moře ztemna hučelo, valilo se k pobřeží, drtíc o hráze ohromné zpěněné vlny, jež s ohlušujícím třeskem řítily se do kypícího víru* (Projsa, 1902, s. 115)

Když rozednilo se, kterýs soused, vida otevřené dvěře, vešel. (Projsa, 1902, s. 122) – Když se rozednilo [...] (Kárl, 1969, s. 137)

V okamžiku tom hodiny, pověšené nad nálevným stolem, odbily půlnoc: hrčivý jejich zvuk podobal se znění kastroly. (Projsa, 1902, s. 119). – Najednou však hodiny visící nad nálevným pultem odbily půlnoc. Jejich ochraptělé bití znělo, jako když o sebe tlučou kastroly. (Kárl, 1969, s. 134)

Uvedené archaické prvky Projsova překladu však byly v souladu s překladatelským územ i normou češtiny v době, v níž překlad vznikl. Nelze je tedy považovat za součást Projsovy překladatelské metody. Ta bude podrobněji rozebrána spolu s překladem Lud'ka Kárla v následující kapitole.

4.4.2. Dominantní sémantická pole

V analýze originálu povídky jsme zdůrazňovali vysokou frekvenci výrazů označujících bouři, respektive rozpoutané přírodní živly, jež vyvíjejí obrovskou energii a vymykají se jakékoli kontrole. Vichřice a mořská bouře představují jedno z dominantních sémantických polí původního textu, neboť mají zásadní význam pro vyvrcholení povídky. Volbou výrazů patřících do této sémantické oblasti anticipoval autor bouři odehrávající se v lidském nitru.

Maupassant, 2006, s. 90: *Le vent du nord soufflait en tempête, emportant par le ciel d'énormes nuages d'hiver, lourds et noirs, qui jetaient en passant sur la terre des averses furieuses. La mer démontée mugissait et secouait la cite, précipitant sur le rivage des vagues énormes, lentes et baveuses, qui s'écroulaient avec des détonations d'artillerie. Elles s'en venaient tout doucement l'une après l'autre, hautes comme des montagnes, éparpillant dans l'air, sous rafales, l'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur des monstres.*

L'ouragan s'engouffrait dans le petit vallon d'Yport, sifflait et gemissait arrachant les ardoises des toits, brisant les auvents, abattant les cheminées, lançant dans les rues de telles poussées de vent qu'on ne pouvait marcher qu'en se tenant aux murs, et que les enfants eussent été enlevés comme des feuilles et jetés dans les champs par-dessus les maisons.

Projsa, 1902, s. 115: *Severní lehký větřík rozvál se ve vichr zaháněje k jihu spousty těžkých olověných zimních mračen, z nichž přšelo k zemi hustým lijavcem.*

Rozbouřené moře ztemna hučelo, valilo se k pobřeží, drtíc o hráze ohromné zpěněné vlny, jež s ohlušujícím třeskem zpět řítily se do kypícího víru: přicházely od samého obzoru, vzedmuté v hadovité hřbety, roztřepené do sta netvorných hlav s načeršenou bílou trásní jako potem na skráních obludy. S děsivou prudkostí hnal se vichr údolem yportským, svištěl a skučel, lomcoval dřevěnými vikýři, rval břidlicové lomenice, srážel komíny a tak nezdolnou silou zalehal ulicemi, že s těží a jen při zdech bylo lze udržet se v kroku a že děti jak listí bývaly by schváčeny a přes domy rozmeteny v polích.

Kárl, 1969, s. 132: *Foukala prudká vichřice od severu, po nebi letěly obrovité zimní mraky, těžké a černé, a pokaždé, když se přehnaly těsně nad zemí, vychrstly na ni zuřivý lijavec. Rozbouřené moře pomalu valilo obrovské zpěněné vlny a s řevem je vrhalo na břeh, až se pod nimi otrásl celé pobřeží. Tráštily se s dělovým rachotem a zpět už odtékaly klidně, jedna za druhou, vysoké jako hory; závany větru rozstříkovaly do vzduchu bílou pěnu, která jim seděla na hřbetech jako nějakým zpěněným schváčeným obludám.*

Vichřice hnala se i úzkým yportským údolíčkem, svištěla a skučela, odnášela tašky ze střech, vyrážela vikýře, strhávala komíny a proháněla se ulicemi v tak prudkých poryvech, že dospěli mohli jít, jen když se přidržovali zdí a děti by to snadno sfouklo jako listí a odneslo přes domy někam do polí.

Nejprve se zaměříme na převod lexika patřícího do sémantického pole bouře a přírodních živlů:

Le vent du nord soufflait en tempête – Severní lehký větrík rozvál se ve vichr (P) – Foukala prudká vichřice od severu (K);

en passant sur la terre des averses furieuses – přšelo k zemi hustým lijavcem (P) – vychrstly nad ni hustý lijavec (K);

vagues énormes baveuses – ohromné zpěněné vlny (P) – obrovské zpěněné vlny (K)

l'ouragan s'engouffrait dans le petit vallon d'Yport – S děsivou prudkostí hnál se vítr údolem yportským. (P) – Vichřice se hnala i úzkým portským údolíčkem. (K)

Na uvedených příkladech můžeme vidět Projsovu tendenci některé výrazové prostředky pozměňovat – překladatel oslabuje intenzitu některých obrazů při popisu přírodních živlů. (*lehký větrík, přšelo*). Na jiném místě se snaží toto oslabení kompenzovat konkretizací (rozvíjením) některých výrazů (*s děsivou prudkostí*).

Se sémantickým polem bouře úzce souvisí i slovesa označující děje v přírodě. Tyto výrazy nesou význam obrovské až ničivé energie:

secouait la cite précipitant sur les rivages des vagues énormes, baveuses – valilo se k pobřeží drtíc o hráze ohromné zpěněné vlny (P) – valilo obrovské zpěněné vlny a [s řevem] vrhalo je na břeh (K);

arrachant les ardoises des toits, brisant les auvents, abattant les cheminées – lomcoval dřevěnými vikýři, rval břidlicové lomenice, srážel komíny (P) – odnášela tašky ze střech, vyrážela vikýře, strhávala komíny (K);

V textu je taktéž nápadná vysoká frekvence výrazů označujících zvuky, respektive hluk, rámus:

La mer démontée mugissait – Rozbouřené moře ztemna hučelo (P) – Rozbouřené moře [pomalu valilo obrovské zpěněné vlny] a s řevem [je vrhalo na břeh] (K);

avec des détonations d'artillerie – s ohlušujícím třeskem (P) – s dělovým rachotem (K);

Nesmíme opomenout ani pole výrazů vyjadřujících zuřivost přírody (na jiném místě v textu):

colère du ciel et de l'eau – boj nebes a vodstva (P)²⁷ – rozběsněné nebe i moře (K)

l'Océan affolé – rozkacený oceán (P) – rozkacený oceán (P)

tout le fracas des éléments en furie – tím nejběsnějším rykem zazníval vztek živelů (P) – celou tu vřavu rozpoutaných živelů

Na základě těchto příkladů můžeme konstatovat, že oba překladatelé vzali na vědomí výskyt jednotlivých sémantických polí v originálu a výběrem adekvátního lexika vytvořili obrazy velmi blízké původnímu textu. Přesto můžeme v překladech zaznamenat jisté odchylky od francouzské předlohy:

V Projsově překladu se projevuje snaha některá místa textu explicitovat. Projsa do textu vkládá výrazy, které nejsou v originále přítomny (*lehký větřík*,) nebo modifikuje význam některých lexémů (*olověných zimních mračen*, *s ohlušujícím třeskem*). Vytváří básnický obraz, který je do značné míry interpretací původního textu. (*Elles s'en venaient tout doucement* – *přicházely od samého obzoru* ; *hautes comme des montagnes* – *vzednuté v hadovitě hřbety*). Překladatel zde dává větší prostor vlastní fantazii a anticipuje obrazy, které v úryvku následují (*sueur des monstres*). I ty jsou v překladu pozměněny – Projsa volí estetizaci a intenzifikaci uměleckých prostředků originálu (*l'écume blanche de leurs têtes* – *do sta netvorných hlav s načerčenou bílou třísní*). I když má tendenci dotvářet v překladu básnické obrazy, činí tak vždy v duchu originálu a celkové sdělení a estetický efekt se s původním textem shodují.

Z uvedených úryvku je taktéž patrné, že Kárl dodržuje ze současného překladatelského hlediska zásadu věrnosti překladu více než Projsa (*Elle s'en venaient tout doucement* – *odtékaly klidně*; *hautes comme des montagnes* – *vysoké jako hory*). Avšak i u Kárla můžeme pozorovat mírné významové odchylky způsobené explicitací, respektive přidáváním výrazů chybějících v původním textu (*L'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur de monstres* - *bílou pěnu, která jim seděla na hřbetech jako nějakým zpěněným schváceným obludám*). Vyjádření *l'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur des monstres* transformoval Kárl na souvětí s vedlejší větou vztahnou, čímž se odchýlil od Maupassantovy stylové konciznosti.

Jak již bylo naznačeno v analýze originálu, bouře nepanuje jen na pobřeží, ale v přeneseném slova smyslu také uvnitř lokálu, kam se Jeremiáš s Maturinem uchýlí:

²⁷ Projsovo řešení je z významového hlediska zavádějící. Spojení „boj nebes a vodstva“ vyvolává dojem jako by nebe a vodstvo bojovaly proti sobě.

Maupassant, 2006, s. 92: *La salle basse était pleine de matelots, de fumée et de cris. Tous ces hommes vêtus de laine, vociféraient pour se faire entendre. Plus il entrait de buveurs, plus il fallait hurler dans le vacarme des voix et des dominos tapés sur le marbre, histoire de faire plus de bruit encore.*

Projsa, 1902, s. 117: *Nízká světnice byla plna námořníků, kouře a lomozu: všichni tito lidé, odění vlněnými blusami s lokty podepřenými o stůl povykovali jeden přes druhého a čím více přibývalo hostů, tím hlučněji každý křičel, aby přehlušil vřavu hlasů, hřmot posouvaných židlí, klapání domin a cinkot sklenic.*

Kárl, 1969, s. 133: *Světnice s nízkým stropem byla plná námořníků, kouře a křiku. Všichni ti chlapi ve vlněných svetrech, sedící s lokty na stole, museli řvát, aby jeden druhého slyšeli. Čím víc přibývalo hostů, tím víc bylo zapotřebí křičet v té vřavě mužských hlasů a dominových kostek, jimiž se tu mlátilo do stolu prostě jen tak, aby byl ještě větší kravál.*

Dominantním sémantickým polem této pasáže je zvuk, resp. hluk panující v hostinci:

cris – lomozu (P) – křiku (K); *vociféraient* – povykovali (P) – museli řvát (K);

le vacarme des voix – vřavu hlasů (P) – v té vřavě mužských hlasů (K)

dominos tapés sur le marbre – klapání domin (P) – dominových kostek, jimiž se tu mlátilo do stolu (K)

Je patrné, že Kárl usiluje přiblížit se výběrem lexika co nejvíce originálu a zároveň se u něho opět projevuje tendence text rozvolňovat (převádět větné členy na vedlejší věty) a učinit jej čtivým (viz vedlejší věty – *jimiž se mlátilo do stolu; aby byl ještě větší kravál*).

Mohli bychom konstatovat, že Projsa se dopustil drobných významových odchylek, pokud jde o překlad lexika patřícího do sémantického pole zvuků. Místy došlo totiž k oslabení intenzity některých obrazů, čímž Projsa „ubral“ na drsnosti rybářů a prostředí hostince (viz výrazy *lomozu* či *povykovali*). Celkový význam sdělení obou překladů však zůstává nezměněn, neboť Projsa i Kárl vybírali lexikum ze stejného sémantického pole jako samotný autor.

Ze srovnání výše uvedených úryvků vyplývá, že Projsa nakládal s překladem poněkud volněji než Kárl. Projsa do textu mimo jiné přidával celá slovní spojení (*hřmot posouvaných židlí; cinkot sklenic*), čímž jej interpretoval. Interpretace se však opět uskutečnila v duchu originálu.

Paralelu k běsnění přírodních živlů tvoří bouře, jež se odehraje v Jeremiášově chatrči po návratu rybáře domů a již způsobil vztek člověka ovládaného žárlivostí a alkoholem. Toto lidské běsnění je vyjádřeno výrazy popisujícími vztek a zlobu.:

Maupassant, 2006, s. 97: *Lentement, il se mit sur les genoux. Une colère sourde la gagnait, se mêlant à la fermentation des boissons.*

Projsa, 1902, s. 121: *Zvolna rovnal se na kolena a zmocnila se ho zběsilá zlost, že zaskřípal zuby.*

Kárl, 1969, s. 136: *Pomalů se vztyčil na kolena. Zároveň s alkoholem v něm začal pracovat tupý vztek.*

Maupassant, 2006, s. 97: *Et levant la chaise, il l'abatit devant lui avec une furie exaspérée.*

Projsa, 1902, s. 122: *A zvednuv židli, [...], udeřil jí vši silou po hlavách postele.*

Kárl, 1969, s. 136: *Zvedl židli, a v záchvatu šíleného vzteku udeřil vši silou před sebe.*

Maupassant, 2006, s. 97: *Il était debout maintenant, frémissant d'une colère foudroyante.*

Projsa, 1902, s. 122: *Postavil se na nohy, supě dravou zuřivostí.*

Kárl, 1969, s. 136: *Ted' už stál a třásl se šířajícím vztekem.*

Maupassant, 2006, s. 97: *Alors, affolé de rage, il grogna.*

Projsa, 1902, s. 122: *Soptě vztekem, jen sípal.*

Kárl, 1968, s. 136: *Procedil mezi zuby, zuřivostí už bez sebe.*

I na těchto úryvcích vidíme Projsovu volnost, pokud jde o výběr lexika. Projsův překlad tedy působí na první pohled jako nepřesný (*une colère sourde* – *zběsilá zlost*; *frémissant d'une colère foudroyante* – *supě dravou zuřivostí*) Nicméně překladatel volil výrazové prostředky z téhož rejstříku slovní zásoby jako Maupassant – nevychýlil se ze sémantického pole vzteku, zuřivosti. Oba dva překlady lze považovat za adekvátní.

O tom, že Pavel Projsa přistupoval k překladu volněji a že Kárl zvolil metodu věrného překladu, svědčí i následující příklady:

Maupassant, 2006, s. 97: *Un cri jaillit de la couche; un cri éperdu, déchirant.*

Projsa, 1902, s. 122: *Pronikavý výkřik rozlehl se jizbou, výkřik strašlivý a srdcervoucí.*

Kárl, 1969, s. 136: *Z postele se ozval výkřik, zoufalý srdcervoucí výkřik.*

Maupassant, 2006, s. 92: *Et il riait encore à ce souvenir de pochard, et il allait tout doucement vers le café de Paumelle, dont la vitre illuminée brillait;*

Projsa, 1902, s. 117: *A opět zasmál se při pijácké vzpomínce té z plna hrdla a loudal se k Paumellově kavárně,²⁸ jejíž osvětlená okna žlutavě zářila do plískavé, bouřlivé noci.*

Kárl, 1969, s. 133: *Znovu se zasmál při té vzpomínce na nedávnou opici a přitom už se pomalu, polehoučku šinul k Paumellově hospodě, jejíž okno svítilo do dálky.*

V textu se mimo jiné objevují výrazy patřící do sémantického pole strachu, obav, bezradnosti.

Maupassant, 2006, s. 95: *Il ne bougait plus, ahuri de peur, éperdu, dans une épouvante du diable, des revenants de toutes les choses mystérieuses des ténèbres, et il attendit longtemps sans oser faire un mouvement.*

Projsa, 1902, s. 120: *Ani sebou nepohnul, napaden strachem, vyjeven zděšením, náhlou představou o strašidlech a nočních přízracích a sotva odvážil se vydechnout.*

Kárl, 1969, s. : *Ležel, ani nedutal, celý vyjevený, na smrt vyděšený představou čerta, strašidel, všech těch tajemných věcí, než se odvážil vůbec pohnout.*

Uvedené výrazy hrají podstatnou roli pro celkové sdělení hlavní myšlenky textu. Tuto skutečnost potvrzuje i fakt, že postponované přívlastky (*ahuri – éperdu*), vystihující duševní rozpoložení postavy, působí rytmicky. Tento autorský záměr, rytmičnost, ba dokonce rýmová shoda koncových slabik, jsou patrné i v obou překladech: *napaden strachem – vyjeven zděšením* (P); *celý vyjevený – na smrt vyděšený* (K).

²⁸ I když je výraz kavárna slovníkovým ekvivalentem francouzského lexému „café“, užití tohoto výrazu není v daném kontextu vhodné. Popis prostředí a osazenstva podniku napovídá, že se jedná o hostinec, hospodu či spíše putyku.

4.4.3. Dialog a přímá řeč

Podstatnou část povídky tvoří dialogy. Jsou v nich vesměs užity fonetické varianty mluvené francouzštiny (*quéque, l'aut, r'trouver*). Místy se v textu objevují i nářeční prvky (*dis-mé*). Mluvenost je dána i výběrem substandardního lexika – expresiv inherentních²⁹ (*charogne*) i adherentních (*saleté*).³⁰

Maupassant, 2006, s. 92: - *Allons, viens-t-en, Jérémie. C'est pas un soir à rentrer, sans rien d'chaud dans le ventre. Quéqu'tu crains?*

Projša, 1902, s. 117: „Nu, pojed', Jérémie. Od které pak doby chodiš domů, abys neměl nic teplého v žaludku? Čeho se bojíš?“

Kárl, 1969, s. 133: „Tak pojed' Jeremiáši! Dneska není večír na to, aby člověk přišel domů bez něčeho pořádnýho v žaludku. Co se bojíš?“

Již z prvního úryvku je patrné, že Kárl zachovává mluvený charakter projevu používáním nespisovných afixů (*pořádnýho, večír*). V Projšově překladu však prvky nespisovnosti (resp. obecné češtiny) chybí nebo se objevují jen zřídka. Tuto tendenci můžeme pozorovat i níže:

Maupassant, 2006, s. 93: - *Et ton fré, Mathurin, ous qu'il est à c't heure?*

Projša, 1902, s. 118: „A tvůj bratr Mathurine, kdepak je?“

Kárl, 1969, s. 135: „Kdepak asi ted'ko je ten tvůj brácha, Maturine?“

Maupassant, 2006, s. 91: - *On dirait qu't'as fait une gageure de m'souler tous les soirs. Dis-mé qué qu'ça te rapporte, pisque tu payes toujours?*

Projša, 1902, s. 110: *Skoro jako by ses byl vsadil, že každý večer mě opiješ. Řekni mi, co tě bere, že napořád platíš?*

Kárl, 1969, s. 132: *Tak se mi zdá, jako by ses byl s někým vsadil, že mě budeš každej večer vožírat. No řekni, co z toho můžeš mít, dyž platíš dycky jenom ty.*

Maupassant, 2006, s. 93-94: - *Vous savez, mes gars, mé j'va m'mettre au portefeuille. J'vous laisse une lampe et pi l'litre.*

²⁹ Slovo má trvale expresivní charakter i bez kontextu.

³⁰ Slovo je expresivní pouze v lexikalizovaném přeneseném významu.

Projsa, 1902, s. 118: „*Víte, hoši, u vás civět nebude. Nechám vám zde jednu lampu a přinesu ještě litr.*“

Kárl, 1969, s. 134: „*Víte co, mládenci, já puđu do peřin. Nechám vám tady jednu lampu a eště flašku.*“

Maupassant, 2006, s. 94: – *Allons, Jérémie, faut décaniller.*

Projsa, 1902, s. 118: „*Vstaň Jérémie, půjdeme!*“

Kárl, 1969, s. 135: „*Honem, Jeremiáši, de se vypadnout.*“

Maupassant, 2006, s. 95: – *Mélina ! Eh ! Mélina !*

Projsa, 1902, s. 120: „*Mélino, he, Mélino!*“

Kárl, 1969, s. 135: „*Melino, pocem, Melino!*“

Maupassant, 2006, s. 92: – *L'aut soir je n'ai pu point r'trouver la porte... Qu'on m'a quasiment r'péché dans le ruisseau de d'avant chez nous!*

Projsa, 1902, s. 117: „*Onehdy ani jsem nemohl nalézt dvěře... Posavad nevím, kdo vytáhl mě tenkrát před domkem z potoka!*“

Zde již můžeme zaznamenat prvek obecné češtiny (*posavad*). Lze však říci, že se tyto prvky v Projsově překladu objevují jen ojediněle. Snaha zachovat mluvenost francouzské předlohy je u Kárla výraznější:

Kárl, 1969, s. 133: „*Jó, aby to nedopadlo jako tudle, jak sem večír ani nemoh najít vrata... Div mě nemuseli lovit před chalupou z potoka.*“

Maupassant, 2006, s. 96: – *C'est li qui m'a r'tenu chez ce fainéant de Paumelle ; et l's autres soirs aussi pour que je rentre point. C'est quéque complice. Ah! Charogne!*

Projsa, 1902, s. 121: „*To on mě zdržel u toho halamy břicháče Paumella a jako každý večer... abych se nedostal domů. Takhle to vypadá! ... Něco provádí odranec, lotr!*“

Kárl, 1969, s. 136: „*Tak to von měl zájem, abych dneska vysedával u toho holomka Paumella, a všechny ostatní večery taky. To proto, abych byl pryč z domu. Byli spolu smluvený. Mrchy jedny.*“

V Projsově překladu se sice místy objevují expresiva (břicháč, lotr), nespisovnost je však oproti originálu značně potlačena. Projsa kompenzuje nedostatek mluvenosti vkládáním vět, jimiž navozuje atmosféru nevázaného rozhovoru.

4.4.4. Smysl pro detail a umělecká zkratka

Maupassant volí stejně jako v jiných povídkách stručnou charakteristiku postav: k popisu jejich zevnějšku a tělesného postoje využívá například jmenných tvarů, které přispívají k celkové konciznosti textu. Níže uvedené jmenné tvary navíc zdůrazňují význam opilcovy pasivity a bezvládnosti.³¹

Maupassant, 2006, s. 93: *Jérémie, le col desséré, prenait des poses de soûlard, une jambe étendue, un bras tombant; et de l'autre main il tenait ses dominos.*

Projsa, 1902, s. 118: *Jéremie, límec rozepjatý, košili na hrudi rozhalenou, těžko se klátil na slaměné židli, široce rozkročen, levici bezvládně skleslou po straně, pravici na dominových kostkách.*

V Projsově překladu se projevuje snaha zachovat konciznost Maupassantova stylu. Projsa se vyhýbá aktivním slovesným tvarům a podobně jako v originále používá jmenné tvary (slovesná adjektiva, participia). Podařilo se mu tak vystihnout Maupassantův záměr zdůraznit pasivitu a bezvládnost opilce. Ta je v rozporu s jeho zuřivostí vyjádřenou slovesy v aktivu.

Mohli bychom sice konstatovat, že z hlediska sémantického se překladatel opět odklání od originálu – volí výrazy, které po významové stránce konkretizují francouzskou předlohu (*une jambe étendue* – široce rozkročen; *un bras tombant* – levici bezvládně skleslou po straně; *de l'autre main il tenait des dominos* – pravici na dominových kostkách; *prenait des poses de soulard* – těžko se klátil na slaměné židli), při bližším pozorování však zjistíme, že celkový smysl sdělení zůstal nezměněn. Nutno podotknout, že se Projsovi podařilo zachovat syntaktickou kondenzaci textu, které dosáhl právě využitím jmenných tvarů.

Kárl, 1969, s. 133: *Jeremiáš, seděl s rozepjatým límcem v typické poloze ožraly, s jednou nohou nataženou před sebe; jedna ruka mu bezvládně visela dolů a ve druhé držel kostky.*

Kárl zvolil pro překlad lexikum, které svým významem téměř přesně odpovídá originálu. Na druhou stranu převedl jmenné tvary na slovesa v aktivu, čímž se z textu vytratil význam opilcovy pasivity. Tu se překladatel snažil kompenzovat přidáním příslovce *bezvládně*, které se v originále nevyskytuje.

³¹ Obecně platí, že francouzština tíhne k užívání jmenných tvarů více než čeština. Je však zřejmé, že jejich využití v uvedeném úryvku je záměrné. Tento záměr by se měl projevit i v překladu.

Umělecká zkratka je využita i v typizaci normandského rybáře. Maupassant nepopisuje celkový vzhled postav, ale charakterizuje je prostřednictvím detailu.

Maupassant, 2006, s. 91: *Deux hommes restaient encore, les mains dans les poches, le dos rond sous les bourrasques, le bonnet de laine enfoncé jusqu'aux yeux, deux grands pêcheurs normands, au collier de barbe rude, à la peau brûlée par les rafales salées du large, aux yeux bleus piqués d'un grain noir au milieu, ces yeux perçants des marins qui voient au bout de l'horizon, comme un oiseau de proie.*

Projsa, 1902, s. 116: *Zůstali pouze dva muži, s rukama v kapsách, se zády sehnutými po větru a s vlněnou čapkou hluboko do čela, oba normandští rybáři, s osmahlou, mořským povětrím okoralou tváří, s modrýma očima, jichž černá zřenice jako pohled dravého ptáka bystře proniká až k samému obzoru.*

Projsa částečně dotváří obraz rybářů dle vlastních představ – *s rudými vousy*. Osmahlost či okoralost jejich tváří zdůrazňuje opakováním této charakteristiky (v původním textu se *peau brûlée* vyskytuje pouze jednou). Osmahlost a okoralost jsou zachycením téže vlastnosti z různého pohledu – nejdříve z hlediska zrakového a vzápětí z hlediska hmatového. Zdůraznění této kvality drsnosti považujeme za funkční. Poslední část umělecké črty, kde dochází k opakování slov – *aux yeux bleus; ces yeux perçants* – však Projsa syntakticky zestručnil.

Kárl, 1969, s. 132: *Zůstali už jen dva muži, nahrbení pod nárazy větru, s rukama schovanými v kapsách a s vlněnými čepicemi naraženými až k očím, dva velcí normandští rybáři s rozježenými štětinami kolem tváří, kůží osmahlou od slaných větrů na širém moři, s modrýma očima, poznamenanýma uprostřed jen malou černou tečkou, oněma pronikavýma očima námořníků, kteří vidí jako draví ptáci až na okraj obzoru.*

U Kárla je patrná snaha věrně reprodukovat Maupassantovu charakteristiku postav. Výběrem lexika a napodobením syntaktické struktury originálu docílil Kárl věrného překladu Maupassantova obrazu. Přesto se nevyhul konkretizaci: *s rozježenými štětinami kolem tváří; poznamenanýma uprostřed jen malou černou tečkou*. Tu však považujeme vzhledem k umělecké náročnosti a kondenzovanosti francouzské předlohy za nevyhnutelnou.

Můžeme konstatovat, že oběma překladatelům se podařilo vystihnout charakteristiku postav po významové i formální stránce, zejména pokud jde o konciznost Maupassantova obrazu.

Stručnost a zkratkovitost se týká i zápletky povídky. Nevěra Jeremiášovy manželky je pouze naznačena. Dovídáme se o ní z dílčích detailů v chování postav.

Maupassant, 2006, s. 92: *Mathurin versait toujours, en clignant de l'œil au patron, un gros homme aussi rouge que de feu et qui rigolait, comme s'il eût sut quelque longue farce.*

Projsa, 1902, s. 116: *Mathurin přivahoval si mrkaje po očku na hostinského, tlustého zardělého muže, jakoby dát mu chtěl na srozuměnou řízný jakýs šprým.*

Kárl, 1969, s. 133: *Maturin pořád naléval a při tom pomrkával na hospodského, tlustého chlapíka, rudého jako krocan, který se smál, jako by věděl něco strašně povedeného.*

Zápletka je naznačena i v jednom z dalších detailů. Je jím moment, kdy hodiny v hostinci odbijí půlnoc. Tento kratičký časový úsek je popsán jako děj, jež má dlouhého trvání, a je vyjádřen nejen gramaticky, pomocí imperfekta, ale i lexikálně, časovými adverbii. Autor věnuje pozornost zejména vystižení zvuku hodin. Mathurin již nemá důvod Jeremiáše zdržovat, urychleně opouští hostinec a loučí se s Jeremiášem. Děje následující po odbití hodin jsou naopak vyličený krátkými větami naznačujícími rychlý sled událostí a jsou vyjádřeny pomocí *passé simple*.

Maupassant, 2006, s. 94: *Mais soudain, l'horloge suspendue sur le comptoir sonna minuit. Son timbre enroué ressemblait à un choc de casseroles, et les coups vibraient longtemps, avec une sonorité de ferraille.*

Mathurin aussitôt se leva, comme un matelot dont le quart est fini: – Allons Jérémie, faut décaniller....

Lorsqu'il furent dans la rue, Mathurin ferma la boutique; puis il dit: – Allons, bonsoir à demain. Et il disparut dans les ténèbres.

Projsa, 1902, s. 119 *V okamžiku tom hodiny, pověšené nad nálevným stolem, odbily půlnoc: hrčivý jejich zvuk podobal se znění kastrolů a úder jejich dlouho chraplavým hlasem ztrácel se v jizbě. Mathurin vzchopil se jako námořník na stráži při vystřídání hlídky: „Vstaň Jérémie, půjdeme!“ Když byli vyšli na ulici, Maturin zamkl dvěře, podstrčil klíč štěrbinou a pravil: „Dobrou noc, zítra se uvidíme!“ A zmizel ve tmě.*

Kárl, 1969, s. 134-135: *Najednou však hodiny visící nad nálevným pultem odbily půlnoc. Jejich ochraptělé bití znělo, jako když o sebe tloučou kastroly, a každý úder ještě dlouho dozníval s plechovým řinčením. Maturin se vzápětí na to zvedl jako námořník, kterému právě skončila služba: „Honem Jeremiáši, de se vypadnout!“ Jakmile se octli na ulici, Maturin zamkl hospodu, řekl: „Tak dobrou noc a zejtra na shledanou!“ A zmizel ve tmě.*

Při překladu výše uvedeného úseku postupovali Pavel Projsa a Luděk Kárl jednotně. Děj trvajícím vyjádřili nedokonavými slovesy (*ztrácel se* (P), *znělo, dozníval* (K)) a děje jednorázové slovesy dokonavými (*vzchopil se, vstaň, zamkl, podstrčil, pravil, zmizel* (P), *zvedl se, vypadnout, zamkl, zmizel* (K)) a časovými adverbii (*vzápětí, jakmile* (K)).

Odbíjení hodin představuje symbolický okamžik povídky. Po půlnoci dostávají věci rychlý spád – na malém úseku textu dojde k vyvrcholení děje a k jeho rozuzlení (viz sujetová výstavba textu). Povídka je uzavřena šokujícím popisem těla brutálně zavražděné ženy:

Maupassant, 2006, s. 98: ***Quand le jour parut, un voisin, voyant sa porte ouverte, entra. Il aperçut Jérémie qui ronflait sur le sol, où gisaient les débris d'une chaise, et, dans le lit, une bouillie de chair et de sang.***

Projsa, 1902, s. 122: *Když se rozednilo, kterýs soused, vida otevřené dvěře, vešel: spatřil Jérémiá, který dosavad chrápal na zemi uprostřed třísek z rozbité židle a na posteli zohavené tělo ženy v kaluži ssedlé krve.*

Kárl, 1969, s. 137: *Když se rozednilo. Všiml si jeden soused otevřených dveří a vesel dovnitř. Uviděl na zemi Jeremiáše, jak chrápe mezi troskami rozbité židle, a v posteli beztvarou kaši zkrvaveného lidského masa.*

V obou překladech se při popisu zavražděné uplatňuje podobná nezúčastněnost a stručnost jako v originále. U Projsy se sice opět projevuje snaha Maupassantuv popis konkretizovat (***une bouillie de chair et de sang*** – *zohavené tělo ženy v kaluži ssedlé krve*), šokující účinek líčení je však zachován.

4.4.5. Shrnutí

V této kapitole jsme sledovali, do jaké míry vybraní překladatelé zachovali význam originálu a jeho stylistické prostředky. V překladu Pavla Projsy jsme zaznamenali snahu text explicitovat a konkretizovat. Do překladu vkládal Projsa výrazy, které nejsou v originále přítomny, čímž částečně modifikoval význam jednotlivých výpovědí původního textu. Často také volil estetizaci a intenzifikaci uměleckých prostředků. Ale činil tak v duchu francouzské předlohy. Výrazný odklon od celkového sdělení a estetického účinku originálu jsme tedy nezaznamenali.

V předchozí kapitole jsme také hovořili o Kárlově tendenci text explicitovat a rozvolňovat tak, aby působil čtivě a jasně. Na některých úryvcích z překladu povídky *Opilec* (resp. *Ožrala*) je rovněž patrná Kárlůva snaha text dekonduzovat a konkretizovat přidáváním nadbytečných výrazů. Jeho úsilí o vytvoření věrného překladu je však nesporné.

Naším úkolem bylo zabývat se problematikou překladu dialogů a přímé řeči. Z našeho zkoumání vyplývá, že Projsův překlad ztratil jistou část mluvenosti. Prvky mluvené češtiny v podobě hovorových morfologických variant či hanlivých výrazů se zde objevují jen zřídka. Nespisovnost je v Projsově překladu oproti originálu značně potlačena. Je nesporné, že se překladatel snažil co nejvíce vyhovět překladatelským literárním normám své doby. Musíme mít na paměti, že překlad vznikl počátkem 20. století. V této době se u nás v překladové ani v původní literární tvorbě obecné češtiny téměř neužívalo. Průkopnické bylo v tomto směru prozaické dílo Karla Matěje Čapka Choda, v němž můžeme zaznamenat prvky nespisovného jazyka včetně slangu. Tyto prvky měly sloužit k charakteristice postav. Právě prostřednictvím Čapkových děl, jako jsou *Nedělní povídky* (1877), *Povídky* (1892) a zejména *V třetím dvoře* (1895) soustavně proniká do české beletrie obecná čeština, nejdůsledněji v oblasti hláskosloví a tvarosloví (Tomášek, 2006).

Projsa neměl pro využití obecné češtiny téměř žádnou oporu, a proto se prvky mluvené češtiny objevují v jeho překladu jen ojediněle. Jeho překlad tedy nelze hodnotit pomocí současných překladatelských norem.

U Kárla se naopak viditelně projevuje snaha stylizovat přirozený mluvený text. Mnohem častěji využívá morfologických a fonetických variant obecné češtiny a expresivních výrazů. Můžeme říci, že Kárl nakládá s prostředky mluveného jazyka v souladu s dobovými literárními normami. V padesátých a šedesátých letech u nás vznikala díla, která široce využívala obecnou češtinu jako zdroj inovace literárního vyjádření. Platí to zejména o prózách

Josefa Škvoreckého a Bohumila Hrabala. „Obrat k nespisovnosti přitom byl součástí obecnějších změn, přesunu pozornosti k problematice každodenního života a k lidské subjektivitě. Závažným rysem textů operujících s obecnou češtinou se stalo to, že se v nich na nespisovnost zpravidla vrství pozitivní hodnoty, je pojmána jako výraz bezprostřednosti, upřímnosti, citovosti.“ (Mareš, 2008, s. 113)

Vzhledem ke stáří originálu stál Kárl před náročným úkolem vytvořit přirozeně a současně působící dialogy tak, aby nepůsobily nápadně a nedostávaly se po stylistické stránce do konfliktu s dobou, do níž je děj povídky zasazen. Můžeme konstatovat, že se Kárlovi podařilo atmosféru doby zachovat a že „současnost“ dialogu v jeho překladu není příliš nápadná. Kárl využívá expresiv a prvků nespisovnosti (substandardních jazykových prostředků) v podobné míře jako Maupassant. Tyto prvky tedy nepůsobí redundantně a míra exprese odpovídá originálu. Totéž platí pro překlad názvu povídky *Ivrogne – Ožrala* (v originále). Jeho expresivita je v souladu s Kárlovou překladatelskou metodou, již jednotně uplatnil v celém textu.

V původním textu jsme mimo jiné zaznamenali výrazný rozdíl ve stylistickém ztvárnění pásma vypravěče (vysoký styl, básnické prostředky) a pásma postav (dialogy s využitím substandardního jazyka). Tento kontrast je v Kárlově překladu výstižně zachycen. U Projsy je vzhledem k potlačení prvků mluvenosti a nutnosti vyhovět dobovým normám oslaben.

Závěr – metody a postupy jednotlivých překladatelů

V závěru této práce shrneme postupy a metody jednotlivých překladatelů z hlediska dobové normy českého jazyka a schopnosti vystihnout styl Maupassantových povídek. Překlad Pavla Projsy vykazuje vzhledem ke svému stáří znaky archaického textu. Zastaralost jsme mohli zaznamenat zejména v tvarosloví (koncovky jmen), v užívání archaických slovesných tvarů (přechodník, plusquamperfektum, minulý kondicionál) a ve slovosledu. Žádný z uvedených znaků se však nevymyká dobové normě českého jazyka a nelze jej tedy považovat za součást překladatelovy metody. Při hodnocení Projsova překladu je také nutné si uvědomit, že v době, kdy překlad vznikl, ještě nebyla vypracována odborná translatická reflexe v podobě návodů na řešení jednotlivých překladatelských problémů. Projsa mnohdy vycházel z vlastního úsudku a v překladu se zřetelněji projevuje jeho tvůrčí individualita. Zaznamenali jsme u něho snahu konkretizovat a explicitovat text originálu pomocí výrazů nevyskytujících se v původním textu. Konstatovali jsme také, že překladatel estetizuje umělecké prostředky originálu. Upravuje a dotváří význam sdělení i estetický účinek francouzského textu a přizpůsobuje jej vlastní umělecké představě. Přestože překladatel místy volil metodu volnějšího překladu, neodklonil se výrazně od originálu po významové stránce ani od stylistického ztvárnění původního textu.

V Projsově překladu se mimo jiné vyskytují výrazy francouzského původu, respektive cizích vlastních jmen, jejichž původní podoba zůstala zachována. Domníváme se, že překladatel vlastní jména do češtiny nepřeváděl ve snaze zdůraznit cizost, „exotičnost“ francouzského prostředí.

Nutno podotknout, že Projsův překlad postrádá určité rysy mluvenosti, respektive přirozenosti dialogu, jíž je originál charakteristický. Projsa se vyhýbal obecně českým a hovorovým variantám. Ty v dialozích téměř chybí přesto, že by jejich využití bylo na místě. Tato skutečnost však opět poukazuje na Projsovu snahu vyhovět dobovým literárním, popřípadě překladatelským normám. Užívání nespisovného jazyka by bylo nepochybně v rozporu s těmito normami.

Překlady Lud'ka Kárla, jimiž jsme se zabývali, vznikly v 60. letech 20. století. Oproti překladu Pavla Projsy jsme tedy mohli zaznamenat výrazný posun k současné jazykové i literární normě.

V překladu Lud'ka Kárla se výrazně projevuje tendence rozvolňovat francouzské polovětné vazby a vytvářet explicitnější vyjádření v podobě hypotaktických souvětí. Překladatel rozvolňoval i přímá pojmenování (metafory) – nejčastěji je převáděl na

přirovnání. Tím vznikla syntakticky „zředěnější“ spojení a zároveň došlo k částečné nivelizaci Maupassantových básnických obrazů. Nižší kondenzace syntaktických konstrukcí je nepochybně výsledkem Kárlovy snahy vytvořit čtivý a lehce plynoucí text. Dekondenzace a s ní související vyšší míra explicitace však částečně potlačují „ticho v Maupassantově výrazu“.³²

V překladu povídky *Ožrala* jsme zaznamenali výrazný výskyt obecně českých a hovorových morfologických variant a expresiv včetně vulgarismů. Na Kárlově překladu je patrné úsilí přiblížit se co nejvíce estetickému účinku originálu a dosáhnout přirozeně působícího dialogu. Kárl navíc zdařile vystihl střídání stylu vysokého (pásmo vypravěče) a stylu nízkého (rozhovory, přímá řeč postav).

Překlad Břetislava Štorma povídky *Výlet na venkov*, jenž vznikl přibližně ve stejné době jako Kárlův překlad, je charakteristický snahou vystihnout formální stránku francouzského textu (zejména syntaktickou kondenzovanost). Štorm tedy formuluje sevřenější syntaktické konstrukce, využívá jmenná vyjádření, přechodníky a souřadná souvětí. Ta zvolil jako jedno z hlavních řešení pro překlad participiálních vazeb. Jeho cílem bylo patrně napodobit jejich významovou implicitnost.

Zároveň se však Štorm snažil oprostít svůj překlad od jazykových interferencí. Vyhýbal se zejména pasivním tvarům, které nahrazoval slovesy v aktivu, a vedlejšími větami vztažnými.

V jeho překladu je patrná snaha respektovat také syntaktické uspořádání uměleckých prostředků francouzské předlohy. Metafory a přímá básnická pojmenování ve Štormově překladu mají tutéž syntaktickou podobu jako v originále. Štorm se co nejvíce vyhýbal jejich rozvolňování. Jeho překlad tedy působí kondenzovaněji než text ostatních překladatelů. O Štormově překladu můžeme konstatovat, že vedle věcné přesnosti vystihl i formální stránku původního textu.

Překlad Dany Melanové, jenž vznikl v 90. letech 20. století, se ze všech uvedených textů nejvíce přibližuje současné jazykové normě a pro dnešního čtenáře tedy působí nejpřirozeněji, ať už jde o výběr lexika, gramatické tvary či syntaktickou stránku textu.

Podobně jako u Břetislava Štorma je v překladu Dany Melanové viditelná snaha o úspornost. Vedlejší věty vztažné se v jejím textu téměř nevyskytují. Melanová se snažila co nejvíce přiblížit originálu pokud jde o implicitnost významových vztahů participiálních vazeb.

³² Respektive aspekt „ticha“ spočívající ve stručnosti a úspornosti založené na užívání nekomplikovaných a kondenzovaných syntaktických konstrukcí.

Ty převáděla zejména na souřadná souvětí, jejichž části napojovala pomocí spojky „a“ či bezespoječně. Věty v takto vzniklých souvětích jsou ve většině případů ve vztahu slučovacím. I v jejím překladu jsme zaznamenali snahu vyhnout se jazykovým interferencím – většinu pasivních konstrukcí převedla na vyjádření s aktivními slovesnými tvary.

Překladatelčino úsilí přiblížit se syntaktické stránce originálu se projevuje zejména v oblasti překladu básnických prostředků. Metafory a další přímá básnická pojmenování nerozvolňuje a dosahuje tak podobně kondenzovaných vyjádření jako v originále.

Je třeba podotknout, že mezi dobou vzniku Maupassantovy povídky *Výlet na venkov* a jejím překladem v provedení Dany Melanové uplynulo více než jedno století. Tento časový rozpor však není na překladu patrný. Překladatelce se podařilo zachovat atmosféru doby, do níž je děj povídky zasazen, a zároveň vytvořit přirozeně plynoucí a z jazykového hlediska současný text.

Pokud jde o pasáže s vysokým výskytem básnických prostředků v povídce *Výlet na Venkov*, konstatovali jsme, že Luděk Kárl, Břetislav Štorm i Dana Melanová použili podobnou metodu překladu. Vybírali lexikum z téhož sémantického pole jako je v originále. Patos a ironii původního textu vyjadřovali pomocí knižních výrazů a deminutiv. U všech překladatelů jsme zaznamenali sklon k intenzifikaci či naopak k oslabování (respektive nivelizaci) některých uměleckých prostředků. K těmto jevům docházelo zejména tam, kde se překladatelé snažili přiblížit se syntaktické podobě originálu. V některých případech naopak překladatelé ustoupili ze svého stylizačního úsilí a přizpůsobili svůj překlad potřebám cílového textu. Takto vniklé odchylky od originálu, ať už významové či formální, jsou však z hlediska významového vyznění a estetického působení textu bezvýznamné. Všechny tři uvedené překlady jsme tedy označili za zdařilé, neboť se v zásadě nedopouštějí prohřešků proti originálu ani proti dobové překladové normě. Totéž můžeme říci i o překladu povídky *Opilec* Pavla Projsy, i když se jeho text z uvedených překladů vzdaluje originálu nejvíce. Tato skutečnost je zapříčiněna, jak již bylo řečeno, potřebou nevybočovat z dobových literárních norem.

Resumé

Cílem této práce bylo kritické zhodnocení několika českých překladů vybraných povídek Guy de Maupassanta. Jednotlivé povídky byly vybrány tak, aby reprezentovaly tři různé generace překladatelů. Analyzovali jsme překlady Pavla Projsy (počátek 20. století) , Břetislava Štorma, Lud'ka Kárla (šedesátá léta 20. století) a Dany Melanové (devadesátá léta 20. století).

V úvodu práce uvádíme základní údaje z Maupassantova životopisu a stručný přehled jeho tvorby. Kromě toho jsme uvažovali o autorově díle v kontextu literárních směrů 19. století. Zabývali jsme se taktéž ohlasem Maupassantovy tvorby ve Francii i v českém prostředí a charakterizovali jsme poetiku jeho próz, zejména povídek.

Další část diplomové práce se věnovala textové analýze originálu a překladu vybraných povídek. Překlady jsme porovnávali s textem originálu i vzájemně mezi sebou. Zabývali jsme se překladem lexika, syntaktických konstrukcí a provedli jsme také stylistický rozbor jednotlivých překladatelských řešení. To nám umožnilo charakterizovat metody a postupy každého z překladatelů. Jako jedno z hlavních kritérií adekvátnosti a zdařilosti překladu jsme stanovili vystižení úspornosti Maupassantova stylu.

Z naší srovnávací translatologické analýzy vyplynulo následující: z hlediska úspornosti textu se originálu nejvíce přiblížily překlady Dany Melanové a Břetislava Štorma. Luděk Kárl respektoval kritérium stručnosti a sevřenosti textu v nižší míře než výše uvedení překladatelé, zato vytvořil čtivý a přirozeně působící text. V překladu Pavla Projsy najdeme nejvíce pokusů text originálu explicitovat a interpretovat. Jeho interpretace jsou však v souladu s celkovým vyzněním originálu. Zastaralé prvky vyskytující se v Projsově překladu nemůžeme považovat za součást překladatelovy metody, neboť jsou v souladu s jazykovou situací (normou) doby, v níž překlad vznikl. Lze konstatovat, že všechny analyzované překlady jsou adekvátní a zdařilé.

Summary

The aim of this thesis is to critically evaluate Czech translations of several novels by Guy de Maupassant. The novels have been chosen in order to represent different generations of Czech translators. We have analysed translations by Pavel Projsa (early twentieth century), Luděk Kárl and Břetislav Štorm (1960's) and Dana Melanová (1990's).

The introduction of this paper contains basic information on Guy de Maupassant's life and his work. We have also focused on the author's work in the context of literary movements of the 19th century and on the reception of his work in the French and the Czech literary milieu. Furthermore, we have described the poetics of his prose, especially that of the short stories.

In the second part of the thesis, we have analysed the original text and translation of selected short stories. The translations have been compared to the original text and with each other. This part concentrates on the translation of vocabulary, syntactic constructions and the stylistic analysis of translators' solutions. We have characterised the methods and techniques applied by each of the translators. One of the main criteria of adequacy and quality of the translations was the skill in expressing the conciseness of Maupassant's writing.

The results of the translational analysis show that the translations of Dana Melanová and Břetislav Štorm capture Maupassant's concise style most closely. Luděk Kárl paid less attention to the characteristic feature of conciseness than the above mentioned translators, but his translations give the impression of being more readable and natural. Pavel Projsa's translation shows a tendency to interpret and explain the initial text. However, his solutions are not contrary to the meaning of the original text. The archaic elements that occur in Projsa's translation cannot be considered a part of his translational method. These elements correspond to the linguistic situation (linguistic norm) of the time when the translation was created. In conclusion, we can say that all the translations are adequate and successful.

Seznam použité literatury

Primární bibliografie

MAUPASSANT, Guy de. *Ce cochon de Morin*. In *Contes de la bécasse*. [online]. 2005-02-10 [cit 2010-01-28], s. 90–98. Dostupný z WWW: <<http://www.ebooksgratuits.org/ebooks.php>>

MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Forestier, Louis (ed.). Paris: Gallimard, 1974-1979. vol 2, 1766 s.

MAUPASSANT, Guy de. *L'ivrogne*. In *Contes du jour et de la nuit* [online]. 2006-02-02 [cit 2011-01-28], s. 90–98. Dostupný z WWW: <<http://www.ebooksgratuits.org/ebooks.php>>.

MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Forestier, Louis (ed.). Paris: Gallimard, 1987. 1705 s.

MAUPASSANT, Guy de. *Une partie de campagne*. In *La Maison Tellier* [online]. 2004-01-01 [cit 2011-01-28], s. 123–137.

Dostupný z WWW:<<http://www.ebooksgratuits.org/ebooks.php>>.

MAUPASSANT, Guy de. *Opilec*. In *Sám a sám*. Přel. Pavel Projsa. Praha: J. Otto, 1902, s. 115–122.

MAUPASSANT, Guy de. *Ožrala*. In *Z Paříže a venkova*. Přel. Luděk Kárl. Praha: SNKLU, 1965, s. 132–137.

MAUPASSANT, Guy de. *Výlet do přírody*. In *Z Paříže a venkova*. Přel. Luděk Kárl. Praha: SNKLU, 1965, s. 241–251.

MAUPASSANT, Guy de. *Výlet na venkov*. In *Věno a jiné povídky*. Přel. Břetislav Štorm. Praha: Odeon, 1969, s. 114–124.

MAUPASSANT, Guy de. *Výlet na venkov*. In *Milostná schůzka a jiné povídky*. Přel. Dana Melanová Praha: Svoboda, 1991, s. 7–18.

Sekundární bibliografie:

BESNARD-COURDOSON, Micheline. *Étude thématique et structurelle de l'œuvre de Maupassant : Le Piège*. Paris: Nizet, 1973. 279 s.

BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris: SEDES, 1998. 303 s.

ČERVENKA, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Karolinum, 1992. 155 s.

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století II*. Praha: Academia, 1976. 769 s.

GRANDADAM, Emmanuèle. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique de recueil*. Publications des Universités de Rouen et du Havre: 2007. 475 s.

GOLDŠMÍD, Jiří. K stému výročí Guy de Maupassanta. *Lidové noviny*. 1950, roč. 58, s. 5.

HRALA, Milan a kol. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, 2002. 271 s.

KOMERS, Petr. Ďábelský povídkář Maupassant. *Nové knihy*. 1992, roč. 37, č. 27, s. 7.

LAGARDE, André; LAURENT, Michard. *Francouzská literatura 19. století*. Přel. Jiří Našinec a kol. Praha: Garamond, 2008. 580 s.

LANOUX, Armand. *Miláček Maupassant*. Přel. Břetislav Štorm. Praha: Odeon, 1975. 473 s.

LASOVSKI, Patrick; LASOVSKI Roman Wald. *L'homme perclus*. In *Magazine littéraire*. 1993, č. 310, s. 36–40.

LEHÁR, Jan; STICH, Alexandr; JANÁČKOVÁ, Jaroslava; HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2006. 1078 s.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1996. 386 s.

MACURA, Vladimír a kol. *Slovník světových literárních děl II*. Praha: Odeon, 1988. 459 s.

MAREŠ, Petr. *Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze*. In *Slavia – časopis pro slovanskou filologii*. 2008, roč. 77, s. 111–123.

MAUROIS, André. *Dějiny Francie*. Přel. Miroslav Drozd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 492 s.

NOVÁK, Arne. *Stručné dějiny literatury české*. Olomouc: R. Promberger, 1947. 818 s.

NOVÁK, Otakar. *Guy de Maupassant*. In MAUPASSANT, Guy de. *Kulička a jiné povídky*. Praha: SNKLHU 1956, s. 7–24.

NÜNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006. 912 s.

PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia, 2002. 286 s.

PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1985. 87 s.

- RADVÁKOVÁ, Tereza. *Recepce francouzské literatury vydávané v edici Světová četba (1948-1999)*. Praha: Univerzita Karlova. Ústav translatologie, 2012. 179 s.
- ŘÍHOVÁ, Milada. *Ohlas Maupassanta v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra romanistiky, 1987. 78 s.
- ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy*, Praha: Melantrich, 1953. vol 7, 491 s.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. 333 s.
- TOMÁŠEK, Martin. *Labyrintem díla K.M. Čapka Choda*. Ostrava: Ostravská univerzita. Filozofická fakulta. 2006. 140 s.
- TOMÍČKOVÁ, Tereza. *Maupassantův Miláček v českých překladech*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie, 2005. 127 s.
- TRUHLÁŘOVÁ, Jana. *Krátká próza Guy de Maupassanta: kompoziční a typologická analýza*. Bratislava: VEDA, 1999. 171 s.
- VALETTE, Bernard. Le nom des personnages dans les contes de Maupassant. In *Maupassant et l'écriture: Actes du colloque de Fécamp*. Paris: Nathan, 1993, s. 207–217.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Devět kapitol o novějším románu francouzském*. Praha: Bursík & Kohout, 1900. 167 s.

Jazykové příručky a slovníky:

- CVRČEK, Václav a kol. *Mluvnice současné češtiny I*. Praha: Karolinum, 2010. 353. s.
- FILÍPEK, Josef a kol. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 2005. 647 s.
- GREPL, Miroslav a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 799 s.
- HLAVSA, Zdeněk a kol. *Pravidla českého pravopisu*. Praha: Academia, 2005. 391s.
- NEUMANN, Josef a kol. *Velký francouzsko-český slovník*. Praha: Academia, 1992.
- PALA, Karel; VŠIANKÝ, Jan. *Slovník českých synonym*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 480 s.
- PETRÁČKOVÁ, Věra; KRAUS, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1998. 735 s.
- REJZEK, Jiří a kol. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001. 752 s.
- ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris: Dictionnaires le Robert, 2006. 2837 s.
- VLASÁK, Václav; LYER, Stanislav. *Francouzsko-český a česko-francouzský slovník*. Voznice: Leda 2002. 1392 s.

Seznam příloh

Příloha 1: Seznam knižních vydání Maupassantových povídek v češtině

Příloha 2: Povídka Une partie de campagne – text originálu

Příloha 3: Povídka Výlet do přírody – překlad Lud'ka Kárla

Příloha 4: Povídka Výlet na venkov – překlad Břetislava Štorma

Příloha 5: Povídka Výlet na venkov – překlad Dany Melanové

Příloha 6: Povídka L'ivrogne – text originálu

Příloha 7: Povídka Opilec – překlad Pavla Projsy

Příloha 8: Povídka Ožrala – překlad Lud'ka Kárla