Milan Hrala a kol.: Kapitoly z dějin českého překladu, Praha, 2007

III. České překlady z francouzské literatury

Obrozenský překlad

Novodobé české překladatelství provázely překlady z francouzštiny od samého počátku. Jejich podíl však byl ze známých příčin ve srovnání s překlady z němčiny zhruba do poloviny 19. století výrazně nižší (jejich pozice ve vztahu k překladům z angličtiny se viditelně posiluje na přelomu třicátých a čtyřicátých let). Zjištění míry tehdejšího zájmu o překládání z francouzských předloh kvantitativními hledisky je pro získání představy o poměrném zastoupení překladů z němčiny, angličtiny, francouzštiny, ruštiny a jiných jazyků velmi obtížné.

Po půlstoletí doslova kritické situace v česky psané literatuře, kdy čeština přestala být nástrojem vědeckého rozvoje a dokonce i jazykem náročnější zábavné literatury, ba co víc, nestačila ani na vyjadřování pojmů a představ přesahujících oblast každodenního života, nastává po vytvoření Královské české společnosti nauk (1774) obrat k lepšímu. Knižní produkce psané česky přibývá a čeština pozvolna získává zpět pozice, které ztratila v pobělohorském období. Knižní překlady z francouzské literatury jsou ovšem zpočátku vzácné, a třebaže některé z nich mají z hlediska vývoje českého překladatelství zásadní význam (např. Jungmannův překlad Chateaubriandovy *Ataly*), jejich bezprostřední působení se ve své době omezuje na hrstku čtenářů z vyšších, a tedy vzdělanějších vrstev. Čtenáře vysoké literatury bylo nutno teprve znovu vychovat.

Jinak tomu bylo s čerpáním z francouzských zdrojů v oblasti zábavné literatury. Ta nacházela ohlas u mnohem širšího publika formou tzv. knížek lidového čtení. Konzument literatury tohoto typu si svou četbu vybíral podle toho, jak vyhovovala jeho kulturnímu vkusu (adresát býval v tomto případě vzhledem k omezenému přístupu ke vzdělání častěji kolektivní, ať se jednalo o diváka loutkového nebo herci hraného divadelního představení či o účastníka předčítání).

Překlad, lze-li o něm ve zmíněné oblasti vůbec uvažovat, neodpovídal kritériím uplatňovaným v téže době na překlad náročné litera-

tury a hranice mezi adaptací a původním zpracováním cizího námětu je nejasná. Pro obtížný přístup k materiálu, který je sám o sobě torzovitý, je zmapování zábavné četby z hlediska podílu překladů z francouzštiny dnes už nereálné, tím spíš, že se častěji nepřekládalo přímo z francouzského originálu, ale přes jiný jazyk (němčinu, polštinu). V dochovaných výtiscích buď zcela chybí základní údaje, anebo, pokud nechybí, nejsou spolehlivé; pro tehdejšího adresáta této literatury ostatně nebyly nijak zvlášť důležité. Určující bylo něco jiného - žánr, zábavnost čtiva a jeho jazyková srozumitelnost.

Vzhledem k funkci, kterou v době národního obrození plnila produkce nakladatelů orientovaných na tradiční literaturu „zábavnou", vyvíjející se a působící vcelku nepřerušovaně, je vhodné alespoň pro zajímavost nastínit nepřehlednost situace v překladu, jehož podíl v této oblasti nebyl zanedbatelný, několika příklady, vypůjčenými z publikace *Knížky lidového čtení* (Odeon 1988).

Vydáváním knížek lidového čtení se jako jedna z prvních proslavila hlavně známá Česká expedice Matěje Václava Krameria (1790–1849). Přesná evidence toho, co v České expedici za M. V. Krameria vyšlo, však neexistuje. Co se týká překladů prozaické beletrie, přesněji řečeno populárního čtiva, ví se, že převažoval zájem o dobrodružné, rytířské a strašidelné povídky a později i pohádky. Kusé, roztroušené údaje typu „Mme d'Aulnoy: *Básně o čarodějnicích*" (1794) nejsou zárukou toho, že se nutně jedná o překlad, tak jak ho chápeme dnes, nýbrž že může jít stejně dobře o adaptace či dokonce o svévolné využití cizí látky způsobem, který by vyhovoval očekávání a zálibám adresáta (tj. text vhodný i pro ústní přednes). Právě tento způsob využívání cizích zdrojů k zábavě i osvětě českého čtenáře přispíval k tomu, že prostřednictvím knížek lidového čtení pronikala k širším čtenářským vrstvám i francouzská látka, ovšem v podání, které bylo v souladu s možnostmi vydavatele a zároveň plnilo funkce „čtiva" zmiňovaného typu (tíhnoucího k sentimentalismu, mravoučnosti, slibujícího široce zaměřenou osvětu a poskytujícího současně záruky čtenářské přitažlivosti; nemalou roli hrál zřetel na prodejnost titulu).

Pro tuto specifickou a z hlediska vývoje (i co do působení) jistě nikoli nepodstatnou oblast bylo typické, že obrozenský překlad hledal hodnotu původnosti nikoli v originálu, ale v jeho českém ekvivalentu. Obdobná situace byla ostatně i na divadle hraném v češtině. Jako příklad mohou posloužit Molièrovy hry, zpravidla přizpůsobované divákům různé úrovně; platí to i o loutkových představeních, u nichž

se předpokládá, že byla s velkou pravděpodobností přebírána spíše z němčiny. Volnější způsob nakládání s pramenem, nelpění na „čistotě“ původu, to vše bylo dáno podmínkami, za jakých se „divadlo“ dostávalo k divákovi, mj. i proto, že konečnou podobu provedení hry určoval, zejména u kočovných souborů, i počet herců, kteří byli momentálně k dispozici... Bibliografické údaje typu „*Don Žuán aneb Kamenná hostina*“ – překlad Václav Thám, „asi z Molièra“[43] nebývají výjimkou a jenom dokládají, že uvádět jméno původního autora nebylo důležité. Spolehlivé prameny z dob, kdy zejména v oblasti lidového divadla ležela veškerá tíha kulturní osvěty a zábavy na bedrech kočovných šiřitelů povyražení a „kulturní osvěty“, bohužel k dispozici nejsou.

Soupis „knižní“ produkce zmíněné České expedice bibliograficky zachycuje teprve pozdější období její činnosti v letech 1830–1849, kdy stál v jejím čele Václav Rodomil Kramerius.[44] Avšak ani tento soupis nepomůže zjistit, zda se jednalo o překlad, adaptaci či původní dílo. Nezřídka se totiž badatel setkává i s kombinací z více zdrojů. Úvodní studie ve zmíněných *Knížkách lidového čtení* uvádí následující, zřejmě typický příklad:

Pohádka o Popelce (Finette Cendron), původně nejspíš arabského původu, v Evropě rozšířená díky zpracování přední francouzské pohádkářky Mme d'Aulnoy (zabudovaná do širšího vyprávění *Don Gabriel*, vydaného ve sbírce *Nouveaux contes de fées*, Amsterodam 1735) se do Čech dostala zřejmě prostřednictvím německého překladu a vyšla před Krameriem několikrát. Látky se pohotově chopilo divadlo (V. Thám, *Čarodějnice Popelka*, 1793; J. N. Štěpánek, *Popelka*, 1830; V. K. Klicpera, *Popelka varšavská*, 1840). V Krameriově zpracování vyšla pohádka u Landfrase v Jindřichově Hradci dvakrát. Poprvé s názvem *Velmi kratochvilná historie o Popelce anebo Spanilost a ctnost dojde odměny* (1844). Podruhé si dodávala starobylosti a byla označena jako osmé vydání, což byl dozajista reklamní trik. Jde o přetisk vydání prvního s drobnými stylistickými úpravami (*Staročeská povídka o Popelce. Pěkný příklad, kterak spanilost a ctnost odměny dojde*). Starší české tisky šířící pohádku o Popelce V. R. Kramerius nepochybně znal (jednu z nich měl Landfras na skladě). Po způsobu dobrých vypravěčů i s jakousi autorskou ctižádostí (a třeba také na objednávku vydavatele, který si přál text delší a dějově bohatší, než bylo předchozí znění pohádky) pojednal staré téma s obměnami. Vzdělavatel, věrný osvícensky výchovným idejím, jež ho v mládí formovaly a uprostřed čtyřicátých let prodělávaly v Čechách svou renesanci, po-

sílil v Popelce rámcové části textu, v nichž se zprvu zdůrazňuje nepořádné jednání krále a královny (jsou rozmařilí a nemilosrdní k poddaným, přetěžují je daněmi a poddaní je vyženou z království) a posléze jejich polepšení (král pečuje o svou zem, královna rozdává bohatství mezi chudé)... Hned v prvním svazečku *Národních báchorek a pověstí* B. Němcové z roku 1845 vyšla také *Popelka*. Víc ‚lidová' než zpracování vázaná v knížkách lidového čtení na francouzské východisko, nastavená jinak, než nastavoval Kramerius, ale přece jen mnohými motivy z pohádky o Popelce v knížkách lidového čtení inspirovaná."[45] Na Krameriovu *Popelku* dále navázalo opavské zpracování *Zábavné čtení o mladé slezské kněžně Popelce (podle vydání V. R. Krameria)*, jež přebralo doslova celé pasáže Krameriova textu, avšak ideově je obohatilo tím, že pohádkového příběhu využilo k národně-politické aktualizaci.

Podívejme se pro zajímavost, jak vypadalo Krameriovo znění z roku 1848 na úryvku z *Velmi kratochvilné historie o Popelce anebo Spanilost a ctnost dojde odměny*:

„Již trvalo veselí večerní několik hodin a princ snažně dychtil po příchodu krásné cizinky; již byl netrpělivý, nebo víc a víc krásotinek se scházelo, však té nebylo mezi nimi, kterou jeho oči hledaly a k níž ho srdce jeho vábilo. Nyní zase se otevřely dvéře, a dávno očekávaná slečna vstoupila do večeřadla - princ letěl proti ní a uvítal ji. Byla zářící královna celé slavnosti, skvěla se nejkrásnější mezi krásnými, slunce, okolo nějž se všecko kmítalo.

Uzřevše Adéla a Matylda, jak všickni mladíci jenom krásnou cizinku obskakují a obsluhují, byly by hněvem a mrzutostí pošly; nebo právě ony, jež sobě na své kráse a spanilosti tolik zakládaly, nebyly ani od přítomných rytířů a hrabat hrubě zpozorovány, tím méně si jich kdo všímal. Jenom s cizí slečnou princ se vyrážel a snažně ji prosil, aby stav a jméno své zjevila, takže se Fineta sotva zdržeti mohla jemu žádost odepříti. Přece ale předstírala, že dosavad obydlí a jméno své tajiti musí; ostatně zavrhla všecko užší seznámení. Tu nemohl déle princ žádosti srdce svého odolati, uzjevil jí svou náchylnost k ní a prosil ji o její lásku; ale Fineta zjevila jemu, že jeho náklonnosti a lásky hodna není, poněvadž určen jest, aby rukou vznešené princezky byl oblažen a takto radost a potěšení celé své říši způsobil.

Celý bez sebe nad pokorností tak spanilé panny, sejmul láskou celý rozpálený princ prsten z prstu svého, lichotivě ho Finetě na prst nastrčil a zapřisáhl se, že žádná jiná nemá býti jeho manželkou. Ale Fineta, pokorná ta dívka, neodpověděla, nýbrž zpozorovavši příhodnou chvíli, princi a průvodcům nenadále uklouzla. Co mohla, pospíšila z hradu, sedla na bělouška, a jak jenom domů dorazila, ihned šaty své zase v zahradě skryla, podrževši jenom prsten princův u sebe a skryvši ho co neskvostnější klénot na srdci svém. Skutečně také prince nade všecko srdečně milovala; ale její stydlivost a pokorná zdrženlivost nepřipustila, aby jemu své tajemství při kvasu zjevila, a protož zvolila raději ustranění své z veselosti..."[46]

Překlady publikované jako „zábavné čtení" však neusilovaly o jazykovou dokonalost či objevnost; měřítka jejich úspěchu byla dána

žánrem lidového čtení, který si diktoval svá pravidla výběru látky i jejího zpracování tak, aby uspěl na knižním trhu. Právě proto byl výkon překladatele tak často spojen s adaptací: „Autor v sobě slučoval funkce a činnosti rozdělené dnes mezi lektora, redaktora, překladatele a upravovatele, vydavatele a popřípadě tiskárenského korektora, navíc ještě knihkupce a kolportéra. Vzhledem k této univerzálnosti v produkci a vzhledem k adresátovi, u něhož zájem o autora byl minimální nebo žádný (pro výběr a koupi knížky byl důležitý titul a tušená nebo vyjádřená přináležitost k oblíbenému typu čtení, signalizovaná snad ještě jménem nakladatele, jenž si získal jméno a důvěru), bývalo autorství knížek lidového čtení ještě v první polovině 19. století anonymizováno."[47]

Přestože měl tedy právě tento typ literární tvorby, jejíž převažující část tvořily překlady, značný vliv na kulturní život širokých vrstev obyvatelstva („výchovná" funkce), ale i na další domácí literární vývoj, zůstane naše představa o podílu překladů z francouzské oblasti (nejčastěji pořizovaných přes překlady německé) stejně jako o skutečné situaci z hlediska překladatelského tíhnutí k té či oné metodě („adaptační" či jiné) mlhavá. Nezbývá než konstatovat, že překlad významně obohacoval pohádkové příběhy a přispěl k tomu, že se u nás tento žánr dostal v polovině čtyřicátých let do ohniska literárního vývoje, takže mohl být zužitkován ve vrcholných projevech národního básnictví (Němcová, Erben, Tyl). Poněkud jinak přistupovali k překládání z francouzské literatury překladatelé, kteří v dobách národního obrození usilovali o povznesení a rozvoj národního jazyka a národní literatury, dnes právem považovaní za vůdčí osobnosti tehdejší kultury. Při výběru předloh brali v úvahu díla, která byla nosná jak z hlediska obsahu (osvícenský přístup k volbě tématu), tak z hlediska žánru. Nejvýznamnější český překladatel tohoto období Josef Jungmann (1773-1847) k nám uvedl sonet, adaptoval v české poezii baladu a naše literatura vděčí v mnohém jeho zájmu o novelu - „mravnou rozprávku, poněvadž předměty své z okresu mravnosti vybírá",[48] umožňující prolnutí látky mravní s českým patriotismem a zároveň se nabízející jako nosný žánr, dosud ovlivněný francouzskou osvícenskou novelistikou, který pak ve čtyřicátých letech mohl stát v základech české politické publicistiky. Důležité je, že je k nám už od počátku 19. století uváděn francouzský román.

Z výběru překládaných děl je patrné uplatňování dvou hledisek. Zájem o francouzská díla celoevropského významu, která neměla

chybět ani v české kultuře. Zkušenost českého osvícenství, na niž národní obrození navazovalo, si přirozeně žádala české překlady z francouzské literatury 18. století, především děl francouzských osvícenců. Jejich ohlas v Čechách v prvních desetiletích 19. století ovšem nelze ztotožňovat s počtem vydaných překladů, a to vzhledem k politické atmosféře, panující od dob francouzské buržoazní revoluce po pád Bachova absolutismu. Existují případy, kdy překladatel z opatrnosti neuvádí své jméno. Z němčiny pořízený překlad Voltairových povídek vydaných pod názvem Některé pověsti nenesl ještě v roce 1851 jméno překladatele – Karla Havlíčka Borovského (1821–1856). Autorství knižních překladů Voltaira je uváděno až od roku 1874. Jungmann uvádí tři ukázky z Voltairovy tvorby ve Sloesnosti (1845 a 1846) bez jména autora. Svůj překlad části Voltairoy hry *Tankred* nedokončil, možná proto, že nedoufal v možnost ího vydání.

Francouzské 18. století bylo zastoupeno Puchmajerovým překlaem Montesquieuova *Chrámu gnídského* (z polského veršovaného přeladu 1804, druhé vydání 1836), Jungmannovým převodem Chateauriandovy *Ataly aneb Lásky dvou divochů na poušti* (1805, přepracované ydání 1832, 1841, 1873). Dvakrát vychází Štěpánkův překlad Mariauxovy hry *Půjčka za oplátku*, pořízený roku 1815 z němčiny (druhé ydání se uskutečňuje již za tři roky poté). Z autorů francouzské liratury 18. století se v první polovině následujícího století objevuje ště Bernardin de Saint-Pierre a jeho krátký román *Paul et Virginie* překladu P. Ondráka z roku 1836 (2. vydání 1855), a do české kulury konečně vstupuje Alain-René Lesage, jehož román Le Diable piteux poprvé přeložil F. B. Tomsa pod názvem *Kulhavý šotek ve Špalsku* (1850) a román *Gil Blas* J. K. Zbraslawský, resp. Jan Kaška roce 1848. Dvojí vydání Pavla a Virginie ukazuje na zaujetí české publika právě sentimentálně laděným příběhem, moralisticky kazujícím škodlivé působení společnosti na člověka. Vysvětluje to pologická příbuznost českých překladů s původní českou prózou. otéž lze říci i o popisně realistických románech Lesageových. „Jeliž šlo o díla, jejichž uměleckou hodnotu už předtím prověřil čas, čala postupně hrát z čtenářského hlediska nejen obdobnou úlohu omineme-li jistou ‚exotičnost') jako ve svém původním literárním ntextu, ale do značné míry začala postupně čtenářsky vytlačovat zykově zastarávající domácí typologické protějšky."[49]

Jungmannův překlad Chateaubriandovy (1768–1848) *Ataly* (Atala, Les Amours de deux sauvages dans le désert, 1801) zahajuje

v roce 1805 uvádění prvních velkých děl francouzského romantismu. Jungmannovo rozhodnutí vydat česky tuto časem neprověřenou novinku za pouhé čtyři roky od otištění originálu souviselo nepochybně s tím, že Atala vybízela k originální, tvůrčí práci nejen na úrovni jazykové, ale též ideologické.

Překládání starších děl, jako např. *Umění básnířského* Nicolase Boileaua (Art poétique, 1674) z r. 1832 od Bohuslava Tablice, zapadá do snah o vytvoření pravidel české prozódie a o typologické dohánění evropského literárního vývoje. Nepřekládají se však díla významných představitelů francouzského klasicismu, a pokud ano, pak většinou z němčiny (např. Racinova *Faidra* roku 1877 od Bohumila Peliána přes překlad F. Schillera). Podobně je roku 1864 přeložen Corneillův *Cid* Věroslavem Pražským, v roce 1882 „volně" přeložen Václavem Kalbáčem a pravděpodobně r. 1886 Bedřichem Fridou, bratrem Vrchlického; poprvé uspokojivě však až r. 1899 (!) Jaroslavem Vrchlickým. Například Molière se objevuje až v druhé polovině šedesátých let. Tato situace bude přetrvávat i později (s výjimkou překladů Molièrových her); mezera, vzniklá nezájmem obrozenců, bude pociťována jako určitý dluh již počátkem šedesátých let (např. v Nerudových článcích), který se už ani v dalších obdobích českého překladatelství nepodaří uspokojivě splatit.

Počínaje Jungmannovým překladem Chateaubriandovy Ataly se pozornost obrací k aktuálnímu literárnímu dění. Z tohoto hlediska lze už samu volbu Ataly považovat za čin průkopnický a výsledný produkt této volby za triumf. Triumf slaví Josef Jungmann svým obdivuhodným překladem Ataly už čtyři roky po vydání francouzského originálu. Volbou Ataly tedy Jungmann předjímá princip, jímž se bude od šedesátých let řídit jako jedním z hlavních požadavků převážná část překladatelské produkce, a tím je princip aktuálnosti.

Josef Jungmann (1773–1847), vzdělán v litoměřické koleji v katolickém duchu, sám zanícený voltairián, se ve výběru překládaných děl nemohl vždy řídit osobními zájmy a zálibami a s nelibostí nesl omezování cenzurou. Proto také věděl, že se mu některé překlady nepodaří vydat (Voltairův *Tangred*, zachovaný jen ve zlomcích, a některé Voltairovy básně).

Co se týká jeho převodu Ataly, je třeba ve stručnosti upozornit alespoň na dvě na první pohled patrné stránky tohoto významného počinu. Jungmann systematicky vypouští pasáže originálu vztahující se ke katolické ideologii a praxi, zejména k zdůrazňování mariánského kultu.[50] Všimněme si, jakým způsobem přistupuje k vynechá-

racines de toutes parts, achèvent de consolider ces débris." - „Kdy se všecky tyto proudy povodněmi naduly zimními, kdy bouřky celá mejta lesů vyvrátily *napořád*, shromažďuje *věk* u veškerých pramenů stromy vykořeněné. *On* je lianami slučuje a klejuje třtím, *on* vysazuje křovinami a vstrká do vody *dílo* své."

Dlužno dodat, že při hledání lexikálních prostředků využíval překladatel nejrůznějších dostupných zdrojů, od výrazů vypůjčených ze slovanských jazyků (hlavně polštiny a ruštiny, případně staroslověnštiny) přes jazyk Kralické bible až po své vlastní neologismy. Jungmannův přínos české kultuře dobře vystihuje básník a překladatel Jiří Taufer: „Jungmannův slovník je cosi jako obrovská sýpka, v níž je láskyplně uložena a srovnána zlatá sklizeň jazykového klasobraní, jehož zrno neleželo a neleží ladem, ale dává stále výživné chleby a je znovu a znovu vrháno do úrodných brázd. Tak tedy přece jen! Jungmann nepatří mezi uctívané velké mrtvé, které nikdo nečte. Čteme jej a mluvíme s ním všichni stále a nepřetržitě, třebaže si to ani neuvědomujeme. A to navzdory občasným vlnám jazykových inflací a devalvací, jež naší vinou, naší občasnou lhostejností nám znehodnocují tento náš poklad."[51]

Šedesátá až osmdesátá léta

Šedesátá léta 19. století znamenají začátek éry rozmachu tvůrčích sil všech, kdo se chtěli podílet na utváření české kultury. Stejně jako v předcházejícím období i v šedesátých letech bude překladatelský zájem podmiňován službou potřebám přijímající kultury. Upřednostňování určitých autorů je diktováno logikou ryze domácích potřeb. Stejně jako dříve však bude překladatelská aktivita prokazovat i nadále samostatnost vycházející z její základní funkce zprostředkovatele kontaktů s cizími kulturami. I nadále jsme svědky jakési svébytné logiky překladu registrujícího na dálku nové impulzy podobně jako seismograf. Jsou zde překlady přinášející plody krátce poté, co zapadnou do předem připravené půdy, i takové, které domácí vývoj předcházejí. Do první zmíněné skupiny tohoto desetiletí bychom mohli zařadit díla, jež ideově podporují „boj" za demokracii, národní myšlenku a rozvoj sebevědomé národní literatury. Příkladem z druhé skupiny poslouží Renanův *Život Ježíšův* (Vie de Jésus, 1863), který vychází v českém překladu hned následujícího roku po francouzském vydání. Tento vlastně první díl teprve vznikajících mnohosvazkových *Dějin počátků křesťanství* (Histoire des origines du christianisme, 1863–1883) Ernesta Renana se u nás setkal

chybět ani v české kultuře. Zkušenost českého osvícenství, na niž národní obrození navazovalo, si přirozeně žádala české překlady z francouzské literatury 18. století, především děl francouzských osvícenců. Jejich ohlas v Čechách v prvních desetiletích 19. století ovšem nelze ztotožňovat s počtem vydaných překladů, a to vzhledem k politické atmosféře, panující od dob francouzské buržoazní revoluce po pád Bachova absolutismu. Existují případy, kdy překladatel z opatrnosti neuvádí své jméno. Z němčiny pořízený překlad Voltairových povídek vydaných pod názvem Některé pověsti nenesl ještě v roce 1851 jméno překladatele – Karla Havlíčka Borovského (1821–1856). Autorství knižních překladů Voltaira je uváděno až od roku 1874. Jungmann uvádí tři ukázky z Voltairovy tvorby ve Sloesnosti (1845 a 1846) bez jména autora. Svůj překlad části Voltairovy hry *Tankred* nedokončil, možná proto, že nedoufal v možnost jeho vydání.

Francouzské 18. století bylo zastoupeno Puchmajerovým překladem Montesquieuova *Chrámu gnídského* (z polského veršovaného přeladu 1804, druhé vydání 1836), Jungmannovým převodem Chateaubriandovy *Ataly aneb Lásky dvou divochů na poušti* (1805, přepracované vydání 1832, 1841, 1873). Dvakrát vychází Štěpánkův překlad Mariauxovy hry *Půjčka za oplátku*, pořízený roku 1815 z němčiny (druhé vydání se uskutečňuje již za tři roky poté). Z autorů francouzské literatury 18. století se v první polovině následujícího století objevuje ještě Bernardin de Saint-Pierre a jeho krátký román *Paul et Virginie* v překladu P. Ondráka z roku 1836 (2. vydání 1855), a do české kultury konečně vstupuje Alain-René Lesage, jehož román Le Diable boiteux poprvé přeložil F. B. Tomsa pod názvem *Kulhavý šotek ve Španělsku* (1850) a román *Gil Blas* J. K. Zbraslawský, resp. Jan Kaška roce 1848. Dvojí vydání Pavla a Virginie ukazuje na zaujetí české publika právě sentimentálně laděným příběhem, moralisticky ukazujícím škodlivé působení společnosti na člověka. Vysvětluje to typologická příbuznost českých překladů s původní českou prózou. Totéž lze říci i o popisně realistických románech Lesageových. „Jelikož šlo o díla, jejichž uměleckou hodnotu už předtím prověřil čas, začala postupně hrát z čtenářského hlediska nejen obdobnou úlohu (pomineme-li jistou ‚exotičnost') jako ve svém původním literárním kontextu, ale do značné míry začala postupně čtenářsky vytlačovat jazykově zastarávající domácí typologické protějšky."[49]

Jungmannův překlad Chateaubriandovy (1768–1848) *Ataly* (Atala, Les Amours de deux sauvages dans le désert, 1801) zahajuje

s živým zájmem (v souvislosti s odpoutáváním z vlivu církevních dogmat), třebaže o jeho autora (spolu s dalšími představiteli francouzského pozitivismu) se bude zajímat hlavně až generace let devadesátých a systematicky bude u nás překládán od přelomu 19. a 20. století. V duchu „otevírání oken" tedy překlady napomáhají registrovat v hrubých obrysech to nejpodstatnější, co je v soudobé Francii hodné pozornosti.

V šedesátých letech se obrací pozornost především na román, v němž je podle Nerudy „překladatelstvo nejčilejší". Přesto už v předcházejícím desetiletí vycházejí *Tři mušketýři* Alexandra Dumase (F. Bohumil Tomsa, 1851–1854). V první polovině šedesátých let jsou to v překladech Vincence Vávry Haštalského Hugovi *Bídníci* (1863–1864, reedice 1883), *Chrám Matky Boží v Paříži* (1864), Dumasův *Hrabě Monte Christo*, romány E. Suea a G. Sandové. Podle toho, co se překládá, se již v tomto období pozvolna utváří subjektivní, domácím vkusem ovlivněný obraz francouzské literatury. Ze stále rostoucího počtu překládaných děl z francouzštiny se vydělují překlady, které mají pro sledované období mimořádný význam.

Ve čtyřicátých letech se začíná zdůrazňovat ideovost umění a sociální poslání literatury napomáhající odstraňovat bídu, učící lid vládnout, jak to propaguje zejména Karel Sabina a později Jan Neruda, který podtrhuje též národní charakter umění. Tehdy se k nám prostřednictvím radikálních demokratů dostávají teorie socialismu a komunismu (např. Saint-Simon přes němčinu; Lamartinova osmisvazková *Historie Girondinů* z r. 1847 je do češtiny přeložena v letech 1851–1852), v sedmdesátých letech se opožděně vydávají osvícenci (Voltairovy romány a povídky, v roce 1871 Rousseauova *Společenská smlouva* v převodu Karla Adámka).

Skutečný ohlas však mají v šedesátých letech politické satirické písně, jejichž autorem byl v letech 1815–1857 slavný písničkář Pierre-Jean de Béranger. Francouzský „básník lidu", proslavený v celé Evropě, našel svého prvního významného překladatele v Josefu Václavu Fričovi, který vydal v Nerudových *Obrazech života* (1860) vedle jeho básní i obdivnou studii. Stejně jako celá májová družina byl velkým Bérangerovým ctitelem Jan Neruda, iniciátor a redaktor prvního knižního výboru pořízeného v roce 1875 Miroslavem Krajníkem s názvem *Písně*. Překlady z Bérangera budou hojně vycházet v dělnických časopisech v začátcích českého dělnického hnutí. S nimi se objevuje nový žánr – satirická píseň s politickým nábojem.

V tomto období se také čtenáři poprvé seznamují s francouzskou spisovatelkou George Sandovou. V českých kruzích se stala záhy známou a velmi oblíbenou díky knižním překladům románů *Hraběnka z Rudolštadtu* z roku 1864 (La Comtesse de Rudolstadt) a *Konsuelo* z r. 1865 (Consuelo), jež vycházely jako volné pokračování v letech 1842–1844 zásluhou Žofie Podlipské (sestry Karoliny Světlé), která v té době redigovala Ženskou biblioteku. Své obdivovatele nachází především v prvních velkých českých spisovatelkách – Boženě Němcové (1820–1862) a Karolině Světlé (1830–1899). G. Sandová se u nás četla nejvíce v šedesátých a sedmdesátých letech. Její beletristická tvorba měla řadu shodných rysů s díly Němcové,[52] která v české literatuře klade do popředí rovněž postavu ženy. Pokud jde o prostředky zobrazování, užívala Němcová – podobně jako dosavadní česká literatura vůbec – novelu. Ta byla později literární historií považována za formu zastaralou, jež Němcovou brzdila a neumožňovala jí ještě dospět k sociálnímu románu, pro který měla předpoklady.[53] Karolina Světlá, na niž nejsilněji působily právě obě spisovatelky, je už v tomto smyslu poučenější a orientuje se především na román. Sama Světlá překládala z francouzštiny a dokonce se pokusila zpracovat příběh přítele G. Sandové, pátera Lamennaise, který pak vydávala v prvních číslech almanachu Máj pod názvem *Dvojí probuzení* (1858).[54] Sandová byla v českém prostředí posilou rovněž pro nastolování otázky ženské rovnoprávnosti. (Venkovský román *Malá Fadetka* z r. 1849 vyjde v českém překladu Václava Černého v letech 1884 a 1888.)

Český čtyřsvazkový překlad *Tajností Paříže* (Les Mystères de Paris, knižně 1842–1843) Eugèna Suea (1804–1857) z roku 1864 (bez uvedení jména překladatele, jímž mohl být s velkou pravděpodobností Josef Čejka) je dalším v řadě překladů z francouzštiny, které si zasluhují samostatnou poznámku. Se Sueovým jménem je spojován vznik žánru románu-fejetonu a současně i sociálního románu. Románová díla Sueova typu si nekladla umělecké cíle; často jim byla vytýkána podbízivost nižším vrstvám záměrným líčením světa vysokých vrstev (jako líhně neřesti a zločinnosti) a na druhé straně přehnanou idealizací chudiny. Násilnosti, vraždy, honičky o dědictví, intriky a msty uvnitř aristokratických kruhů či policejní a podsvětní zápletky zprostředkovávaly vzrušující pohled plný napětí do světa soukromých zájmů a buržoazních praktik.

Důvody uvedení a obliby tohoto typu literatury si můžeme vysvětlovat různě. Neruda v článku Škodlivé směry (Obrazy života)

oceňoval Suea jako autora, u něhož se lze „učit poznávat život".[55] Ale nejsou vyloučeny ani důvody pragmatické (tedy komerční) vzhledem k dobovému vkusu a čtenářské přitažlivosti Tajností. Román-fejeton (román na pokračování) u nás neexistoval (v naší publicistice poprvé užívá slova fejeton právě Josef Čejka), byl dalším z žánrů, které se k nám dostaly z Francie a ujaly se u nás (v tomto případě zejména v oblasti tzv. brakové literatury, jakou později představovaly např. rodokapsy). Román-fejeton, který měl velký význam pro vznik sociálního románu a snadno si získával oblibu u nejširších vrstev českých čtenářů, se stal prototypem čtenářského „konzumu". Tento historicky nový žánr ve Francii nejlépe reprezentovala tvorba Eugèna Suea. Jeho román využíval řadu postupů triviální a frenetické literatury k tomu, aby zvyšoval napínavost vyprávění a provokoval čtenářovu zvědavost na pokračování děje. Tajnosti vycházely nejprve na pokračování v Journal des Débats (dá se předpokládat, že i u nás vycházely zpočátku časopisecky). Způsobem zobrazení soudobého velkoměsta s jeho spodinou v mnohém předjímaly *Ubožáky* Victora Huga (Les Misérables, 1862), přeložené u nás do dvou let od francouzského vydání (1863–1864, *Bídníci*, Vincenc Vávra Haštalský). Pro zajímavost ještě dodejme, že v r. 1868 vydává Josef Svátek Tajnosti pražské, napodobeninu, která je však francouzskému vzoru velmi vzdálená. Eventuální vliv Suea by snad bylo možno hledat až v devadesátých letech u Karla Matěje Čapka-Choda.

Tento žánr, který se k nám dostal prostřednictvím překladů, se posléze objevil i u českých autorů (např. Nerudova povídka *Trhani* vyšla původně jako soubor fejetonů v Národních listech v roce 1872). Druhý nejslavnější Sueův čtyřdílný román *Věčný žid* (Le Juif errant, 1844) s ostrou antiklerikální tendencí a kritikou jezuitismu u nás vyjde knižně až v letech 1912–1913 (Ervín Brenner = Emanuel Lešehrad). V Čechách však byli autoři tohoto okruhu známí už dříve, ještě v době předbřeznové, např. Émile Souvestre (1806–1854). Z jeho děl čerpal Karel Sabina saintsimonistické prvky a jeho románu *Člověk a peníze* věnoval roku 1840 obsáhlý výklad ve Vlastimilu.[56]

Překládání francouzské prózy v sedmdesátých letech plynule navazuje na desetiletí předchozí, přičemž počet překladů stále stoupá. Je zajímavé, že ačkoli velká epická forma byla u nás kolem roku 1870 vázána reálnými podmínkami knižního trhu (proto se zřejmě Neruda a Hálek vyhýbali románu a směřovali k epické kondenzaci a zkratce), vydávání cizích románů jako by naopak nestálo nic v cestě.

Pokračuje překládání starších děl, dosud knižně neuvedených. Například v r. 1873 vychází česky La Fontaine ve výboru B. Pešky nazvaném *Čtrnáctero bajek* (znovu ještě v r. 1895) či Voltairův *Candide neboli Optimismus* (1874, Rudolf Krejčí). Nově se po dvaceti letech překládají Dumasovi *Tři mušketýři* (1874, Josef T-ý; tento román bude ještě víckrát nově překládán v krátkém časovém rozmezí počátkem 20. století - r. 1903 J. Vrchlickým, r. 1904 Václavem Benešem-Šumavským, r. 1905 Josefem V. Sterzingerem). Vycházejí další díla G. Sandové (např. v r. 1876 *Nalezenec* v Matici lidu). Poprvé se objevují novely Prospera Mériméea - *Colomba* (1875, K. Žďárský) a *Novely* (1878) v převodu Bedřicha Fridy, který bude v uvádění tohoto autora do českého prostředí pokračovat i později (*Dvě novely*, 1897; *Carmen*, 1925).

Ovšem skutečnou událostí let sedmdesátých se stanou díla Julesa Verna, zakladatele vědecko-fantastického románu, zcela nového, přitažlivého literárního žánru, který si razí cestu v době cele poznamenané dosud nebývalým pokrokem vědy a techniky. Verne byl čtenářsky zajímavý proto, jak poutavou, humorně zábavnou formou popularizoval současné vědecké poznatky. Pozdější generace navíc inspiroval tím, že anticipoval použití vědeckých poznatků v budoucnosti a nesklouzával do oblasti čiré, nepodložené fikce; jeho fantazie si zachovávala znaky jisté „reálnosti".

První „vernovku" *Pět neděl v baloně* si jako „literární kuriozitu" přivezl do Čech přímo z Paříže v roce 1863 Jan Neruda. Do Francie (a také do Německa) tehdy Nerudu vyslal spolek Svatobor, aby odtud přivezl nové podněty pro český kulturní život. V roce 1867 byla českými vzdělanci sdruženými kolem Eduarda Grégra založena levná knižnice Matice lidu, která předkládala pestrý výběr zábavného čtení domácích i zahraničních autorů, aby čelila dosavadním levně vydávaným „odkazům", knížkám psaným sice česky, avšak brakům, navíc nepřátelským vlasteneckému a demokratickému snažení po pádu Bachova absolutismu (Neruda byl roku 1869, kdy začaly vycházet první svazky Matice lidu, členem představenstva).

Již v následujícím roce vyšel první román Julesa Verna (1828-1905) v češtině - *Cesta kolem Měsíce* (Autour de la Lune, 1870), tedy téhož roku jako originál! Byť byl zájem o uvádění českého Verna velký, přesto se celá věc neobešla bez komplikací vlivem události, o níž píše O. Neff v knize Podivuhodný svět Julesa Verna[57] a jež českému „vernovskému" snažení zasadila hned na začátku ránu pod pás. „Velké německé nakladatelství Hartleben s filiálkami ve Vídni, Pešti

a Lipsku vydalo první dva svazky spisů Julesa Verna, romány *Ze Země na Měsíc* a *Kolem Měsíce*. Hartleben hodlal vydat vše, co Verne napsal a ještě napíše. Romány opatřil souborným názvem Bekannte und Unbekannte Welten. Byly to přepečlivě tištěné knihy, vyzdobené plným počtem původních francouzských ilustrací, jimž se brzy dostalo skvostných vazeb z imitace kůže s dokonale kvalitní čtyřbarevnou ražbou na deskách. Jednotlivé svazky byly velmi drahé. (...) Brožované knihy byly o čtyřicet procent levnější. Sérii si bylo možno předplatit jako časopis, protože vycházela v sešitech po arších. Každý stál patnáct krejcarů. Hartlebenův nakladatelský počin měl neobyčejný úspěch v celé německy mluvící oblasti - včetně českých zemí. Německé ilustrované vernovky pak dlouhá léta konkurovaly českému vydání a neblaze ovlivnily pozdější pokusy o české ilustrované vydání. Knížky Matice lidu vypadaly vedle nich uboze. Byly bez obrázků, měly poloviční formát, byly tištěny na novinovém papíře. Představenstvo edice váhalo tři roky, než se znovu odhodlalo vydat Verna!"

Vlivem zdržení vyšla jako další z Vernových knih až roku 1873 *Cesta kolem světa za osmdesát dní* (Le Tour du monde en quatre-vingt jours, 1873), avšak opět v témže roce jako originál. Následujícího roku (1874) *Pět neděl v balóně* (Cinq semaines en ballon, 1863), v obou případech v převodu Nerudova přítele JUDr. Roberta Nápravníka, který se podepsal jako J. Drn. V roce 1875 vychází díky Janu Vincenci Divišovi (pod pseudonymem Jan Čeněk) *Dobrodružství tří Rusů a tří Angličanů* (Aventures de trois Russes et de trois Anglais, 1872), v roce 1876 *Země kožešin* (Ignát Herrmann; Le Pays des fourrures, 1873) a v roce 1877 *Dvacet tisíc mil pod mořem* (Vingt mille lieues sous les mers, 1871). Koncem sedmdesátých let (1879) ještě vychází čtyři roky po francouzském vydání *Tajuplný ostrov* (L'Île mystérieuse, 1875) v převodu Františka Brábka (Tajemný ostrov; dále 1897, Antonín Koudelka = Jan Wagner, Tajůplný ostrov; 1906, Gustav Žďárský, Tajemný ostrov).

Jan Neruda, který se zasadil o uvedení Verna do české kultury, vydává v roce 1878 své proslulé *Písně kosmické*, jimiž vnáší do české poezie novou dimenzi. O vlivu Verna na tuto Nerudovu sbírku není pochyb. Vernovy romány navíc podnítily další časté překlady i adaptace a vedle jiných dobrodružných próz stály v pozdější době (zejména po celou první polovinu 20. století) u zrodu edicí zábavné, konzumní četby rozdílné kvality, nevyjímaje literaturu brakovou.

Jak se z Neffovy monografie dozvídáme, osud Nerudova vztahu k Vernovým románům však tímto zdaleka není vyčerpán, i když má

jeho pokračování poněkud pikantní příchuť. Jako by Neruda, „patron Julesa Verna na české půdě“, po sedmi letech od první české „vernovky“ náhle změnil názor. „Roku 1873 dostal Neruda od svého vídeňského přítele V. K. Šembery deset vernovek k vánocům. Pečlivě prostudoval i další svazky, které se mu v průběhu následujícího roku dostaly do rukou, a na podzim roku 1874 uveřejnil v Národních listech sérii článků o Vernově díle. Označil v nich Verna za ‚spisovatelskou kuriozitu‘, autora, který ‚úžasně rychle domohl se jména a - peněz‘. Z tohoto zorného úhlu ho pak hodnotil, věcně a stroze, jako zakladatele zeměpisného románu. ‚Talent a vědecká průprava umožní autorovi napnout a upoutat čtenáře. Ten si nakonec řekne - ‚proč by to konečně nemohlo být?‘ Neruda ocenil Vernovu profesionalitu, ale vytkl mu odbyté závěry románů, neboť ‚Verne spisy své přec jen sype‘.“[58] Velice podrobně referoval čtenářům o obsahu jednotlivých děl; uváděl zároveň ukázky dialogů a popis dramatických situací. Tu a tam si dokonce neodpustil ani ironické poznámky na Vernovu adresu. Touto formou byli čtenáři od podzimu roku 1874 do konce roku 1875 podrobně informováni o románech Dobrodružství kapitána Hatterasa, Do středu Země, Dvacet tisíc mil pod mořem, Dobrodružství tří Rusů a tří Angličanů, Děti kapitána Granta, Chancellor a Tajuplný ostrov. Série článků vyvrcholila „protivernovským fejetonem“ o Vernově novince *Michal Strogov* (původní název *Carův kurýr*), jíž byly i ve Francii vytýkány prohřešky proti ruským reáliím. Tehdy Verne mizí z edičního programu Matice lidu. Ještě po celý rok 1877 se v Národních listech objevují Nerudovy kritické referáty o Vernových románech vycházejících ve Francii. Když už bylo nanejvýš zřejmé, že udělal nad Vernem kříž, 28. června 1883 otočil Neruda kormidlo o 180 stupňů. Neruda si teprve tehdy uvědomil pedagogickou hodnotu Vernova díla a rozplýval se chválou: „Tak vychovává se generace francouzská - v pravém uvědomění svého okolí a života. Tolik na adresu našich úzkostných, suchopárných spisův vychovatelských. Jest již čas, aby se přestala hledat v hlouposti ctnost, v nevědomosti dětí pedagogická nutnost, mravnost pojištěná.“[59] V Paličatém Kérabanovi pak oslavoval umělecké a výchovné prvky obsažené v dílech, jež pět let předtím odsuzoval. V důsledku tohoto „nedorozumění“ však Verne přestal v Matici lidu vycházet a trvalo dalších pět let, než se našel nový vydavatel.

Podobně jako je v překladech prózy patrný zájem o sueovský román-fejeton, objevuje se v českém překladu J. Kašky již r. 1854,

tedy záhy po úspěšném uvedení na francouzském jevišti, i sentimentálně sociální drama, u nás zastupované překlady her Félixe Pyata (1810–1889), např. *Hadrník pařížský* (Le Chiffonnier de Paris, 1847), po němž následuje r. 1860 drama *Muka chudé ženy* ve zpracování J. K. Tyla.

Ovšem početně hojnějším typem francouzských soudobých divadelních her, které se u nás v šedesátých a sedmdesátých letech překládají a scénicky uvádějí (převážně v Prozatímním divadle), jsou zápletkové konverzační komedie („comédie d'intrigue") Eugèna Scriba (1791–1861), Alexandra Dumase mladšího (1824–1895), Octava Feuilleta (1821–1890) a Victoriena Sardoua (1831–1908). I tento žánr, domácí produkcí z pochopitelných důvodů nezastoupený, využívá příležitosti proniknout na českou scénu právě prostřednictvím překladů z francouzštiny. Ve Francii probíhal jeho zrod a rozvoj za zcela odlišných kulturně-společenských podmínek, ovšem u nás se zabydlí záhy, i když hlavně v překladech.[60]

Ve Francii už se bude do konce století stále zdokonalovat a i u nás zůstane součástí divadelního repertoáru. Jeho obliba u středních vrstev navíc není v rozporu s obrozeneckým úsilím o přizpůsobování češtiny novým nárokům v oblasti, která je bezprostředním prubířským kamenem fungování překladu – před divadelním publikem. Uvádění těchto her jen zdánlivě nesouzní s tím, čím původně francouzské vzory především přitahovaly májovce (ostatně i česká literární historie tradičně spatřovala zájem májovců především o francouzskou tvorbu s tematikou romanticko-sociální, přispívající k zlidovění jeviště, jako určující). Tento druh repertoáru byl ve Francii doménou převážně buržoazního publika, jehož vkusu se přizpůsoboval. Z dnešního pohledu bývají mnohé z těchto her vnímány jako málo životné, avšak jejich překládání bezpochyby výrazně přispívalo ke zdokonalování komediální zápletky situační komedie na českém divadle.

Významným překladatelem v této oblasti byl Emanuel Bozděch (1841–1889), tehdejší vynikající dramatik, sám tvůrce české konverzační komedie a dramaturg Prozatímního divadla, kde usiloval o bohatší kontakty s francouzskou dramatikou (v letech 1874–1875 studoval v Paříži francouzskou literaturu). Za tuto orientaci býval často nevybíravě napadán, především z německy orientovaných kruhů, ale i z řad českých autorů. S jeho odpovědí na tyto útoky se lze seznámit např. v dramatické studii *Nejmilejší myšlenka Oktáva Feuilleta* (Světozor, od 1873). Z jeho scénicky uvedených překladů zmiňme např.

Sardouovu *Fernandu* (1870), *Pana Alfonse* od A. Dumase ml. (1875). Ve vlastních divadelních hrách pak dokázal využít nové tendence francouzské dramatiky (nejčastěji bývá připomínána Scribova situační vaudevillová technika) a přenést je do prostředí českého divadla. V tomto smyslu na něho naváže Vrchlický. Je možné konstatovat, že konverzační spád a využívání vtipného pružného dialogu založily český konverzační styl jevištního dialogu. Za zmínku stojí i Bozděchova aktivita v oblasti francouzsko-českých vztahů - redigoval v Praze vydávaný francouzský časopis Le Pragois.

Dalším významným autorem scénicky uváděných překladů z francouzštiny byl Jakub Arbes (1840-1914), v letech 1876-1879 dramaturg Prozatímního divadla. V jeho překladech jsou hrány např. následující hry - H. Crémieux: *Orfeus v podsvětí* (operní libreto, 1876), A. Dumas ml.: *Cizinka* (1877, s L. Quisem, S. Hellerem a B. Havlasou), A. Daudet - A. Belot: *Fromont jun. a Risler sen.* (1877 s L. Quisem), V. Sardou: *Dora* (1877, se S. Čechem a S. Hellerem), *Král mrkvička* (1877), H. Chrisafulli - V. Sardou: *U černé kočky* (1877), H. A. Duru - H. Chivot: *Madame Spinetti* (1889) a další.

V Prozatímním divadle Arbes dramaturgicky uvedl během let 1876-1879 „matiční překlady" her od Molièra, Balzaka, Zoly, Scriba, obou Dumasů, Augiera, Sardoua a Huga.

Podobnými výčty by bylo možno pokračovat, např. v souvislosti s překladatelskou činností Františka Douchy (1810-1884), stoupence jungmannovské koncepce národní kultury, překladatele mimo jiné např. A. Dumase st., Sardoua, ale též Hugova *Ruy Blase* (premiéra 1861, knižně 1870). Douchovy překlady jsou už ukázkou věrného respektování původního textu. V sedmdesátých letech překládá Scriba Ž. Podlipská, v osmdesátých a devadesátých letech pokračoval úspěšně v překládání dramat zejména druhého císařství Bedřich Frida (1855-1918), dramaturg a divadelní kritik, autor překladů šedesáti her pro Národní divadlo a dobovou kritikou oceňovaný především za jazykovou přesnost, věcnost a uhlazenost formy.

Česká divadelní veřejnost se v sedmdesátých letech seznámila i s dramatickými díly Julesa Verna. Dne 8. listopadu 1874 se v Paříži konala premiéra *Cesty kolem světa za osmdesát dní*. V létě roku 1875 se tento kus hrál německy v Praze. Aby nezůstali pozadu, uvedli Češi v Novém českém divadle hru *Ku Měsíci nebo Divy přírody* a jen o něco později také Cestu kolem světa. Hra měla velký úspěch a po třinácti letech (1889) byla uvedena na scéně Národního divadla.

V třetí čtvrtině 19. století se z časem prověřené klasiky překládá hlavně Molière: *Lakomec* (1852 V. M. ?), *Misantrop* (1866, Emanuel Vávra), *Tartuffe* (1866, Emanuel Züngel podle Schmidtovy adaptace), *Zdravý nemocný* (1864, Pacient a lékař, Věroslav Pražský; 1886, Bedřich Frida). V roce 1877 je v Prozatímním divadle inscenována Racinova *Faidra* v překladu Bohumila Pelikána (podle německého překladu F. Schillera). Společnost J. E. Kramuela Aréna v Kravíně uvádí Hugovu hru *Hernani* (u nás inscenována už roku 1850 v překladu Pavla Švandy st.; na přelomu století hrána v překladu J. Vrchlického, knižně 1903) a další.

S francouzskou poezií seznamuje české čtenáře v sedmdesátých letech až na nepatrné výjimky (např. časopisecky r. 1869 Miroslav Krajník Jezero z *Básnických meditací* A. de Lamartina) Jaroslav Vrchlický (1853–1912), který se věnuje překládání systematicky od svého vstupu do literatury. Od sedmdesátých let překládá poezii, později, zejména od devadesátých let, i prózu a drama. Jako nejvýraznější z literátů kolem časopisu Lumír si bude v této oblasti udržovat výsadní postavení, pokud jde o výběr a překladatelský přístup, téměř až do konce století.

První jeho tištěnou knihou jsou *Básně* V. Huga z r. 1874. Prostor pro otiskování překladů ze starší, zejména však současné francouzské poezie (antologie *Poesie francouzská nové doby*, 1877, a *Moderní básníci francouzští*, 1893), mu poskytuje časopis Lumír. Později spojil své překlady básníků různých národů ještě v několika antologiích (*Hostem u básníků*, 1891; *Z cizích Parnasů*, 1894; *Z niv poesie národní a umělé*, 1878–1900; *Pět knih překladů z cizích literatur*, 1906–1907).

Obzvlášť blízký mu byl Victor Hugo (rozmanitostí látek, barvitostí obrazů, patetickým veršem, vírou v sílu lidského poznání a budoucnost lidstva), k němuž se hlásil jako ke svému vzoru. S živou odezvou se u Vrchlického setkali zejména básníci francouzského Parnasu (např. Leconte de Lisle, Théodore de Banville, J.-M. de Hérédia, Sully-Prudhomme a Mme Ackermannová), s nimiž ho sbližoval jak názor na postavení umění, tak i nároky na formální dokonalost básně, a kteří výrazně ovlivnili jeho původní tvorbu. Kromě parnasistní poezie, jejíž hodnota je nepopiratelná, uváděl i poezii, která ani ve své vlasti neprokázala životaschopnost, již ovšem víc než ochotně přispěním Vrchlického přejímali jako svůj vzor zvláště čeští básníci druhé kategorie.

Kromě toho, že svými překlady doplňoval mezery vzniklé upřednostňováním překladů prózy, zasloužil se i o to, že měl český čtenář povědomí o všem podstatném, co ve Francii předcházelo soudobé-

mu básnickému dění. Jako první u nás překládal a vysvětloval také francouzské prokleté básníky, dekadenty a symbolisty.

Práci tlumočnickou doplňoval Vrchlický literárními studiemi a esejí, v nichž přinášel informace o překládaných autorech i tendencích současné francouzské literatury, nejčastěji v podobě portrétů s biografickými daty, citacemi z díla a vlastním komentářem (*Básnické profily francouzské*, 1887; *Studie a podobizny*, 1892; *Nové studie a podobizny*, 1897; *O knihách a lidech*, 1899; *Devět kapitol o novějším románu francouzském*, 1900; *Rozpravy literární*, 1906). Rozšiřoval ji navíc ještě o činnost kritickou a recenzentskou, hlavně v Lumíru (1877–1898).

Na základě překladatelské zkušenosti s francouzskou poezií programově uváděl do českého básnictví rozmanité strofické formy, aby vedle své vlastní tvořivosti prokázal pružnost českého básnického jazyka. Vedle sonetu, zakotveného u nás už v dřívější době, Vrchlický pěstoval např. ritornel, rondel, rondó, villonskou baladu, balatu, rispet a zasloužil se o jejich zdomácnění v české lyrice.

Vrozená lehkost, s jakou se oddával původní i překladatelské tvorbě, a v této oblasti dosud nebývalý důraz na formální stránku překládané básně, to vše časem vedlo k vytvoření jakéhosi univerzálního překladatelského verše, který se později zautomatizoval ve svébytnou manýru formálně věrného napodobování příslušného veršového rozměru originálu. Jejím kladem byla snad kvantitativní stránka tlumočnické aktivity, záporem pak vznik jisté formy všudypřítomné stylizace, jež způsobovala určitou vzdálenou, avšak na první pohled rozpoznatelnou podobnost přeložených děl na úkor zcela rozdílné poetiky původních textů.

Na této „podobnosti“ se podepisoval pateticky plynoucí verš vytvářený splývavým tokem jazyka, ve kterém se ve prospěch celku do značné míry znehodnocovala významová samostatnost slov a obrazů a jenž si podřizoval i větnou stavbu (četné inverze). Jeho slovník je nadměrně nasycen apostrofickými citoslovci, přinášejícími často svévolnou dynamizaci otázkami a exklamacemi, a vyznačuje se soustavným užíváním různých poetismů (novotvarů, složenin, zkrácených substantiv a adjektiv, jež brzy nabydou konvenčního rázu), vokalizací neslabičných předložek apod.

Tento zvláštní poetický jazyk na jedné straně vytvořil vysoký básnický styl, formálně podtrhující „uměleckost“ textu, vzdálený jazyku prozaickému a hovorovému, na druhé straně paradoxně „nivelizoval“, zestejňoval různorodý originál. Tíhl k větší obecnosti výrazu, k podřízení jednotliviny abstraktnější nebo obecnější představě.[61]

V osmdesátých letech byl podniknut další pokus o velkorysé vydání Vernova díla. Počátkem osmdesátých let vydal vídeňský nakladatel Alois Lauermann během dvou let svého působení v Praze jedenáct svazků. Milovníci vernovek se však už roku 1885 mohli konečně těšit z prvních Vernových ilustrovaných knih v češtině (*Doktor Ox*, *Zimní pobyt v ledovém moři*, 1886 poprvé a naposled s francouzskými rytinami), vydaných u Jana Otty. Další, počínaje Tajuplným ostrovem, pak vydával bez obrázků ve své Laciné knihovně národní, a to z obav z konkurence výše zmíněných německých vydání. S německým nakladatelem se odvážil soupeřit až Josef Richard Vilímek mladší, který se po návštěvě Paříže rozhodl pomoci české kultuře k světovosti a vypravil první svazky napodobeninami Hetzelových chromotypografií. Rozhodl se zaplnit mezeru v české knižní produkci, v níž chyběla literatura pro mládež. Tak vznikla Vilímkova knihovna mládeže dospívající. Ještě v roce 1890 byl rozhodnut vydat Vernovy sebrané spisy (!), nakonec však vydával jen „vybrané" spisy, i když v letech 1890–1894 to bylo jedenáct svazků. Od roku 1893 Vilímkovi konkuroval Alois Hynek se zaměřením na nejoblíbenější Vernovy knihy. K úplnému vydání Vernova díla se odhodlali až nakladatelé Kočí a Beaufort v roce 1906. Vydání devětaosmdesáti svazků se protáhlo až do roku 1917. Ačkoli k ukončení realizace tohoto projektu chyběl jen krok, jeden poslední svazek, přesto jako jeden z mála evropských národů nemáme Verna celého.

V osmdesátých letech se český čtenář seznamuje s tvorbou dalších francouzských současných spisovatelů. Zahajuje se např. překládání čtenářsky vděčných románů Alphonse Daudeta (1840–1897), jež zpočátku vycházejí zejména časopisecky; z knižních uveďme např. *Podivuhodná dobrodružství Tartarina z Tarasconu* (Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon, 1872) Františka Rosy (1884, dále 1915 Jiří Guth).

Konečně se též začíná opožděně splácet dluh románům velkých „klasiků" 19. století, např. Balzakovi (1799–1850) - vychází *Otec Goriot* (1885?, Národní listy/ Le Père Goriot, 1835), *Třicetiletá* (1886, J. Vrchlický/ La Femme de trente ans, 1831) a *Plukovník Chabert* (1888?), avšak základní svazky Lidské komedie zůstávají zatím i nadále českému čtenáři nedostupné.

V časopisech se objevují první informace o nejvýznamnějším představiteli naturalistického románu Emilu Zolovi (1840–1902). Ačkoli česky vychází v tomto období jen jeden román - v roce 1885 v překladu Josefa Černého *Krčma* (= Zabiják/ L'Assommoir, poprvé v časopise Le Bien public, 1876), vedou se o Zolu spory a polemiky

týkající se vhodnosti překládat tohoto autora do češtiny (jeho stoupencem a propagátorem byl Vilém Mrštík, který přeložil pro časopisy některé Zolovy teoretické stati). Tyto spory zapadají do rámce diskusí o realismu a naturalismu, vedených od začátku osmdesátých let.

Za příklad mohou sloužit reakce na chystaný překlad Zabijáka, o němž přinesl v r. 1880 zprávu Lumír. Tento úmysl narazil na odpor všech předních představitelů literární kritiky sdružených kolem časopisu Osvěta. Ti totiž propagovali názor, že v literárním díle by se měla přednostně uplatňovat funkce mravně výchovná, neboť právě ona naplňuje společenské a humánní poslání umělecké tvorby. A tuto funkci podle jejich mínění Zolovo dílo bezohledně popíralo a tak přímo kontrastovalo se základní uměleckou tendencí české „národní školy". Ta program naturalistické školy, zdůrazňující poznávací funkci umění, nepřijímala.

Nejostřeji vystupoval v Osvětě proti pronikání Zolova díla do českého prostředí Ferdinand Schulz. Ve svém článku Zolovy senzační romány[62] podává podrobný výčet Zolových prací publikovaných ve Francii do r. 1880, dokonce s uvedením počtu jednotlivých vydání (např. *Zabiják* za čtyři roky 81, *Nana* za jediný rok 71 atd.), včetně informací o reakci kritiky nejenom ve Francii, ale i za hranicemi. Ačkoli Rusové a Němci neodmítli vydat Zabijáka a Nanu beze změn, konstatuje Schulz, „každá jiná literatura mějž se před tím na pozoru jako před morem a neotvírej tomu brány své svatyně! Každý jiný jazyk, jenž by se toho dotknul, zlehčil, znectil, poskvrnil, pokálel by se," dodává Schulz. Na ukázky je skoupý s tímto odůvodněním: „O nějakém podání obšírných a doslovných výňatků není tu ovšem ani nejmenší řeči, narazili bychom na každé stránce na několik vět nebo slov, před nimiž *spisovný jazyk* nám odpírá službu. Rádi věříme E. Zolovi, že psal to všechno toliko pro *čtenářskou luzu*; jiné vrstvy společenské musejí s opovržením odvrátiti se už od samého jazyka, jehož užívá se..." Naně věnuje následující poznámku: „Není jistě duchaprázdnějšího románu nežli Nana! Všichni lidé v něm bez výjimky nemají ani jediného pomyšlení jiného mimo vilnost..." A svůj článek uzavírá slovy: „My z příčin estetických rovněž jako z nejsvětější povinnosti vlastenecké musíme ohraditi se co nejdůrazněji proti všelikému pokusu, aby mateřský náš jazyk těmito romány se pokálel a mládež naše takovým čtením aby strhala svůj květ, zmařila nejkrásnější a nejoprávněnější naděje svého národa."

Podobný názor zastával i Leander Čech z Literárních listů v článku Nová literární revoluce. Zde je pro zajímavost ukázka subjekti-

Z realistů jsou tedy od devadesátých let překládáni vedle Balzaka např. Flaubert (1892 Jan Třebický, *Paní Bovaryová*; 1896 František Václav Krejčí, *Salambo*; 1898 Stanislav Mašek, *Sentimentální výchova*), bratři Goncourtové (1898 Pavla Moudrá, *Germinie Lacerteuxová*; k systematickému překladu však nedošlo, byť se zájem o jejich dílo projevoval v okruhu České moderny, Moderní revue - stati Arnošta Procházky, zvláště však Viléma Mrštíka), Hugo (1883 Vincenc Vávra Haštalský, *Ubožáci*; 1897-1899 Emanuel Čenkov, *Bídníci*), Maupassant (1896 Václav Hladík, *Miláček*). Na příkladu uvádění Guy de Maupassanta v překladech si lze udělat přibližnou představu o tom, jak se do české kultury dostávala díla i jiných francouzských autorů píšících v duchu realismu. Mezi jeho první překladatele patřil též Vrchlický, který mu věnoval studii, přejatou do Devíti kapitol o novějším románu francouzském z r. 1900. Mnohé výbory z díla tohoto autora byly na počátku 20. století a v meziválečném období vedeny zcela komerčními zřeteli. Soustavný překlad Maupassantových sebraných spisů ve čtyřiadvaceti svazcích vycházel v posledních letech před první světovou válkou (1909-1913). Začíná se s překlady Stendhala (1898 Jindřich Vodák, *Červený a černý*), pokračuje se ve vydávání Zoly, např. *Germinal* (1892, 1902 a 1903 Jan Třebický; 1904 Alois Šašek; 1908 J. Hraše; 1911 Otakar Kunstovný), *Tereza Raquinová* (1892 Jaromír Borecký, který bude do první světové války podepsán pod českými překlady i jiných realistů, např. pod Daudetovými *Krásnými Niverňankami* /1893/, Flaubertovým *Pokušením svatého Antonína* /1897/ a *Bratry Zemgano* /1894/ od bratrů Goncourtových).

Potřebu vyplňovat mezeru vzniklou pozdním uváděním zejména realistů a naturalistů do českého kulturního kontextu ilustruje i toto konstatování V. Mrštíka: „Nešťastný naturalismus nedával nám tenkrát jíst ani spát. Myšlenkou naturalismu byli jsme celí posedlí.“[66] V devadesátých letech již kritika začleňovala Zolův naturalismus do realismu (T. G. Masaryk, F. X. Šalda, J. Karásek, A. Procházka a další). Od tohoto období bude po několik následujících desetiletí vycházet velké množství překladů z francouzské prózy v Ottově knihovně (např. 1908-1927 vychází ve třiceti svazcích dílo Zolovo, 1910-1918 v deseti svazcích Balzac, 1919-1929 v šesti svazcích a v roce 1930 znovu ve dvanácti svazcích Flaubert, v letech 1925-1935 v sedmadvaceti svazcích dílo Anatola France a dalších).

Doménou překladu francouzských realistů je próza, přesto jejich díla vstupují i na česká jeviště, např. *Krkavci* Henryho Becqua (1898, Smíchovské divadlo) a jeho *Pařížanka* (1906, Hanuš Jelínek).

vity Schulzových referátů informujících o obsahu jednotlivých Zolových románů (v tomto případě o manželské nevěře Terezy Raquinové ze stejnojmenného prvního slavného Zolova románu): „Co den pokračují oba v hříšné hře, spisovatel s nejhlubším poklidem probírá se v jejich ohavnosti a šeredě." A dále „(...) před domácími hosty chce oněmělá (tj. Terezina tchyně, matka zavražděného) chromou rukou napsati obžalobu na stůl (...) Děsný výjev! (...) míra kvapně se plní, až kousek jedu konečně vyvádí ten roztomilý párek ze života. Stará, na celém těle chromá matka sedí v lenošce a dívá se vytřeštěnýma očima, jak oba dodělávají..."

Vydávání francouzských realistů a naturalistů má však zelenou v letech devadesátých, kdy se budou k problému realismu a naturalismu odborně vyjadřovat zástupci mladé nastupující generace, která má na otázky českého kulturního života na rozdíl od generace starší v mnohém zásadně odlišný názor - Hostinský[63], Masaryk, Krejčí, Šalda a další. Nový přístup nebyl vždy jen formou generačního odporu, ale vyplynul z potřeb domácí kultury, jak mj. ukazuje i povzdech Viléma Mrštíka příteli v dopise z ledna 1885, tedy z doby, kdy studoval Zolovo teoretické dílo *Le Roman expérimental* (1880): „... jak krásně píše Zola teoretické pojednání o povídce naturalistické a románu, kritické úvahy o francouzské literatuře a umění vůbec. Je to divné, že v ruské a francouzské literatuře tak pěkné věci existují a u nás po nich ani čuchu."[64]

Období od počátku devadesátých let do první světové války

Generace let devadesátých byla podstatně jiná než všechny předchozí generace 19. století, jež patřily ve věci českého národního cítění, bránícího se jazykovými i kulturně ideologickými prostředky pohlcení germánským vlivem (i přes generační a názorové rozdíly) k témuž ideovému a ideologickému kmeni. V devadesátých letech se celkově mění přístup k životu i umění, mění se senzibilita umělce i vnímatele umění. Toto období, do té doby nejbouřlivější, je mezníkem, z něhož bude u nás vyrůstat moderní tvorba. Jinakost nastupující generace se projeví i v jejím přístupu k překladům z francouzské oblasti (včetně pojetí překladu a jeho metod).

Stále ještě se pokračuje v doplňování chybějících starších významných děl, dokonce i těch nejstarších - např. český překlad *Písně*

o Rolandovi z roku 1894 Josefa Štefana Kubína (starší, Zeyerovo přetlumočení vzniklo roku 1878 podle L. Gautiera).

Skutečnou událostí se stal kolektivní překlad první knihy francouzského burleskního románu z období renesance - Rabelaisova *Gargantuy a Pantagruela*. Vznikal několik let z popudu Prokopa Miroslava Haškovce, který na pražské univerzitě přednášel dějiny francouzského románu v době renesanční a v seminářích se zabýval výkladem textů. Z řad jeho studentů, především Jihočechů, se utvořilo mladé pracovní sdružení (František Kamarýt, Karel Šafář, Josef Rejlek a další), z něhož vzešel návrh překládat Rabelaise systematicky. V roce 1912 konečně vychází toto jedinečné dílo pod názvem *Hrůzyplný život velikého Gargantuy, otce Pantagruelova, složený kdysi panem Alkofribasem, filosofem quintessence. Kniha plná pantagruelismu*. Pod překladem je podepsána Česká Theléma. Úsilí skupiny deseti překladatelů, která později přijala jméno Jihočeská Theléma, bylo úspěšně završeno v roce 1931 - v Čechách vyšel kompletní *Život Gargantuův a Pantagruelův* (v nakladatelství Družstevní práce; reedice po revizi celého textu r. 1953 a 1962). Tento román si získal velkou popularitu a jeho vydání byla vždy téměř okamžitě rozebrána. Překlad dodnes udivuje svou věrností, jednotností a moderností.

Hojně jsou rovněž uváděny překlady francouzských realistů a naturalistů a s nimi zároveň i prozaická díla nejsoučasnější (zastupující symbolismus, dekadenci a různorodé tendence přelomu století). Lze konstatovat, že pro toto období je příznačný zájem o doplnění toho nejdůležitějšího, co dotvářelo základní obraz o trvalých hodnotách francouzské literatury. Vedle děl prověřených časem se až v neuvěřitelně krátké době pořizují překlady z tvorby nejenom uznávaných současných francouzských autorů, nýbrž všeho podstatného, co hýbá tehdejším francouzským literárním světem, to znamená i díla odvážná, která pro svou výstřednost ve Francii právě v tomto období působí rozruch a vyvolávají polemiky. Nemělo by se rovněž zapomínat, že do výběru a provedení množství překladů pořizovaných z francouzštiny se navíc promítá vliv konkurenčního boje domácích nakladatelství a mimo jiné i výhrady domácích autorů, kteří se nezřídka cítí být překladateli vytlačováni na druhou kolej.[65]

Zájem o francouzský realismus a naturalismus se bude nadále projevovat až do první světové války. Cílem bude postupně vydávat v co možná nejkompletnější podobě překlady autorů představujících klasiku.

V souvislosti s „masovým“ vydáváním překladové prózy některými nakladatelstvími, zejména Ottovým, konstatuje F. X. Šalda stále „širší a určitější vliv překladu, a sice tentokráte překladu prozaické literatury, románu“, který na rozdíl od uměleckých, hodnotných překladů (např. J. Vrchlického) skutečně ovlivňuje nejširší čtenářskou veřejnost. „Překládají žurnalisté, neumělci, filologové nebo i nefilologové, ochotníci. Překládají ve špatném výběru s hotovou a nespořádanou dychtivostí, ale překlady jejich razí si cestu do obecenstva. Čtou se. Zajímají se o ně nejen umělci ve své pracovně, ale i občané v rodině, v čítárně.“[67] Kvalitu překladů tedy ovlivňoval i konkurenční boj mezi jednotlivými nakladatelstvími. Hodnotu výběru a převodu bylo často možno odhadnout podle vydavatele. Knihy pocházející z Knihovny dobrých autorů Kamily Neumannové, jejímž hlavním redaktorem a překladatelem byl Arnošt Procházka, často právem slibovaly skutečnou literární lahůdku (např. díla autorů jako André Gide). Ohromné zásluhy měla Knihovna Moderní revue, redigovaná A. Procházkou a J. Karáskem a uvědoměle usilující o renesanci knižní kultury. V letech 1895–1924 vydala sedmasedmdesát svazků, jež nechtěly pouze zprostředkovávat literární kvality, volené z nabídky té nejodvážnější a tehdy ještě kontroverzní moderní literární produkce, jež byla v samotné Francii objektivně oceněna až mnohem později (např *Král Ubu* Alfreda Jarryho; bible francouzských dekadentů a symbolistů, román *Naruby* od J.-K. Huysmanse v převodu A. Procházky z r. 1905 a 1913, a řada dalších). Chtěly být zároveň (v intencích secesního Gesamtkunstwerku) estetickým artefaktem působícím jako celek jednotou hodnoty obsahové a výtvarně-typografické.

Rostoucí vlna zájmu o vše nové z hojné a vskutku rozmanité nabídky francouzské kultury od posledního desetiletí 19. století do první světové války se však neprojevuje pouze kvantitativně, početním nárůstem překladů, zejména ze současné francouzské produkce. Navíc lze již v tomto období zaznamenat vznik generačních překladů, a to většinou u děl představujících pilíře základního fondu francouzské beletrie.

V době, kdy nastupující mladá generace devadesátých let podrobuje nelítostné kritice téměř vše „starší“, není „revize“ ušetřena ani tato oblast. Například poprvé v kompletní a ideologicky nezkreslené podobě se k českému čtenáři dostává již od obrození známá Chateaubriandova *Atala* (1898 Jindřich Vodák), jejíž podoba může sloužit jako názorný příklad formy splácení dluhu způsobeného Jung-

symbolistně-dekadentní literatury Moderní revue (1894–1924), ve svých Vzpomínkách ještě s časovým odstupem hodnotí reakce mladé generace vůči starší takto: „Vrchlický byl dovršením romantické školy, jež si odbyla své boje při Máchovi, Sabinovi a Fričovi a sklízela jen, co zaseli předchůdci. Léta devadesátá jsou však léta revoluční, kdy se převracejí literární hodnoty, kdy se uplatňují názory úplně protilehlé tomu, co dosud bylo v literatuře platné. Z toho důvodu jsem usuzoval, že nemůže Vrchlický generaci let devadesátých dávati za vzor své uctivé chování ke generaci hálkovské, poněvadž my, generace let devadesátých, jsme *generace revoluce* a neznáme nic z toho, co se zve ‚úctou k tradici', k ‚morálce', vůbec ke všem ‚zastaralým pojmům'. (...) Proti Vrchlickému jsem ovšem útočil nejhůře a snad i nejosobněji, ale v podstatě i zde byla pravda v tom, co jsem napsal proti *eklekticismu Vrchlického poezie.*"[69]

Přesto od roku 1898 úspěšně zazníval z českých jevišť zvonivý alexandrin vtipných replik novoromantického dramatu Edmonda Rostanda *Cyrano z Bergeraku*, hraného u nás díky Vrchlickému za pouhý rok po premiéře originálu. V nezměněné podobě takto vzdorovalo zubu času po celá čtyři následující desetiletí (!) a po úpravě a zrevidování textu Jindřichem Hořejším (1948) a Gustavem Francem (1958) zůstaly jeho verše natrvalo v povědomí dalších generací českých ctitelů Cyrana.

Nikoli náhodou se tedy po první světové válce k Vrchlického odkazu otevřeně přihlásí čapkovská generace, která na rozdíl od stoupenců Moderní revue přinese z hlediska dalšího vývoje v překládání francouzské poezie skutečné trvalé hodnoty.

Vedle překladů Baudelaira sehrály důležitou roli při formování českého literárního symbolismu a dekadence převody z Verlaina (Sigismund Bouška, F. Sekanina – Výbor z poezie P. Verlaina, 1905), Rimbauda (S. K. Neumann), Mallarmého (1899, S. Bouška – *Výbor z básní*; postupně se pokoušel o překlad téměř celého Mallarméova díla), Laforgua (F. Bíbl) a dva soubory překladů z francouzské poezie A. Procházky *Cizí básníci* (první v r. 1916 a druhý v r. 1919) nebo antologie *Moderní lyrika francouzská* (1902) Emanuela z Lešehradu, význačného překladatele Mallarmého (1899, *Výbor*; 1908, *Souhvězdí*; 1919, *Relikviář St. Mallarméa*; 1948 souborně *Dílo St. Mallarméa*). Jako překladatel z francouzštiny se zde uplatňuje i S. K. Neumann (1900, *Convivium, přehlídka moderní francouzské lyrické poezie*; 1908, Rimbaud, *Opilý koráb*; Verlaine, Villon, Baudelaire, Apollinaire – báseň *Zvony*; z Verhaerena např. slavná báseň *Odchod*).

Ač moderní francouzská poezie dravě proudila do české kultury z velké části zásluhou Moderní revue, je dlužno připomenout, že většina jejích představitelů k nám vstupovala skromně již v parnasistně-lumírovském přetlumočení Vrchlického nebo prostřednictvím Glos k novější poesii francouzské např. v jeho Studiích a podobiznách z r. 1892 (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Maeterlinck, dekadenti, symbolisté, včetně „evropského Whitmana" - Belgičana Emila Verhaerena, jenž inspiroval pozdější českou civilizační poezii; jak je vidět, Vrchlický k nám uváděl básníky vskutku nejsoučasnější).

Mezi překládané autory Moderní revue, jež si kladla za cíl zprostředkovávat vše, co bylo vnímáno jako „zcela moderní a svrchovaně umělecké" a mělo nejblíž k evropským vzorům symbolistně-dekadentní literatury, dominovali J.-K. Huysmans (nejslavnější román *Naruby* v převodu A. Procházky z r. 1905, 1913), M. Barrés (jedno z jeho vrcholných děl *Bereničina zahrada* bylo přeloženo už v r. 1896; Barrésův „kult já" v mnohém inspiroval Moderní revui při formulování individualismu jako jejího světového názoru). Vedle výše zmíněných básníků, z nichž např. Verlainovi bylo věnováno celé číslo (1896), zde vycházejí Baudelairovy *Malé básně v próze* (1901, Hanuš Jelínek; před ním ukázky S. K. Neumann); zastoupeni jsou Lautréamont (1907, A. Starý), R. de Gourmont, M. Maeterlinck, P. Claudel, A. Gide, G. Kahn, E. Verhaeren (od r. 1895 ho překládá S. K. Neumann), T. Corbière (*Žluté lásky*) a vůbec vše originální až šokující. Do okruhu Moderní revue náležel i první překladatel *Krále Ubu* Alfreda Jarryho Bohuslav Chaloupka.

Svými ambicemi informovat o veškerém dění v oblasti literárního modernismu tak Moderní revue „převzala štafetu" po lumírovcích a navázala na jejich snahy inspirovat cizími, zejména francouzskými vzory soudobou českou literaturu. Rovněž zprostředkovávala styk s evropskými obdobně ideově orientovanými časopisy a otiskovala recenze knih vycházejících v zahraničí.

Repertoárem překládaných autorů byl Moderní revui v mnohém blízký Almanach secese, orgán katolické moderny, v němž vycházeli např. J.-K. Huysmans, Barbey d'Aurevilly, L. Bloy a další.

Na tomto místě je vhodné zmínit se o vztahu předního literárního kritika generace let devadesátých F. X. Šaldy k francouzské literatuře vzhledem k tomu, že měl výrazný podíl na upevňování a rozšiřování zájmu o francouzskou literaturu, jejímž byl po několik desetiletí bezkonkurenčním znalcem a komentátorem. Kromě toho v devadesátých letech např. redigoval Pelclovu Kritickou knihovnu, informo-

val o dílech předních francouzských kritiků a rovněž pro ni překládal např. E. Hennequina (1896, *Spisovatelé ve Francii zdomácnělí*), H. Taina, P. Bourgeta a další. Svými komentáři překladů z francouzštiny a názory na překlad je z hlediska dějin českého překladu nepřehlédnutelnou osobností.

Zajímavý je už samotný vstup F. X. Šaldy do české literatury. V roce 1891 vydal Šalda v časopise Vesna svou povídku *Analýza*, jejíž ideový obsah, ale i dějová linie, dokonce včetně charakteru postav, mají průhledně mnoho společného s tehdy ve Francii slavným románem *Žák* od Paula Bourgeta, jenž je adresován mladé nastupující generaci (Le Disciple, 1889; český překlad Emanuel z Čenkova již v r. 1890 ve Vzdělávací bibliotéce vydavatelství Nových proudů) a atmosférou místy výrazně připomíná Huysmansův román Naruby. Odpovědí na napadení jeho povídky kritikou byla první Šaldova literárněkritická studie z roku 1892, nazvaná Syntetismus v novém umění (r. 1925 jí autor zahájil svazek Juvenilií), zarážející svým rozsahem i zralostí názorů na francouzskou soudobou literaturu, která tolik vzrušovala mladé české literáty z přelomu osmdesátých a devadesátých let. Francouzskými souvislostmi svých kritických začátků je Šalda blízký svým výrazně protitainovsky zaměřeným francouzským vrstevníkům. Tato studie již naznačuje jeho další vývoj literárního kritika, prostředníka mezi naší a francouzskou kulturou. Byť podle tvrzení Václava Černého prostředníka „s mezerami“: „Ze zřetele prostředkování toho, co jsme z duchovního života francouzského u nás neznali, jeví se jeho práce jako mezerovitá. A právě ta mezerovitost, ba kusost je plna významu: šel za tou Francií, jež se mučila *jeho* problémy. I ve Francii hledal hlavně sebe: zamiloval si tam ony duchy, kteří mu mohli pomoci v tomto hledání, kteří mu mohli být radou pro vytvoření vlastního díla.“[70]

S myšlenkami nejvýznamnějšího francouzského filozofa Henriho Bergsona, jenž vystoupil rok před francouzským vydáním Bourgetova Žáka a výrazně ovlivňoval významné zástupce francouzské literatury první čtvrtiny 20. století, seznamovali českou veřejnost v období do první světové války vedle Šaldy zejména Masaryk a Čapek.

Období mezi dvěma válkami

Léta 1918–1938 znamenala pro překládání z francouzštiny, ať je nazíráno z kteréhokoli úhlu, do té doby nejplodnější období. Politická orientace první republiky, bohaté kulturní styky a od devade-

sátých let předešlého století již tradiční zájem české kultury o soustavné seznamování nejen s literární tvorbou významných francouzských autorů, ale i s veškerým uměleckým novátorstvím, jež se prosazovalo v Paříži, tehdy všeobecně uznávané líhni moderního evropského umění – to už samo o sobě stačilo nejenom k tomu, aby se vydávání značného množství překladů nekladly překážky, ale aby se stalo prestižní záležitostí, nyní již tradiční pobídkou na cestě k světovosti.

Kromě všeobecné čtenářské přitažlivosti skýtala navíc právě v tomto období zejména francouzská literatura dostatek podnětných impulzů pro názorové tříbení, ať už na rovině ideové či estetické, nejen v prostředí naší umělecké avantgardy. Překladová literatura měla nesporně silný vliv na tehdejší generace umělců, především mladých básníků, od nichž byly netrpělivě očekávány výkony souměřitelné se soudobým moderním uměním jinde, a to, vzhledem k tehdejší situaci domácí literatury, již od druhé poloviny 19. století.

Časové ohraničení tohoto období, stanovené v úvodu, by však z hlediska dějin překladu nemuselo být nutně vnímáno jako definitivní: za hranicemi konce první a začátku druhé světové války totiž figurují překlady, které z hlediska svého působení (avšak též z hlediska výběru a zpracování) tíhnou spíš k překladům meziválečným. Z těch starších by to byl např. protiválečný román Henriho Barbusse *Oheň* (Le Feu, 1916), přeložený hned následujícího roku (1917) Hanušem Jelínkem a vydávaný v reedicích až do roku 1927. Nebyl totiž jen výzvou překladateli postihnout spontánní jazykový projev postav s četnými znaky hovorového argotu, ale také příspěvkem do rodící se názorové polarizace, která se projevovala ještě před rokem 1918 a po vzniku československého státu dále sílila. První knižní vydání Ohně nebylo ve Francii dokonce ani povoleno, ale uniklo cenzuře, a tak byl román vzápětí odměněn Goncourtovou cenou. Vyjadřoval odpor k válce a k těm, kdo ji rozpoutali a vedli. Získal si mohutný světový ohlas a pro svého autora se stal odrazovým můstkem k vystoupení, o tři roky později s plánem na založení „Internacionály myšlenky“, hnutí Clarté. U nás byl Oheň S. K. Neumannem označen za „jedno z prvních děl stranického umění, umění stranického proletariátu“.[71] S. K. Neumann současně s Barbussovým hnutím a nezávisle na něm založil o dva měsíce později, v červenci 1919, Socialistickou radu osvětových dělníků (SROD), jejímiž členy byli naši přední spisovatelé. SROD plně solidarizovala s Barbussovým hnutím a přihlásila se za člena Clarté. K prvním členům české sekce Clarté

patřil vedle S. K. Neumanna překladatel Internacionály Antonín Macek. S. K. Neumann podrobně informoval o všech Barbussových aktivitách v Kmenu a Červnu.

Za hranicí vymezenou koncem druhé světové války se objevují v knižní podobě překlady Pavla Eisnera – např. *F. Villon* (1946) a *Smích staré Francie* (1948);[72] ty mohou (ale nemusí) být vzhledem k omezeným publikačním možnostem překladatele ve válečných letech vnímány jako součást jeho dřívější činnosti, značně předcházející datum vydání. Ostatně i proslulá Čapkova antologie *Francouzská poesie nové doby* z r. 1920, klíčové dílo v tehdejší překladové poezii, se sice dostává čtenářům do rukou v roce 1920 (Apollinairovo *Pásmo* /La Zone/, v němž je Čapkova metoda již suverénně uplatněna, vychází o rok dříve), avšak sám Čapek ji označoval za dílčí realizaci staršího projektu velké kolektivní antologie francouzské lyriky, připravované od roku 1915 spolu s dalšími přispěvateli[73] jako součást projektu pro nakladatelství F. Borového. Čapkův původní impulz kulturněpolitického rázu ukazuje zpětně, ve světle skutečnosti, že se jeho překlady francouzské poezie staly průkopnickým činem,[74] který dokládá, jak významnou roli, překračující cíle filologické, u nás překlad odjakživa hrál.

V překládání poezie dochází tedy již na počátku sledovaného období k rozhodujícímu zlomu. Nepříznivý stav předchozích let, kdy se nepodařilo nabídnout překlady, jež by při hledání vyhovující tvůrčí metody znamenaly prokazatelný krok kupředu a na Vrchlického překlady tvůrčím způsobem navázaly či je dokonce překonaly, se zdá být definitivně zažehnán. Nastává mnohostranně příznivé klima pro další rozvoj v překladu zejména francouzské poezie. Výběr překládaných básníků představuje do té doby nebývalé rozpětí: překládá se vše, co je uznáno za hodno překladu, od nejstarší francouzské lyriky až po tvorbu nejsoučasnější. Doplňuje se vše důležité, co Vrchlický nemohl nebo nestačil svým překladatelským odkazem obsáhnout. Dále je patrná snaha zaměřovat se reprezentativními výbory na to, co v té době ve Francii nově objevovali nebo obdivovali ze staršího literárního dědictví představitelé avantgardně laděné poezie, mj. na „prokleté básníky“ a na ty, kdo byli považováni za jejich předchůdce (např. básník Marcel Schwob se věnoval podrobnému studiu argotu a díla Françoise Villona, o čemž se vědělo i u nás). Ostatně byly to právě výbory českých překladů, vycházející ve Škeříkově řadě Prokletí básníci, které budily oprávněný obdiv a na nichž by bylo možné ukázat aplikaci postupů typických pro meziválečné

ný překlad. Vedle funkce informativní (významně doplňovaly a rozšiřovaly představu o tvorbě básníků, které k nám mnohdy jen spoře uvedl Vrchlický prostě proto, že nebyli blízcí jeho básnickému typu) postupně nabývaly funkce obdobné naší původní tvorbě, jako by – zjednodušeně řečeno – vrůstaly do přijímajícího prostředí víc, než se u překladů běžně předpokládá. K takovým bezesporu patřil Villon Otokara Fischera, Rictus a Corbière Jindřicha Hořejšího, Nezvalův Rimbaud, ale především Apollinaire, zejména jeho Pásmo, jež nabízelo nový, životaschopný básnický útvar a inspirovalo několik našich básníků k nalezení moderního nástroje pro básnický výraz, českou polytematickou poezii, odpovídající náročnějším požadavkům.

„Všeobecně se soudí, že Čapkovy překlady francouzské poezie a mezi nimi na prvém místě překlad Apollinairova Pásma znamenaly ve vývoji české poezie převrat, že od jejich vydání se datuje nebývalý rozmach české poezie. Čin Karla Čapka však nespočíval, jak se domníval Vítězslav Nezval, jen v oblasti jazykové, v tom, že si osvojil do posledního odstínu kulturu řeči všech těch, kdož začátkem 20. století vedou české básnické slovo (...) k prostotě vyššího stupně. Proměna básnického jazyka byla ovšem nejvíce patrná. Avšak Karel Čapek si do nejmenších podrobností osvojil i nové technické postupy české poezie. V překladu Pásma vlastně integroval všechny její novější objevy, sloučil v jediný celek to, co dosud bylo roztroušeno v individuálních projevech této poezie od devadesátých let do první světové války. Jiří Levý uvádí jeden výstižný příklad, techniku lomených rýmů, která se objevuje u Dyka počínaje sbírkou Lehké a těžké kroky. Právě tak bychom mohli poukázat na Březinovu polyfonnost, na jeho obraznost, navazující těsná spojení významově vzdálených jevů, na daktylský charakter jeho volných veršů, na hovorový styl a syntaktickou plynulost zbavenou licencí v postsymbolistické poezii Šrámkově, Gellnerově, Tomanově i Dykově, na splývavost a dynamiku volného verše Neumannova, na jeho střídání rozmanitých stylistických rovin, na potlačování výsadního postavení epického prvku ve prospěch prvku subjektivního a lyrického v české výpravné poezii, stejně jako na prolínání vnější a vnitřní reality v ní (...) Jen tak mohl Čapek vyvolat něco, co se od obrozenských časů v české literatuře snad neopakovalo, že totiž překlad francouzské básně vstoupil do české poezie jako její vývojový článek a Apollinaire jako současný básník, v nějž jako by vyústila nedávná tradice české poezie. V integrujícím charakteru Čapkova překladu, a ovšem i v jeho

včasnosti, spočívá druhá příčina Apollinairovy okamžité domácí rezonance."[75]

Formou monoautorských výborů poezie byla takto představována tvorba básníků, jejichž díla byla vnímána jako majáky na cestě k modernosti (a umělecké dokonalosti). Mnohé z těchto výborů tak mohly vytvořit (později také tvořily) základ kompletního překladu básnických děl zásadního významu, vyčerpávajícího téměř celé původní dílo. Ve výborech jsou ve dvacátých a třicátých letech přeloženi vedle Apollinaira i např. Baudelaire, Corbière, Éluard, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Verhaeren, Verlaine, Villon a další. Mnohé tyto překlady si dokázaly udržet po dlouhou dobu (některé si ji zachovaly dodnes) čtenářskou přitažlivost a vyžádaly si pozdější reedice, byť třeba jen jako součást výborů doplňovaných o překlady novější.

Typickým příkladem meziválečného překladu je český Villon Otokara Fischera. Jak doložil J. Levý v Českých teoriích překladu, vycházeje z Fischerova doslovu k 2. vydání Villona, byla jeho parafráze vědomým, záměrným postupem, směřujícím k odkrývání aktuálních hodnot ve starších dílech: „... text vědomě parafrázován, vynecháno vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co se zdálo být nezralým pokusem anebo básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin... Přitom však má tu být Villon podán ve všech součástech své protimluvné bytosti... Nejen v materiálu, i v provedení je každý překlad podmíněn určitým výběrem, vědomým zdůrazňováním složek jedněch (...), vědomým nedbáním jiných (...) Cesta k Villonovi takto zčeštěnému šla, mimo leccos jiného, útočnou oblastí Heinovou. Již z toho vyplývá, že je myslitelný i zcela jinaký český Villon vedle tohoto, který má ctižádost a nad jednostrannost i vady v tom, že chce podati nikoli náhradu za originál, nýbrž - v jeho duchu - ostrou a přítomností obdobu." K tomuto postupu Levý dodává: „Při takovém výkladu cizího díla se spojuje poučenost vědce s citem umělce, ona synthesa pudu naučného a uměleckého, o níž Fischer tak často mluvil; tak vznikaly interpretace, při nichž každý technický detail byl podřízen jasné představě o tom, co má české kultuře dát cizí dílo jako celek."[76]

Uvážíme-li, že sám Heine obdivoval Villona a v jistém smyslu v něm viděl svůj vzor, i to, co znamenala v této době proletářská poezie u nás, jeví se hodnota Fischerova překladu v docela jiném světle, než posuzujeme-li ho z hlediska dnešních požadavků klade-

ných na překlad. Však také sám Fischer v poznámce k 2. vydání o tomto svém překladu r. 1927 napsal: „Sám nejlíp cítím subjektivní, tudíž relativní a dočasnou platnost svého pokusu, který, jako každý překladatelský počin, chce dát impuls, aby byl předstižen." Objektivní pohled na Fischerův překlad Villona a jeho zakořenění do české kultury přináší studie Jindřicha Veselého Český Villon Otokara Fischera.[77] Citace z Villona, dokládající středověké myšlení a cítění, jsou v odborném textu použitelné jen v současném překladu Jarmily Loukotkové. Naopak Fischerův překlad je cenným příspěvkem do dědictví českého překladu, jež představuje svými specifickými historickými funkcemi zcela jedinečnou součást kultury.

Snad také díky mnohaletému úspěšnému uvádění Frimlovy operety, v níž je Villon recitován, utkvívá dokonce i příslušníkům dnešní střední generace v povědomí stále ještě úderná strofa Fischerova:

Je meurs de seuf auprès de la fontaine,
Chaud comme feu, et tremble dent à dent;
En mon pays suis en terre lointaine;
Les un brasier frissonne tout ardent;
Nu comme un ver, vêtu en président,
Je ris en pleurs et attends sans espoir;
Confort reprends en triste désespoir;
Je m'éjouis et n'ai plaisir aucun;
Puissant je suis sans force et sans pouvoir,
Bien recueilli, débouté de chacun. (...)
(Ballade du Concours de Blois)

Já u pramene jsem a žízní hynu;
horký jak oheň, zuby drkotám;
dlím v cizotě, kde mám svou domovinu;
ač blízko krbu, zimnici přec mám;
nahý jak červ, oděn jak prelát sám,
směji se v pláči, doufám v zoufání;
mně lékem je, co jiné poraní;
mně při zábavě oddech není přán;
já sílu mám a žádný prospěch z ní,
srdečně přijat, každým odmítán.
(Otokar Fischer[78])

Já umírám zde u studánky žízní,
žhavý jak žár se zimou tetelím;
má rodná zem jak cizina mě trýzní
a u krbu se třesu mrazením;
červ nahý jsem, byť oděn hedvábím.
V mém smíchu pláč a marnost v čekání,
pomocná dlaň jsou pikle postranní,
bez potěchy já těšívám se jen.

Jsem slabý tak, jak silný ve zbrani,
ctně uvítán a každým vyháněn.
(Jarmila Loukotková[79])

Co do rozsahu a kvantity překladů, avšak na svou dobu především kvality, se tato situace v pozdějších údobích dějin českého překladu neopakovala - po druhé světové válce byl objem překladů z francouzské poezie víceméně souměřitelný s překlady poezie z jiných literatur a také seznam jmen vynikajících překladatelů v této oblasti se zúžil.

Nebývalý rozmach byl výsledkem působení více faktorů. Působila jistě celková politická orientace první republiky, dále pak situace v české poezii let 1918-1938 a její bouřlivý vícesměrný vývoj, vztah české avantgardy k francouzskému modernímu umění a v neposlední řadě i osobnost a autorita F. X. Šaldy, jehož kritéria umělecké hodnoty vycházela z velké části z analýzy francouzských vzorů. Nemalou roli zde hrála i skutečnost, že meziválečné období bylo štědré na význačné překladatelské osobnosti přibližně tří generací (Karel Čapek, Viktor Dyk, Arnošt Procházka, Jindřich Hořejší, Zdeněk Kalista, Otokar Fischer, Josef Palivec, Svatopluk Kadlec, O. F. Babler, Vítězslav Nezval, Karel Teige a další). Stěží lze v stručném přehledu vyjmenovat všechny vrcholné překlady a názorně ukázat či alespoň zdůraznit jejich originalitu a význam pro českou kulturu.

Především je třeba vzpomenout antologicky uspořádané výbory překladů francouzské poezie. V duchu teprve později realizovaného záměru z prvních let první světové války vytvořit rozsáhlou antologii francouzské poezie, která by navázala na dílo Jaroslava Vrchlického, vznikly tyto jednotlivé antologie hlásící se „pod prapor" velkého překladatele: *Francouzská poesie nové doby* Karla Čapka (1. vyd. 1920, další v průběhu sledovaného období v r. 1929 a 1936); *Ze současné poesie francouzské. Od symbolismu k dadaismu* Hanuše Jelínka (1925, rozšířené vyd. *Má Francie*, 1938); *Cizí básníci* Arnošta Procházky (1919); překlady Viktora Dyka (otiskované časopisecky, knižně vydané posmrtně v knize *Francouzská poesie nové doby v překladech V. Dyka*, 1957). K nim by bylo možné přiřadit přehledy, jejichž vznik byl určován osobním zájmem překladatele, jako např. *Návštěvy I, II* (1931, 1932) Emanuela z Lešehradu, dále jeho *Básníky zítřka* (1931) a reedici *Souhvězdí* (1931); *Svět, který voní* Karla Teiga (1930); Nezvalovy překlady v knihách *Surrealismus* (1936) a *Moderní básnické směry* (1937); *Zpěvy sladké Francie* (1925, 1938), *Nové zpěvy sladké Francie* (1930, 1938) a *Starofrancouzské zpěvy milostné i rozmarné* Hanuše Jelín-

ka (1936); Jindřich Hořejší se podílel na antologiích *Ozvěny* (1927) a *Básně* (1932, 1935).

Z monoautorských knižních výborů to jsou překlady z prokletých básníků: Baudelaira překládali např. Jaroslav Haasz (*Baudelaire*, Sb. svět. poesie, 1919), Svatopluk Kadlec (*Květy zla*, 1930, 1934, 1. úplný překlad), V. Nezval (1927–1931, vydáno posmrtně, 1964); Mallarmé vyšel v překladu E. z Lešehradu (*Relikviář Stephana Mallarméa*, 1919) a V. Nezvala (*Vrh kostek*, *Poesie*, 1931); Lautréamont v překladu J. Zaorálka pod pseudonymem Vodehnal a J. Hořejšího (1929); Rimbaud v překladu V. Nezvala (*Dílo J.-A. Rimbauda*, 1930); Corbière vyšel v překladu J. Hořejšího (*Žluté lásky*, 1934); Nerval v převodu V. Závady (1930), Villon v překladu O. Fischera (1927), Verlaine v překladu B. Reynka (1929) atd. Zájem českých básníků o dílo „prokletých" byl umocňován zasvěcenými studiemi Šaldovými (např. Z alchymie moderní poezie a dalšími), ale současně vyplynul i z uměleckých ambicí českých básníků, převážně avantgardního směřování.

Zvláštní místo zaujímaly překlady díla Guillauma Apollinaira: vychází Čapkův překlad *Pásma* (1919), následují výbory M. Hlávky (*Básně*, 1928, 1929, 1935) a zejména Z. Kalisty (*Alkoholy*, 1930), souborně v překladech Hořejšího, Čapka, Kalisty a Seiferta v apollinairovském více-než-čísle ReDu 2 (1928–1929); překlady J. Hořejšího najdeme v největším meziválečném výboru z Apollinaira *Guillaume Apollinaire. Básně. Souborné vydání českých překladů Karla Čapka, Jindřicha Hořejšího, Zdeňka Kalisty a Jaroslava Seiferta s předmluvou Karla Teiga* (1935). Další monoautorské výbory: Charles Cros (*Vybouřený život* / S. Kadlec, 1929), Max Jacob (*Básně*, 1932), Francis Jammes (*Okna do nebes*, 1936), Paul Valéry (*Hřbitov u moře* / Josef Palivec, 1928 a *Kouzla* / J. Palivec, 1933), Jean Cocteau (M. Hlávka / *Kohout a Venuše*, 1927) a Raoul Ponchon (F. Hrubín, 1934).

V knižních monoautorských výborech zaujímá zvláštní místo Hořejšího výbor z díla E. Verhaerena (*Vzpoura*, 1923) a Jehana Rictuse (1929) a též Fischerův výbor z F. Villona (1927).

Ze surrealistů vyšel v samostatné sbírce Paul Eluard v překladu V. Nezvala *Veřejná růže* (1936).

Šalda již v roce 1928 píše o některých do té doby vydaných básnických překladech: „V poslední době vyšlo několik básnických překladů vrcholných nebo aspoň významných děl (Fischerovo přebásnění Goethova Fausta, Keats v překladu Fr. Bíbla, Jehan Rictus Jindřicha Hořejšího, Nikolaj Kljujev Marie Marčanové), v nichž překladatelské umění české dostoupilo výše opravdu úctyhodné. Toto

vyrojení se významných překladů má tuším svůj význam ve vývoji naší poesie... uzavírá se cosi, zatím než se cosi jiného otevře. Překlady, vyskytují-li se v takovéto dokonalosti a v takovém počtu, vždycky resumují určitou dobu, zúročují všechny její objevy a nálezy výrazové, stylové, jazykové (...) Překlady jsou jakoby přehlídka toho, co bylo vykonáno, a dostavují se takto houfně z hlubokého instinktivního povědomí o tom, že určitá methoda tvůrčí a vynalézavá jest vyčerpána. A opravdu: v původní tvorbě básnické cítíš všude dnes u nás jakousi dusně rozpačitou zámlku, jakési odmlčení se. Nové generace budou již tvořiti jiným slovníkem, jinou skladbou, jinou výrazivostí, jinými pausami, než jsou ty, jimiž jsou sdělány tyto překlady."[80]

V oblasti divadla hrály zdařilé překlady z francouzštiny roli ne nepodobnou jejich působení v poezii. Z hlediska vývoje i zde vidíme snahu o navázání na tradici spojenou s překlady Vrchlického spíše než na dobu bezprostředně předcházející. Podobně jako v poezii se totiž upravovaly Vrchlického básnické překlady veršovaných dramat v duchu nových zásad formulovaných Karlem Čapkem ve stati Český jevištní alexandrin z r. 1921.[81] Příkladem je úprava *Cyrana z Bergeraku* od Edmonda Rostanda, provedená Jindřichem Hořejším, která se na českých jevištích úspěšně uplatňovala opakovaně až do začátku sedmdesátých let. Na tuto tradici navazují překlady Jindřicha Hořejšího (např. *Faidra* Jeana Racina, 1926). Pro toto období je spíše než důraz na věrnost původnímu textu typická tendence překlady her upravovat.

Vedle francouzské klasiky se rovněž překládaly v hojné míře francouzské hry současné včetně těch nejmodernějších (Jean Giraudoux, *Isabela na rozcestí*, 1934; *Nová Elektra*, 1938; hry A. P. Antoina, první hry Anouilhovy). Významný podíl zde měly překlady zejména J. Hořejšího. Co do kvantity převažovaly i na divadle překlady z francouzštiny, a to i na úkor tvorby původní. Obdobně jako v poezii se i v této oblasti objevuje velký zájem o programová díla divadelní avantgardy, jejichž překlady se vyznačovaly mimořádnou kvalitou, umožňující jejich použitelnost i v pozdějších dobách. Jmenujme alespoň Apollinairovy *Prsy Tirésiovy* v převodu Jaroslava Seiferta (1926) a v nastudování Jindřicha Honzla, Cocteauova *Orfea* v překladu Jiřího Voskovce a zejména Voskovcův překlad Jarryho *Krále Ubu* (*Ubu králem*, insc. 1928, knižně vydaný r. 1930 v Škeříkově edici Prokletých básníků spolu s *Messalinou* a *Nadsamcem* v Zaorálkově překladu), uváděné na půdě Osvobozeného divadla.

Tato experimentální představení hrála i přes úzký okruh obecenstva podobně inspirující roli jako překlady prokletých básníků. Inscenace Jarryho Ubu králem byla vysoce ceněna Juliem Fučíkem: „... večer strávený v Osvobozeném s Králem Ubu byl jedním z nejkrásnějších: bylo to divadlo rozechvívající, veselé a tragické, živé, kypící, útočné, vyvolávající ovzduší překvapivě nové a dráždivé... I když nechci přehánět ani v nejmenším, nemohu upřít Králi Ubu v Osvobozeném tento *veliký* význam... Živý Král Ubu na Osvobozeném divadle, ovzduší, kterým Osvobození dovedli obklopit diváka od prvních zvuků originální hudby, vzrušení, kterým obecenstvo reagovalo, to dává *novou víru* v divadlo, tak zohavené, tak zruinované oficiální scénou, že i těm, kteří jím žili, zdálo se mrtvé. A zatím žije. A *jak* žije!“[82] Ozdravně působila i *Balada z hadrů* Voskovce a Wericha, inspirovaná nonkonformním typem francouzského básníka z Fischerovy parafráze.

K rozvoji překladatelství v oblasti prózy napomáhá již tradiční zájem nakladatelů o vydávání francouzských autorů, který - podobně jako poezie - dosahuje v období mezi dvěma válkami svého vrcholu. Již nikdy později nebude co do kvantity vydávání překladů z francouzštiny zaujímat tak velký podíl v české překladové literatuře.

Výběr překládaných děl a jejich kvalita připomínají bohatou, nestejnorodou mozaiku, v níž však převažují překlady, které v rámci bouřlivého kvasu domácí kultury přispívaly, mnohdy zásadním způsobem, ke krystalizaci a tříbení názorů v dobových polemikách o funkci literatury a tendencích moderního umění.

Rozmanitost a množství překladů francouzské prózy způsobuje, že z hlediska vývoje překladatelských metod není oblastí přehlednou ani dosud probádanou.

Klasická díla vycházejí i v tomto období jak v starších, tak - a to především - v nejnovějších překladech. Jako příklad zde může sloužit Balzakova *Evženie Grandetová*, vycházející během sedmi let v pěti různých překladech (1924 Otokar Šimek - překlad z r. 1900; 1923 T. Březohorský; 1927 Zdenka Folprechtová; 1928 Jaroslav Poch; 1929 Jan Čep). V uvádění podobných příkladů by se dalo pokračovat.

Jevem příznačným pro českou meziválečnou dobu, souvisejícím zřejmě se snahou o včasné vydávání významných soudobých děl, je překlad jako kolektivní dílo více překladatelů zvučných jmen. Tuto praxi, v pozdějších obdobích českého překladu nemyslitelnou vzhledem k požadavku stylové jednotnosti, zde dokládá např. Proustovo *Hledání ztraceného času* (À la recherche du temps perdu, 1913-1927).

Na jeho pro několik dalších desetiletí jediné úplné české verzi vydané Odeonem v letech 1927–1930 (poslední díl originálu vyšel ve Francii v roce 1927!) se podíleli Jarmila Vobrubová-Koutecká (1. část 1. sv.), Miloslav Jirda (5. sv.), Bohumil Mathesius (část 7. sv.) a především Jaroslav Zaorálek (všechny části zbývající), který přeložil pro totéž nakladatelství knihu Proustových próz *Radosti a dny* (1927).

V roce 1931 konečně poprvé v Čechách vychází unikátní dílo (výsledek kolektivní práce deseti překladatelů České Thelémy) – kompletní *Život Gargantuův a Pantagruelův*, burleskní Rabelaisův román z období renesance, jehož první část (Gargantua) se dočkala vydání už v roce 1912.

Překlady z francouzské klasiky inspirovaly i k takovým vydavatelským počinům, jaké nebyly dodnes předstiženy. V rámci aventinské Knihovny klasiků vyšel ke dni 21. ledna 1931 jako první v pořadí najednou patnáctisvazkový soubor kompletních spisů Gustava Flauberta, brožovaný i vázaný, o celkovém rozsahu 5546 stran. Jeho příprava, nad níž redakčně bděl známý romanista prof. Otokar Šimek, autor Dějin francouzské literatury v obrysech, trvala dva roky. Na překladatelské práci se podíleli: Růžena Thonová, Otto Rádl, Stáša Jílovská, Jarmila Pospíšilová-Čapková, Vladimír Raffel, Norbert Havel, Otokar Šimek, Arnošt Procházka (jediný starší překlad – *Paměti bláznovy*), Jan Čep a Arnošt Bareš. V posudku Jindřicha Vodáka, který toto vydání označil za literární událost, se uvádí: „Vydat naráz patnáct velkých svazků knih téhož autora v rozsahu půlšestatisíce stran je sama o sobě věc u nás unikátní, nehledíc k době hospodářsky tak nepříznivé. Soubor obsahuje všechny Flaubertovy romány, ale také jeho deníky [a korespondenci, Š. B.], cestopisy, eseje a drobnější práce a dává tak českému čtenáři úplný a jasný obraz celého uměleckého díla velkého spisovatele. Cena souboru při jeho ohromném rozsahu je poměrně nízká a podmínkami placení není ani pro nezámožné milovníky dobré knihy nedostupná. Redakci díla měl profesor Otokar Šimek, dávný průkopník a znalec Flauberta.“[83]

V meziválečném období vznikají vynikající překlady podepsané jmény jako Jaroslav Zaorálek, Josef Heyduk (*Penězokazi* André Gida, 1932, a např. romány F. Mauriaka), Jan Čep, Jindřich Hořejší (překladatel románů a několika desítek dramat), jimž vděčíme za mnohá zdařilá, vynalézavá řešení ať už dílčích či obecnějších překladatelských problémů, jež se stala v pozdějších obdobích samozřejmostí. Ne náhodou mohou být dodnes vydávány (i když s redakčními úpravami) tak překladatelsky náročné prózy jako Chevalierovy *Zvonokosy*

(Zaorálek) či dokonce Célinova *Cesta do hlubin noci* (Zaorálek s přispěním Hořejšího, 1933), publikovaná u nás o pouhý jeden rok později než originál (!), Josefa Kopala *Jan Kryštof* od Romaina Rollanda či od téhož autora Zaorálkův překlad Colase Breugnona (*Dobrý člověk ještě žije*). Se stylistickou náročností překladu takových děl souvisel pochopitelný aktivní zájem o pěstování kultury v užívání mateřštiny a využívání možností všech vrstev jazyka, zejména jazyka lidového. Formou studií či slovníků tak přispívali k tomuto trendu vedle jazykovědců nezanedbatelnou měrou právě překladatelé (např. J. Zaorálek, *Lidová rčení*, 1947; Pavel Eisner, *Chrám i tvrz*, 1946, psáno v nejtěžších letech války).

O tom, jaká byla úrovni překladu věnována pozornost, svědčí soustavné zařazování recenzí v dobových denících a literárně zaměřených časopisech, ale též aktivity Klubu moderních nakladatelů Kmen, ustaveného v dubnu 1926 a sdružujícího „vydavatele krásných a dobrých knih", kteří chtějí „navázat na začátky české obrozené knihy z let 1900–1914". Ve svém prohlášení mj. uvádějí: „Přejeme si upevnit a udržet vůdčí místo v českém knižním umění, místo, jež nám bylo potvrzeno i znamenitým úspěchem na loňské mezinárodní pařížské výstavě, kde naše knihy získávají Československu prestiže a pověsti, co se úrovně ediční práce týče – vskutku prvotřídní (...) Jsme národní, ale chceme být v nejlepším slova smyslu světovými. Chceme být mostem mezi kulturou domácí i cizí a s krásnou knihou ve štítě uplatnit se všude tam, kde jde o pravou kulturu."[84] Jeho stálými členy jsou např. Aventinum (O. Štorch-Marien), F. Borový, L. Bradáč, Čin, Družstevní práce, A. Dyk, Hyperion (K. Janský), B. M. Klika, L. Kuncíř, Kvasnička a Hampl, K. Neumannová, F. Obzina, Odeon (J. Fromek), V. Petr, Spolek českých bibliofilů, A. Srdce, F. Svoboda, Symposion (R. Škeřík). Stejnojmenný časopis Kmen, vedený Juliem Fučíkem, publikuje v roce 1928 anketu o překládání, do níž svým názorem přispěli nejznámější překladatelé tehdejší doby.

Překladatelská činnost byla vnímána jako svého druhu prestižní záležitost a nakladatelé měli zájem o spolupráci s těmi nejzkušenějšími překladateli.

Z francouzské beletrie se překládalo mnoho, málokteré z jejích zásadních děl zůstalo nepovšimnuto. V nových překladech vychází jak starší klasika, starší autoři dosud do češtiny nepřeložení, tak literatura nejsoučasnější včetně žhavých novinek. (André Gide, *Návrat ze Sovětského svazu*, přeložený Bohumilem Mathesiem již v témže roce

jako originál - 1936. Okamžité bouřlivé polemiky, mezi nimiž vynikla zejména polemická reakce S. K. Neumanna spisem *Anti-Gide neboli Optimismus bez pověr a iluzí*, vydaným hned následujícího roku, byly pokračováním již zmíněného vlivu překladů z francouzštiny na názorovou polarizaci, jež rázem nabyla větší intenzity.)

Zájem o získání čtenáře výběrem titulu i kvalitou překladu byl skutečností, jíž nám dokládají nejenom údaje v lexikonech a cenná memoárová literatura, ale především samotné texty překladů. Dlužno však podotknout, že meziválečnou etapu dějin českého překladu nelze vnímat bez souvislostí s hospodářskou situací, jež ovlivňovala vydavatelskou činnost. Takto např. na toto období, konkrétně konec roku 1928, později vzpomíná Štorch-Marien: „Tenkrát v listopadu osmadvacátého roku jsem sice podepsal v Paříži smlouvu na edici mimořádného významu, (...) ale současně jsem měl v několika nakladatelstvích pohovory, motivované vždy z francouzské strany otázkou téhož obsahu: ‚Co se to děje, jak to přijde, že počet autorizací, které prodáváme do Československa, je čím dál tím menší? Před dvěma třemi lety bylo Československo naším nejlepším odbytištěm,' konstatoval šéf zahraničního oddělení jednoho velkého nakladatelství. ‚Obyčejně jako první jste se zajímali o autora, kterého jsme ve Francii sotva uvedli. Celá řada našich spisovatelů byla nejdříve přeložena do češtiny. Nejednou jsme se podivovali velkému čtenářskému zájmu u vás. Ale nyní - jaký obrat! Nejsme takřka s to udat u vás knihy i těch autorů, jejichž překlady vycházely v Československu téměř současně s originálem.'

Protože to, co jsem odpověděl, je dobové konstatování diagnostické, neváhám obsah své odpovědi reprodukovat: ‚Drahý pane, řeknu vám to docela otevřeně. My jsme se přepočítali. My, takzvaní moderní nakladatelé, jsme pokládali za svou povinnost přivést co nejdříve náš knižní trh na rovinu s knižním trhem světovým. Přesytili jsme jej ze samé obavy, abychom nezůstali pozadu, a teď se dostavují následky. A tak jsme přišli na to, že méně bude více. Naše zdrženlivost je ostatně i dobrou odpovědí na stále se zvyšující francouzské požadavky. Budeme sice o leckterou novinku chudší, ale nebudeme žít nad naše poměry.'"[85]

Množství překladů ostatně kritizoval i Karel Čapek: „Věru neubývá překladů na knižním trhu, je jich tolik, že to vrhá dlouhý stín na literární produkci původní. A neubude překladů tak dlouho, pokud se neprosadí, aby překlady byly veskrze autorisovány, tj. honorovány cizím autorům. Neboť nakladatelé vždy dají přednost překladům

před domácí literaturou, pokud překlad - přijde o něco laciněji."[86] Neuplynou ani tři roky a situace všech vydavatelství se v důsledku hospodářské krize radikálně zhorší.

Bez nadsázky lze konstatovat, že v dějinách českého překladu z francouzštiny znamenaly meziválečné překlady vyvrcholení dosavadního úsilí. Snad vše, čím se do té doby francouzská literatura významně zapsala do vývoje světového písemnictví, stejně jako to nejzajímavější ze soudobé francouzské literární produkce, bylo českému čtenáři teoreticky dostupné v překladech vzniklých v tomto sledovaném období.

Zásadní změna v politické orientaci našeho státu, jež nastala po druhé světové válce, pak vedla k tomu, že později již nikdy nenastaly pro překládání z francouzské literatury tak příhodné podmínky, aby se mohlo svým rozsahem a vlivem na domácí kulturu přiblížit úrovni let dvacátých a třicátých.

Překládání z francouzské literatury po r. 1945

Během protektorátu francouzská literatura z obzoru českého čtenáře téměř úplně zmizela. Tak v r. 1943 nevyšel ani jeden překlad francouzského autora a v následujícím roce vyšly překlady tři.

V těsně poválečném období počet překladů z francouzské literatury znova vzrostl (v roce 1945-1946 vyšlo 145 překladových titulů z francouzštiny), ale překládání z francouzské literatury již nikdy nezískalo ty pozice, jimž se těšilo v meziválečném období. Ve zmiňovaných letech 1945-1946 znamenala překladatelská produkce z francouzštiny necelou třetinu překladové produkce z ruštiny. Až do roku 1948 však překladová produkce z francouzštiny v podstatě velice těsně sleduje - stejně jako tomu bylo v meziválečném období - knižní produkci ve Francii. Kromě francouzské odbojové literatury, ať už vznikala „na svobodě", nebo ať už jde o vzpomínky a korespondenci např. z koncentračních táborů, zachycuje česká překladová produkce především francouzský existencialismus. V dosti chvatném překladu J. Vobrubové vycházejí například první dva díly Sartrova „odbojového" románu *Cesty svobody*, inscenují se Sartrovy hry a zájem o francouzský existencialismus lze dokumentovat i řadou časopiseckých článků a prací Václava Černého.

Zlomem v přirozeném vývoji českého překladu byl i v oblasti překládání z francouzské literatury rok 1948, který znamenal úplné podřízení české kulturní oblasti kulturní politice státu, která nebyla

ničím jiným než poslušnou aplikací kulturní politiky věrného Stalinova vazala, Komunistické strany Československa. Po vzoru hlavního sovětského ideologa Ždanova začaly být i na oblast překládání z francouzské literatury kladeny sakralizované požadavky lidovosti, realističnosti a pokrokovosti. Nejzhoubnější dopad měla tato kulturní politika na překládání soudobých autorů „buržoazní" Francie. Až do druhé poloviny padesátých let byli pro naše ideology pokroková prakticky výlučně tehdejší francouzští komunističtí spisovatelé typu A. Stila, V. Poznera, P. Courtada. K překládaným spisovatelům patřil i letitý komunista a „kritický realista volbou" L. Aragon, jehož díla (např. *Velikonoční týden*) však vnášela do kanonizovaného „realismu" problematické a diskusní prvky (prolínání časových pásem). Bylo by zbytečné podotýkat, že se v očích tehdejších ideologů netěšila nižádné oblibě ani díla avantgardy počátku 20. století, ani díla avantgardy meziválečné. Smrtelně nebezpečným se totiž u nás stalo i jen samo obvinění ze surrealismu, freudismu atp.

Poněkud jiný dopad měla ždanovovská kulturní politika na vydávání klasiky 19. století a doby ještě starší. Poprvé byla vydána v českých překladech řada děl francouzských utopistů (Morelly, Mably), encyklopedistů (výbor z *Encyklopedie* aj.), podstatné výbory z Voltaira (dvousvazkový výbor z filozofických děl s předmluvou I. Svitáka, vydání románů, výboru z dramat aj. v Knihovně klasiků), Diderota (jednosvazkový výbor z filozofických děl, v šedesátých letech první český překlad *Jakuba Fatalisty*), Rousseaua (*Rozprava o původu nerovnosti*) aj. Zpřístupňování francouzské klasiky se - kromě na Molièra - zaměřovalo především na tzv. pokrokové a realistické tradice 19. století a počátku století dvacátého. K edičně nejvyhledávanějším autorům patřili Honoré de Balzac, Romain Rolland, Victor Hugo, Anatol France a poprvé masověji zpřístupňovaný Stendhal. Ke skutečným nakladatelským hitům této asketické revoluční doby patřil Maupassantův román *Miláček*, který vyšel v letech 1955 až 1972 dohromady sedmkrát (1955, 1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972), vždy v překladu B. Štorma, a to v nákladech mezi 100 000 a 200 000 výtisků. Tento román totiž v sobě velice dobře pojil „kritiku imperialistické Francie v období III. republiky", která lahodila ideologům, s příjemnými erotickými zápletkami lahodícími vyhladovělému čtenáři. Přes toto všechno klesl počet titulů překladů z francouzské literatury na cca 36 ročně (oproti přibližně 150 titulům v období meziválečném).

Zlom ve vydávání překladů z francouzské literatury znamenají šedesátá léta, kdy - zvláště po XXII. sjezdu KSSS - začala „destalini-

zace“ pronikat i do sovětské a potažmo i naší kulturní oblasti. V návaznosti na sovětskou diskusi o realismu z přelomu padesátých a šedesátých let, která umožnila mluvit o realismu i u děl užívajících „modernistických“ stylotvorných postupů, se začala obohacovat i překladová produkce. Během šedesátých let tak u nás vyšla i v českých překladech nejen stěžejní díla tzv. nového románu (Robbe-Grillet, Burot, ale i Gracque, Pieyre de Mandiargues, Le Clézio), ale provázela je i knižní literárněhistorická studie Jiřího Pechara. Ze „současné“ francouzské literatury pak k nám byla v překladech uváděna i díla absurdního dramatu (Ionesco, Beckett). Celkové uvolnění ideologické atmosféry v šedesátých letech, které se mimo jiné projevilo i ve velmi rychle vydávaných časopiseckých překladech nové francouzské literatury (především revue *Světová literatura*), vedlo i k edičním návratům k autorům, kteří už ve Francii mizeli z popředí zájmu. Objevují se (kromě některých filozofických prací) Sartrovy hry, romány a povídky A. Camuse, díla S. de Beauvoir (např. *Druhé pohlaví* s doslovem J. Patočky). Objeven je i Boris Vian. Od roku 1958 se v našem kulturním povědomí natrvalo usazuje jako jediný představitel francouzské poválečné poezie básník Jacques Prévert díky výborům (1958, 1963, 1972 aj.), na nichž se překladatelsky podíleli F. Bárta, G. Francl, F. Hrubín, nejvýznamnější český prévertovský překladatel A. Kroupa, Jan Vladislav aj. (pozdější výbor z r. 1986 byl pořizován teoretiky a praktiky tzv. „nefilologického překladu“ z podstročníků). V oblasti „možného“ se začaly objevovat i překlady z francouzské meziválečné avantgardy (Apollinaire, Gide, Breton, surrealistický Eluard). Kromě toho pokračovalo pochopitelně i vydávání „pokrokových“ děl minulosti - Balzac, Barbusse, R. Rolland, R. Martin du Gard aj. Edičním objevem byl Saint-Exupéry a svým způsobem i E. Zola (poprvé vyšly jeho sebrané spisy česky počátkem století), který v nových překladech - především v sedmdesátých letech - pro českého čtenáře suploval nevydávanou erotickou literaturu. Ze starších francouzských básníků se těšil stálé oblibě F. Villon (i díky populárnímu románu J. Loukotkové), k nově „objeveným“ patřili především Du Bellay a Ronsard (v překladu F. Holana a G. Francla). Ke klasikům literatury pro mládež se od poloviny padesátých let znovu zařadil J. Verne a A. Assolant, o něco později i A. Dumas a další. Z detektivkářů byl hojně překládán G. Simenon.

Slibný vývoj ve vydávání francouzské literatury narušilo období normalizace. Neznamenalo sice tak výrazný zlom, jakým byl rok 1948, obraz francouzské literatury, poněkud ovlivněný i „doháně-

ním“ z šedesátých let, však českému čtenáři znovu zkreslilo. Především tím, co se v žádném případě vydávat nesmělo. Vyloučen byl – z ideologických důvodů – existencialismus, absurdní divadlo a vše, co mohlo nést hanlivé označení „formalismus“ (surrealismus, nový román aj.). Další podmínkou sine qua non pro případné vydání bylo i to, že autor nepodepsal v minulosti žádnou petici proti okupaci Československa. Jednoznačný protiokupační postoj tak téměř na patnáct let vyloučil z českého překladu díla L. Aragona, která byla v ostatních zemích tzv. socialistického tábora běžně vydávána. Při vydávání překladů ze soudobé francouzské literatury byla jednoznačně preferována „realistická“ linie prózy (H. Bazin, Clavel, vysoce vydavatelsky nadceněný R. Merle). Zcela přerušeno nebylo ani vydávání literatury meziválečné. Je pozoruhodné, že se nejvydávanějším francouzským meziválečným romanopiscem stal F. Mauriac. Vyhledávané byly i románové životopisy (Maurois, Perruchot, Herriot, Orieux, Adéma, Lanoux) a díla „vzpomínková“ (Pagnol). Vydávání klasiky minulosti pokračovalo, tentokrát už bez výraznějšího kulturněpolitického záměru. Nejvytěžovanějším francouzským autorem se tak stal A. Dumas, jehož *Spisy* si nakladatelství Svoboda kompenzovalo ztráty vzniklé vydáváním propagandistické literatury. V tomto období eklekticismu, vyhýbajícího se nárazům do ideologické zdi, se postupně začínalo dařit „nepolitickým“, nicméně edičně zajímavým projektům typu komentované antologie *Básníci pařížské bohémy* (J. Fryčer, J. Pokorný), které předcházela antologie symbolistické poezie (Vl. Mikeš) a antologie francouzského romantismu. Počátkem osmdesátých let obohatila nabídku překladů francouzské poezie (tentokrát i surrealistické) souborná vydání překladů H. Jelínka (1983) a V. Nezvala (1984).

Postupem osmdesátých let se začínala pomalu měnit i situace ve vydávání francouzské literatury. Po smrti hlavního tvůrce normalizačního chladu L. I. Brežněva a zvláště s nástupem perestrojky se u nás začalo oteplovat v kulturní – nikoliv v politické – oblasti. Významným vydavatelským návratem je nový překlad Proustova *Hledání ztraceného času* (1. a 2. díl P. Voskovec, zbytek J. Pechar). K předtím nemyslitelným návratům patří i Montherlant, Giono a Aragon, a dokonce i Vian, Beckett, Camus a Queneau. K nově uváděným autorům patří po obdržení Nobelovy ceny za literaturu C. Simon a M. Durasová. V druhé polovině osmdesátých let se začíná uvažovat o vydání Gida (*Pastýřská symfonie* je „zabita“ při superlektoraci na MK), ale i Célina, Sartra, a dokonce i výboru z markýze Sada (později

vydalo nakl. Aurora). Samizdatová produkce (např. antologie současné francouzské literatury) byla sice co do překládaných autorů zajímavá, ve skutečnosti se však její dosah omezoval na nevelký okruh zasvěcenců.

Po roce 1989 se celková situace ve vydávání překladů z francouzské literatury podstatně změnila. Odstranění jakýchkoliv ideologických bariér (a podpora francouzské vlády) nedokázalo vykompenzovat zánik některých nakladatelství s bohatou tradicí a vynikajícími redaktory (především Odeon), roztříštění ediční činnosti mezi velké množství kapitálově vesměs velmi slabých nakladatelství a rozpad distribučních struktur. Po rychlém „dohnání zanedbaného", jehož ekonomický výsledek byl však vzhledem k drastickému odklonu značné části českých čtenářů od „hodnotné" literatury dosti problematický, se překládání z francouzštiny soustředilo převážně na díla společenskovědního typu („nová filozofie", Foucault, Škola análů, atd.). Ekonomické tlaky devadesátých let de facto znemožnily další vydávání frankofonní literatury (kanadské, belgické aj.), které se u nás v poválečném období do jisté míry rozvinulo.