

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

Diplomová práce

Charles Baudelaire překladař Edgara Allana Poea

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

Autor práce: Marta Vacovská

Studijní obor: Učitelství anglického a francouzského jazyka pro 2. stupeň ZŠ

Ročník: 6.

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 2.12.2011

.....

Marta Vacovská

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za odbornou pomoc a cenné rady. Dále děkuji prof. PhDr. Jitce Radimské, Dr. za poskytnutí studijního materiálu, PhDr. Kamile Vránkové, Ph.D. za ochotu a vstřícnost při konzultování E. A. Poea, PhDr. Vladislavu Smolkovi, Ph.D. za rady, týkající se vybraných lingvistických problémů anglického jazyka, svým kolegům PhDr. Jaroslavu Psíkovi a Mgr. Lence Holečkové za jazykovou korekturu práce.

Velký dík patří také Nicolasi Rousselovi za jazykovou korekturu francouzské části práce a Mgr. Tomáši Pacholíkovi za pomoc při závěrečných úpravách.

V neposlední řadě děkuji své rodině a svým nejbližším za podporu, kterou mi poskytovali v průběhu mého studia.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá tematikou překladů díla E. A. Poea, realizovaného Ch. Baudelairem. Hlavním cílem je poukázat na míru shodnosti či odlišnosti těchto překladů na základě komparativní analýzy originálu a cílového textu. Významnou roli zde hrají i motivy, jež vedly Baudelaira k výběru tohoto autora a jeho díla. V neposlední řadě se autorka zamýšlí nad otázkou vlivu části literární produkce amerického spisovatele na vlastní tvorbu francouzského básníka.

Výsledků bádání bylo dosaženo za pomoci odborné literatury, originálních anglických textů a jejich francouzských překladů, jež tvoří základ pro komparativní analýzu.

Annotation

This diploma thesis is focused on the topic of Ch. Baudelaire's translations of E. A. Poe's work. The main aim is to show the similarities of these translations and differences between them. It was achieved by using the methods of comparative analysis of the original and the target texts. The motives which led Baudelaire to choose Poe and his work represent the significant role. Last but not least the author reflects the question of Poe's influence on the work of Baudelaire.

The results of the research were achieved with the help of specialised literature, original English texts and their French translations which constitute the basis of the comparative analysis.

Obsah

Obsah.....	6
Úvod	8
1. Proč právě Poe?.....	10
1.1. Počáteční entuziasmus.....	10
1.2. Strategie k dovršení vlastní slávy na literárním poli.....	12
1.2.1. Dosažení úspěchu díky Poeovi.....	12
1.2.2. Příprava veřejnosti na Květy zla	13
1.3. Motiv ekonomický	14
2. Vliv Poeova díla na Baudelairovu tvorbu.....	16
2.1. Poe jako součást Baudelairovy literární chronologie.....	16
2.1.1. Před Květy zla	16
2.1.2. Po Květech zla.....	18
2.2. Vliv čistě tématický	19
2.2.1. Obecná témata (příklady z Květů zla)	19
2.2.2. Užší témata (příklad z Malých básní vpróze)	20
2.3. Nejen Poe.....	22
3. Baudelaire a angličtina	24
3.1. Dle Ch. Asselineaua	24
3.2. Dle W. T. Bandyho	25
3.3. Dle P. M. Wetherilla	26
3.4. Dle Ch. Foleyho	27
3.5. Dle L. Lemonniera	27
3.6. Od doslovného překladu k svébytnému překladatelskému stylu?	28
4. Havran.....	30
4.1. Poeův Havran.....	30
4.1.1. Původ vzniku Poeova Havrana	30
4.1.2. Básnické prostředky použité v Poeově Havranovi.....	31
4.2. Baudelairův Havran	32
4.2.1. Lingvistická analýza Baudelairova překladu Havrana	32
4.2.1.1. Hlediské fonetické.....	33
4.2.1.2. Hledisko lexikální	40

4.2.1.3. Hledisko morfologické	48
4.2.1.4. Hledisko syntaktické	50
4.2.1.5. Rytmus a intonace	58
4.2.1.5.1. Rytmus – částečná věrnost poetické formě	58
4.2.1.5.1.1. Členění do strof	59
4.2.1.5.1.2. Výskyt rýmu	59
4.2.1.5.1.3. Refrén (návrtný verš)	60
4.2.1.5.1.4. Částečný návrat k pravidelnému metru	60
4.2.1.5.2. Od rytmu k intonaci	60
4.2.1.5.2.1. Repetice	61
4.2.1.5.2.2. Zvolání	61
4.2.1.5.2.3. Další intonační prostředky	61
5. Povídky	64
5.1. Poeovy povídky	64
5.1.1. Charakteristika Poeových povídek	64
5.1.2. Chronologický přehled publikace Poeových povídek	64
5.2. Baudelaire	65
5.2.1. Baudelaire a dostupnost Poeova díla	65
5.2.2. Chronologický přehled publikace Baudelairova překladu povídek	65
5.2.3. Lingvistický rozbor povídek	66
5.2.3.1. Hledisko lexikální	67
5.2.3.2. Hledisko syntaktické	68
Závěr	72
Résumé	74
Seznam literatury a internetových zdrojů	76
Seznam příloh	78

Úvod

Snad každý národ má své „hrdiny“ a „zatraccence“. Rodí se do proudu času, v němž na jedné straně představují jen nepatrný střípek v dějinách lidstva, na straně druhé se podílí na zrodu důležitých etap, formovaných rukou člověka, jeho myšlením, jednáním, přesvědčením, vším, co slouží jako inspirace či ponaučení pro další generace. Literární svět je jedním z těch, kde můžeme být svědky proměny, kdy se z původního zatracence stává hrdina nebo naopak.

Oba autoři, figurující v této práci právě takovýmto vývojem prošli. Společnost a doba, v níž tvořili, zdaleka neocenily skutečnou hodnotu jejich děl. Za pobouření a znechucení, které vyvolal Baudelaire ve francouzské společnosti, svázané přísnou konzervativní morálkou, byl básník dokonce souzen.¹ V případě Poea bylo jeho pijáctví a jiné negativní povahové rysy, jak je barvitě vylíčil v bibliografii k posmrtně vydaným Poeovým spisům R.W. Griswold, dostatečným důvodem nezájmu americké veřejnosti o jeho tvorbu na dlouhá desetiletí.² A tak se oběma literárním zatracencům dostalo zaslouženého uznání až po jejich smrti.

Volba tématu mé diplomové práce, jež nese název Baudelaire, překladatel E. A. Poea, byla již předem předurčena mým zájmem a obdivem k literatuře 19. století. Přestože se cesty výše zmíněných autorů oficiálně nikdy nestřetly, byl to právě Charles Baudelaire, který díky svým výjimečným překladům vysoké kvality uvedl do povědomí Starého kontinentu dílo amerického autora E. A. Poea, čímž přispěl ke sblížení dvou odlišných literárních světů – frankofonního a anglofonního.

Celá práce je členěna do pěti hlavních kapitol, z nichž každá obsahuje několik dalších podkapitol. První část, nazvaná *Proč právě Poe* nás seznamuje s důvody, proč si Baudelaire vybral Poeovo dílo jako cestu, po níž se ubíraly jeho překladatelské kroky. Druhá kapitola, nesoucí název *Vliv Poeova díla na Baudelairovu tvorbu* se zamýšlí nad otázkou, do jaké míry se promítly Baudelairovy překlady Poeova díla do jeho vlastní literární produkce. Následující kapitola, nazvaná *Baudelaire a angličtina* pojednává o básnickově znalosti anglického jazyka a přináší několik různých pohledů na tuto problematiku, formulovanou na jedné straně Baudelairovými současníky a literárními vědci a kritiky 20. století na straně druhé.

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Hořké propasti*, Paseka, Praha-Litomyšl 2001, s. 144.

² POE, Edgar Allan, *Poe aneb Údolí neklidu*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 95.

Poslední dvě kapitoly reprezentují praktickou část této diplomové práce. První z nich, *Havran* se věnuje podrobnému lingvistickému rozboru Baudelairova překladu Poeovy nejslavnější básně. Jednotlivé podkapitoly poukazují na formální i jazykové odlišnosti obou textů, a to z následujících hledisek – fonetického, lexikálního, morfologického, syntaktického a rytmicko-intonačního. Závěrečná část s názvem *Povídky* je věnována rozboru některých jazykových odlišností Baudelairových překladů tří výše zmíněných povídek od původního anglického originálu.

Vzhledem k tomu, že v dílech obou autorů je patrná duševní spřízněnost, bylo jedním z cílů mé práce ukázat, jaký dopad měly překlady Poeovy tvorby na Baudelairovu vlastní literární produkci. Druhým záměrem bylo zhodnocení Baudelairovy úrovně angličtiny a zamyšlení se nad otázkou, zda byla jeho jazyková výbava dostatečná ke splnění tak náročného úkolu, jakým je překladatelská činnost cizího literárního díla. Nejdůležitějším cílem této práce je demonstrovat na konkrétních překladech básně *Havran* a tří vybraných povídek (*Černý kocour*, *Berenice a Zánik domu Usherů*), jakým způsobem se Baudelaire zhostil své úlohy překladatele.

1. Proč právě Poe?

Jak je patrné ze samotného titulu, v podkapitole s názvem *Proč právě Poe* se pokusíme najít odpověď na zcela jednoduchou otázku, týkající se motivů, které v Baudelairovi vzbudily onu rozhodnou, neúnavnou překladatelskou pouť s cílem uvědomit současné, ale i budoucí čtenáře o kvalitě a výjimečnosti Poeovy tvorby. Byť byla tato smělá cesta započata z důvodu opravdového, spontánního nadšení a obdivu k dílu svého literárního souputníka, nebyl její průběh nikterak hladký.

Baudelaire se za svého autorského života musel potýkat s mnoha nepříznivými vlivy osudu. Jedním z nich byla poměrně neharmonická rodinná atmosféra, v níž vyrůstal. Po smrti svého otce (1827) a následném matčině sňatku za generála Aupicka, muže, jehož nikdy nepřijal a nerespektoval ani jako novou otcovskou autoritu, ani jako osobnost, začíná se před ním otevírat pomyslná propast, zrozená ze závažných obtíží finančních, soukromých, spisovatelských, společenských a později i zdravotních.³ Nejednou se ocitá na pokraji pádu do jejích hlubin. Avšak jeho neskrývaná touha po dobytí slávy na poli literárním ale i historickém, mu dodává sílu čelit všem překážkám, které mu brání k dosažení jeho cíle.

Dílo E. A. Poea je tak právem spojováno se jménem francouzského básníka, který se za svého života vytrvale snažil dobýt zaslouženého uznání pro svého amerického kolegu. Svými zdařilými překlady většiny povídek, ale částečně i tvorby básnické, se tak Baudelaire zasadil o uvedení Poeova jména do evropského kontextu.

1.1. Počáteční entuziasmus

Píše se rok 1848 a v deníku *La Démocratie Pacifique* vycházejí povídky *Le Chat Noir*, *L'Assassinat dans la rue Morgue* a *Le Scarabée d'Or*. Autorkou je překladatelka britského původu Isabelle Meunier. Tento okamžik na dlouhou dobu výrazně ovlivní Baudelairovu práci překladatelskou, ale stane se i částečnou inspirací pro jeho vlastní tvorbu.⁴

Přestože nebyl Baudelaire zdaleka prvním, kdo se zabýval překladem díla E. A. Poea - ranými pokusy byly většinou volné adaptace, vydávané pod různými

³ BAUDELAIRE, Charles, *Hořké propasti*, Paseka, Praha-Litomyšl 2001, s. 144.

⁴ GALLIX, François, *Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe*. Internetový zdroj: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5992> (ze dne 2.6.2011).

pseudonymy⁵ - nelze mu odepřít zásluhu na proslavení a částečném očištění Poeova jména na evropské půdě.

První kontakt s dílem až dosud neznámého Američana probudil v básníkovi neskrývaný obdiv, který nejlépe dokladuje citace z díla Charlese Asselineaua: *Charles Baudelaire: sa vie son oeuvre*: „Již od prvního setkání s Poeovým dílem vzplanul obdivem k tomuto neznámému géniovi, se kterým se cítil duševně spjat. Snad nikdy jsem se ještě neseťkal s posedlostí takových rozměrů. Kamkoli šel a kdekoli se nacházel, ať už na ulici, v kavárně či tiskárně, v ranní či večerní hodinu, kdekoho se ptal: Znáte E. A. Poea? A na základě odpovědi dával najevo své nadšení a zahrnul svého posluchače množstvím otázek.“⁶

Prvotní entusiasmus zakrátko vyústil až v jakési zvláštní spojenectví, souznění duší, doslova *podobnost*, jak sám Baudelaire píše ve svém *Avis du traducteur* z roku 1864: “...byla to radost představit jim (Francouzům) muže, který se mi v některých rysech trochu podobá, neboli část mne samého.“⁷

Jaké konkrétní rysy Poeova díla tak mocně zapůsobily na básníkovu estetický hodnotový systém? Sám Baudelaire užívá těchto pojmenování: *krásno, podivnost, nepravidelnost, překvapení, údiv*.⁸

Snad nejčastěji citovanou větou, která dokládá básníkovo nadšení pro dílo E. A. Poea pochází z dopisu Théophilu Thorému z roku 1864, v němž se rezolutně brání nařčení z imitace svého amerického předchůdce. “Když jsem poprvé otevřel jeho knihu, spatřil jsem se zděšením a úžasem nejen náměty, o kterých jsem sám snil, ale i celé věty, jichž jsem byl sám autorem, napsané jím o dvacet let dříve.“⁹

⁵ GALLIX, François, *Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe*. Internetový zdroj: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5992> (ze dne 2.6.2011).

⁶ “*Dès les premières lectures il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapport. J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. A tout venant, ou qu'il se trouva, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant: - Connaissez-vous Edgar Poe? Et, selon la réponse, il épanchait son enthousiasme, ou pressait de questions son auditeur.*“ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011). Překlad: M.Vacovská.

⁷ “...c'était le plaisir de leur (aux Français) présenter un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même.“BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 1976, s. 348. Překlad: M. Vacovská.

⁸ “*le beau, l'étrange, l'irregularité, la surprise, l'étonnement.*“ Blíže HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur de Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011). Překlad: M.Vacovská.

⁹ “*La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.*“ Tamtéž.

Roku 1852 vydává Baudelaire v *La Revue de Paris* svou první z mnoha kritických statí, věnovaných americkému autorovi. Tato nese název: *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*.¹⁰ Básník zde odhaluje své sympatie jak k dílu, tak především k osobě E. A. Poea. S rozhořčením se pozastavuje nad nespravedlností, s jakou se zachoval národ ke svému velkému spisovateli a obdivuje zásadovost, jež Poeovi nikdy nedovolila, aby se vzdal svého výjimečného spisovatelského nadání a stal se z něj jen průměrný *making-money author*.¹¹

Opovržení, jaké Baudelaire vyjadřuje vůči americké veřejnosti a falešné morálce, je více než patrné z následujících slov: „*Hovořte o Poeovi s Američanem, a on vám možná přizná jeho genialitu, ba možná že na ni bude dokonce hrdý; ale s nadřazeným sardonickým tónem, z něhož je cítit věcný člověk, vám bude vykládat o básníkově hanebném životě, o jeho alkoholickém dechu, který by byl chytl od plamene svíčky, o jeho tuláctví; řekne vám, že to byla podivná a bludná bytost, oběžnice vytržená ze své dráhy...*“¹²

Poe se stal pro Baudelaira obrazem pravého génia. Okamžitě spatřil v jeho díle prvky modernismu, jemu tolik blízké. Patologické rysy lidské povahy, úzká hranice mezi duševní normalitou a šílenstvím, panická hrůza z předčasné smrti a pohřbení zaživa, to vše zapadá do básníkova konceptu fascinace nevysvětlitelnými destruktivními živly, které zmítají lidskou psychikou a které s sebou nepřinášejí nic než smrt a zmar.

1.2. Strategie k dovršení vlastní slávy na literárním poli

1.2.1. Dosažení úspěchu díky Poeovi

Je nesporné, že první kontakt s Poeovým dílem u Baudelaira vyvolal upřímný obdiv a obrovskou chuť pustit se do překladatelské činnosti, jíž věnoval podstatnou část svého života. Vystává však otázka, zda toto počáteční nadšení zůstalo po celou dobu jediným motivem, respektive zda snaha očistit Poeovu zašlou pověst a proslavit jeho jméno i literární tvorbu, nebyla jen pouhým strategickým tahem k dosažení vlastní slávy.¹³

¹⁰ BAUDELAIRE Charles, *L'Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, s. 11.

¹¹ Baudelaire má na mysli anglický termín *money-making author* (autor, píšící jen pro peníze). Tamtéž, s. 113.

¹² BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968, s. 256-257.

¹³ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur de Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

Přestože nebyl Poe ani za doby svého života, ani krátce po své smrti patřičně doceněn jako výjimečný spisovatel, rozhodně nepatřil mezi ty, kteří by nebyli publikem zaznamenáni. Jinými slovy Baudelaire, jakožto ambiciózní autor, plně přesvědčen o svých kvalitách, toužil zcela přirozeně po dosažení vlastní slávy. Proto není divu, že se tak zapáleně vrhá do snahy obhájit Poea alespoň v očích francouzské veřejnosti, nahlas proklamovat ztotožnění se s jeho literárním vkusem a postavit se do pozice překladatele díla nadaného a výjimečného spisovatele.

1.2.2. Příprava veřejnosti na Květy zla

Po prvních úspěších, kterých Baudelaire dosáhl díky svým zdařilým překladům Poeových povídek, se pravděpodobně začala rodit v básníkových představách myšlenka na možný strategický tah, jak prostřednictvím proslavení Poeova jména a především pak chválou, pěnou na jeho tvorbu, připravit čtenářskou veřejnost na příchod tak dlouho připravovaných Květů zla, ale zároveň i docílit toho, aby bylo Baudelairovo jméno navždy a dostatečně viditelně spojováno s překlady Poeova díla, jejichž prostřednictvím chtěl upozornit na svou vlastní existenci a navodit tak zájem nejen o Baudelaira překladatele, ale i autora vlastní literární tvorby.¹⁴

Jak jsme již zmínili v předchozí podkapitole s názvem *Počáteční entuziasmus*, první Baudelairovy oficiální snahy o docenění Poeova díla a očištění jeho reputace započaly publikací kritické stati, která se objevila v *Revue de Paris* pod názvem *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* v březnu 1852. Podíváme-li se blíže na rok vydání, zjistíme, že tento první ochranný krok Baudelaire realizuje daleko před publikací nejen prvního výboru překladů Poeových povídek, ale i svých jedinečných Květů zla. Dle oficiálních záznamů začal básník pracovat na této nejproslulejší básnické sbírce už ve čtyřicátých letech a k publikaci se odhodlal až roku 1855, tedy tři roky po vydání výše zmíněné stati.¹⁵

Květy zla, které měly už co nevidět spatřit světlo literárního světa, však obsahovaly básně, které se setkaly s rozhořčenou reakcí francouzské kritiky. I přes fakt, že si Baudelaire cílevědomě připravoval cestu k vlastní slávě, k níž mu měla dopomoci dostatečně obhájená pozice Poeovy osoby a jeho tvorby, oceněná samotnými čtenáři i kritikou, musel básník počítat i s možným neúspěchem. V tomto případě jde dokonce

¹⁴ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur de Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

¹⁵ BAUDELAIRE Charles, *L'Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, s. 9.

o šok, který vyvolalo několik odvážných básní, tvořících první vydání jeho slavné sbírky.¹⁶

Jak již bylo řečeno, Baudelaire vynaložil spoustu energie na obhajobu a očištění Poeova jména. Vyličil do detailů spletitosti osudu, které Poea provázely od samého počátku jeho života. Není však náhoda, že bezprostředně před prvním vydáním *Květů zla*, vychází jedna ze známých literárních kritik s místy až patetickým tónem pod názvem *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages z roku 1852*.

V případě následného pobouření, vyvolaného vydáním *Květů zla* lze tedy uvažovat o jakési alibistické snaze obhájit sebe sama a tuto obhajobu stavět na podobnosti údělů obou „zatracenců“, jimž společnost tolik nerozumí a nezná pro ně jiného ocenění nežli křivdy a hany.

1.3. Motiv ekonomický

Mluvíme-li o analogii v souvislosti s životními peripetemi obou autorů (složitá rodinná situace, revolta vůči autoritě, touha po spisovatelské dráze, náchylnost k experimentování s alkoholem a psychotropními látkami...), nelze si nevšimnout jedné z hlavních nesnází, které provázely nemalé množství spisovatelů 19. století. Jedná se samozřejmě o potíže ekonomického rázu.¹⁷

Je známo, že finální potíže, se kterými se Baudelaire potýkal, jej pronásledovaly po celou dobu jeho života. Dědictví po svém otci, o něhož přišel v šesti letech, velice rychle prohrál ve víru francouzské metropole a stačil si nadělat nemalé dluhy.¹⁸

Zatímco ještě v 18. století je finanční podpora, poskytovaná autorům ze strany jejich mecenášů jevem poměrně rozšířeným, je známo, že každodenní životy mnoha literárních velikánů 19. století byly ve znamení tzv. *vivre de sa plume*¹⁹. Na počátku své autorské kariéry si mohl mladý Baudelaire dovést do značné míry nezávisle, bez ohledu na potencionálně neúspěšné přijetí jeho děl.

Zde se právem nabízí otázka, zda měl básník v úmyslu, i přes výjimečný obdiv k Poeovi, přeložit tak podstatnou část jeho tvorby, nebo zda se jednalo o vhodný prostředek k zajištění stálého příjmu a pokrytí dlouholetých dluhů.

¹⁶ BAUDELAIRE Charles, *Hořké propasti*, Paseka, Praha-Litomyšl 2001, s. 144.

¹⁷ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ *Žít na vlastní finanční náklady*.

Co je však více než jisté, je fakt, že byl básník v určitý moment své spisovatelské dráhy nucen přizpůsobit svou literární produkci aktuální situaci. To ve svém důsledku nutně znamenalo potlačení vlastní autorské činnosti ve prospěch lépe placené, respektive vůbec placené tvorby kritické a činnosti překladatelské.

Opomeneme-li tedy množství kritických, literárně, umělecky či hudebně zaměřených prací, vychází nám ve skutečnosti jen dvě stěžejní díla, reprezentující Baudelairovu vlastní tvorbu. Jde o *Květy zla* a s poměrně velkým časovým odstupem, téměř na sklonku života, pak vydané *Malé básně v próze*, známé též pod názvem *Spleen de Paris*. Jako mnoho jiných autorů dřívějších i budoucích, se tedy i Baudelaire za svého spisovatelského života dostal do jakési neplodné etapy, doprovázené navíc složitou ekonomickou situací.²⁰

V jednu dobu se tak Baudelairovi staly jeho překlady a kritické články hlavním a zřejmě jediným zdrojem jeho příjmů, což sám přiznává ve svém dopise z roku 1865, adresovaném Madame Meurice, kde píše: *“Překlady vnímám jako jeden z nejméně namáhavých prostředů k vydělání peněz.”*²¹

V roce 1863 se Baudelaire ocitá v tak značné finanční tísní, že mu nezbyvá než prodat svá práva na překlady Poeova díla svému nakladateli Michelu Lévyemu. Lítost, kterou vyjadřuje nad svým jednáním, je však to jediné, co může v danou chvíli dělat: *„Jak jen lituji toho neuváženého rozhodnutí, kterého jsem se dopustil, když jsem prodal svá práva na Poeovy překlady za pouhých 2000 franků.”*²²

Díky Poeovi tak Baudelaire objevil ideální kompromis, neboť i přes složitou finanční situaci, která mu nedovolovala plně se soustředit na vlastní tvorbu, našel ve svém spojenci spřízněnou duši, jejíž dílo bylo v harmonii s básníkovým literárním vkusem. Přestože byl tedy Baudelaire v tomto obtížném období nucen více méně rezignovat na vlastní produkci, model, který si vybral, mu tak byl dle jeho přesvědčení dostatečnou zárukou k dosažení vlastního úspěchu a slávy, ve kterou tolik věřil.

²⁰ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

²¹ *“Je regarde les traductions comme un moyen paresseux de battre monnaie.”* Tamtéž. Překlad: M. Vacovská.

²² *“Combien je regrette la ridicule aliénation que j'ai faite de mes droits sur ma traduction de Poe pour 2000 francs comptants.”* HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011). Překlad: M. Vacovská.

2. Vliv Poeova díla na Baudelairovu tvorbu

2.1. Poe jako součást Baudelairovy literární chronologie

Ať už převažoval jakýkoli motiv, jenž vedl Baudelaira k překladu podstatné části Poeova díla, podíváme-li se blíže na básníkovu vlastní tvorbu, jednoznačně dominantním prvkem je tu jeho slavná básnická sbírka *Květy zla*. K tomu, abychom srozumitelně a co nejlépe demonstrovali vliv Poeova díla na Baudelairovu literární produkci, poslouží nám výše zmíněné básníkové stěžejní dílo jako důležitý orientační bod, na jehož základě můžeme rozdělit následující podkapitulu na dva samostatné celky.

2.1.1. Před *Květy zla*

Poeův koncept člověka zmítaného strachem, pocity melancholie, hysterie, hrůzy ze skutků, kterých se dopustil a těch, kterých by mohl být ještě schopen, právem probudily v Baudelairovi zájem o tohoto Evropanům dosud neznámého amerického autora. Motiv zla, který je přítomen v podstatné většině Poeových povídek se tak pro básníka stává prostředkem k formulování vlastního pohledu na tento fenomén a fascinuje ho dokonce do takové míry, že se nakonec stane součástí názvu jeho proslulé básnické sbírky.²³

Za samotný prapočátek vzniku budoucích *Květů zla* můžeme považovat již rok 1843, kdy se vedle Baudelairovy anonymní spolupráce na veršovaném almanachu, připraveném mladými básníky, začínají rodit básně, které budou zanedlouho tvořit základ jedné z nejslavnějších sbírek vůbec – *Květů zla*.²⁴

Už ve své kritické studii mimořádné úrovně, který vyšla v *Le Salon de 1845*, můžeme spatřit první oficiální zmínky o jakési sbírce básní, kterou chtěl Baudelaire původně vydat pod názvem *Lesbiennes*.²⁵ O rok později, v květnu, stejná revue ohlašuje tentokrát na úvodní straně brzké vydání výše zmíněné sbírky. 27. ledna 1847 se Baudelaire poprvé setkává s dílem E.A. Poea, a to ve chvíli, kdy Isabelle Meunier publikuje v *La Démocratie pacifique* svůj překlad Poeovy povídky *Chat noir*.

15. července následujícího roku publikuje Baudelaire v *La Liberté de penser* svůj vůbec první překlad Poeovy povídky *Révélation magnétique*, doprovázený

²³ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

²⁴ BAUDELAIRE Charles, *Hořké propasti*, Paseka Praha-Litomyšl 2001, s. 143.

²⁵ Tamtéž.

kratičkým úvodem s podtitulem: *Présentation de Révélation Magnétique*.²⁶ Výše zmíněná povídka se zanedlouho stane součástí sbírky přeložených povídek, publikované v roce 1856 pod názvem *Histoires extraordinaires*.²⁷

V červnu 1850 vycházejí v *Le Magasin des familles* dvě básně, které jsou zde prezentovány jako součást budoucí sbírky, jež má zanedlouho vyjít pod názvem *Les Limbes*. 15. října 1851 si nechá Baudelaire z Londýna doručit téměř kompletní Poeovo dílo. Na přelomu března a dubna 1852 se v *La Revue de Paris* objevuje kritická stať s názvem *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*.²⁸ 17. dubna téhož roku ještě Baudelaire nechá publikovat v *L'Illustration* překlad *Bérénice*, opatřený úvodem, který je znám pod názvem *Présentation de Bérénice*. Roku 1853, přesněji 1. března vychází v *L'Artiste* první překlad Poeova *Havrana*, prozatím jen časopiseckém vydání. Tato báseň se stane zásadní součástí Baudelairova překladatelského díla. Vyslovíme-li ve frankofonním světě titul *Le Corbeau*, vybaví se francouzskému čtenáři okamžitě obě jména, tedy jak jméno autora originálního díla, tak jméno překladatele, tudíž automatická spojitost mezi oběma autory. 25. července 1854 začíná *Le Pays* vydávat Baudelairův překlad Poeových povídek, pod názvem *Histoires extraordinaires*. Publikace je završena 20. dubna 1855.²⁹

V kontextu cenzury a soudních postihů některých autorů té doby se Baudelaire připravuje na brzkou publikaci svého vrcholného básnického díla. 1. června 1855 se v *La Revue des Deux Mondes* objevuje 18 básní, které zde vycházejí pod názvem *Květy zla*. Hned o půl roku později, 25. února 1856 vychází, v *Le Pays* další kritická stať v ochránářském duchu: *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*. Ta se jen nepatrně liší ve svém názvu od své předchůdkyně z roku 1852.³⁰ Jak jsme již naznačili v předcházející kapitole, vzhledem k tomu, že se v této době Baudelaire nutně musel připravovat na brzké oficiální vydání svých básní ve formě souborné sbírky *Les Fleurs du Mal*, musel již básník tušit, že jeho básně vyvolají minimálně rozporuplné reakce. Proto strategicky vydává výše zmíněnou stať, ve které se otevřeně zastává svého amerického literárního kolegy. Není snad náhodou, že Baudelaire, vzhledem k výše řečenému, začíná své pojednání takto: „*Před časem byl před naše soudy předveden jeden nešťastník, jehož*

²⁶ BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, s. 10.

²⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Paris 2007, str. 1204.

²⁸ BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, s. 11.

²⁹ Tamtéž, s. 12.

³⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968, s. 254.

čelo bylo vyzdobeno podivným a neobvyklým tetováním: Nemám štěstí!“³¹ Výraz naše soudu (v originále *nos tribunaux*) až nápadně naráží na nedávno se odehrávající proces s jeho současníkem Gustavem Flaubertem, obviněného z urážky dobrých mravů v souvislosti s vydáním jeho kontroverzního románu *Paní Bovaryová*. Jako by Baudelaire dobře tušil, že se za chvíli ocitne ve velmi podobné situaci. 25. června 1857 je básníková sbírka definitivně zařazena do prodeje, nicméně hned 5. července téhož roku je Baudelaire atakován deníkem *Le Figaro* a 20. dubna je to on sám, kdo se ocitá před soudem. Na rozdíl od Flauberta básník soud prohrává, je mu vyměřena pokuta 300 franků a je donucen vyřadit ze sbírky 6 básní.³² Tím tedy definitivně začíná jeho obtížné období, plné nesnází, zejména ekonomického charakteru.

2.1.2. Po Květech zla

Ještě téhož roku, 24. srpna 1857 publikuje *Le Présent* šest básní v próze, pod souborným názvem *Poèmes nocturnes*, které budou později tvořit druhé stěžejní dílo Baudelairovy vlastní tvorby, tedy *Malých básní v próze*. V květnu 1858 vychází v *Le Moniteur* universel překlad Poeova jediného románu: *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Dále pak 20. dubna 1859 vychází v *La Revue française* překlad Poeova teoretického díla *Philosophy of Composition*, a to pod názvem *Genèse d'un poème*. Součástí této publikace tvoří zároveň i druhý překlad Poeova *Havrana*. V říjnu téhož roku *La Revue internationale* v Ženevě začíná vydávat překlad Poeovy *Euréky*.³³

V říjnu 1860 je Baudelairovi přiznáno odškodné za *Květy zla*, ve výši 200 franků. V únoru nadcházejícího roku pak vychází druhé vydání této sbírky. Zhruba o dva roky později, tedy 13. ledna 1863 prodává Baudelaire práva na publikaci *Květu zla* a *Malých básní v próze*. Téhož roku se ještě objevuje překlad Poeovy básně *Euréka*, která vychází ve formě samostatném svazku. 7. a 14. února 1864 vychází v deníku *Le Figaro* šest básní v próze, tentokrát však pod názvem *Spleen de Paris*. Ještě téhož roku, v březnu, se objevuje další vydání překladu Poeových povídek s názvem *Les Histoires grotesques et sérieuses*.³⁴

³¹ BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968, s. 254.

³² BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, s. 13.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž, s.16.

Na základě výše zmíněné chronologie je více než patrná všudypřítomnost Poeovy osoby. Baudelairova vlastní tvorba, především dlouhodobá, pečlivě promyšlená příprava jeho básnické sbírky se neustále prolíná s tvorbou překladatelskou. Kompletní produkci pak završuje básníkovy druhé vrcholné dílo, kterým jsou *Malé básně v próze* (*Petits poèmes en prose*). Takto propletený řetězec, tvořený z děl dvou sobě si tak podobných autorů, tedy jednoznačně ukazuje na úzkou souvislost mezi Baudelairovou vlastní produkcí a zprostředkovanou prezentací produkce autora, se kterým sdílel velmi podobný literární vkus a jehož tvorba mu zcela nepochybně posloužila jako částečná inspirace pro jeho vlastní dílo.

2.2. Vliv čistě tématický

2.2.1. Obecná témata (příklady z *Květů zla*)

Je evidentní, že práce na překladech Poeova díla a současně vytrvalá obrana jeho pověsti a otevřená snaha o proslavení jeho tvorby alespoň na evropské půdě, se naprosto viditelně promítly především do tématické stránky Baudelairovy vlastní literární produkce. Pozastavme se nad několika z nich.

Na základě tří vybraných témat obecnějšího charakteru si nyní ukážeme viditelnou spojitost mezi Baudelairovými básněmi, tvořícími *Květy zla* a Poeovou prozaickou, ale i básnickou produkcí.

První menší tématickou část představuje obraz fantastického světa, který v Baudelairově básnické sbírce zabírá velmi podstatnou část. Zaměříme se tedy na jednotlivé tituly. Motivy, které odkazují na svět nadpřirozených bytostí (fantom, démon, ďábel a podsvětí, víly, padlí andělé) můžeme spatřit v následujících básních: *Un Fantôme, Les Phares, Spleen, L'Aube spirituelle, Une gravure fantastique, Le Revenant, Le Vampire, La destruction, L'Héautontimoroumenos, L'Irréparable, Les Litanies de Satan, La Muse malade, ...atd.*)³⁵ U Poea je to především báseň *Havran*, dále *Dream-land, Annabel Lee, The Haunted Palace, ale především v povídkách: The Devil in the Belfry, The Island of the Fay, Never Bet the Devil Your Head, The Angel of the Odd* a další.³⁶

Dalším tématickým celkem je zločin. V Baudelirových *Květech zla* jej můžeme spatřit například v těchto básních: *Bénédiction, L'Idéal, A celle qui est trop gaie, Le vin*

³⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Librairie Générale française, Paris 1972.

³⁶ Internetový zdroj: <http://www.eapoe.org/works/poems/index.htm#thepoems> (ze dne 5. 6. 2011).

de l'Assassin, Duellum, Le Possédé, L'Irrémédiable atd.³⁷ U Poea je to jedna z nejpodstatnějších tématik většiny jeho povídek, z nichž za zmínku stojí zejména *The Black Cat, The Tell-Tale Heart, The Casque of Amontillado, The Murders in the Rue Morgue* a další.³⁸

2.2.2. Užší témata (příklad z Malých básní v próze)

Následující příklad nám poslouží jako na první pohled více než patrný vliv Poeova díla na Baudelairovu literární produkci. Podívejme se blíže na podrobnou analýzu hned několika identických drobných tématik, vyskytujících se u Poea v podobě povídky, známé pod titulem *L'Homme des foules* a u Baudelaira ve formě básně v próze, která nese velmi podobný název - *Les Foules*. Záměrně jsme vybrali již přeloženou povídku, aby jasně vyplynula souvislost a mnohdy téměř dokonalá shoda využití podobných jazykových prostředků, které se objevují v Baudelairově překladu a zároveň v jeho vlastní básni.

Dav jako ekvivalent k lidské osamělosti

Už v samotné hlavičce vidíme hlavní ideu celé povídky, tedy fakt, že třebaže je člověk součástí davu a fyzicky je tak obklopen dalšími lidmi, je zároveň osamocen. Všimněme si konkrétních pasáží: *“Ce grand malheur de ne pouvoir être seul.”*³⁹ Autorem tohoto citátu, který Poe použil na úvod své povídky, pochází ve skutečnosti od La Bruyèra. Hlavním motivem celé povídky je osamělý vypravěč, který po celou noc sleduje jednoho a toho samého muže, člověka, který odmítá být sám.

Pokud jde o Baudelairovu báseň v próze, autor formuluje identickou myšlenku hned ve druhém odstavci, a to těmito slovy: *“Multitude, solitude: termes égaux et convertibles.”*⁴⁰ A dále pokračuje: *“Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.”*⁴¹

³⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Librairie Générale française, Paris 1972.

³⁸ Internetový zdroj: <http://www.eapoe.org/works/tales/index.htm> (ze dne 5. 6. 2011).

³⁹ POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 311. Český překlad: *„To nešťěstí, že člověk nemůže být sám.“* Převzato z POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988, s. 195.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45.

Český překlad *„Multitudo – solitudo: pojmy souznačné a zaměnitelné.“* Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45. Český překlad *„Kdo si svou samotu nedovede zalidnit, nesvede ani být sám v honu a shonu lidí.“* Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

Dav jako prostředek k dosažení pocitu štěstí

Následující pasáže líčí neobyčejný pocit štěstí a vzrušení, které pocituje vypravěč ve chvíli, kdy pronásleduje muže v davu.

“Ce tumultueux océan de têtes humaines me remplissait d’une délicieuse émotion toute nouvelle.”⁴² ... “Il me vint alors un désir ardent de ne pas perdre l’homme de vue.”⁴³ ... “Ces observations surexcitèrent ma curiosité”⁴⁴ ... “Une vieille fièvre aux aguets, pour qui l’humidité était une dangereuse volupté.”⁴⁵

Baudelaire vyjadřuje týž pocit ve své básni v próze těmito slovy: *“Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui.”⁴⁶ ... “Jouir de la foule est un art.”⁴⁷ ... “Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.”⁴⁸ ... “Celui-là qui épouse faulement la foule connaît des jouissances fiévreuses...”⁴⁹*

Na podobném principu je postavena analogie mezi Baudelairovou básní *La Maitresse* a Poeovou povídkou *Le Chat noir*, kde je společným jmenovatelem neopodstatněná vražda – metafyzický zločin. Jak v Poeově povídce, tak v Baudelairově básni vedou vypravěče k vykonání vražedného činu důvody, které postrádají logické vysvětlení.

⁴²POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 312. Český překlad: „...a proto na mne to vzduší moře lidských hlav zapůsobilo novým, svěřím zážitkem.“ Převzato z POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988, s. 195.

⁴³POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 316. Český překlad: „Pak mne posedla nezkratná touha neztratit toho člověka z dohledu – poznat ho lépe.“ Převzato z POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988, s. 199.

⁴⁴ POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 316. Český překlad: „Tyto objevy ještě zvýšily mou zvědavost.“ Převzato z POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988, s. 199.

⁴⁵ POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 317. Český překlad: „– v organismu cíhala stará horečka a vlhkost mne tedy jen příjemně, byť poněkud nebezpečně oblažovala.“ Převzato z POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988, s. 199.

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45. Český překlad: „Básník se těší té neobyčejné výsadě, že ze své vůle může být sebou samým i někým jiným.“ Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45. Český překlad: „...mít z davů požitky je umění.“ Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45. Český překlad: „Sám a sám kdo chodí a umí přemýšlet, vstřebává do sebe jedinečné opojení z této pospolitosti.“ Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003, s. 45. Český překlad: „Ten, komu dáno splynout vjedno s lidským davem, zná horečné rozkošné zážitky...“ Převzato z BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 33.

Tato srovnání tedy jednoznačně ukazují na téměř dokonalou shodu mezi Baudelairovou básní v próze a Poeovou povídkou. Vedle vlivu Poeova prozaického díla na vznik Baudelairových Malých básní v próze je zde současně patrný i vliv na básnickou sbírku Květy zla. Na základě konkrétního výběru výše rozebírané Poeovy povídky zde vidíme nejen jakési résumé v podobě Baudelairovy básně v próze, ale zjišťujeme, že jednotlivé postavy, figurující v Poeově povídce, byly jednoznačnou inspirací pro celou jednu ze sedmi částí, do kterých je Baudelairova básnická sbírka rozdělena. Jinými slovy vliv Poeovy tvorby na Baudelairovu vlastní literární produkci je velmi komplexní a projevuje se tak v obou básnických stěžejních dílech, tedy jak ve Květech zla, tak v Malých básních v próze.

2.3. Nejen Poe

Na podkladě výše zmíněných příkladů, demonstrujících nepopiratelný tematický vliv Poeova díla na Baudelairovu vlastní tvorbu, se pokusíme v následující podkapitole poukázat na další inspirační zdroj, tentokrát formálního charakteru, který Baudelaire našel v díle svého literárního předchůdce Aloysia Bertranda.

Poté, co Baudelaire objevil svou spřízněnou duši, ztotožnil se s jeho pojetím literatury a poté, co naplno absorboval téměř kompletní Poeovo dílo, jež je ozvláštněno o mnohé moderní postupy, rozhodl se vytvořit něco podobně výjimečného, čím by inovoval svět literární tvorby a obohatil jej o něco zcela unikátního, co by se navždy neodmyslitelně vrylo do povědomí všech jako osobitý a nezapomenutelný styl, spojovaný se jménem tohoto velkého francouzského básníka. Zcela nepochybně zde hovoříme o vzniku Baudelairových básní v próze, které stojí v opozici k tradičnímu rozdělení literatury a kombinují prvky dvou literárních žánrů, tedy poezie a prózy.⁵⁰

Ve svém věnování Arsènu Houssayeovi, kterým začíná Baudelairova proslulá sbírka *Petits poèmes en prose*, známá také pod názvem *Spleen de Paris*, autor vysvětluje jedinečnost tohoto nového literárního žánru a vyjmenovává jednotlivé výhody, kterými převyšuje klasickou báseň. Baudelaire doslova píše: „*Považte, prosím, jaké obdivuhodné pohodlí poskytuje tato obapolnost nám všem – Vám, mně i čtenáři.*“⁵¹ A dále pokračuje takto. „*Vyjměte kterýkoli článek – a oba kusy té změti spleti fantasmat*

⁵⁰ ISAAC, Sonya, *Tracing the origin of hybrid text across cultures: The influence of Edgar Allan Poe's genre experimentation on Baudelaire's invention of the prose poem*. Internetový zdroj: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6000> (ze dne 6.6.2011).

⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002, s. 5.

se samy od sebe zase spojí.“⁵² Touto druhou formulací se Baudelaire snaží připodobnit báseň v próze k obrazu jakéhosi hada, který nemá ani hlavu, ani ocas a jehož můžeme kdykoli rozřezat na větší či menší množství částí a znovu jej spojit, aniž by se vytratil celkový smysl původního sdělení.

Součástí tohoto věnování je i odkaz na Aloysia Bertranda, kterého Baudelaire připomíná v souvislosti s Bertrandovou sbírkou básní v próze, známé pod názvem *Gaspard de la Nuit*.

*„... když jsem se – už po dvacáté alespoň – probíral slavným Kašparem noci od Aloysia Bertranda (zda kniha, kterou máte Vy, já a několik našich přátel, nemá své dobré právo slynout slávou?), připadalo mi na mysl pokusit se o něco podobného a způsobu, jehož Bertrand užil k malbě života dávno uplynulého, tak zvláště pitoreskního, použít k vylíčení soudobého života, anebo spíše prožívání života novodobého, bohatšího pojmy i pomysly.“*⁵³

Přestože otevřeně vyjadřuje svůj upřímný obdiv k tomuto autorovi a jeho dílu, prezentovanému ve zcela nové literární podobě, nicméně pod rouškou jakési falešné skromnosti vytváří ze sebe Baudelaire v očích čtenáře vynálezce tohoto nového literárního žánru, neboť to byl právě on, kdo jej obohatil o množství vytříbených literárních prvků, díky nimž se stala navždy žánrem spojovaným se jménem Charles Baudelaire. Tuto básníkovu strategii nejlépe dokladuje následující citace, pocházející z výše zmíněné dedikace, adresované jeho nakladateli: *„Sotvaže jsem se dal do díla, seznal jsem, že nejen zůstávám na hony za bludičkou svého zářného vzoru, že však vytvářím i něco (lze-li to vůbec něčím zvat) jedinečně jinakého: každý druhý mimo mne by se tím nečekaným úkazem dojistá pyšnil – avšak ducha, který za vrcholnou poctu pro básníka považuje přesně vykonat, co si předsevzal, může to jenom pokořovat a ponižovat.“*⁵⁴

Na základě výše uvedených citací je tedy patrné, že Baudelairova tvorba nebyla jednoznačně inspirována pouze jedním autorem. Po stránce tématické jsme konstatovali podobnost s dílem jeho amerického kolegy, nicméně je nutné připomenout, že pokud jde o stránku formální, našel náš básník inspiraci u svého krajana a předchůdce – Aloysia Bertranda, který je považován za objevitele tohoto specifického literárního žánru, tedy básní v próze.

⁵² BAUDELAIRE, Charles, Malé básně v próze, BB art, Praha 2002, s. 5.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 6.

3. Baudelaire a angličtina

Je zcela přirozené, že se v souvislosti s Baudelairovým překladem díla E.A Poea nabízí otázka, jak daleko sahaly básnickovy znalosti v oblasti angličtiny. Chris Foley nabízí ve své kapitole *Baudelaire et l'anglais* rozporuplné názory mnohých kritiků na Baudelairovu jazykovou znalost a zároveň kvalitu překladů, zejména prvních vydání Poeových povídek.

3.1. Dle Ch. Asselineaua

První svědectví, vypovídající o Baudelairově znalostech angličtiny, pochází od Charles Asselineau básnickova životopisce a dlouholetého přítele. Ve svém díle *Charles Baudelaire: sa vie et son oeuvre* píše: „*Baudelaire si ze své cesty do Indie přivezl zcela dostatečnou znalost anglického jazyka.*“⁵⁵

Navzdory tomu, že Asselineau patřil do nejbližšího kruhu Baudelairových spolupracovníků a přátel, nelze brát toto svědectví jako absolutní a nevyvratitelné. Cesta, o které se Asselineau zmiňuje, byla totiž uskutečněna v letech 1841-42, tedy v době, kdy se oba muži ještě neznali. K jejich prvnímu setkání dochází až o tři roky později, tedy v roce 1845. Asselineau zde líčí Baudelairovu snahu o kontakt s anglickými rodilými mluvčími, tedy autentickým prostředím, jež mu mělo zajistit nejen zdokonalení se v jazyce, ze kterého překládal, ale přímo konzultovat konkrétní pasáže Poeova díla, se kterými si nevěděl rady.⁵⁶

Asselineau dodává, že se Baudelaire neustále vracel ke svým překladům, aby opravil sebemenší nepřesnosti „... vracel se stále ke stejným pasážím, dohadoval se sám s sebou o každém slovíčku po dlouhé hodiny, zastavoval se v polovině stránky, aby nechal dozrát myšlenku, která zrodila, zatímco se procházel a konverzoval s ostatními... Pobíhal po hospůdkách od jednoho stolu ke druhému, aby narazil na nějakého anglického námořníka, který by mu mohl poskytnout přesný překlad odborných termínů z oblasti námořnictví.“⁵⁷

⁵⁵ „*Baudelaire avait rapporté une connaissance très suffisante de la langue anglaise...de son voyage aux Indes.*“ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s.12. Překlad: M. Vacovská.

⁵⁶ Tamtéž, s.13.

⁵⁷ „...*repassant vingt fois sur les mêmes endroits, se querellant avec lui-même pendant des heures sur un mot, et s'arrêtant au milieu d'une page pour aller...cuire sa pensée au four de la flânerie et de la conversation ... (Il) courait les tavernes et les tables d'hôtes pour découvrir un marin anglais qui pourrait lui donner le sens exact des termes de navigation et de manoeuvre.*“ FOLEY, Chris, *Baudelaire,*

Je tedy evidentní, že se básník aktivně snažil vylepšovat svou znalost angličtiny a zároveň se maximálně sblížit s dílem svého amerického souputníka. Tento fakt však bohužel nijak nedokladuje skutečnou úroveň básnickovy znalosti cílového jazyka.

3.2. Dle W. T. Bandyho

Na rozdíl od ujišťujících tvrzení Charlese Asselineaua se W.T. Bandy staví k Baudelairovým překladům Poea značně kriticky. I přes skutečnost, že se básnickova matka narodila a vyrůstala v Londýně, z čehož lze předpokládat, že hovořila anglicky velmi dobře, Bandy její kvalitní znalost angličtiny zpochybňuje, definuje ji doslovně jako „...slabá, někdy až nedostatečná znalost, nežli opravdové vládnutí jazykem.“⁵⁸ K tomuto závěru vedlo Bandyho studium korespondence, kterou adresovala Charlesi Asselineau, v níž použila několik anglických výrazů.⁵⁹

Na základě tohoto tvrzení Bandy dále rozvíjí hypotézu o básnickových nedostatečných znalostech angličtiny, kdy předpokládá, že se Baudelaire od své matky naučil zřejmě jen jakési základy, z nichž ještě značnou část zapomněl. Opírá se zde o dopis, který básník adresuje své matce roku 1852, tedy v době, kdy začíná překládat dílo E.A.Poea: „Z angličtiny jsem toho hodně pozapomněl, což mou práci velmi znesnadňuje.“⁶⁰ Nicméně pokračuje podstatně sebejistěji „Avšak nyní už jsem si jistý. Myslím, že jsem nakonec dovedl věci do zdárného cíle.“⁶¹

Dle Bandyho nelze brát tuto Baudelairovu sebejistotu zcela vážně. Připouští-li totiž, že pozapomněl něco ze svých jazykových znalostí, je jen málo pravděpodobné, že by bezprostředně po prvním styku s Poeovým dílem i přes následné okamžité snahy o kontakt s rodilými mluvčími nějakým významným způsobem svou znalost angličtiny zlepšil.⁶²

Bandy dokladuje Baudelairovy jazykové nedostatky množstvím nepřesně přeložených výrazů v první verzi *Philosophie de l'ameublement*, která vyšla v *Le Magasin des familles* v říjnu 1852. Tím chce dokladovat, že znalost jazyka, o jejíž dobré

traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s.17. Překlad: M. Vacovská.

⁵⁸ „...une légère connaissance, parfois insuffisante, plutôt que la véritable possession de la langue.“ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s. 14. Překlad: M. Vacovská.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ „J'avais beaucoup oublié l'anglais, ce qui rendait la besogne difficile.“ Tamtéž.

⁶¹ „Mais maintenant je le sais très bien. Enfin, je crois que j'ai mené la chose à bon port.“ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

kvalitě byl básník přesvědčen, byla v tuto dobu silně diskutabilní. Nicméně poukazuje na třetí verzi výše zmiňovaného článku, který Baudelaire vydal v rámci *Les Histoires grotesques et sérieuses* roku 1865. Zde Bandy připouští, že jde o skutečně věrnou verzi překladu anglického originálu. Baudelaire opravil veškeré chyby, které se vyskytly v předchozích verzích, zejména v té úplně první z roku 1852, což vypovídá o výrazném zlepšení v oblasti básnickových jazykových znalostí angličtiny. Asselineau dodává, že se Baudelaire neustále vracel ke svým překladům, aby opravil sebemenší nepřesnosti, „...zнову a znovu se vracel ke stejným pasážím, neustále se dohaduje sám se sebou o volbě správného slova a přerušuje práci v půli rozepsané stránky, aby tak plně dozrála jeho myšlenka, která ho doprovázela na každém kroku.“⁶³ „Básník pobíhal po vinárnách a hospůdkách, doufaje, že narazí na nějakého anglického námořníka, který by mu pomohl s nalezením co nejpřesnějšího výrazu a navedl ho tak správným směrem v cestě za jehou překladatelskou poutí.“⁶⁴

3.3. Dle P. M. Wetherilla

Daleko nejpřísnější kritika Baudelairových překladů Poea však pochází z pera Petera M. Wetherilla, který ve své publikaci *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe* z roku 1962 nanejvýš pochybuje o Baudelairově jazykových schopnostech v oblasti angličtiny. (Baudelaire) „prokazuje výraznou neznalost rozlišit jemné odstíny anglické poezie.“⁶⁵

Z takto ostré kritiky by se dal snadno vyvodit dle mého názoru chybný závěr, tedy že Baudelairova nedostatečná znalost angličtiny mohla mít za následek to, že se básník v průběhu překládání Poeova díla ztotožňoval s myšlenkami, jež se mu zdály tolik blízké, ale které by byly ve skutečnosti jen básnickovou chybnou interpretací zapříčiněnou již zmíněnou nedostatečnou znalostí jazyka.⁶⁶

⁶³ „repasant vingt fois sur les mêmes endroits, se querellant avec lui-même pendant des heures sur un mot, et s'arrêtant au milieu d'une page pour aller...cuire sa pensée au four de la flânerie et de la conversation.“ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s. 17. Překlad: M. Vacovská.

⁶⁴ (Il) courait les tavernes et les tables d'hôtes pour découvrir un marin anglais qui pourrait lui donner le sens exact des termes de navigation et de manoeuvre.“ Tamtéž.

⁶⁵ „fait preuve d'une singulière inaptitude à comprendre les nuances de la poésie anglaise.“ Tamtéž, s. 19.

⁶⁶ Tamtéž, s. 20.

3.4. Dle Ch. Foleyho

Foley proto přichází s velmi zajímavou úvahou, a to do jaké míry je třeba ovládat jazyk, ze kterého překládáme, či spíše jak moc je možné tento jazyk neovládat úplně dokonale, aby se následný překlad mohl považovat za velmi kvalitní?

Naprosto souhlasím s myšlenkou, že výborný překlad není výborným pouze díky dokonalé znalosti jazyka, ze kterého překládáme. Roli zde hraje mnoho aspektů, z nichž jednoznačně nepostradatelným je i překladatelovo bezpečné vládnutí jazykem mateřským.

Fakt, že byl Baudelaire jedním z nejvýraznějších básníků všech dob, který se vepsal do literární síně slávy především díky originalitě a vysoké estetické hodnotě svého uměleckého stylu, jen stěží zpochybňuje jeho schopnosti překladatelské.

3.5. Dle L. Lemonniera

V roce 1929 vydává Léon Lemonnier své *Enquêtes sur Baudelaire*, kde v kapitole s názvem *Baudelaire au Lycée Louis-le-Grand* líčí básnickovy studijní úspěchy v oblasti překladu latinských veršů. V angličtině, dle dochovaných záznamů, však nedosáhl žádného výrazného úspěchu. Foley nicméně zdůrazňuje, že Lemonnier zde opomíjí důležitou skutečnost, že totiž nedílnou součástí studia starých i moderních jazyků tvořila schopnost překladu do francouzštiny nejen z latiny, ale i z angličtiny. Je tedy nesporné, že musel básník prokázat dostatečnou znalost z obou výše zmíněných jazyků.⁶⁷

Lemonnier zastává názor, že Baudelairova znalost anglického jazyka v období od 15. července 1848, tedy prvního překladu Poeovy *Révélation magnétique*, do 17. dubna 1852, kdy v *L'Illustration* vychází překlad *Bérénice*, byla dosti nejistá. Tón, jakým Lemonnier líčí Baudelairovo překladatelské počínání, zdá se být poněkud zaujatý. Básník prý neustále konzultoval slovník, který nosil neustále při sobě.⁶⁸

Z takto ostré kritiky by se dal snadno vyvodit chybný závěr, tedy že Baudelairova nedostatečná znalost angličtiny mohla mít za následek to, že se básník v průběhu překládání Poeova díla ztotožňoval s myšlenkami, jež se mu zdály tolik blízké, ale které by byly ve skutečnosti jen básnickovou chybnou interpretací, způsobenou již zmíněnou nedostatečnou znalostí jazyka.

⁶⁷ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s. 16.

⁶⁸ Tamtéž.

Připustíme-li u Baudelaira určitou míru nedokonalosti v oblasti angličtiny, přesto je jeho překlad obecně považován za nejuvěrnější ze všech, neboť jak tvrdí Lemonnier: „*Nedopouští se ani škrťů či jiných eliminací v textu, jak činí jeho současníci.*“⁶⁹ Lemonnier zde nehovoří pouze o přesnosti větněčlenských struktur či volbě lexikálních jednotek, ale především poukazuje na důležitý hodnotový aspekt Baudelairova překladu, a sice že se básníkovi podařilo věrně zachovat tón, jakým Poe ke čtenáři prostřednictvím svého díla promlouvá.⁷⁰

V souvislosti s tímto posledním tvrzením můžeme tedy konstatovat, že Baudelairův překlad plně vyhovuje tendencím romantické překladatelské tradice, jejímž nejdůležitějším posláním je zachovat tón promluvy, myšlenku, poselství, které je v původním díle zakódováno.

3.6. Od doslovného překladu k svébytnému překladatelskému stylu?

Baudelaire zasvětil svým překladům Poeova díla téměř celý svůj tvůrčí život. Neustále je přetvářel, trávil hodiny s anglickými mluvčími, aby našel co nejpřesnější výraz. Snaha o nalezení toho nejpřesnějšího a nejčistšího ekvivalentu je bezesporu typickým prvkem pro romantický překladatelský postup.

Přesto je Baudelairovým překladům vyčítána až přílišná doslovnost, která dle některých kritiků vede k překladatelským nepřesnostem. Je třeba si však položit otázku, zda nejde snad o jeden z dalších Baudelairových promyšlených postupů, který tak vyvolává změny zejména v oblasti lexika, za pomoci kterých tak básník etabluje v rámci určitých struktur nové významy, specifické obrazy reality? Na jedné straně je zde patrná zcela evidentní snaha o co nejuvěrnější a nejpřesnější překlad, na straně druhé se tu však projevuje Baudelairova typická touha zrealizovat takzvanou *sorcellerie évocatoire*⁷¹, jakýsi alchymistický básnický postup, vedoucí ke zrodu zcela specifických výrazů, evokujících nové představy a obohacující tak dosavadní jazykový systém. Neboť jak sám Baudelaire tvrdí: „*Dovedně ovládat jazyk znamená zapojit jakousi schopnost čarovat.*“⁷² Jak si tedy vysvětlit tuto rozporuplnost?

⁶⁹ „*Il ne pratique ni coupures ni ne raffine trop sur l'élégance comme font ses rivaux.*“ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998, s. 2.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ *Umění čarovat se slovy.*

⁷² „*Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.*“ Internetový zdroj: <http://www.alp-traduction.fr/blog/?p=281> (ze dne: 17. 7. 2011).

Podíváme-li se však blíže na Baudelairovu básnickou strategii, pak nás předcházející paradox příliš nepřekvapí. Nelze pochybovat o Baudelairově upřímné touze očistit Poeovu pověst alespoň před očima francouzských čtenářů. Nicméně vezmeme-li v potaz básníkovo poměrně výrazné, nahlas a bez okolků deklamované přesvědčení o svých spisovatelských kvalitách a vysoké literární hodnotě vlastního díla, nelze se divit, že nechtěl zůstat pouhým překladatelem cizí tvorby. Jinými slovy musel vést neustálý vnitřní boj mezi dokonalou věrností překladu, kterou tak vzdával úctu svému americkému soukmenovci a mezi touhou nechat zaznít svůj vnitřní hlas básníka, jehož rukopis je nezaměnitelný. Podrobný rozbor překladu Poeovy nejznámější básně Havran v nadcházející kapitole bezpochyby potvrdí a snad do jisté míry vysvětlí tuto navzájem si odporující tendenci Baudelairova překladatelského principu.

4. Havran

4.1. Poeův Havran

4.1.1. Původ vzniku Poeova Havrana

Poeova nejznámější báseň *Havran* je právem považována za jeden z nejnáménějších básnických výtvorů všech dob. Stala se předmětem zájmu mnoha překladatelů, kteří se, ať už směle či s pokorou, vydali na nelehkou cestu, aby nabídli svým čtenářům v jejich mateřštině co možná nejvěrnějšího dvojníka této proslulé básně.

Klíčem k interpretaci a rozboru básně může sloužit autorova proslulá stať *Filozofie básnické skladby*, v níž vyložil onen jedinečný komplex postupů, užitých k vytvoření skladby, která už téměř po dvě století dokáže zapůsobit na čtenářovu duši skrze všechny jeho smysly.⁷³

Výše zmíněná stať je však předmětem mnohých nejasností, spojených především s věrohodností postupů, jichž autor použil k vytvoření této skladby. Byla vydána až po napsání *Havrana* a co do formy i obsahu připomíná jakýsi matematický vzorec, který autor čtenáři nabízí pro objasnění svého záměru při tvorbě básně. Není tedy zřejmé, do jaké míry je tato zpětná explikace myšlena vážně a můžeme dokonce polemizovat o jakési záměrné autorově mystifikaci, totiž aby jeho dílo dokonale splňovalo podmínky pro Poeovu až matematickou přesnost a logiku, jež se promítají v celém jeho díle. To ostatně dokladuje následující Poeův výrok: "*Hodlám prokázati, že jeho skladba [Havrana] nevděčí na žádném místě náhodě ani intuici - že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu.*"⁷⁴

Fakt, že by byl *Havran* stvořen do jisté míry podle určitého přesně stanoveného principu, je velmi pravděpodobný, nicméně ve výše zmíněné stati pozorný čtenář narazí na několik vzájemně si odporujících formulací, které vedou k nevěrohodnosti a budí v něm pocit, že si autor zpětně přimýšlí různé použité symboliky tak, aby dokonale odpovídaly logičnosti jeho postupu a odmítá připustit jakoukoli míru nahodilosti v procesu kompozice básně. Tato oprávněná čtenářova nedůvěra má svůj počátek hned na první straně stati, kde autor píše: "*Spisovatelé - zvláště pak básníci - nás většinou chtějí udržovat v domnění, že tvoří v jakémisi ušlechtilém šílenství a v jakémisi nazíravém vytržení a přímo by se zhrozili, kdyby měli dát čtenářům nahlédnout za kulisy, na*

⁷³ POE, Edgar Allan, *Havran. Šestnáct českých překladů*, Odeon, Praha 1985, s. 10.

⁷⁴ POE, Edgar Allan, *Poe aneb Údolí neklidu*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 39.

*nehotové myšlenky, dosud rozkolísané a vratké - na vlastní záměry pojaté až v poslední chvíli - na nescíselné záblesky myšlenky, které nedozrály k úplné podobě - na dozrálé nápady, nepotřebné, a proto malomyslně zahozené na místa pečlivě vybraná a potlačovaná na pracné pilování vsuvky - slovem na hnací a posuvná kolečka - na jevištní mašinérii - na schůdky i propadliště - na falešný knír, šminku i flastříky, z nichž se v devadesátidevíti případech ze sta skládá majetek literárního herce."*⁷⁵ Zde jako by autor jednoznačně zamítl možnost určitého tápání a okamžité invence při tvorbě poezie. Následující formulace však zcela vyvrací tu předcházející: "*Nápady se zpravidla vynořují bez ladu a skladu a podobně se též sledují a zase zapomínají.*"⁷⁶

Na základě těchto protimluvných tvrzení a několika konkrétních případů, kdy autor jako by zpětně vymýšlel důvody pro výběr svých neomylných postupů při tvorbě Havrana, je zcela přirozené, že se ve čtenáři zrodí podezření, zda text, který právě čte, není spíše myšlen jako umělecké dílo, nikoli jako dokument, osvětlující průběh kompozice autorovy nejproslulejší básně.

4.1.2. Básnické prostředky použité v Poeově Havranovi

Přestože je Poeův *Havran* formálně zcela nepochybně básní – je členěn do strof, obsahuje rým, pravidelný rytmus (trochejský verš) a metrum (akatalektický oktometr, střídající se s katalektickým heptametrem, zakončený katalektickým tetrametrem), jsme zde svědky užití specifických výrazů, které připomínají prvky inspirované jiným literárním žánrem, v tomto případě prózou. Za prvé jde o samotný začátek *Havrana*, který je uveden větou, uvádějící čtenáře do pohádkového příběhu. Konkrétně Poeovo *One upon a midnight dreary* velmi silně připomíná notoricky známé *Once upon a time*, tedy české *bylo nebylo*. Dalším prvkem, poukazujícím na částečnou inspiraci prozaickým literárním útvarem je užití antropomorfismu, neboť Poeův havran je obdařen lidskou řečí, byť je jeho jazyková znalost omezena jen na jedno jediné slovo – *nevermore*.

Dále je zajímavé, že i přes působivost, jakou Poeovy verše ve čtenáři zanechávají, je třeba konstatovat, že jde o jazyk poměrně chudý, vyhýbající se metaforám a přirovnáním. Co se týče pořádku slov, připomíná všední mluvu obyčejných lidí. Nicméně právě tato zdánlivá jednoduchost, nekomplikovanost, vhodně

⁷⁵ POE, Edgar Allan, *Poe aneb Údolí neklidu*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 38.

⁷⁶ Tamtéž, s. 39.

zvolená rytmická a metrická stránka, vzbuzující pocit monotónnosti, má u čtenáře paradoxně za účinek o to mocnější efekt.

Bezpochyby největší zbraní básnickovy techniky je zvuková stránka jazyka. Poe dosáhl dokonalosti ve volbě zvukových prostředků, jimiž protkal verše svého vrcholného básnického díla. Efekt eufonických prostředků, využívajících především aliterace, je umocněn nečekaným rozmístěním velkého množství aliterančních řetězců či dvou nebo více aliterujících slov.⁷⁷

Jak již bylo řečeno, překlad tohoto básnického díla, přitáhl pozornost nesčetného množství překladatelů na celém světě. Dle Aloise Bejblíka však můžeme rozlišit dvě základní překladatelské fáze, ve kterých se jednotlivé překlady realizovaly. Mluvíme tedy o takzvané fázi *předbaudelairovské a pobaudelairovské*.⁷⁸ Dle tohoto smělého dělení lze bez váhání říci, že právě francouzský básník představil ve svém překladatelském postupu zcela jedinečný rukopis, jímž se navždy proslavil nejen jako vynikající básník, ale především jako geniální překladatel.

4.2. Baudelairův Havran

4.2.1. Lingvistická analýza Baudelairova překladu Havrana

Překlad Baudelairova *Havrana* existuje celkem ve dvou verzích. Verze první, časopisecká, vyšla již roku 1853, avšak později byla autorem přepracována do oficiální podoby, jak ji známe dnes. Tato knižní verze je publikována s časovým odstupem 15-ti let - roku 1869, tedy až po básníkově smrti.⁷⁹

V této práci se však budeme věnovat verzi konečné, tedy té, která je považována za oficiální, běžně dostupnou každému čtenáři.

Baudelaire přeložil Poeova *Havrana* prózou. Rozhodl se tak i přes riziko, které s sebou tato volba nese. Jeho motiv nejlépe vysvětluje básníková citace, pocházející z Bejblíkovy předmluvy k Šestnácti překladům *Havrana*, a sice že „*přelijeme-li poezii do kadlubu prózy, dopouštíme se bezesporu odstrašujícího mrzačení*“ jelikož není možné postihnout „*přesnou ideu hluboké a truchlivé zvučnosti, strhující monotónnosti Poeových veršů, jejichž bohaté a ztrojené rýmy zní jako melancholická hrana*.“⁸⁰

⁷⁷ POE, Edgar Allan, *Havran. Šestnáct českých překladů*, Odeon, Praha 1985, s. 11.

⁷⁸ Tamtéž, s. 11.

⁷⁹ Tamtéž, s. 11.

⁸⁰ Tamtéž, s. 16.

Baudelaire, jakožto vynikající básník se tedy musel pomyslně sklonit před uměním svého literárního bratra a v duchu francouzské překladatelské tradice se rozhodl pro zanechání obsahu básně na úkor formy. Toto gesto však dle mého názoru o to víc dokládá velikost jeho básnického umění a jistou pokoru, jež představuje základní rozdíl mezi uměleckou vyzálostí a zaslepenou urputností básníka.

Následující rozbor Baudelairova překladu básně *Havran* vychází z dvojjazyčného vydání, uveřejněného na internetovém portálu *leboucher.com*.⁸¹ Součástí této edice, která se nachází ve formě přílohy na konci této práce, je zároveň další francouzská verze překladu originálního díla od Stéphana Mallarmého. Vzhledem k tomu, že hlavním zájmem mého bádání byli Poe a Baudelaire, výše zmíněný Mallarmého překlad *Havrana* není nijak zohledněn v následujícím jazykovém rozboru, a proto není ani zahrnut do přílohy.

Samotný lingvistický rozbor Baudelairova překladu Poeovy básně je členěn podle hlediska fonetického, lexikálního, morfologického, syntaktického a rytmičko-intonačního. Vzhledem k omezenému rozsahu diplomové práce není možné podrobně rozebrat veškeré příklady, poukazující na odlišnost obou děl, a proto se věnuji pouze vybraným jevům, které považuji za nejdůležitější. V části věnované fonetické stránce, se zabývám prvními čtrnácti slokami, které rozebírám jako celek, zatímco v částech, věnujících se lexikálním, morfologickým a syntaktickým změnám, odkazují na vybrané jevy, které jsou pro lepší přehlednost též chronologicky seřazené dle jednotlivých strof. Vzhledem k formálnímu pojetí originálu a překladu, které se od sebe liší – Poeův *Havran* je psán ve verších, na rozdíl od Baudelairova překladu realizovaného prózou – jsem pro odkazování na blíže popisované jevy zvolila v Poeově případě označení verš (dále jen v.) a v případě Baudelairova překladu označení řádek (dále jen ř.).

4.2.1.1. Hlediské fonetické

V následujícím podrobném rozboru Baudelairova překladu *Havrana* se pokusíme zjistit, jakými prostředky a do jaké míry se podařilo básníkovi nabídnout francouzskému čtenáři dílo, jež vyniká svou melodičností, rytmem a výjimečností účinku na čtenářovu představivost. Přestože se do jisté míry česká a francouzská

⁸¹ Internetový zdroj: <http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau.pdf> (ze dne 7. 3. 2011).

terminologie z důvodu odlišností obou jazyků rozchází, v principu lze laborovat s termíny jako asonance, aliterace, či rým.⁸²

1. sloka

První verš anglického originálu se vyznačuje vnitřním rýmem u slov *dreary* a *weary*. Baudelaire sice v tomto případě zcela ignoruje vnitřní rým, nicméně zachovává myšlenku aliterace k anglickým výrazům *weak and weary*, kterou realizuje za pomoci slov *faible et fatigué*, tedy asonance v /f/.

Dalším eufonickým prostředkem je zde asonance v /ø/, která je patrná u slov *précieux et curieux*. Pokud jde o mocný efekt, kterého Poe dosáhl za pomoci asonance v /i:/ u slov *dreary*, *weak* a *weary*, Baudelaire se snaží o podobný hudební dojem, evokující naléhavost, a to za pomoci asonance v /y/ ve slovech *une, sur a lugubre*, nicméně výsledný efekt není zdaleka tak účinný jako je tomu v anglickém originále. Tento nedostatek však záhy kompenzuje velmi zdařilou aliterací v /s/ ve 4. řádku *presque assoupi soudain il se fit*, která díky této sytavce, produkující výraznou kakofonii působí velmi rušivě a její opakování tak vyvolává velmi silný zvukový efekt. Na rozdíl od jednorázového Poeova *suddenly* Baudelaire umocnil účinek tohoto nelibého zvukového efektu, aby pak docílil podobně intenzivního výsledku u opakujících se nosových samohlásek, které tak mají konkurovat asonanci, realizované za pomoci anglických fonémů /ɪŋ/ u participiálních a gerundiálních výrazů *napping, tapping* a *rapping*.

Baudelaire zde dosahuje obzvláště zdařilé a velmi markantní asonance v nosové samohláске /ã/ vyskytující se v následující slovní kaskádě: *pendant, tapotement, frappant, doucement, frappant, chambre*. Zadní artikulace této nosové samohlásky a nosových samohlásek obecně, které můžeme vidět dále ve slovech *maints, soudain, quelqu'un*, evokuje pochmurnost, zasmušilost, smutek.

V sedmém verši u Poea vidíme jednoznačnou aliteraci v /b/ a /d/ ve slovech *distinctly, remember, bleak, a december*. Baudelaire se snaží o týž prostředek, nicméně aliteraci zde vedle zachování opakující se hlásky /d/ ve slovech *distinctement, dans, décembre* realizuje za pomoci výrazného /s/, ve slovech *distinctement, souviens, c'était, glacial* a *décembre*. To však i dle názoru Ch. Foleyho nevytváří dohromady celek, jenž by evokoval ponurou atmosféru zimní mrtvé přírody. Syčivé neznělé /s/ sice působí

⁸² HRABÁK, Josef, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1973, s. 176-177.

výraznou kakofonií, již má tento verš svým obsahem evokovat, nicméně v kombinaci s temným, dutým /b/ je příliš dominantní.

2. sloka

V řádce 10 a 11 pak můžeme hovořit o jakémsi mnohočetné zvukové ozvěně, která je v tomto případě mnohem komplexnější, než tomu bylo v předchozí sloce. Komplexnější z toho důvodu, že se dotýká více různých fonémů najednou. Pro lepší uvědomění nám poslouží následující přepis, ve kterém naznačíme pouze opakující se fonémy: [ʒ...e...ε...m...t...ε // ε...m e t ε ʒ...]. Všechny fonémy obsažené v *m'étais-je* jsou tak rozesety v několika málo předcházejících slabikách, a to tak těsně, že zde můžeme hovořit dokonce o jakémsi komplexním chiasmu vytvořeném podle osy, oddělující od sebe zrcadlově výrazy *matin // en vain*. Určitě se v tomto případě opakujících se fonémů /m, e, t/ nejedná o překladatelův záměr, jde s největší pravděpodobností o neuvědomělý postup, který po hlubší analýze vyvolává působivý efekt. Důležitý je však fakt, že si zde oba autoři vybrali zcela odlišné básnické postupy. Na rozdíl od Poeova paralelismu (*Eagerly I...morrow / Vainly I... borrow*), s jehož pomocí dal autor do opozice dva protikladné pocity - touhu a zklamání, Baudelaire využívá chiasmu, tedy zrcadlové kompozice, která je obecně mnohem úplnější, dokončená.

V 15. a 17. řádce jsme svědky jednoho z mála rýmů, který se v Baudelairově prozaické básni vyskytuje. Jedná se o tzv. chudý rým ve slovech *perdue / jamais plus*.

Co je však pro celou sloku velmi příznačné, je pro Baudelaira jeho velmi typická asonance v /i/, která je zde patrná ve slovech: *tison, agonie, désirais, tirer, livres, sursis, tristesse, fille, ici*.

Jelikož se po celou dobu jedná o evokaci zesnulé Lenory a smutku, který vypravěč prožívá, můžeme tuto asonanci v /i/, tedy v samohlásce, která je v nejpřednějším postavení při procesu artikulace dát do opozice s velmi temnou, zadní nosovou samohláskou /ã/. Ta svou monotónností zavede čtenářovu fantazii do jakéhosi zákulisí celého příběhu, do atmosféry pochmurné noci, bezútěšného zimního období, stínu, nekonečného ticha a smutku. Naprosto opačný efekt však vyvolává u čtenáře ostrá, vysoká, přední samohláska /i/, která je pro Baudelairovu vlastní poezii tak typická, jelikož je zde spojována s pronikavými výkřiky vyvolanými pocity hrůzy či intenzivní vnitřní bolesti. V tomto kontextu se tedy můžeme právem domnívat, že se jedná o Baudelairovu snahu evokovat silné vnitřní pohnutí a bolest vyvolanou ztrátou

milované Lenory, jež se vypravěči neustále zjevuje jako přízračná bytost, neviditelná, avšak všudypřítomná. Typičnost těchto Baudelairových zvukových efektů v jeho vlastní poezii je velmi patrná například v básních *La cloche fêlée* nebo *Spleen*.

3. sloka

Následující strofa začíná aliterací v /s/ ve slovech *soyeux*, *triste*, *bruissement*, *remplissait*, *fantastiques* a přechází v poměrně výraznou aliteraci v /p/ *pourprés*, *pénétrait*, *remplissait*. První z nich zůstává věrna originální předloze, tedy téže asonanci v /s/ v podobě *silken*, *uncertain*, *rustling*, *fantastic*. Druhá v pořadí však už jen z důvodu ve francouzštině neexistujícího fonému /θ/ formálně neodpovídá původní volbě, avšak je třeba říci, že efekt, který vytváří na čtenářovu imaginaci, je velmi působivý, jelikož bilabiální plozivní /p/ ještě v kombinaci s drnčivým /r/ vytváří dostatečnou nelibozvučnost. Zatímco Poeovo neznělé /s/ přechází volně ve foném velmi podobné kvality a má tak za účinek vyzdvižení monotónnosti okamžiku, citového rozpoložení vypravěče. Baudelaire, byť zpočátku volí stejný foném jako Poe, tedy totéž nelibozvučné /s/, střídá je v zápětí šokujícím /p/, které zcela naruší původní dojem monotónnosti, trvalého smutku a umocní tak utrpení, jakási náhlá silná citová pohnutí, která doslova *vnikají*, *zaplňují* vypravěčovu duši.

Již zmíněné drnčivé /r/, vytváří další mocnou aliteraci v průběhu téměř celé první poloviny třetí sloky, a to ve slovech: *triste*, *bruissement*, *rideaux*, *pourprés*, *pénétrait*, *remplissait*, *terreurs*, *jour*. Toto seskupení slov s tak výrazně dominujícím fonémem vytváří zvuk připomínající burácení, rachot, který ještě umocňují velmi složitě vyslovitelné konsonantické skupiny (tr, br, pr), obsažené v jednotlivých slovech.

Tato Baudelairova velmi zdařilá a efektní aliterace evokuje doslova hřmotné záchvěvy hrůzy, které vypravěče v daném okamžiku prostupují.

V řádku 22 jsme svědky užití vnitřního rýmu v /ØR/- *cœur* /*visiteur*.

4. sloka

Další aliterací, která prostupuje téměř celou čtvrtou sloku, je aliterace v /m/ například hned na začátku strofy - *mon âme en ce moment* a dále pak asonance v nosovém /ã/. V některých okamžicích dokonce můžeme hovořit o rýmu, jako je tomu například u slov *moments/longtemps*. Obě totiž stojí na konci rytmické skupiny, čímž upevňují rytmickou ucelenost, jako je tomu v klasické veršované poezii, kde rým značí konec verše, a tak neustále udržuje pravidelnost metra.

Nadcházející případ je velmi zajímavý. U slov *frapper* a *taper* můžeme hovořit o paronymii nebo téměř homonymii, jelikož většinu obou slov tvoří identické fonémy. Tato paronymie se pak navíc kombinuje s vnitřním rýmem realizovaným adverbii *doucement/faiblement* a spolu s výše zmíněnými slovesy tvoří chiasmus, a to hned dvojitý - fonetický, ale i syntaktický *frapper/doucement/faiblement/taper*. Docházíme zde tedy ke stejnému konstatování jako tomu bylo ve druhé sloce, kdy Baudelaire opět nahrazuje Poeův paralelismus *rapping/tapping* v tomto případě hned dvojnásobným chiasmem. Celá sloka je pak v refrénu zakončena rýmem v /y/ *entendu/rien de plus*.

5. sloka

Poeova asonance v /ɪŋ/ (*wondering, fearing, doubting, dreaming*) je u Baudelaira realizována asonancí v nosovém /ã/, a to u těchto slov- *scrutant, profondément, longtemps, étonnement, rêvant*. Toto řešení se zdá být velmi zdařilé, neboť zvukový efekt, který produkují oba fonémy, vzbuzuje u čtenáře podobný účinek.

V souvislosti se slovy *rêver/troubler* a dále pak *proféré/chuchoté*, můžeme hovořit o vnitřním rýmu. Zde jako by se Baudelaire snažil nalézt vhodný ekvivalent tohoto spíše prozaického útvaru k Poeovým vnitřním rýmům v *-en* v následující trojici slov: *unbroken, token, spoken*, kterou navíc rozšiřuje o jednu lexikální jednotku, a tak tedy vznikají celkem místo původních třech čtyři rytmické celky.

Celá strofa je velmi efektně zakončena alitearčí v /r/, realizovanou slovy *Lénore, tour, murmura, Lénore, purement, rien de plus*. K ní můžeme ještě připojit asonanci v /y/ - *chuchota, murmura, purement, plus*.

Zaměříme-li se na výše zmíněné výrazy vztahující se k zesulé Lenoře, konkrétně pak skupiny fonémů /uR/ (*tour*), /yR/ (*murmura, purement*) a /oR/, uvědomíme si, že jde v podstatě o zvukomalebná slova imitující ozvěnu, která vrací zpět vypravěčem tolikrát šeptané jméno své zesulé dívky.

6. sloka

Následující sloka v sobě opět obsahuje vnitřní rým, a to ve slovech *incendiée/premier*.

Mnohem zajímavějším jevem tu je však následující detail, který je navíc úzce spojen s podkapitolou týkající se lexikálních změn. Většina fonémů obsažených ve slovech *aux jalousies* je rozeseta ve slovech, která je těsně předcházejí, tedy konkrétně v části *...dis-je, il y a quelque chose*, takže nám vzniká následující schéma, které lépe

osvětluje popisovanou situaci [...i ʒ i l i a...o z // o ʒ a l u z i] Až na chybějící foném /u/ ve slově *jalousies* se jedná o identické fonémy koncentrované v jednom krátkém úseku. Co je však mnohem zajímavější, je Baudelairova volba slova *jalousies*, namísto ekvivalentního *persiennes*. Můžeme se tedy právem domnívat, že tato vytríbená lexikální volba měla za cíl umocnit zvukový efekt, realizovaný hustým výskytem identických fonémů na relativně malém úseku textu.

7. sloka

Jak uvidíme později v kapitole věnující se lexikálním změnám, Poeův první verš, respektive druhá polovina prvního verše je u Baudelaira přeložena poměrně volně. Poeovo *with many a flirt and flutter* realizuje za pomoci *avec un tumultueux battement d'ailes*, přičemž můžeme vidět dva rozdílné způsoby vyjádření skutečnosti, že oknem vchází do místnosti havran, jehož příchod doprovází zvuk třepotajících křídel. Zatímco Poe užívá aliterace v /f/ ve slovech *flirt* a *flutter*, kde zuboretná hláska /f/ evokuje šumivý zvuk, spojený se zvířeným vzduchem, doprovázejícím mávání křídel, Baudelaire realizuje tutéž situaci aliterací v /t/, reprezentovanou slovy: *tumultueux* a *battement*.

Navíc slovo *tumultueux* je z etymologického hlediska velmi zajímavé, jelikož latinské slovo *tumultus*, ze kterého pochází francouzské podstatné jméno *tumulte* a odtud dále adjektivum *tumultueux* má onomatopoický původ.

9. sloka

Následující sloka se vyznačuje rozsáhlou aliterací v /d/ *devons*, *donné*, *de voir*, *au-dessus de la porte de sa chambre*.

Je třeba však zmínit i důležitou roli nosových samohlásek, zejména nosového /ã/ a /õ/. V této souvislosti můžeme hovořit o asonanci v nosovém /ã/ ve slovech: *entendit*, *facilement*, *grand*, *sens*, *grand*, *chambre*, *nommant*.

10. sloka

V desáté sloce se vyskytují dvě asonance, a to ve finální pozici, takzvané asonance poziční. Jedná se o asonanci v /i/ ve slovech: *placide* a *unique*, která je navíc prodloužena dalším, opakujícím se *unique* na konci následující rytmické skupiny. Další asonance stejného typu, tentokrát v /y/ jsme svědky ve slovech *de plus* a *plume*, která prostupuje celou desátou strofu a má, podobně jako rým v klasické básni, za účinek

posílení rytmické jednoty a přiblížit tak alespoň do jisté míry tento specifický žánr klasické veršované podobě, jejíž pravidla jsou mnohem jednoznačnější.

11. sloka

Následující sloka se vyznačuje silnou aliterací v /r/, a to ve slovech *tressaillant*, *bruit*, *réponse*, *propos*, *prononce*, *savoir*, *pris*, *maître*, *infortuné*, *Malheur*, *poursuivi*, *ardement*, *répit*. Velmi výrazné opakující se /r/ vzbuzuje ve čtenáři pocit úzkosti, nepříjemné nejistoty, která s každým opakováním této drnčivé hlásky narůstá a nabírá tak stále vyšších obrátek. Tento dojem navíc umocňují výrazy explicitně vyjadřující tento burácivý úprk, tedy konkrétně: *tressaillant au bruit*, *poursuivi ardement*, *sans répit*.

Kromě aliterace v /r/, která prostupuje téměř celou sloku, se tu ještě vyskytuje také poměrně jednoznačná aliterace v /s/, která v doprovodu s výše zmíněnou drnčivou hláskou vytváří silně nelibozvučný efekt, který navíc vlivem specifických výrazů jako *Malheur*, *De profundis* a *Espérance* může evokovat až jakési zaklínadlo, velmi efektně zakončené opakujícím se výrazem *nikdy* (*Never-nevermore/Jamais, jamais plus!*), jež v sobě implikuje nekompromisní definitivnost.

12. sloka

Baudelaire zachovává výraznou aliteraci v /g/ v závěru této sloky (řádek 102,103) reprezentovanou výrazy *augural*, *disgracieux*, *maigre et augural*. U Poea je ta samá aliterace realizována slovy *grim*, *ungainly*, *ghastly* a *gaunt*. Dále je třeba zmínit velmi důležitou aliteraci v /r/, a to ve slovech: *velours*, *jours*, *jours*, která navíc obsahuje rým, zakončující tak jednotlivé rytmické skupiny, čímž do jisté míry kompenzuje ztráty, které jsou dány formálním rozdílem obou textů, tedy poetického a prozaického.

13. sloka

Následující sloka začíná poměrně rozsáhlou asonancí v nosovém /ã/, obsaženou v následujících výrazech: *révant*, *conjecturant*, *adressant* *ardents*, *maintenant*. Nosová samohláska, vyslovovaná v zadní části ústní dutiny, vyvolává svou kvalitou na jedné straně jakousi monotónnost, která přechází v nepříjemný pocit nekonečnosti a vzbuzuje tak ve čtenáři neustálý nárůst napětí. Tímto postupem se Baudelaire snaží kompenzovat Poeovu aliteraci, reprezentovanou četným opakováním gerundiálních a participiálních gramatických morfémů (-ing).

Celá druhá polovina této strofy je protkána aliteracemi v /l/ a /k/. Jedná se o velmi zajímavou alternaci měkké a tvrdé souhlásky. Měkké /l/, kterého jsme svědky i u Poea v podobě výrazů *velvet lining*, *lamp-light*, *gloated* je velmi často spojováno s vyjádřením něhy, vlídnosti, dotyků, obecně velmi libých smyslových vjemů. V tomto kontextu užití této hlásky odkazuje na oživlé vzpomínky na *zesnulou Lenoru*. Pokud jde o tvrdé /k/ u Baudelaira a /v/ a /g/ u Poea, můžeme zde hovořit o snaze vyjádřit za pomoci alternace tvrdých a měkkých hlásek neustále se střídající pocit bolesti a příjemných vzpomínek na chvíle strávené s milovanou bytostí.

14. sloka

Na samém počátku této sloky nelze opomenout aliteraci v /s/ obsaženou ve slovech *semble*, *s'épaississait*, *encensoir*, *balançaient*, *seraphins*, která v tomto případě má za úkol evokovat lehkost a atmosféru provzdušněnou tancem serafínů. Tato idylická atmosféra je však v zápětí narušena výraznou zvukovou ozvěnou způsobenou výrazy *frôlaient le tapis* a *infortuné*.

Celá sloka je pak zakončena podobně jako ve druhé a čtvrté strofě, a sice rýmem v /y/ realizovaném výrazy *perdue/jamais plus*, jako tomu bylo už v druhé strofě.

Na výše uvedených příkladech lze vidět, že se Baudelaire velmi zodpovědně snaží zachovat eufonické principy, kterých jsme svědky u Poea. Vzhledem k odlišnosti obou jazykových systémů, a to především v oblasti lexikální, evokuje u čtenáře výběrem odlišných fonémů jinou představu. Nicméně mnohdy jsme svědky obdivuhodných kompenzací, které mají dokonce za účinek intenzifikaci celkového zvukového obrazu, který Poeova originální předloha vytváří.

4.2.1.2. Hledisko lexikální

Podobně jako u zvukové stránky Baudelairova překladu i zde se setkáváme s volbou specifických lexikálních jednotek, jež mají za následek nepatrné, ale i poměrně markantní změny významu. Všimneme si tedy těch nejdůležitějších.

1. sloka

Nodded (v. 3)/donner de la tête (ř. 4)

Hned v první strofě Baudelaire volí idiomatický výraz *donner de la tête* za anglické *nodded*. V tomto případě jde o volbu zcela nutnou, jelikož francouzský lexikální systém nedisponuje jednoslovným ekvivalentem ve významu *klimbat*.

2. sloka

Bleak (v. 7)/glacial (ř. 11)

V následující strofě nahrazuje Baudelaire anglické *bleak*, které evokuje spíše pochmurnost a zasmušilost zimní krajiny, adjektivem *glacial*. Dochází zde tedy k posunu významu, jelikož *glacial* implikuje mrazivý charakter prosincového období. Baudelaire na jednu stranu umocňuje obraz chladného zimního dne, avšak na druhou stranu postrádá jeho adjektivum doprovodný význam, který v sobě obsahuje Poeovo *bleak* – tedy nevlídnost krajiny, která má negativní účinek na citové rozpoložení člověka v tomto ročním období.

Dying amber (v.8)/tison (ř. 11)

Následující příklad je velice zajímavý. V osmém verši Baudelaire užívá samotného podstatného jména *tison* pro anglické *dying ember*. Proč nezvolil v tomto případě metodu doslovného překladu, kterou zde mohl bez jakýchkoli potíží uplatnit? Vždyť, jak správně tvrdí Chris Foley, „v přeneseném významu může oharek ‚zemřít‘“⁸³ Odpověď nám poskytne hned následující příklad. Baudelaire totiž spojuje slovo *tison* se slovem *agonie*, jehož účinek, na rozdíl od Poeova *dying* evokujícího smrt uhasínajícího kusu dřeva, je u Baudelaira umocněno obrazem bolesti a utrpení, jímž se stav agónie vyznačuje. V tomto smyslu lze tedy konstatovat, že určitou ztrátu, kterou Baudelaire podstoupil tím, že vypustil překlad slova *dying*, vykompenzoval a do jisté míry tak ještě umocnil celkový obraz, jenž měl být u čtenáře vyvolán. Ztráta, o které hovoříme, však postihuje pouze stránku syntaktickou. *Dying amber* pro něž Baudelaire použil sémanticky naprosto ekvivalentní výraz *tison* nepředstavuje tedy v tomto případě změnu lexikální, jelikož na první pohled odlišné, jednoslovné *tison* obsahově zcela odpovídá variantě, kterou Baudelaire zavrhl, tedy doslovnému překladu – *braise mourante*.

Pokud jde o perzonifikaci, tu se podařilo zachovat. Přidáním slova *agonie* dokonce, jak již bylo řečeno, Baudelaire umocnil účinek na čtenáře nejen díky sémantické bohatosti a intenzitě výrazu, ale ještě tak explicitně odkázal na původce děje, tedy zakusitele agonistického stavu.

⁸³ “Un tison peut mourir au sens figuré.” FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: un précurseur de la traduction moderne*, Winnipeg, Manitoba, 1998. Překlad: M. Vacovská.

Wrought (v.8)/brodait (ř. 11)

Všimněme si výrazu *brodait*, nahrazujícího Poeovo *wrought*. Znovu zde dochází k posunu významu, jelikož u Poea je podlaha, na kterou se odráží *duchové*, jež tam vrhají uhasínající kusy dřeva, pouhým pasivním účastníkem, pouhou pomocnou plochou, na kterou dopadají světelné odrazy. U Baudelaira je tomu zcela jinak. Ohořelé kousky dřeva jako by samy vyšivaly jakousi pomyslnou krajku do podlahy v místnosti. Je velmi těžké říci, z jakého důvodu se zde Baudelaire rozhodl k tomuto řešení. Můžeme naprosto souhlasit s tvrzením Ch. Foleyho, a sice, že zde mohl básník použít doslovného překladu, a tedy i ekvivalentu k *dying ember* v podobě *tison mourant*, jelikož v přeneseném významu nic nestojí v cestě možnosti použití tohoto slovního spojení. Snad se můžeme domnívat, že vzhledem k tomu, že na mnoha místech musel Baudelaire vyvážit značné ztráty, kterých byl nucen se vlivem nemožnosti zachování verše dopustit, snažil se tu využít své básnické originality a bohatosti vyjádření k zintenzivnění efektu, jímž působí evokovaný obraz na čtenáře. *Dying ember* je tu přeloženo, dalo by se říci, paradoxně chudším *tison*, avšak ve spojení se slovem *agonie*, které v sobě skrývá nejen náznak svého konce, ale zároveň velmi intenzivní bolest, Baudelaire se snaží o kompenzaci za Poeovo *dying*. Užitím výrazu *agonie* navíc vyvolal nový obraz skutečnosti, založený na dramatizaci.

Rare (v.11)/précieuse (ř. 15)

V jedenáctém verši si všimněme nepřesného překladu anglického *rare* pomocí adjektiva *précieuse*. Nabízí se znovu otázka, proč se Baudelaire nepřiklonil k doslovnému francouzskému ekvivalentu *rare*? Zřejmě tu hlavní roli sehrála především rytmická stránka, jež zvítězila nad stránkou zvukovou. Případným doslovným překladem by byl totiž Baudelaire vytvořil stejnou aliteraci v /r/ jako Poe. Adjektivum *précieuse* v sobě implikuje nejen vzácnost, výjimečnost, ale i jaksi hlubší citové pouto mladého studenta k jeho nedávno zesnulé milence.

3. sloka

Thrilled me (v.14)/me pénètretrait (ř. 19)

Ve 14. verši se Baudelaire rozhodl pro překlad Poeova *thrilled me* poněkud nepřesným *me pénètretrait*, které evokuje konkrétní pohyb směrem dovnitř, fyzický průnik do něčeho hmatatelného. Šumivý zvuk, který vydávají povývající závěsy, je u Baudelaira zhmotněn, a má tak za účinek zintenzivnění strachu hlavního hrdiny.

Never felt before (v. 14)/inconnues pour moi jusqu'à ce jour (ř. 20)

Jestliže díky výše uvedené rafinované volbě poněkud silnějšího, zabarvenějšího významu slovesa *pénétrer* získal Baudelaire jakousi výhodu, pak se jí však vzápětí vzdává ještě v témže verši. Namísto Poeova *never felt before* totiž volí mnohem neutrálnější *inconnues jusqu'à ce jour*.

Baudelairův termín je narozdíl od Poeova mnohem abstraktnější. Tam, kde se Poe rozhodl evokovat počitek, Baudelaire volí poznání. Poeovo velmi konkrétní *felt* je však mnohem subjektivnější, jelikož vypovídá o vnitřním, citovém prožívání hlavního hrdiny. Baudelaire se proto rozhodl přidat nepřímý předmět *pour moi*, aby tak doplnil na první pohled citovost postrádající *inconnues*.

stood (v. 15)/me dressai (ř. 22)

K další změně ve významu dochází vlivem užití slovesa *me dressai* za anglické *stood* hned v následujícím verši. Baudelairova varianta je na rozdíl od té poeovské významově bohatší. Sloveso *se dresser* v sobě totiž v tomto kontextu kromě vzpřímeného postoje zahrnuje i do určité míry citové rozpoložení, ve kterém se vypravěč nachází. Tedy jakousi cílenou odvalu čelit strachu, který v daném okamžiku zakouší. Baudelaire tak u čtenáře dosahuje intenzivnějšího pocitu z neustále narůstajícího napětí.

4. sloka

grow (v. 19)/se sentit (ř. 27)

Dramatičnost básně se tedy neustále zvyšuje s každou následující strofou. Jako další příklad zde můžeme uvést poměrně značný významový rozdíl mezi slovesy *grew* a *se sentit*.

Zatímco Baudelaire volí variantu statického slovesa, popisujícího v tomto případě stav duše, Poe záměrně volí sloveso dynamické, implikující pohyb, tedy nárůst znepokojení, ale zároveň i odhodlanosti čelit napětí v tak vyhocené situaci.

6. sloka

tapping (v. 32)/coup (ř. 47)

V šesté strofě narážíme na další zajímavou změnu významu způsobenou volbou podstatného jména *coup* za anglické podstatné jméno slovesné *tapping*. Je zcela oprávněné podívat se nad tímto Baudelairovým řešením, obzvláště, když už dříve,

konkrétně hned v první strofě, použil ve stejném kontextu francouzský ekvivalent *tapotement*. Zatímco Poe užívá tedy stejného výrazu jako v první sloce, evokujícího jemné klepání na okenní tabulku, Baudelaire se rozhodl pro výraz, který v sobě zahrnuje větší míru intencionality. Tato lexikální změna má zde jasný záměr, a tedy umocnit tak stále narůstající pocit napětí.

7. sloka

Many a flirt and flutter (v. 37)/un tumultueux battement d'ailes (ř. 53 a 54)

Hned v prvním verši sedmé sloky jsme svědky další výrazné změny. Poeovo *many a flirt and flutter* překládá Baudelaire poměrně volně – *un tumultueux battement d'ailes*. Nejenže se tato změna v nemalé míře projevuje na skladbě věty, kde ji ještě podrobněji rozebereme v rámci syntaktických změn v nadcházející podkapitole, ale především si zde Baudelaire přimýšlí zcela novou lexikální jednotku, která v Poeově originále vůbec neexistuje. Že se totiž jedná konkrétně o křídla, jež byla původcem třepotavého zvuku, nám dochází až v následujícím Poeově verši, kdy se explicitně dočítáme o tom, že do místnosti vstoupil havran.

Jedním z možných důvodů mohla být Baudelairova snaha o zachování aliterace v /t/, jež měla dopomoci k evokování zvuku připomínajícího třepot křídel. Intenzitu tohoto zvuku mělo navíc nahradit adjektivum *tumultueux*, které Baudelaire zvolil jako náhradu za *many a*.

Saintly days of yore (v. 38)/digne des anciens jours (ř. 55)

V následujícím verši nahrazuje Baudelaire anglické silně příznakové *saintly* neutrálním *anciens*. Náboženský podtext, který byl v tomto případě naprosto setřen, lze vysvětlit Baudelairovým obdivem a silnou náklonností k antice a její pohanské tradici.

V tomto případě mohl Baudelaire použít doslovný překlad *jours d'antan*. Tato archaická forma by navíc respektovala syntaktickou strukturu Poeova verše. Nicméně etymologický význam výrazu *jours d'antan* je *l'an dernier*, v němž se příslovce *antan* postupem času stalo synonymem k *autrefois* nebo *jadis*. Avšak sémantická náplň slovního spojení *jours d'antan* nepředstavuje dostatečně vzdálené časy, na které Baudelaire odkazuje.⁸⁴ Navíc výraz *digne de* v Poeově originálu vůbec nefiguruje, a tak jsme svědky dalšího projevu „baudelairovského stylu“, kdy za pomoci adjektiva *digne*

⁸⁴ GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, *le Bon Usage – Grammaire française*, DeBoeck Université, Paris–Louvain-la-Neuve 2007¹⁴, s. 1260.

dochází k umocnění významu, konkrétně adjektiva *majestueux*, které mu předchází a jež se pojí s postavou havrana.

Lord and lady (v. 40)/lord et lady (ř. 57)

Následující jev v sobě nezahrnuje sice žádnou změnu ve významu, ale z hlediska lexikálního rozhodně stojí za komentář. V tomto případě totiž Baudelaire vlastně nepřekládá, jelikož využívá přímo výpůjček z angličtiny, tedy podstatných jmen *lord* a *lady*. Kdyby totiž užil za každou cenu francouzských ekvivalentů, muselo by to být *Seigneur et Dame* či *Comte et Comtesse*, nicméně tím by narušil dojem, který ve čtenáři vyvolává kontext, zasazující příběh do anglofonního světa. Termíny *lord* a *lady* evokují jakýsi archetyp konzervatismu a tradic Staré Anglie. Vystupování havrana je tak u Poea silně ironizováno, neboť sémantická náplň výše zmíněných termínů přímo odkazuje na specifické chování zástupce britské urozené společnosti. Baudelaire tedy ponechává ve svém překladu originální anglické výrazy, aby tak zachoval pro francouzského čtenáře stejný obraz jako Poe pro čtenáře amerického.

8. sloka

Shorn and shaven (v.45)/sans huppe et sans cimier (ř. 65)

V této strofě jsme u Baudelaira svědky zúžení významu za pomoci užití technických termínů, popisujících havranovu fyzickou podobu. Zatímco Poe používá pro jeho popis výrazů obecných, neutrálních, tedy konkrétně adjektiv *shorn* a *shaven*, Baudelaire volí termíny technické, z vědecké oblasti – *sans huppe* a *sans cimier*. Nicméně oba výrazy se mohou objevit ještě v jiném kontextu, tedy jako termíny, spojované s aristokratickými kruhy, kde označují ozdobný doplněk na pokrývce hlavy či součást královské koruny nebo rytířské helmy. Tímto obohacením významu, kterého užil Baudelaire k popisu havrana, jenž je prezentován jako nějaký šlechtic s urozenými gesty, ještě umocňuje směšnost jeho vystupování.

11. sloka

so aptly spoken (v.61)/jetée avec tant d'à propos (ř. 88 a 89)

Baudelairův překlad anglického neutrálního *spoken* za pomoci příznakového a abstraktního *jetée* vede k dalšímu jemnému posunu významu. Baudelairův výraz tak navíc implikuje dynamičnost, zatímco Poe si musí dopomoci determinujícím *aptly*.

Znovu jsme tedy u Baudelaira svědky větší míry abstrakce, vyvolané jeho typicky nerealistickým básnickým jazykem.

Dirges (v. 65)/de profundis (ř. 94)

Za pomoci této lexikální změny Baudelaire znovu umocňuje závažnost situace, ve které se vypravěč nachází. *De profundis* v sobě skrývá daleko větší naléhavost nežli Poeovo *dirges*. Za pomoci tohoto latinského výrazu Baudelaire určitým způsobem „kristianizuje“ Poeův text.

Podíváme-li se na Baudelairovu vlastní tvorbu, zjistíme, že jde o jeden z typicky baudelairovských výrazů, který se objevuje například v titulu jedné z jeho básní sbírky *Květy zla*, a sice *De profundis clamavi*.

13. sloka

The cushion's velvet lining (v. 76)/le velours du coussin (ř. 110 a 111)

V tomto případě Baudelaire zcela vypustil překlad slova *lining* ve spojení *the cushion's velvet lining* a překládá jej jako *le velours du coussin*. Tím vytvořil metonymii, která je založena na smyslůsti, evokované látkovým podstatným jménem *samet*. Dává tedy přednost účinku na čtenářovy smysly před Poeovým realistickým popisem.

gloated o'er (v. 76)/caressait (ř. 111)

Následující překlad anglického *gloated o'er* je velice zajímavý. Souvisí s naprosto rozdílnou interpretací obou básníků. Baudelaire evokuje svým mazlivým výrazem příjemnou atmosféru, kterou vytváří světlo lampy dopadající na polštář, na němž spočívá hlava vypravěče. V Poeově případě jde pravděpodobně o snahu vzbudit naprosto opačný dojem. Svit lampy, který by měl v člověku za normálních okolností vzbuzovat pocit tepla a bezpečí, v tomto případě zlověstně vrhá světlo na polštář, na němž už hlava mrtvé milé nikdy nespočine.

Poeova varianta zde tedy připomíná spíše máchovský koncept mystična a rostoucího napětí, způsobeného hrou světla a stínů. Baudelairovo *caresser* se tak významově pojí spíše s obrazem zemřelé dívky, kdy světlo lampy jako by nostalgicky osvětlovalo místo, na němž kdysi lehávala. Zatímco Poeovo *gloat* směřuje k přítomnému okamžiku, tedy pocitu strachu, který vypravěč zakouší, když v rámci melancholického rozpoložení vnímá svit lampy jako démonickou hru světla.

She (v. 78)/Sa tête à elle (ř. 113)

V následujícím případě dochází u Baudelaira k další intenzifikaci významu, kterého dosáhl za pomoci přidání nominální konstrukce *sa tête à elle*, kterou nahradil Poeovo jednoslovné *she*.

Jsme tedy svědky další Baudelairovy konkretizace významu v daném kontextu. Zcela přimyšlené podstatné jméno *tête*, které odkazuje mnohem konkrétněji k mladé dívce, kterou hlavní hrdina po celou dobu oplakává. Tento explicitní odkaz ke konkrétní osobě zdůrazněný navíc přivlastňovacím determinantem *sa*, je však ještě umocněn dalším posesivním výrazem *à elle*.

14. sloka

The tufted floor (v. 80)/le tapis de la chambre (ř. 116)

Následující Poeovu nominální strukturu *the tufted floor* překládá Baudelaire velmi volně, a sice za pomoci *le tapis de la chambre*. K tomuto kroku ho vede především fakt, že francouzština neposkytuje žádný podobný jednoslovný ekvivalent k anglickému *tufted*. U Poeova výrazu je zřejmé, aniž by angličtina vyžadovala explicitně výraz *rag*, že se jedná o podlahu, pokrytou kobercem, ve francouzštině však neexistuje podobné vyjádření, a tak je Baudelaire nucen použít slovo *tapis*.

Thy memories (v. 82)/tes souvenirs (ř. 119)

Na tomto příkladě je u Baudelaira patrná další změna významu, která opět směřuje k vyjádření větší míry citovosti. Místo obecnějšího a neutrálnějšího *memories*, nabízí Baudelaire variantu více příznakovou, jež obsahuje jeho *souvenirs*, výraz spíše knižní. Na rozdíl od Poeova *memories* totiž v sobě implikuje obsedantnost, která u vypravěče vyúsťuje ve stále větší míru melancholie a bolesti ze ztráty milovaného člověka.

17. sloka

Take out (v. 101)/arrache (ř. 144)

Užitím slovesa *arracher* za původní *take out* v 101. verši Baudelaire docílil mnohem intenzivnějšího účinku na čtenáře, jelikož sloveso *arracher* evokuje představu násilného pohybu a intenzivní, prudké bolesti, která je s ním spojená.

take thy form from off my door (v. 101)/précipite ton spectre loin de ma porte (ř. 145)

Stejným směrem se Baudelaire ubírá i následující formulací v témže verši. Poeovo *take thy form from off my door* překládá účinnějším a citově zabarvenějším *précipite ton spectre loin de ma porte*. Namísto dalšího neutrálního frázového slovesa *take off* volí Baudelaire sloveso *précipiter*, které odkazuje na podstatné jméno *précipice*, evokující představu pádu do nekonečna. Podobně podstatné jméno *spectre*, jímž překládá Poeovo mnohem obecnější *form*, jasně naznačuje Baudelairovu snahu o umocnění pocitu hrůzy, hraničící až s jakousi atmosférou noční můry.

18. sloka

shadow (107)/cercle de cette ombre (ř. 153)

Ve následujícím případě docílil Baudelaire dalšího pozměnění významu, když Poeovo podstatné jméno *shadow* překládá jako *cercle de cette ombre*.

Baudelaire zde užil motivu kruhu. Ten je symbolem nekonečnosti, bezvýchodnosti. Tato metonymie ještě umocňuje perzonifikaci vypravěčovy duše, která už nikdy nebude schopna povstat, jelikož zůstane navždy uvězněna ve stinném kruhu. Baudelaire tímto zvláštním obrazem docílil zvýšení dramatičnosti textu a úplné beznaděje, která se nakonec vypravěče zmocní.

Na základě výše uvedených příkladů můžeme pro kategorii lexikálních změn, vyskytujících se v Baudelairově překladu, vymezit tři základní tendence. První z nich je nutnost užití odlišné lexikální jednotky, a to z důvodu rozdílnosti obou jazykových systémů, kdy francouzština nenabízí stejné řešení pro realizaci doslovného překladu Poeova originálu. Druhá tendence spočívá v Baudelairově snaze o zintenzivnění významu jednotlivých slov a tím i intenzifikaci celkového účinku na čtenáře. Poslední kategorie představuje nejmarkantnější zásahy, které spočívají v přidání lexikálních jednotek, které se v původním originálu vůbec nevyskytují a s jejichž pomocí vytváří Baudelaire zcela nové obrazy, které tak jednoznačně vypovídají o poetickém charakteru jeho překladu.

4.2.1.3. Hledisko morfologické

1. sloka

nodded (v. 3)/donnais de la tête (ř. 4)

Srovnáme-li užití slovesných časů v obou básních, zjistíme, že je v tomto případě Baudelairův překlad vzhledem k situaci, kterou popisuje, daleko přesnější.

Použitím imperfekta, jakožto popisného času ve funkci dějové kulisy, do které pak zasáhne nějaká okamžitá událost, Baudelaire umocnil napětí, jež pak v průběhu básně neustále narůstá. Angličtina má v tomto případě naprosto stejné prostředky. Poe mohl pro přesnější vyjádření, a dokonce tak správně učinit měl, použít minulého průběhového času. Ten by ale jednak úplně narušil jeho trojnásobnou aliteraci v /n/ u *nodded nearly napping*, a navíc by tak básníkovi přibyla další slabika v podobě pomocného slovesa být *was (napping)*, která by mu narušila současně i rytmickou stránku celého půlverše. Poe tedy v tomto případě dal přednost estetickému dojmu před gramatickou přesností.

2. sloka

Sorrow (v. 10)/ma tristesse (ř. 14)

V 10. verši, na rozdíl od Poeova *sorrow*, determinuje Baudelaire toto podstatné jméno přivlastňovacím zájmenem *ma*, jež přidá ještě v závěru téhož verše před vlastní jméno *Lénore*. Vzhledem k tomu, že se mu v tomto verši podařilo zachovat opakování již zmíněného *sorrow*, můžeme konstatovat, že přidáním přivlastňovacího zájmena tak ještě docílil silnějšího účinku, jelikož tím odkazuje na konkrétní osobu, prožívaný smutek někoho konkrétního, někoho, kdo ztratil svou lásku. Vhodně zvolený determinant tak velmi dobře zapadl do rytmického členění a zároveň jeho dvojí použití (před slovem *tristesse* a *Lénore*) umocnilo celkový dojem u čtenáře.

8. sloka

Shore (v. 47)/rivages (ř. 68)

Následující příklad poukazuje na další zajímavou morfológickou změnu. Baudelaire přidává gramatický plurálový morfém *s* k francouzskému ekvivalentu slova *shore*. Jak vidíme, Poe tu hovoří pouze o jednom břehu bájně řeky Styx.⁸⁵ V Baudelairově případě *rivages* implikuje břehy dva. V Poeově případě jde o jakousi absolutnost, nenávratnost a striktní oddělenost obou světů, světa živých a mrtvých. Baudelairova varianta se zdá být mnohem shovívavější. Na první pohled sice nabízí určitou naději na pomyslné setkání obou milenců, na druhou stranu však obraz definitivní separace o to víc navrácí hlavního hrdinu do smutné reality. Uvědomění si existence dvou břehů, oddělených nepřekonatelnou překážkou umocňuje bezmoc vypravěče.

⁸⁵ FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998.

12. sloka

Nevermore (v. 72)/son jamais plus (ř. 105)

V refrénu 12. sloky přidává Baudelaire ke svému *jamais plus* ještě přivlastňovací zájmeno *son*. Tato determinující funkce v sobě však skrývá i lehce ironický podtext. Jak vypravěč tak i čtenář velmi dobře vědí, že *jamais plus/ nevermore* je jediné slovo, kterým havran vládne. Vypravěč už tedy dopředu ví, jaké odpovědi se mu dostane na jeho další otázku. Zpočátku bere tuto hru do jisté míry jako zpestření, nicméně podvědomě ho začne tato odpověď plná osudovosti znepokojoval. Proto Poe používá v tomto návratném verši zvukomalebné slovo *croaking*, které vypovídá o rozmrzelosti vypravěče. Jde o další dějový zlom, ve kterém nervozitu a mírné znepokojení začne střídat narůstající strach. Baudelaire použitím determinujícího *son* tak ještě více poukazuje na vnitřní rozpoložení jedince, na nelibost, kterou v něm vzbuzuje jednak krákoravý zvuk ptáka, ale i stereotypní odpověď, které se mu dostává na každou jeho otázku.

Morfologické změny, pro které se Baudelaire rozhodl, znovu vyplývají buďto z odlišností obou jazykových systémů, nebo z básnickovy tendence zanechat ve svém překladu specifický básnický styl, tedy vyrovnat se tak do jisté míry se skutečností, že je nucen překládat prózou. Dosahuje intenzifikace významu, a to především za pomoci přidávaných determinantů.

4.2.1.4. Hledisko syntaktické

1. sloka

Nodded (v. 3)/donnais de la tête (ř. 4)

Jak už jsme se zmínili v lexikální části, Baudelaire hned v první strofě volí za anglické *nodded* frazém *donnais de la tête*. Tímto zákrokem se však nedopouští pouze změny lexikální, tedy sémantické a změny morfologické, ale zasahuje tak i do větné skladby, neboť svou větu rozšiřuje o nepřímý předmět, který Poe díky monovalentnímu slovesu *nodded* není nucen použít. Baudelaire se zde ocitá před překážkou, jež mu do cesty klade jeho vlastní mateřština. Francouzština totiž nedisponuje žádným vhodným jednoslovným ekvivalentem, který by umožnil básníkovi přesně dodržet větněčlenskou strukturu anglického originálu.

I muttered (v. 5)/murmurai-je (ř. 7)

Další syntaktickou změnou je užití inverze *murmurai-je* namísto Poeova *I muttered*. Jedná se o promluvu, která je ve své polovině přerušena upřesňujícím konstatováním. Proto je zde Baudelaire nucen pravidly svého mateřského jazyka užít inverze plnovýznamového slovesa a osobního zájmena.

tapping at my chamber door (v. 5)/qui frappe à la porte de ma chambre (ř. 8)

V témže verši u Poea následuje participiální *tapping at my chamber door*, kdežto Baudelaire se rozhodl pro vedlejší větu *qui frappe à la porte de ma chambre*. Teoreticky zde mohl klidně užít naprosto stejného řešení jako Poe. Vystává tedy otázka, proč dal raději přednost vedlejší větě na úkor zachování věrnosti překladu. Přestože už na začátku verše je čtenář připraven na to, že vstoupí nějaká lidská bytost, Baudelaire se nespokojuje jen s tímto konstatováním, a tak přidává navíc vztažné zájmeno *qui*, které explicitně odkazuje na neznámého hosta.

only this and nothing more (v. 6)/Ce n'est que cela et rien de plus (ř. 9)

Poslední verš první sloky, tedy vracející se verš má hned v první sloce podobu *only this and nothing more*. Baudelaire zde znovu výrazně zasahuje do syntaktické struktury tohoto verše tak, že volí verbální strukturu namísto Poeovy nominální. Baudelaire dává tedy evidentně přednost akademickému jazyku před jazykem hovorovým. Pro vysoce spisovnou francouzštinu je totiž typická tendence vyhýbat se nominálním konstrukcím a naopak upřednostňovat verbální vyjadřování. *C'est* umožňuje vytvořit verbální strukturu, nicméně je nutné, pakliže chceme respektovat přísná pravidla vznešeného stylu, aby užil takzvaného restriktivního záporu, neboť ve vysoce spisovné francouzštině není možné vyjádření *c'est seulement cela et rien de plus*. *Rien* se totiž musí pojit se záporem, a tak by musel použít větu *C'est seulement cela et ce n'est rien de plus*, což by znělo příliš těžkopádně. Proto volí takovou variantu, aby mohl realizovat verbální konstrukci a přitom zachovat význam, tedy *Ce n'est que cela et rien de plus*.

2. sloka

And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (v. 8)/Et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie (ř. 11-12)

Následující překlad v sobě obsahuje velké množství zajímavých změn, a to nejen na poli syntaktickém. Některé jsme okomentovali již v části lexikální, nicméně jedná se o věc mnohem komplexnější, než se na první pohled může zdát.

Zaměříme-li se na syntaktickou strukturu Baudelairova překladu tohoto verše, jeví se zpočátku formálně jako identická. Tedy jako vzorec- podmět (*dying ember/tison*) – sloveso (*wrought/brodit*) – přímý předmět (*its ghost/le plancher*) – příslovečné určení (*upon the floor/du reflet de son agonie*). Přestože je tedy formálně zachováno pořadí větných členů, přeci jde významově o naprosto jinou situaci. Jakýsi zlom totiž nastává u přímého předmětu. V Baudelairově případě je to *podlaha*, jež je *vyšívána odrazem světla skomírajícího oharku*, u Poea je tomu zcela jinak. Předmětem je *duch*, kterého *vrývá do podlahy umírající kus (dohořívajícího) dřeva*. Jinými slovy to, co je významově v Poeově větě předmětem, tedy *host* - světelné odrazy vycházející z dohořívajících uhlíků, je v Baudelairově větě v pozici příslovečného určení a naopak to, co stojí u Poea v pozici příslovečného určení, je v Baudelairově struktuře přímým předmětem.

Vrátíme-li se ještě k slovu *tison*, zdá se, že se jedná ve své podstatě o opačný případ než tomu bylo u idiomatického výrazu *donner de la tête*. *Dying ember*, doslovně *braise mourante*, pro něž Baudelaire použil sémanticky naprosto ekvivalentní výraz *tison* nepředstavuje tedy v tomto případě změnu lexikální, ale čistě syntaktickou.

I had sought to borrow (v. 9)/m'étais-je efforcé de tirer (ř. 13)

V 9. verši je Baudelaire nucen použít inverzi *m'étais-je* namísto Poeovy standardní konstrukce oznamovací věty. Je to z toho důvodu, že jí předchází příslovce *en vain*, které vyžaduje změnu modality. V tomto případě tedy básník neměl na výběr, jelikož chtěl bezpochyby zachovat synonymní výraz k anglickému *vainly*, který tvoří velmi zdařilou rytmickou, ale i asonanční dvojici.

Nameless here for evermore (v. 12)/ et qu'ici on ne nommera jamais plus (ř. 17)

Obdobně jako tomu bylo v refrénu předchozí sloky, i zde nahrazuje Baudelaire nominální *nameless* pomocí vedlejší věty *qu'ici on ne nommera jamais plus*. Všimněme

si však přidané souřadící spojky *et*, která slouží ke spojení refrénu s předchozím veršem, vyjádřeným taktéž vedlejší větou *que les anges nomment Lénore*.

Věrný takto znovu akademickému stylu, využil tak Baudelaire rafinovaným spojením dvou vedlejších vět možnosti zopakování tranzitivního slovesa *nommer*, odkazujícího na zesnulou Lenoru, jejíž jméno už zůstane *navždy nevyřčené*.

3. sloka

Entreating (v. 17)/qui sollicite (ř. 23)

V 16. verši Baudelaire znovu používá vedlejší větu *qui sollicite* k tomu, aby nahradil Poeovo participium *entreating*. Podíváme-li se však na následující verš, v němž Poe opakuje tu samou strukturu, zjistíme, že se Baudelaire znovu napojuje na doslovný překlad originálu a realizuje tedy opakující se verš taktéž participiálním *sollicitant*.

Přestože víme již z předchozích případů, že Baudelaire preferuje překlad Poeových participiálních struktur vedlejší větou, odmítá však opakovat tutéž strukturu bezprostředně po sobě. Striktní repetice je totiž v rozporu s básnickovým klasickým stylem, který takový prostředek shledává příliš jednoduchým, až primitivním. A tak Baudelairem zvolená syntaktická variace má působit elegantněji.

Vedle důvodu lingvistického se však nabízí i jiné vysvětlení, které by mohlo objasnit, proč zvolil Baudelaire na rozdíl od Poea místo opakování jedné a téže syntaktické struktury dvě odlišné. Jedná se o důvody rytmické. Vedlejší věta působí na rozdíl od participiální konstrukce mnohem lyričtějším dojmem. Baudelaire chtěl tedy za pomoci variace syntaktické docílit i variace rytmické, která tak měla za cíl originálním způsobem nahradit Poeovu repetici jedné lexikální jednotky, na niž Baudelaire v průběhu celé básně velmi často rezignuje.

4. sloka

so gently you came rapping and so faintly you came tapping (v. 21 a 22)/Vous êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous êtes venu taper (ř. 30-32)

Druhý půlverš 21. a první půlverš 22. verše jsou ze syntaktického hlediska naprosto identické. Poe zde vytvořil větnou strukturu založenou na paralelismu. *So gently you came rapping and so faintly you came tapping*. Druhá polovina 22. verše pak začíná opakováním *tapping (at my chamber door)*, čímž vytváří důležitý zvukový i rytmický efekt. Baudelaire však na tuto repetici zcela rezignuje a nabízí řešení, jímž znovu naznačuje jeho zálibu v užívání klasicistické větné skladby. Ta se kromě

vyhýbání se jmenným konstrukcím dále vyznačuje určitým odporem k příliš jednoduchému opakování týchž lexikálních jednotek. Baudelaire se tedy uchyluje větné struktuře založené na chiasmu, tedy figuře, jež je pro klasicistní francouzštinu charakteristická. Celá struktura je tak u Baudelaira založená na juxtapozici dvou adverbii, čímž vytváří celkově jakýsi zrcadlový efekt. Ten by byl případným zopakováním slova *taper*, jako je tomu u Poea, za první úplně narušen a za druhé by taková formulace vyzněla příliš nepřirozeně.

5. sloka

Wondering, fearing (v. 25)/plein d'étonnement, de crainte, de doutes (ř. 37-38)

Ve verši 25 jsme svědky modifikace v Baudelairově syntaxi, se kterou jsme se již setkali a která znovu odkazuje na velmi spisovnou formu francouzštiny oblíbenou v období klasicismu. Na rozdíl od Poeových participiálních vyjádření *wondering, fearing*, kterým se klasicistní francouzština zásadně vyhýbala a jejichž opakování bylo považováno za příliš primitivní, nahradil je Baudelaire nominálními vyjádřeními za pomoci uvádějícího adjektiva *plein* (*plein d'étonnement, de crainte, de doutes*). Naopak participiální formy zakončené na *-ant* byly hojně užívané v poezii baroka.

This I whispered (v. 29)/C'était moi qui le chuchotais (ř. 42)

V následujícím případě způsobuje Baudelairova modifikace větné skladby poměrně výrazné posunutí významu. Vytýkáci konstrukce *C'était moi qui le chuchotais* podtrhuje důležitost podmětu, tedy původce děje, v tomto případě vypravěče, tedy hlavního hrdinu, který zašeptal jméno své zesnulé milenky. U Poea je tomu ale jinak. Réma v tomto případě nese sloveso *whisper* (*This I whispered*), čímž autor klade důraz na způsob, jakým pronesl jméno *Lenore* a umocňuje tak zvukovou představu rozvedenou dále slovy *echo* a *murmured back*.

Saintly days of yore (v. 38)/digne des inciens jours (ř. 55)

V následujícím příkladě Baudelaire opět zasahuje do původní Poeovy větné skladby. Jak jsme již naznačili v lexikální části, namísto velmi podobné syntaktické struktury v podobě *jours d'antan*, tedy neshodného přívlastku, jako je tomu v Poeově *days of yore*, volí Baudelaire variantu *anciens jours*, ve které je slovo *anciens* přívlastkem shodným. Tato volba se však pravděpodobně odvíjí od předchozí formulace, kdy chce básník za pomoci výrazu *digne de* docílit intenzifikace vzhledem

k předcházejícímu adjektivu *majestueux*, které odkazuje na postavu havrana, jenž díky svému pompéznímu vystupování *je hoden* reprezentovat časy dávno minulé, pro historický vývoj velmi zásadní. A tak zatímco Poeův havran připomíná svým neobvyklým vystupováním postavu, která se jakoby omylem ocitla v moderní době, Baudelairově překladu si havran vysluhuje označení *digne des anciens jours*, neboť je svým neobvykle uhlazeným jednáním hoden být spojován s nesmrtelným odkazem období starověku s jeho estetickými hodnotami.

7. sloka

Open here I flung the shutter, when with many a flirt and flutter (v. 37)/Je poussai alors le volet et, avec un tumultueux battement d'ailes (ř. 53-54)

V 37. verši vidíme, že Poe spojuje oba půlverše podřadící spojkou *when*, zatímco Baudelaire používá souřadící spojku *et*. V Poeově případě tak situaci chápeme jako náhlé přerušení popisného děje jinou událostí, tedy konkrétně příchodem havrana. U Baudelaire souřadící spojka zdůrazňuje spíše volný přechod od jedné události k druhé. Poe tak dosahuje vyššího účinku napětí a následného překvapení z přítomnosti neočekávaného hosta. Baudelaire popisuje obě události jako by si byly svou vážností rovnocenné. O to víc však paradoxně na čtenáře zapůsobí Baudelairova varianta, jelikož čtenář díky neutrální spojce *et* absolutně netuší, co bude následovat. Tím více je pak překvapen. Poe, který chtěl rovnoměrně stupňovat narůstající napětí a mysterijní atmosféru, tak užitím spojky *when* v podstatě připravil čtenáře na blížící se důležitý okamžik.

8. sloka

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, by the grave and stern decorum of the countenance it wore (v. 43 a 44)/Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physiognomie, induisant ma triste imagination à sourire (ř. 62-64)

V osmé strofě Baudelaire úplně narušil pořadí Poeova prvního a druhého verše. Jediným rozumným vysvětlením může být snaha o respektování logického sledu událostí na úkor přesnosti překladu. Tento zákrok se zdá být naprosto opodstatněný. Baudelaire tedy na rozdíl od Poea nejprve prezentuje příčinu a až teprve pak její následek. Poe volí opačný postup. Tímto postupem však zdůraznil nikoli podobu havrana, na niž se soustředí Poe, když ho líčí jako komickou až téměř groteskní

postavu, ale naopak akcentuje význam účinku, jakým zapůsobil výše zmíněný popis na hlavního hrdinu.

Shorn and shaven (v. 45)/Sans huppe et sans cimier (ř. 65)

Ve verši 65 kromě již výše zmíněné modifikace lexikální u výrazů *sans huppe et sans cimier* dochází v Baudelairově překladu i ke změně syntaktické. V anglickém originále totiž je u Poea popis havrana vyjádřen doplňkem realizovaným dvěma kvalifikativními adjektivy *shorn* a *shaven*. Baudelaire však dává přednost předložkovému vyjádření v podobě technických termínů *sans huppe et sans cimier*.

9. sloka

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly (v. 49)/Émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole (ř. 70-71)

Verš 49 je po důkladném porovnávání originálu s Baudelairovým překladem dosti nejednoznačný. Čtenář má tendenci vzhledem k poměrně složité syntaktické struktuře váhat, zda má autor na mysli řeč havrana, která ho natolik ohromila svou srozumitelností, nebo zda ho naplňuje úžasem fakt, že je obyčejný opeřenec schopen jasně chápat a rozumět otázkám, které mu hlavní hrdina klade. Pokud jde o francouzský překlad, zde se zdá být Baudelairova formulace jednoznačná. Vypravěč obdivuje, s jakou lehkostí je havran schopen porozumět jeho slovům. Nicméně Poeův záměr s největší pravděpodobností odpovídá druhé variantě. Podmět vedlejší infinitivní věty je tak u obou básníků jiný. V Poeově případě je to vypravěč, v Baudelairově překladu jím je jednoznačně havran.

With such name as (v. 54)/Se nommant d'un nom tel que (ř. 77)

Volba následující větné konstrukce, jež ani trochu neodpovídá originální Poeově verzi, je velmi podivná. Jednak svou rozvláčností, jež je v rozporu s Poeovým záměrem, jelikož návratný verš je u něj výrazně kratší, a dále pak nepříliš elegantním opakováním jednoho a téhož slovního kořene *nom* ve spojení *se nommant d'un nom*. Jak si vysvětlit užití této zvukově ne příliš libé varianty? Jako jedno z možných vysvětlení se nabízí snad Baudelairova snaha vyhnout se za každou cenu opakování slovního kořene *porte* při případném užití spojení, které bychom tu očekávali *portant le nom de*. Tím by totiž po sobě následoval třikrát slovní kořen *port*, obsažený v předcházejících verších této strofy – (*porte...porte...portant*).

10. sloka

He will leave me (v. 59)/Lui aussi il me quittera (ř. 85)

Syntaktická změna, kterou v tomto případě Baudelaire uskutečnil, vede opět k zesílení dojmu, a to především pocitu opuštěnosti, kterou čtenář právě zakouší, jelikož ho opustili nejen přátelé, ale hlavně jeho milovaná dívka. Kombinace zájmen *lui* a *il* tak posiluje význam podmětu, tedy v tomto případě havrana.

--- (v. 58)/Loin de moi (ř. 85)

V následujícím případě Baudelaire přidává do svého překladu příslovečné určení, které v Poeově originálu chybí. Tímto zásahem do syntaxi Baudelaire explicitně odkázal na vypravěče, kterého opustili všichni jeho přátelé, navíc adverbium *loin* ještě umocňuje pocit samoty a celkové melancholické rozpoložení, ve kterém se hlavní hrdina nachází.

13. sloka

engaged in quessing (v. 73)/rêvant, conjecturant, adressant (ř. 106 a 107)

V počátku této strofy volí Baudelaire další syntaktickou změnu, kdy nahrazuje minulé participium, předložku a gerundium dvěma přítomnými participii. Důvodem byl zřejmě zvukový efekt, tedy asonance v nosovém *a* slovesných koncovek těchto participií ve snaze dosáhnout podobného efektu jaký nastává u Poeových rýmů obou půlveršů, konkrétně *guessing* a *expressing*. *Rêvant* je formálně náhrada za anglické *engaged*, kterým chtěl Baudelaire dosáhnout již výše zmíněné asonance. Kromě toho však dosáhl ještě zvláštního rytmického efektu způsobeného řetězcem tvořeným z *rêvant*, *conjecturant* a *adressant*, tedy tří syntaktických struktur.

14. sloka

Quoth the raven (v. 84)/le corbeau dit (ř. 121)

V návratném verši u posledních tří slok je Baudelaire nucen rezignovat na inverzi, kterou vidíme u Poea. V tomto případě jde opět o selhání francouzského jazykového systému, který Baudelairovi nedovoluje inverzi uskutečnit. Nelze tedy říci *Dit le corbeau : jamais plus*. Existuje však jediný případ užití inverze. Baudelaire mohl tedy Poeovo *Quoth the Raven nevermore* přeložit jako *Jamais plus, dit le Corbeau*. Tím by však naprosto narušil rytmickou stránku nejen celého verše, ale i každé strofy, končící osudovým *jamais plus*.

whose foot-falls tinkled on the tufted floor (v. 80.)/dont les pas frôlaient le tapis de la chambre (ř. 116)

Následujícím verši se u Poea vyskytuje příslovečné určení místa *on the tufted floor*, kdežto Baudelairovo tranzitivní sloveso je následováno přímým předmětem *le tapis de la chambre*. Tato změna úzce souvisí s Baudelairovou lexikální volbou daného slovesa. Místo Poeova zvukomalebného *tinkle* se zde Baudelaire rozhodl pro sloveso *frôler*, které nutně vyžaduje přímý předmět. Proto tedy na základě této změny lexikální, je následovná syntaktická změna nevyhnutelná.

Many a flirt and flutter (v. 37)/un tumultueux battement d'ailes (ř. 53-54)

Zvláštní kvantifikátor *many a*, který je zde užit ve funkci prederminátoru, blíže určuje následující jmennou frázi, tvořenou ze dvou koordinovaných substantiv.⁸⁶ Baudelaire zde opět využívá syntaktické změny, kdy do svého příslovečného určení zahrnuje nikoli dvě podstatná jména, ale přídavné jméno *tumultueux* ve funkci shodného přívlastku a přívlastek neshodný, v podobě výrazu *d'ailes*. Z Poeova příkladu je evidentní, že jeho volba je podmíněna snahou o vytvoření aliterace v /f/ ve slovech *flirt* a *flutter*.

Podobně jako v předchozí části, věnující se lexikálním změnám, můžeme vidět několik hlavních tendencí, které vedly Baudelaira k uskutečnění změn v rámci větnečlenské struktury. Za prvé jde opět o nevyhnutelné modifikace, vyplývající z odlišných jazykových systémů, tedy jinými slovy změny, ke kterým ho donutil francouzský jazykový systém. Další výrazná tendence je pak Baudelairův návrat ke klasickému stylu, kdy se vyhýbá participiálním vyjádření a dává přednost vedlejším větám. Poslední případ můžeme nazvat jako osobitý baudelairovský styl překladu, který se vyznačuje ve většině případů přidáním nových lexikálních jednotek, jež mají nutně za účinek změnu ve větne skladbě.

4.2.1.5. Rytmus a intonace

4.2.1.5.1. Rytmus – částečná věrnost poetické formě

Je nesporné, že pokud jde o Baudelairova Havrana, jedná se z formálního hlediska o překlad Poeovy původní básně prózou. Ve chvíli, kdy se francouzský básník

⁸⁶ QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, London 1985, s. 263.

rozhodoval k tomuto kroku, ocitl se před složitou volbou, zda se pokusit o vlastní přebásnění Poeova vynikajícího originálu, avšak nutně tak změnit do určité míry obsah sdělení původního díla, nebo zda rezignovat na klasickou básnickou formu a snažit se zachovat účinek, který ve čtenáři Poeův *Havran* probouzí. Jak je patrné na první pohled, rozhodl se Baudelaire pro druhou z těchto variant, nicméně jakožto jedinečný básník se nechtěl úplně vzdát poetického charakteru svého překladu, a tak se ve skutečnosti vydal hledat jakýsi kompromis mezi oběma literárními žánry. Jak totiž vzápětí dokážeme, zdánlivě prozaický charakter jeho překladu obsahuje množství uměleckých postupů, které v mnohých případech vypovídají o rozhodné snaze zachovat poetickou hodnotu textu.

4.2.1.5.1.1. Členění do strof

Není možné si nevšimnout podstatné skutečnosti, která je patrná již na první pohled, tedy že Baudelaire zachovává klasické členění do strof, což jednoznačně ukazuje na jeden z typických rysů klasické básně. Proto lze konstatovat, že v tomto ohledu zanechává důležitý prvek poetického díla.

4.2.1.5.1.2. Výskyt rýmu

Jak jsme již mohli vidět v podkapitole, zabývající se fonetickou stránkou Baudelairova *Havrana*, i přes formální charakter prozaického překladu, zde básník použil v několika případech rým, na konci jednotlivých rytmických skupin. Ten se vyskytuje například hned ve druhé sloce, a to u slov *perdue/Jamais plus*, ve čtvrté sloce *entendu/Jamais plus* nebo ve 12. sloce u výrazů *velours/jours*. Dalším rýmem, vyskytujícím se v Baudelairově překladu je takzvaný vnitřní rým, který je patrný například ve 3. sloce u slov *cœur/visiteur*, dále pak ve čtvrté sloce v rámci adverbii *doucement/faiblement* nebo v 6. sloce u výrazů *incendiée/premier*. Poslední typ, tedy jakousi nedokonalou formou rýmu, známou pod termínem „poziční asonance“, můžeme spatřit například v 10. sloce, a to hned ve dvou případech: *placide/unique* a *de plus/plume*.

Použití výše uvedených rýmů a pozičních asonancí tak vede k celkovému posílení rytmické jednoty textu.

4.2.1.5.1.3. Refrén (návrtný verš)

Velmi významnou součástí Poeovy básně je návratný verš, tedy refrén, který zakončuje každou sloku. I zde Baudelaire ctí původní originál, a byť podléhá v mnohých případech určitým syntaktickým změnám, fakt, že jej zachovává, znovu poukazuje na věrnost původní předloze. Refrén, prostupující celou básní je u Baudelaira prezentován ve dvou podobách, a to *jamais plus* a *rien de plus*, nahrazující Poeovy výrazy *nevermore* a *nothing more*. Nicméně druhá strofa u Poea nabízí ještě třetí variantu, která je podmíněna respektováním anglickým jazykovým systémem. Poe je zde nucen použít výraz *evermore*, a to z toho důvodu, že by jinak porušil pravidlo o dvojnásobném záporu. Nelze totiž říci *nameless here for nevermore*. Záporný lexikální morfém neumožňuje dalšího záporu, tedy v tomto případě *never*.

4.2.1.5.1.4. Částečný návrat k pravidelnému metru

Přestože nelze v souvislosti s pozaickým překladem Baudelairova Havrana hovořit oficiálně o verši, přesto můžeme být na mnoha místech svědky návratu ke klasické francouzské verzifikaci, a to ve formě osmistopého verše. Jedná se o naprosto záměrný postup, s jehož pomocí Baudelaire usměrňuje celkový rytmus, a vnáší tak do celého překladu prvek pravidelnosti. Představme si alespoň některé příklady. Již ve druhé sloce narazíme hned na dva oktosylabické verše, které jsou navíc rytmicky rozdělené tak, že vytvářejí chiasmus, a to následující dispozicí: 5/3/3/5, tedy konkrétně: *brodait à son tour (5) le plancher (3) du reflet (3) de son agonie (5)*. Další dva první pohled viditelné oktosylaby můžeme spatřit v desáté sloce: *Il ne prononça rien de plus; il ne remua pas une plume* nebo pak jeden samostatný, hned na začátku osmé strofy: *Je poussai alors le volet*.

Částečné zachování klasického metra, konkrétně tedy osmistopého verše, je dalším rysem básnického charakteru Baudelairova překladu.

4.2.1.5.2. Od rytmu k intonaci

Mluvíme-li o rytmu, nelze opomenout otázku větné intonace, která je právě se stránkou rytmickou velmi úzce spojena, proto by bylo nerozumné od sebe vzájemně si tak blízké celky striktně oddělovat. Intonace, kterou Baudelaire ve svém prozaickém překladu nabízí, je realizována za pomoci různých rytmických prostředků, jakým je například repetice. Nicméně v průběhu textu vyvolává tento prostředek opakování konkrétních lexikálních jednotek ve čtenáři odlišné účinky. Uveďme si jen pár příkladů.

4.2.1.5.2.1. Repetice

Hned v první strofě opakováním spojky *pendant que* evokuje Baudelairův překlad pocit únavy. Intonace je monotónní, téměř melancholická.

Ve druhé strofě vytváří repetice slova *tristesse*, kontextově spojená se slovem *Lénore*, tedy jménem zesnulé milenky, obraz bolestivosti vzpomínek. Intonace je tedy velmi jímavá. Týž efekt je pak charakteristický například pro desátou sloku.

Opakování však není zdaleka jediným prostředkem, formujícím intonaci celkového textu. Jak originální Baudelairova báseň, tak Baudelairův překlad využívá v poměrně hojné míře exklamativních pasáží. Můžeme si však všimnout odlišnosti jejich účinku na větnou intonaci.

4.2.1.5.2.2. Zvolání

Ve druhé strofě je to krátké zvolání *Ah!*, které přes svou jednoduchou formu evokuje velmi intenzivní bolestnou vzpomínku na mrtvou Lenoru. Intonace má tklivý charakter. Velmi podobná situace je dále patrná ve třinácté sloce, v níž je zvolací *Ah* ještě následováno dalším exklamativním *Jamais plus!*

Ve čtvrté sloce je intonace ovlivněna užitím dalšího zvolání, které vyjadřuje pocit překvapení, které navíc umocňuje výraz *étonnement* v následující strofě.

Kontext nadcházející osmé sloky a skutečnost, že je zvolací *Jamais plus* psáno odlišným typem písma, tedy konkrétně kurzívou, ještě podtrhuje efekt, jakým působí velmi surová odpověď, vyslovená havranem v podobě jeho *Jamais plus*. Vysledná intonace tedy implikuje chladnost a definitivnost.

4.2.1.5.2.3. Další intonační prostředky

Vedle prostředků repetice a exklamace dává kontext vyprávění vyniknout dalším specifickým intonačním tendencím, jaké stanovuje formální stránka Baudelairova překladu, tedy prozaický literární útvar.

Tak například v osmé strofě, kdy se vypravěč obrací na havrana, přičemž se vysmívá jeho přehnaně přísnému, upjatému vzezření, na první pohled způsobuje ironické zabarvení intonace.

Rytmus v desáté strofě v jeden okamžik zaznamená výrazné zpomalení, jako kdyby hlavní hrdina vyčerpal již všechna slova, přičemž se na moment zcela zastaví za výrazem *pas une plume*. Specifické užití interpunkce, tedy v tomto případě pomlčky, symbolizuje okamžik absolutního ticha, které zavládne bezprostředně před tím, než

začne hlavní hrdina šeptat to jediné magické slovo *Lénore*. Tato markantní náhlá změna rytmu má za účinek pokles intonace a její zeslabení.

Ve 13. sloce rytmus, užitý v následujícím příkladu vyvolává bolestivý pocit při vzpomínce na Lenoru: *sa tête, à elle, ne pressera plus....* Toto oddělení osobního zájmena, které explicitně odkazuje na zesnulou dívku, je navíc zvýrazněno dalším užitím kurzívy. Intonace má zde charakter naléhavosti a bolesti ze ztráty milované bytosti.

Přestože lze jen těžko porovnávat formálně dva poměrně odlišné literární žánry, můžeme konstatovat, že se Baudelaire svého úkolu zhostil více než zodpovědně a s jistou grácií. Podařilo se mu totiž elegantně skloubit a naplnit dva obtížné úkoly.

Jak už bylo několikrát konstatováno, Baudelairův překlad se zásadně liší od Poeova originálu svou formou, tedy zásadní odlišností obou literárních žánrů. Nicméně je na místě položit si otázku, zda byla tato volba opravdu nevyhnutelná nebo zda se jednalo o Baudelairův dobrovolný ústupek v rámci snahy o zprostředkování co nejkvalitnějšího a nejvhodnějšího literárního otisku pro francouzského čtenáře.

Co tedy mohlo být oním nepřekonatelným faktorem, jež odradil nejen Baudelaira, ale i zaníceného Poeova obdivovatele a překladatele jeho poezie Mallarmého od doslovného veršovaného přetvoření anglického originálu? Snad následující citace dostatečně osvětlí tuto problematiku: *Je na první pohled zřejmé, že melodičnost, které jsme svědky v Havranovi, vychází z velké části z aliterace a užití vzájemně si podobných hlásek, koncentrovaných na místech zcela neojedinělých. Pokud jde o metrum, lze konstatovat, že kdyby byly všechny sloky jako ta druhá, bylo by možné zachovat identické uspořádání; avšak všudypřítomnost obvykle druhého verše každé sloky, který plyne téměř bez jediného přerušení, kromě místa pro nádech, podobně jako odmlka, která předchází krátký verš v saphické strofě, zatímco pátý verš neobsahuje v cézuře žádnou zvukovou shodu s druhou polovinou verše, dodává versifikaci zcela odlišný efekt. Páli bychom si, aby byla potencialita našeho vznešeného jazyka v rámci tohoto prozaického překladu lépe pochopena.*⁸⁷

⁸⁷ "On verra que la mélodie du Corbeau vient en grande partie de l'allitération et de l'utilisation concentrée de sons semblables à des endroits inhabituels. Pour ce qui est de la mesure, on remarquera que, si toutes les strophes étaient semblables à la seconde, on pourrait adopter la disposition qui n'est pas exceptionnelle; mais la présence dans toutes les autres d'un vers – en général le second de la strophe – qui coule de façon continue, avec seulement une coupe d'aspiration au milieu, pareille à la pause qui précède le vers court dans la strophe saphique, tandis que le cinquième ne présente à la césure aucune similitude de son avec une toute autre partie du vers, donne à la versification un effet tout à fait différent. Nous souhaiterons que les potentialités de notre noble langage, en prosodie, soient mieux comprises."

Je tedy zřejmé, že jedinečnost a velmi složitá a promyšlená výstavba jednotlivých strof, ale především zvuková stránka Poeova básnického jazyka je pro francouzštinu jako cílový jazyk nepřekonatelná. Její jazykový systém totiž nenabízí identické jazykové prostředky, s jejichž pomocí by bylo možné dosáhnout naprosto věrného „odlitku“ anglického originálu.

Proto, jak jsme právě podrobně prozkoumali ze všech možných jazykových hledisek, bylo nutné uchýlit se k dalším změnám, pečlivě rozebraným v rámci jednotlivých hledisek (fonetického, lexikálního, morfo-syntaktického a rytmického), a to ať už z důvodů zcela nezbytných, předem daných možnostmi jeho mateřského jazyka nebo čistě estetických, ke kterým ho nabádala jeho básnická duše.

Je zcela nepopíratelné, že Baudelairův překlad Poeova Havrana je i přes formální odlišnost více než zdařilý. Nejenže se mu podařilo předat francouzskému čtenáři poselství a velmi věrný citový prožitek, jakým zapůsobil Poe na čtenáře anglofonního literárního světa, ale zároveň do něj nenásilně vtiskl i značnou míru originality a zanechal v něm tak navždy svůj charakteristický rukopis.

5. Povídky

5.1. Poeovy povídky

5.1.1. Charakteristika Poeových povídek

E.A Poe je mnohými považován za zakladatele detektivního příběhu. Stejně tak jako jsme již poukázali na prolínání žánrů v jeho největším básnickém díle *Havran*, jsme svědky téhož i v jeho díle prozaickém. Do svých povídek zakomponovává četné dramatické dialogy, mísí registry, ale dokonce i rozdílné jazyky, jako je tomu na příklad v povídce *The Duc de l'omelette*, kde autor mísí angličtinu s francouzštinou.⁸⁸

Není tedy divu, že Baudelaira okamžitě zaujmul tento Američan se svými bohémскими přístupů, které na první pohled poutaly čtenářovu pozornost a jenž zasazoval své příběhy do evropského rámce a oživoval je četnými francouzskými výrazy.

5.1.2. Chronologický přehled publikace Poeových povídek

Jak již bylo řečeno v kapitole, která nese název *Proč právě Poe*, velká část jeho povídkářské tvorby byla přeložena a zařazena na základě vlastního Baudelairova výběru do tří velkých oddílů, zatímco Poeovo dílo vychází postupně v následujícím pořadí.

Jako první spatřilo světlo světa publikace, vycházející v roce 1840 pod názvem *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Obsahuje celkem 13 povídek, druhá edice už pak jen 10 z nich. Roku 1843 vycházejí *The Prose Romances*, které obsahují pouze dvě povídky *The Murders in the Rue Morgue* a *The Man That was Used up*.⁸⁹

O dva roky později vychází publikace s názvem *Tales*, která obsahuje 12 povídek, z nichž některé se již objevily v první zmiňované sbírce. Existuje ještě jedna edice s názvem *Mesmerism in Articulo Mortis*, která vyšla ve stejném roce 1846 jako Poeova proslulá skladba *Eureka*. Dále už následuje jen posmrtně vydaná edice *The Works of the Late Edgar Allan Poe* z roku 1853.⁹⁰

⁸⁸ ISAAC, Sonya, *Tracing the origin of hybrid text across cultures: The influence of Edgar Allan Poe's genre experimentation on Baudelaire's invention of the prose poem*. Internetový zdroj: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6000> (ze dne 6.6.2011).

⁸⁹ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

⁹⁰ Tamtéž.

5.2. Baudelaire

5.2.1. Baudelaire a dostupnost Poeova díla

V době, kdy Baudelaire započal svou překladatelskou pouť, velká část Poeových povídek byla dosud vydána pouze časopisecky, z nichž Baudelaire vlastnil zejména několik výtisků *Southern Literary Messengeru*, který vycházel za doby Poeova života a ve kterém autor v tu dobu působil jako redaktor.⁹¹

Na základě takto roztroušeného, nekomplexního materiálu, tedy skutečnosti, že neexistovala žádná publikace, která by byla mohla básníkovi posloužit jako souhrnný seznam Poeova díla, je tedy pochopitelné, že se Baudelaire rozhodl přeložit a prezentovat francouzské čtenářské veřejnosti dílo svého amerického kolegy na základě svého vlastního výběru, který byl do velké míry podmíněn i Baudelairovým obchodním záměrem, o němž byla řeč již v první kapitole, podrobně vysvětlující motivy, jenž vedly básníka k překladu Poeova díla.

5.2.2. Chronologický přehled publikace Baudelairova překladu povídek

Baudelairovy překlady Poeových povídek tedy vyšly celkem ve třech publikacích, a to pod následujícími názvy. Jako první vznikají *Les Histoires Extraordinaires*, vydané roku 1856. Jako zajímavost nám může posloužit Baudelairova citace, pocházející z korespondence, adresované básníkovi příteli Sainte-Beuvovi a která vysvětluje překladatelův dokonale promyšlený záměr: „První svazek je vytvořen, aby navnadil veřejnost: kejklířské kousky, dohady a smyšlenky,⁹² *Ligeia* je jediným důležitým prvkem, který tématicky spadá do druhého svazku.“⁹³ Obsah tohoto výroku se nám může jevit do jisté míry jako úsměvný, vezmeme-li v úvahu Baudelairovu neúnavnou snahu, kterou vynaložil na očištění Poeova jména a vyzdvižení osobních zásad svého amerického „bratra“, u něhož si cenil skutečnosti, že se odmítl stát i přes své četné finanční potíže takzvaným *money-making* autorem.⁹⁴

Strategie, která je Baudelairem v tomto okamžiku započata, je více než průhledná. Básník si tak trpělivě připravil cestu k vlastnímu zviditelnění, a to

⁹¹ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

⁹² „Le premier volume est fait pour amorcer le public: jongleries, conjecturisme, canards, etc. *Ligeia* est le seul morceau important qui se rattache moralement au deuxième volume.“ „Kejklířskými kousky, dohady a smyšlenkami“ má zde autor na mysli povídky, které shledává jako méně významné, co se týče pravděpodobnosti samotného příběhu, např. Vraždy v ulici Morgue, Senzace s balónem atd.

⁹³ „Le premier volume est fait pour amorcer le public... *Ligeia* est le seul morceau important qui se rattache moralement au deuxième volume.“ Tamtéž. Překlad: M. Vacovská.

⁹⁴ Tamtéž.

prostřednictvím pečlivě vybraného Poeova repertoáru, který pak nabídl francouzskému čtenáři na stříbrném podnose, nejen jako prezentaci díla svého literárního souputníka, ale zároveň jako citlivě zrealizovaný francouzský otisk, o který se zasloužil jakožto kvalitní překladatel.⁹⁵

Baudelaire tedy do své první publikace překladů Poeových povídek zahrnuje vědomě ty, které dle jeho mínění sice nejsou podprůměrné, avšak nepředstavují nějakou významnější literární hodnotu. Byl si však zřejmě dostatečně vědom toho, že povídky budou veřejností pozitivně přijaty, a tím je tak navnadí na další pokračování, v tomto případě kousků, které sám považoval za výjimečné a v nichž mohl sdílet týž prožitek z fascinace neznámem, zvráceností, panickou hrůzou, duševními chorobami, prvky modernismu a jinými nevšedními tématikami, společnými pro vkus obou autorů. Z toho oddílu stojí za zmínku následující tituly: *Le Démon de la perversité*, *Le Chat noir*, *William Wilson*, *L'Homme des foules*, *Le cœur révélateur*, *Bérénice*, *La Chute de la maison Usher*, *Le Puit et le pendule*. Společným jmenovatelem těchto povídek je téma násilí a zvrácenost.⁹⁶

Jak píše Claire Hennequet ve své práci *Baudelaire-traducteur de l'œuvre d'Edgar Poe*, způsob, respektive pořadí, v jakém Baudelaire předkládá čtenáři jednotlivé tituly, představuje pro čtenáře jakýsi manuál k četbě a pochopení díla dosud neznámého amerického autora. Nejedná se jen o prezentaci povídek samotných. Jak jsme již naznačili v první kapitole, v části pojednávající o jednotlivých motivech, které Baudelaira přiměly k práci na překladech Poeova díla, kromě pozornosti, věnované pečlivému výběru titulů pro jednotlivé publikace, básník otevřeně brání pošpiněnou Poeovu pověst, za kterou můžeme hledat nepochopení spisovatelova talentu, ale i pobouření, vyvolané jeho svérázným životním stylem. Baudelaire tak svými působivými předmluvami k jednotlivým publikacím vede jakousi cílenou „reklamní kampaň“, ve které je nutně spojováno Poeovo očišťované jméno se jménem jeho věrného zastávce.⁹⁷

5.2.3. Lingvistický rozbor povídek

V rámci této podkapitoly se zaměříme na samotnou analýzu Baudelairových překladů Poeových povídek. Jako výchozí text nám poslouží výběr tří povídek.

⁹⁵ HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*. Internetový zdroj: <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (ze dne 2.6.2011).

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž.

Záměrně jsem zvolila ty, které obsahují tematiku, jež odpovídá společnému „vkusu“ obou autorů. Jde o patologické změny lidské psychiky, projevující se zvráceným jednáním a pocit všudypřítomného strachu, zakoušeného hrdinou, který se nachází na pokraji šílenství - *The Black Cat/ Le Chat noir*, *Berenice/Bérénice* a *The Fall of the House of Usher/La Chute de la Maison Usher*.

5.2.3.1.Hledisko lexikální

...which regarded all black cats as witches in disguise./...qui regardait tous les chats noir comme des sorcières déguisées.⁹⁸ (The Black Cat/Le Chat Noir)

Na tomto případě vidíme Baudelairovu snahu o věrný překlad. Všimněme si blíže výrazu *regarder*. Baudelaire zde zachází až do jakéhosi limitu v jeho překladatelském postupu, usilujícím o doslovný překlad. Volba slovesa *regarder* je sice v tomto případě akceptovatelná, zachovává smysl původního anglického *regarded*, nicméně v rámci francouzštiny by bylo mnohem vhodnější volbou sloveso *considérer*.

large and beautiful animal/un animal remarquablement fort et beau⁹⁹
(The Black Cat/Le Chat Noir)

Následující příklad opět ukazuje na Baudelairovu tendenci poetizace Poeova textu. Básník zde užívá k překladu adjektiva *large*, které slouží k neutrálnímu popisu zvířete, výrazu *fort*, který způsobuje posun významu, neboť neevokuje vnější popis, ale abstraktní charakter, v tomto případě mocnost a pompéznost, která je ještě umocněna příslovcem *remarquablement*.

*Alas! the destroyer came and went, and the victim – where was she?/Hélas! le destructeur venait et s'en allait, – mais la victime, – la vraie Bérénice, – qu'est-elle devenue?*¹⁰⁰
(Berenice/Bérénice)

⁹⁸ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 327; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 279.

⁹⁹ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 327; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 279.

¹⁰⁰ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 21; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 329.

Kromě významné syntaktické změny v závěru věty, které se budeme ještě věnovat v příslušné podkapitole, zde zaznamenáváme především výrazné změny lexikální. Za prvé si zde Baudelaire přimýšlí lexikální jednotky, které v Poeově originále vůbec nenajdeme, tedy konkrétně *la vraie Bérénice*. Tato modifikace má za cíl zintenzivnění účinku vyprávění, citového rozpoložení vypravěče, který se nachází ve stavu úzkosti a bezmoci, do něhož jej dovedla skutečnost, že jeho blízká bytost byla napadena zlobnou chorobou, která ji zcela pohltila, podepsala se na jejím zevnějšku a ze které není úniku. Druhou lexikální změnu představuje užití slovesa *devenir* namísto Poeova *to be*. Baudelairova volba je mnohem výmluvnější, jelikož na rozdíl od Poeova statického slovesa v sobě Baudelairovo *devenir* implikuje změnu, tedy průběh nemoci, která je příčinou destruktivních účinků. Baudelaire využívá poetického obrazu, který jeho vyjádření evokuje. Tím znovu přispívá k silnějšímu účinku na čtenáře.

*Dark draperies hung upon the walls./De sombres draperies tapissaient les murs.*¹⁰¹

(The Fall of the House of Usher/La Chute de la Maison Usher)

Následující případ představuje další lexikální změnu, která vede k posunu významu. Zatímco Poeovo neutrální *hung upon* implikuje skutečnost, že závěsy volně, pasivně splývají podél zdi, Baudelaire za pomoci slovesa *tapisser* vytváří básnický obraz, který evokuje představu, že se aktivně podílejí na vnitřním uspořádání místnosti a celkové atmosféře tím, že tvoří jakousi uměleckou kulisu pokoje.

5.2.3.2. Hledisko syntaktické

I looked upon the scene before me-upon the mere house, and the simple landscape features of the domain-upon the bleak walls-upon the vacant eye-like windows-upon a few rank sedges-and upon a few white trunks of decayed trees-with an utter depression of soul which I can compare to no eatherly sensation more peoperly than to the after-dream of the reveller upon opium./Je regardais le tableau placé devant moi, et rien qu'à voir la mason et la perspective caractéristique de ce domaine,-les murs qui avaient froid,-les fenêtres semblables à des yeux distraits,-quelques bouquets de joncs vigoureux,-quelques troncs d'arbres blancs et dépéris,-j'éprouvais cet entier

¹⁰¹ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 127; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 341.

*affaissement d'âme qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière rêverie du mangeur d'opium.*¹⁰²

(The Fall of the House of Usher/La Chute de la Maison Usher)

Na následujícím příkladě je opět vidět Baudelairova snaha o dodržení klasického popisu. Na rozdíl od Poea se vzdává mnohočetného opakování předložky *upon*. Na rozdíl od Poea, který kromě zmíněného opakování téže spojky používá v rámci modernistické tendence velké množství pomlček, které do jisté míry narušují homogenitu textu, je tak Baudelairův popis mnohem uhlazenější.

*Swooning, I staggered to the opposite wall. / Je me sentis défaillir et je chancelai contre le mur opposé.*¹⁰³

(The Black Cat/Le Chat noir)

Jak jsme byli již svědky v předchozí kapitole, věnující se syntaktickým změnám v Baudelairově překladu Poeova Havrana, i zde je patrná snaha vyhnout se překladům Poeových participiálních konstrukcí za pomoci užití celé věty, tedy časovaného slovesa. Tento postup taktéž vypovídá o Baudelairově respektování klasického stylu. Zatímco tedy u Poea participium *swooning* tvoří jen jakousi kulisu děje, v němž je stěžejní následující sloveso *staggered*, Baudelaire tím, že rozdělil obě svá slovesa do samostatných větných celků, je tak staví do rovnocenné pozice, a to jak z hlediska syntaktického, tak významového. Navíc volbou statického slovesa v *passé simple* Baudelaire klade důraz na vjem, na rozdíl od Poea, který upřednostňuje sloveso dynamické v participiálním tvaru.

*It was, he said, a constitutional and a family evil and one for which he despaired to find a remedy – a mere nervous affection. / C'était, disait-il, un mal de famille, un mal constitutionnel, un mal pour lequel il désespérait de trouver un remède – une simple affection nerveuse.*¹⁰⁴

(The Fall of the House of Usher/La Chute de la maison Usher)

¹⁰² POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 124; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 337.

¹⁰³ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 334; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 288.

¹⁰⁴ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 129; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 342.

Následující zásah do původní syntaktické struktury, kterou vidíme u Poea, realizuje Baudelaire za pomoci repetice slova *mal*, tedy ekvivalentu k Poeovu *evil*, které se v originální povídce vyskytuje pouze jedenkrát. Prostřednictvím této repetice tak Baudelaire dosahuje další intenzifikace ve svém překladu a zvyšuje tak naléhavost a závažnost choroby, která zasáhla rod Usherů a jež se dědí z generace na generaci. Můžeme tak spatřit jakousi paralelu mezi nekonečným procesem dědičnosti této choroby a monotónním opakováním Baudelairova *mal*, jenž jako by nebralo konce.

Alas! the destroyer came and went, and the victim – where was she?/Hélas! le destructeur venait et s'en allait, - mais la victime, - la vraie Bérénice, - qu'est-elle devenue?¹⁰⁵
(Berenice/Bérénice)

Jak jsme zmínili již v předcházející podkapitole v rámci lexikálních změn, Baudelaire opět zasahuje do původní Poeovy syntaktické struktury tím, že si přimýšlí novou syntaktickou jednotku ve formě *la vraie Bérénice*, která se v Poeově originální větě vůbec nevyskytuje. Nejde však o jedinou modifikaci. Namísto Poeova *where was she* Baudelaire mění strukturu své věty a Poeovo příslovečného určení *where* nahrazuje atributivním *que*, přičemž sloveso *být* v jeho větné skladbě zastává pouze funkci pomocného slovesa, na rozdíl od Poeova *was*, které zde představuje sloveso plnovýznamové.

Baudelairova snaha o doslovný překlad je patrná v drtivé většině překladů Poeových povídek. Nicméně na základě výše rozebraných příkladů je možné spatřit ještě dvě další tendence, které nelze opomenout. První z nich je Baudelairův návrat ke klasickému popisnému stylu, který se vyznačuje snahou o eliminaci participiálních konstrukcí, jež se snaží nahradit buďto vedlejšími větami, nebo rozdělením na dva svébytné větné celky. Tyto odlišnosti jsou, podobně jako v části lexikální podmíněny dvěma různými důvody. Na jedné straně je Baudelaire nucen k výše zmíněným modifikacím z důvodu odlišnosti dvou jazykových systémů, jindy však volí jinou variantu cíleně, a to aby dosáhl intenzivnějšího účinku za pomoci změny či přidání lexikálních jednotek, evokujících poetičtější obrazy skutečnosti. A v neposlední řadě je to jakýsi Baudelairův osobitý překladatelský styl, do něhož básník promítá jeho sklon

¹⁰⁵ POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987. s. 21; POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008, s. 329.

k poetickému vyjádření, realizovaném buďto přidáním nových lexikálních jednotek, které se v Poeově originálním textu vůbec neobjevují, nebo k volbě výrazu, jehož sémantická náplň se od Poeova více či méně liší. Tento poslední specifický rys je do jisté míry více než pochopitelný, vezmeme-li v úvahu Baudelairovy básnické kvality a touhu otisknout do svých překladů svůj jedinečný rukopis, který by se stal zároveň jedním z důležitých okamžiků v cestě za tvorbou něčeho nového, originálního, tedy inspirací pro vznik *Malých básní v próze*.

Závěr

Jak již bylo naznačeno v úvodu, moje práce sledovala tři hlavní cíle. Prvním z nich bylo ukázat, jakou důležitost pro Baudelairovu vlastní literární tvorbu sehrála Baudelairova neúnavná překladatelská činnost, zcela zasvěcená dílu jediného autora.

Další cíl spočíval v přiblížení básnickovy úrovně anglického jazyka. Posledním a zároveň nejdůležitějším cílem této práce byla snaha o zhodnocení toho, jakým způsobem Baudelaire naplnil svou úlohu překladatele. Tento záměr byl realizován formou lingvistického rozboru překladu Poeovy básně *Havran* a tří vybraných povídek.

Komparativní analýza dvou textů odlišných jazykových systémů, z nichž ani jeden není mým mateřským, je velmi obtížná. Přesto se domnívám, že se mi podařilo všechny výše zmíněné cíle naplnit, aniž bych během svého výzkumu narazila na nějaké závažnější překážky.

Jedním z původních záměrů bylo věnovat Baudelairovým překladům povídek přibližně stejný rozsah jako překladu básně *Havran*. Nicméně na základě hlubší analýzy, která ukázala na téměř dokonalý literární překlad s poměrně malým množstvím jazykových odchylek od originálního znění, jsem se rozhodla zařadit do poslední kapitoly pouze několik málo příkladů, které dostatečně demonstrují případné odlišnosti v oblasti lexika a větné skladby.

Na téma, zabývající se životem a dílem těchto velikánů světové literatury bylo napsáno již nesčetné množství nejrůznějších prací, a proto hlavní přínos té své spatřuji v podání komplexního pohledu na spřízněnost obou autorů, jak na poli literárním, tak duchovním. Nejvíce si cením podrobného jazykového rozboru Baudelairova překladu Poeova *Havrana*. Další význam této práce spatřuji v objasnění a dokázání nepopíratelného vlivu Poeova díla na Baudelairovu vlastní tvorbu, zejména v jeho básnické sbírce *Květy zla* a pozdních *Malých básní v próze*.

Osobní obohacení spatřuji v získání zcela odlišného pohledu na literární produkce obou autorů, kterého se mi díky metodě komparativní analýzy dostalo.

Co se týká dalších směrů, kterými by se toto bádání mohlo ubírat, nabízí se hned několik možností. První z nich představuje hlubší zkoumání vlivu Poeova tvorby na Baudelairovu vlastní literární produkci, zejména shodnost tématik, obsažených v dílech obou autorů. Nabízí se zde otázka, zda to byly pouze povídky, které představovaly inspirační zdroj pro Baudelairovu poezii nebo svou roli též sehrála důkladnější studie Poeova básnického díla. Lze si jen těžko představit, že by Baudelaire zcela rezignoval

na tuto důležitou součást Poeovy literární produkce, vezmeme-li v potaz skutečnost, že zasvětil podstatnou část svého produktivního literárního života překladu díla jediného autora. Byť z Poeovy básnické tvorby nepřeložil nikdy více než její malý zlomek, je velmi nepravděpodobné, že by se blíže neseznámil se zbytkem produkce, spadajícího do tohoto literárního žánru.

Další možnou cestou pro literární bádání by mohlo být sledování jednotlivých fází vývoje Baudelairových překladů.

Pokud by se někdo rozhodl zabývat se hlouběji Baudelairem – překladatelem, budu potěšena, poskytne-li mu moje práce hodnotné informace a inspiraci pro jeho badatelskou činnost.

Résumé

Connu et reconnu pour son œuvre poétique, Charles Baudelaire a offert dans le même temps à la France littéraire du XIX^{ème} siècle la connaissance d'Edgar Allan Poe, grâce à d'impressionnants travaux de traduction auxquels il a consacré, tout au long de sa vie, un intérêt qui ne faiblira jamais.

Pourquoi Baudelaire s'est-il ainsi passionné pour l'œuvre de cet écrivain mal-aimé dans son pays, parfois très critiqué pour les excès de sa personne, et que personne aux États-Unis ne sembla regretter à sa mort? Peut-être, justement, le poète français s'est-il senti attiré par le côté maudit du personnage de Poe. Peut-être a-t-il trouvé de nombreuses similitudes avec son propre personnage, ou a-t-il voulu que le public français, son public, en trouve de lui-même, en associant le nom de Poe à un équivalent français qui se nommerait Baudelaire. Plus sûrement, au-delà de l'admiration que le poète vouait à un écrivain exceptionnel qu'il souhaitait voir reconnu de ce côté de l'atlantique, Baudelaire n'ignorait pas que mettre sa plume et ses talents de traducteur au service de l'œuvre de Poe lui apporterait très probablement une certaine renommée, et quelques profits financiers dont il avait alors bien besoin. Et, par la même occasion, tandis qu'il préparait peu à peu le recueil des *Fleurs du Mal*, qui allait lui attirer les foudres de la censure, pouvait-il commencer à habituer le lecteur français à un monde lugubre de mort, de fantastique et de mélancolie, qu'à l'image de Poe il ne cessera lui aussi de parcourir.

L'influence de Poe sur Baudelaire est indéniable: la table de travail du poète semble toujours avoir été partagée entre ses entreprises de traduction, et ses œuvres personnelles, et il semble bien que les unes aient fini par se faire sentir sur les autres, et réciproquement. Les allers et retours de Poe à son œuvre sont permanents, particulièrement autour de la date de parution des *Fleurs du Mal* (1857), qui apparaît chronologiquement comme un îlot de composition personnelle au milieu de publications consacrées à Poe. De la même façon, on observe une influence de Poe et de ses thématiques essentielles à la mise en place chez Baudelaire de ce qui sera considéré comme "l'univers baudelairien". Cette influence, qui ne se limite pas à celle de Poe, prend parfois les traits d'une véritable inspiration, clairement apparente à la lecture notamment des *Petits Poèmes en Prose*.

Comment Baudelaire a-t-il envisagé ses travaux de traduction? Sa mère était d'origine anglaise, mais avait-il lui-même un talent particulier de traducteur? Témoins

et amis contemporains du poète soulignent tous son excellent niveau de langue, ses efforts continus, et un perfectionnisme rare dans la recherche de la bonne traduction. Plus tard, des études critiques ont mis au contraire en lumière des erreurs, des contre-sens, des approximations. Mais certaines sont si évidentes qu'un doute plane: n'appartiennent-elles pas à une stratégie du traducteur? L'observation fait en effet apparaître une "traduction baudelairienne", comme si derrière les lignes de Poe se dessinait le visage de Charles Baudelaire.

L'étude détaillée du *Corbeau*, poème de Poe admirablement traduit par Baudelaire, fait apparaître le dilemme permanent du traducteur, qui semble sans cesse être obligé de se partager entre le devoir de respect linguistique du poème initial anglais, et la volonté d'en transmettre la puissance et la virtuosité littéraires en français. "Changer pour mieux être le même": le succès de l'exercice, dont les difficultés immenses apparaissent à l'analyse précise d'une version (Poe) à l'autre (Baudelaire), a fait de la traduction de Baudelaire une part renommée de son œuvre littéraire.

La traduction des *Histoires extraordinaires* suit a priori un autre schéma, mais pas moins compliqué. Après avoir minutieusement rassemblé les sources de Poe, Baudelaire semble avoir fait ici des choix de traduction plutôt liés aux habitudes littéraires et culturelles de public français. Ainsi, certaines traductions s'éloignent légèrement, au niveau linguistique, d'une écriture de Poe jugée un peu trop novatrice; d'autres, toujours dans les soucis de plaire au lecteurs français, resteront, le plus possible, des traductions fidèles du texte anglais lorsque celui-ci répond de lui-même aux attentes françaises. Une seule constante: même si les exemples peuvent être discrets, on est confronté avec les *Histoires* à une traduction baudelairienne, que révèle l'analyse lexicale et syntaxique.

Seznam literatury a internetových zdrojů

1. Literatura

- BAUDELAIRE, Charles, *Hořké propasti*, Paseka, Praha-Litomyšl 2001.
- BAUDELAIRE Charles, *L'Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris 1968.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale française, Paris 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, BB art, Praha 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Gallimard, Paris 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968.
- FOLEY, Chris, *Baudelaire, traducteur de Poe: Un précurseur de la traduction moderne*, The University of Manitoba, Winnipeg 1998.
- GALLIX, François, *Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe*.
- GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, *le Bon Usage – Grammaire française*, DeBoeck Université, Paris–Louvain-la-Neuve 2007¹⁴.
- HENNEQUET Claire, *Baudelaire, traducteur d'E. A. Poe*.
- HRABÁK, Josef, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1973
- ISAAK, Sonya, *Tracing the origin of hybrid text across cultures: The influence of Edgar Allan Poe's genre experimentation on Baudelaire's invention of the prose poem*.
- POE, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, Collection Bouquins, Paris 1995.
- POE, Edgar Allan, *Havran. Šestnáct českých překladů*, Odeon, Praha 1985, s. 11.
- POE, Edgar Allan, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1988.
- POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 2008.
- POE, Edgar Allan, *Poe aneb Údolí neklidu*, Československý spisovatel, Praha 1972.
- POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Bracken Books, London 1987.
- QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, London 1985.

2. Internetové zdroje

<http://www.alp-traduction.fr/>

<http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/>

<http://www.eapoe.org/>

<http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau.pdf>

<http://revel.unice.fr/>

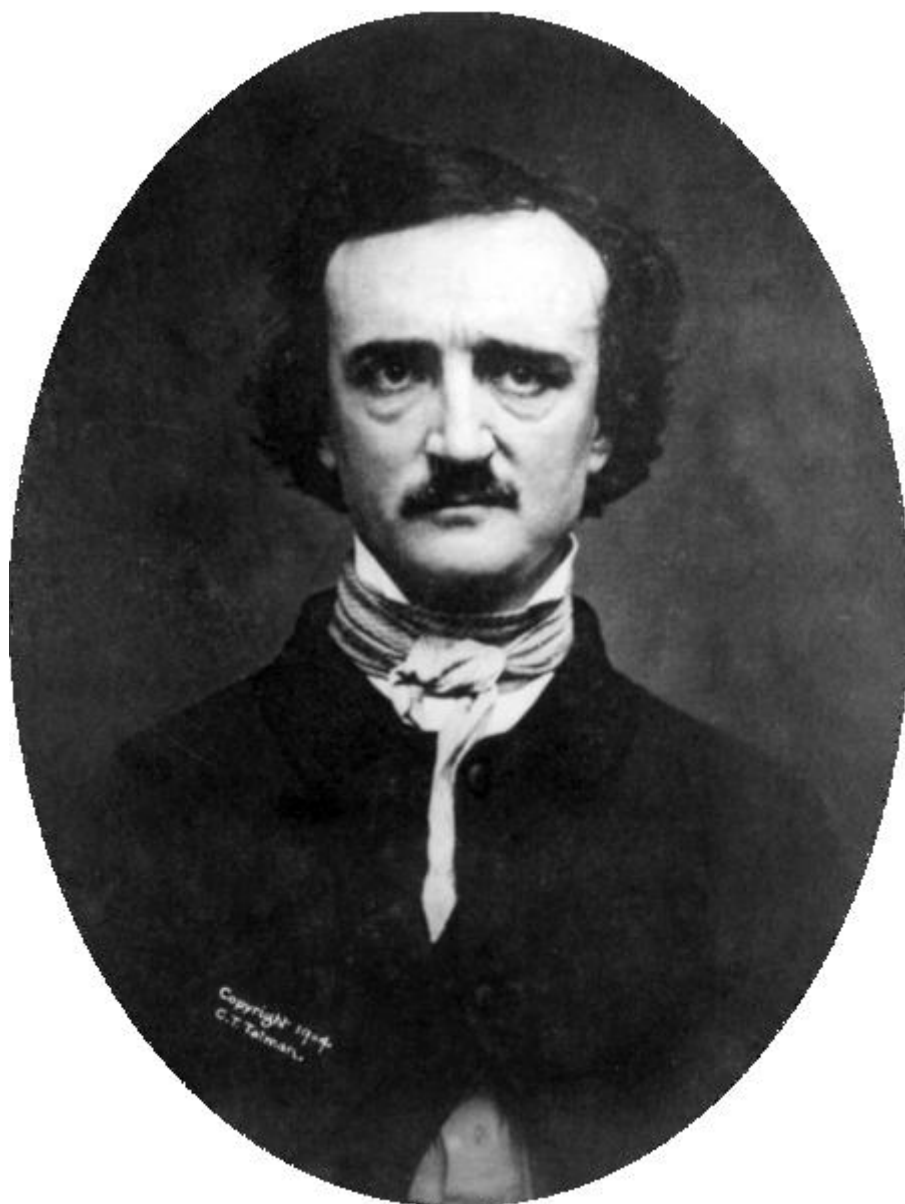
Seznam příloh

Příloha č. 1: Portrét E. A Poea.

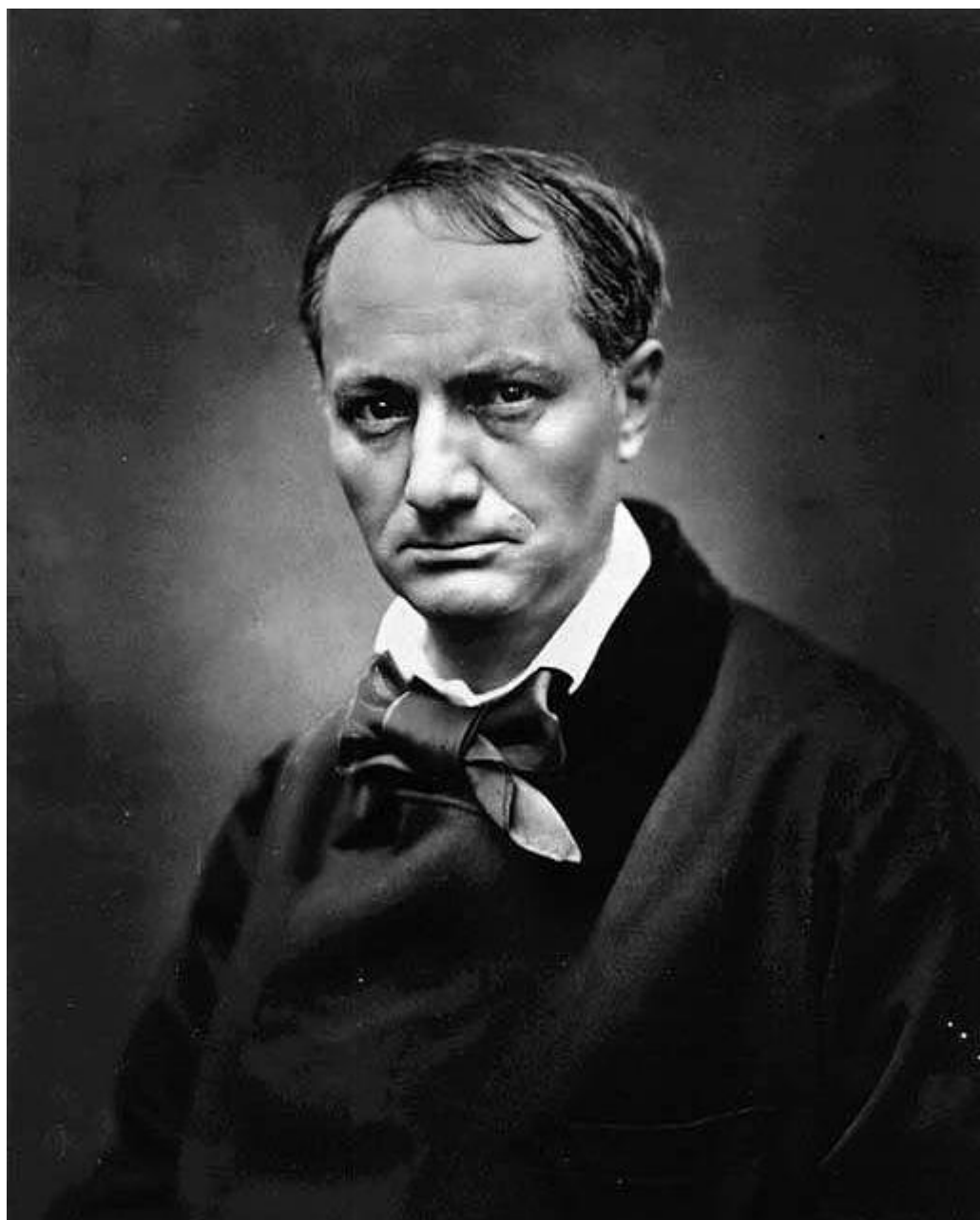
Příloha č. 2: Portrét Ch. Baudelaira.

Příloha č. 3: The Raven/Le Corbeau (<http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau.pdf>)

Příloha č. 1

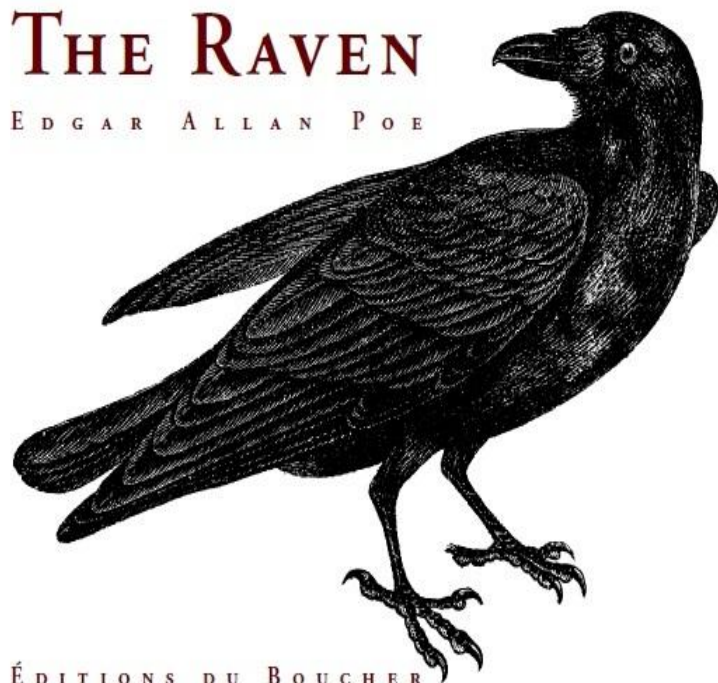


Příloha č. 2



THE RAVEN

EDGAR ALLAN POE



ÉDITIONS DU BOUCHER

LE CORBEAU

TRADUIT
DE L'AMÉRICAIN PAR

CHARLES BAUDELAIRE

POE

*O*nce upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
 2 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 4 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—
 6 Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
 8 And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
 Eagerly I wished the morrow ;—vainly I had sought to borrow
 10 From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—
 For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—
 12 Nameless here for evermore.

BAUDELAIRE

*U*ne fois, sur le minuit lugubre, pendant que je
 2 méditais, faible et fatigué, sur maint précieux
 et curieux volume d’une doctrine oubliée, pendant
 4 que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain
 il se fit un tapotement, comme de quelqu’un
 6 frappant doucement, frappant à la porte de ma
 chambre. « C’est quelque visiteur, — murmurai-je,
 8 — qui frappe à la porte de ma chambre ; ce n’est
 que cela, et rien de plus. »

10 Ah ! distinctement je me souviens que c’était dans le
 glacial décembre, et chaque tison brodait à son tour
 12 le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je
 désirais le matin ; en vain m’étais-je efforcé de tirer
 14 de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse
 pour ma Lénore perdue, pour la précieuse et rayonnante
 16 fille que les anges nomment Lénore, — et
 qu’ici on ne nommera jamais plus.

POE

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
 14 *Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before ;*
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
 16 *“’Tis some visiter entreating entrance at my chamber door—*
Some late visiter entreating entrance at my chamber door ;
 18 *This it is and nothing more.”*

Presently my soul grew stronger ; hesitating then no longer,
 20 *“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore ;*
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
 22 *And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,*
That I scarce was sure I heard you”—here I opened wide the door—
 24 *Darkness there and nothing more.*

BAUDELAIRE

18 Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux
 pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs
 20 fantastiques, inconnues pour moi jusqu’à ce jour ;
 si bien qu’enfin, pour apaiser le battement de mon
 22 coeur, je me dressai, répétant : « C’est quelque visiteur
 qui sollicite l’entrée à la porte de ma chambre,
 24 quelque visiteur attardé sollicitant l’entrée à la
 porte de ma chambre ; — c’est cela même, et rien
 26 de plus. »

Mon âme en ce moment se sentit plus forte.
 28 N’hésitant donc pas plus longtemps : « Monsieur,
 — dis-je, — ou Madame, en vérité, j’implore votre
 30 pardon ; mais le fait est que je sommeillais, et vous
 êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous
 32 êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu’à
 peine étais-je certain de vous avoir entendu. » Et
 34 alors j’ouvris la porte toute grande ; — les ténèbres,
 et rien de plus ! »

POE

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
 26 Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before ;
 But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
 28 And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore!"—
 This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"—
 30 Merely this and nothing more.*

*Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
 32 Soon again I heard a tapping, something louder than before.
 "Surely," said I, "surely that is something at my window lattice ;
 34 Let me see, then, what thereat is and this mystery explore—
 Let my heart be still a moment, and this mystery explore ;—
 36 'Tis the wind and nothing more.*

BAUDELAIRE

36 Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins
 longtemps plein d'étonnement, de crainte, de
 38 doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais
 osé rêver ; mais le silence ne fut pas troublé, et
 40 l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul
 mot proféré fut un nom chuchoté : « Lénore ! »
 42 — C'était moi qui le chuchotais, et un écho à son
 tour murmura ce mot : « Lénore ! » Purement cela,
 44 et rien de plus.

Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi
 46 toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un
 coup un peu plus fort que le premier. « Sûrement,
 48 — dis-je, — sûrement, il y a quelque chose aux
 jalousies de ma fenêtre ; voyons donc ce que c'est,
 50 et explorons ce mystère. Laissons mon coeur se
 calmer un instant, et explorons ce mystère ; — c'est
 52 le vent, et rien de plus. »

POE

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 38 *In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.*
Not the least obeisance made he ; not a minute stopped or stayed he,
 40 *But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—*
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—
 42 *Perched, and sat, and nothing more.*

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 44 *By the grave and stern decorum of the countenance it wore,*
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
 46 *Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore—*
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
 48 *Quoth the Raven, “Nevermore.”*

BAUDELAIRE

Je poussai alors le volet, et, avec un tumultueux
 54 battement d’ailes, entra un majestueux corbeau
 digne des anciens jours. Il ne fit pas la moindre
 56 révérence, il ne s’arrêta pas, il n’hésita pas une
 minute ; mais, avec la mine d’un lord ou d’une lady,
 58 il se percha au-dessus de la porte de ma chambre ; il
 se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de
 60 la porte de ma chambre ; — il se percha, s’installa,
 et rien de plus.

62 Alors cet oiseau d’ébène, par la gravité de son maintien
 et la sévérité de sa physionomie, induisant ma
 64 triste imagination à sourire : « Bien que ta tête,
 — lui dis-je, — soit sans huppe et sans cimier, tu
 66 n’es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau,
 voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi
 68 quel est ton nom seigneurial aux rivages de la Nuit
 plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

POE

*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
 50 Th ough its answer little meaning—little relevancy bore ;
 For we cannot help agreeing that no living human being
 52 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—
 Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
 54 With such name as “Nevermore.”*

*But the Raven, sitting lonely on that placid bust , spoke only
 56 That one word, as if his soul in that one word he did outpour
 Nothing farther then he uttered ; not a feather then he fluttered—
 58 Till I scarcely more than muttered : “Other friends have flown before—
 On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.”
 0 Then the bird said, “Nevermore.”*

BAUDELAIRE

70 Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît
 si facilement la parole, bien que sa réponse n’eût
 72 pas un bien grand sens et ne me fût pas d’un grand
 secours ; car nous devons convenir que jamais il ne
 74 fut donné à un homme vivant de voir un oiseau
 au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou
 76 une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte
 de sa chambre, se nommant d’un nom tel que
 78 « *Jamais plus !* »

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste
 80 placide, ne proféra que ce mot unique, comme si
 dans ce mot unique il répandait toute son âme.
 82 Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une
 plume, — jusqu’à ce que je me prisse à murmurer
 84 faiblement : « D’autres amis se sont déjà envolés
 loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera
 86 comme mes anciennes espérances déjà envolées. »
 L’oiseau dit alors : « *Jamais plus !* »

POE

Startled at the st illness broken by reply so aptly spoken,
 62 *“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store,*
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
 64 *Followed fast and followed faster till his songs one burden bore—*
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
 66 *Of ‘Never—nevermore’.*”

But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling,
 68 *Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door ;*
Th en, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
 70 *Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore—*
What this grim, ungainly, ghast ly, gaunt, and ominous bird of yore
 72 *Meant in croaking “Nevermore.”*

BAUDELAIRE

88 Tressaillant au bruit de cette réponse jetée avec
 tant d'à-propos : « Sans doute, — dis-je, — ce
 90 qu'il prononce est tout son bagage de savoir, qu'il a
 pris chez quelque maître infortuné que le Malheur
 92 impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit,
 jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un
 94 seul refrain, jusqu'à ce que le *De Profundis* de
 son Espérance eût pris ce mélancolique refrain :
 96 “Jamais, jamais plus !” »

Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste
 98 âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à cou-
 sins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ;
 100 alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à
 enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet
 102 augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste,
 disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des
 104 anciens jours voulait faire entendre en croassant
 son — *Jamais plus !*

POE

This I sat engaged in guessing, but no syllabe expressing
74 *To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core ;*
Th is and more I sat divining, with my head at ease reclining
76 *On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,*
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,
78 *She shall press, ah, nevermore!*

Th en, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
80 *Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.*
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee
82 *Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore!*
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
84 *Quoth the Raven, "Nevermore."*

BAUDELAIRE

106 Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais
n'adressant plus une syllabe à l'oiseau, dont les
108 yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu'au
fond du coeur : je cherchais à deviner cela, et plus
110 encore, ma tête reposant à l'aise sur le velours du
coussin que caressait la lumière de la lampe, ce
112 velours violet caressé par la lumière de la lampe que
sa tête, à *Elle*, ne pressera plus, — ah ! jamais plus !

114 Alors il me sembla que l'air s'épaississait, parfumé
par un encensoir invisible que balançaient des séraphins
116 dont les pas frôlaient le tapis de la chambre.
« Infortuné ! — m'écriai-je, — ton Dieu t'a donné
118 par ses anges, il t'a envoyé du répit, du répit et du
népenthès dans tes souvenirs de Lénore ! Bois,
120 oh ! bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore
perdue ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

POE

86 *“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted—
88 On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—
Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!”
90 Quoth the Raven, “Nevermore.”*

92 *“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us—by that God we both adore—
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
94 It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore—
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
96 Quoth the Raven, “Nevermore.”*

BAUDELAIRE

122 « Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau
ou démon, mais toujours prophète ! que tu sois un
124 envoyé du Tentateur, ou que la tempête t’ait simplement
échoué, naufragé, mais encore intrépide,
126 sur cette terre déserte, ensorcelée, dans un logis
par l’Horreur hanté, — dis-moi sincèrement, je
128 t’en supplie, existe-t-il, existe-t-il ici un baume de
Judée ? Dis, dis, je t’en supplie ! » Le corbeau dit :
130 « Jamais plus ! »

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau
132 ou démon ! toujours prophète ! par ce ciel tendu
sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons,
134 dis à cette âme chargée de douleur si, dans
le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille
136 sainte que les anges nomment Lénore, embrasser
une précieuse et rayonnante fille que les anges nom-
138 ment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

POE

“Be that our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting—
98 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul has spoken!
100 Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
102 Quoth the Raven, “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
104 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming
106 And the lamp-light o’er him st reaming throws his shadow on the floor ;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
108 Shall be lifted—nevermore!

BAUDELAIRE

« Que cette parole soit le signal de notre séparation,
140 oiseau ou démon ! — hurlai-je en me redressant.
— Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la
142 Nuit plutonienne ; ne laisse pas ici une seule plume
noire comme souvenir du mensonge que ton âme a
144 proféré ; laisse ma solitude inviolée ; quitte ce buste
au-dessus de ma porte ; arrache ton bec de mon
146 coeur, et précipite ton spectre loin de ma porte ! »
Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

148 Et le corbeau, immuable, est toujours installé,
toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste
150 au-dessus de la porte de ma chambre ; et ses yeux
ont toute la semblance des yeux d’un démon qui
152 rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui,
projette son ombre sur le plancher ; et mon âme,
154 hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le
plancher, ne pourra plus s’élever, — jamais plus !