



Geneze překladu čtyř Shakespearových sonetů

Stanislav Rubáš

Univerzita Karlova

ÚVODEM

„Poezie je to, co se při překladu ztratí.“ Tento výrok, připisovaný básníku Robertu Frostovi,¹ bychom mohli odkázat do kategorie bonmotů, kdyby ho nepotvrzovala tolikrát čtenářská zkušenost. Vyjdeme-li ze Shakespearových *Sonetů* z roku 1609, které spolu tvoří samotný střed evropského literárního kánonu a vynikají mimořádným počtem (nejen) českých překladů,² lze pro Frostovo tvrzení dohledat v zásadě několik důvodů.

Zprvé, jsou tu konvence anglicky psané poezie, počínaje básnickou formou, představující určitou obtíž především kvůli Shakespearovu jambickému temporytmu, který si přirozenou a tvarově pravidelnou podobu snáz nachází v angličtině než v češtině, přes nejrůznější zvláštnosti metaforiky, jako jsou renesanční emblémy (typicky obraz *růže krásy* v sonetu 1, jak ještě uvidíme), až po víc než hojně dvojsmysly (například slova *appetite* a *state*, o nichž bude řeč v souvislosti se sonetem 56, respektive 64) a takzvané předmětné metafory, vycházející z doslovného pojetí básnického obrazu, jež mohou na dnešního čtenáře působit značně bizarně i v originále, natož v překladu,³ srov. například obrat *hours have drained his blood* neboli *hodiny* (ve smyslu *časová jednotka*) *mu odčerpaly krev* v sonetu 63, podrobněji rozebíraný níže.

Zadruhé, různé dobové a literární narážky mohou v překladu vyznít poněkud odtaziť. *Kdysi vznosné věže srovnané se zemí* v sonetu 64, které čtenáři v alžbětinské Anglii museli vnímat jako narážku na ničení církevních památek za Jindřicha VIII. (1509–1547) a jeho následovníků, nebo myšlenky z *Bible*, Platona, Ovidia a dalších, tvo-

1 Robinson 2010, s. 23–24.

2 První překlady některých Shakespearových sonetů se u nás objevily v roce 1860 a od té doby, za více než půldruhého století, jim českou podobu v různém rozsahu vtisklo kolem pětadvaceti překladatelů. Celou sonetovou sbírku do češtiny převeďli: Antonín Klášterský (1923), Jan Vladislav (1955), František Nevrla (60. léta, v rukopise), Zdeněk Hron (1986), Miroslav Macek (1992), Břetislav Hodek (1995), Jarmila Urbánková (1997), Martin Hilský (1997), Miloslav Uličný (2005), Jiří Josek (2008) a Václav Pinkava (2014).

3 Rubáš 2000, s. 32–33 a 98.



řící základ alžbětinské vzdělanosti, vstupují do *Sonetů* v podobě metafor, které by se i v překladu měly stát výzvou k rozkrývání, tj. neměly by říkat víc než originál. Avšak současná realita i vzdělanost se od té alžbětinské velmi liší, a mnohá dobová souvislost i myšlenka může v překladu jaksi zapadnout, nebo naopak odvést pozornost jinam, než kam původně mířila.

Překladatelsky ještě citlivější jsou narážky na soukromý příběh, který se za *Sonety* skrývá a proniká do nich nejen v podobě básnických obrazů, ale také skrze nejrůznější řečová gesta. Některé verše svou dikcí mohou evokovat velkorysé mávnutí rukou, jako v sonetu 40: *Take all my loves, my love, yea, take them all — Chceš-li mé lásky, láska, máš je mít*,⁴ nebo připomenou ruce sepjaté v modlitbě jako v sonetu 56: *Sweet love, renew thy force — Naber sil, láska*. Pokud tedy překladatel *Sonetů* neosvědčí dostatečnou míru jazykové empatie, tj. schopnosti vidět za slova a zahlédnout dramatickou situaci, která k těmto (a ne jiným) slovům dala podnět, mohou Shakespearovy verše vyznít příliš vágně nebo klišovitě.

Příběh, který se za *Sonety* skrývá, faktograficky důvěryhodně zrekonstruovat nemůžeme. Jazyk jednotlivých básní však prozrazuje mnohé, stejně jako jejich pořadí (ačkoli se vůbec neví, do jaké míry se na něm podílel sám autor). Především, všechny sonety jednoznačně určené muži předcházejí těm, které se zjevně obracejí k ženě: sonety 1–126 promlouvají k jistému mladíkovi, krásnému a snad i urozenému, který možná byl Shakespearovým mecenášem,⁵ zatímco ústřední postavu sonetů 127–152 představuje neméně záhadná žena, jež do dějin literatury vstoupila jako *černá dáma*.⁶

Čím méně lze o příběhu za *Sonety* zjistit faktograficky, tím silněji promlouvá skrze verše, do kterých se přetavily prožitky a myšlenky jím inspirované. Podle všeho totiž vůbec není náhoda, že duchovní rozměr lásky pronikl pouze do první části *Sonetů*, určené muži, zatímco mezi sonety adresovanými ženě nenajdeme ani naléhavé prosby za obnovu lásky jako v sonetu 56, ani téma nesmrtelnosti, kterou něčí kráse může propůjčit verš, jako je tomu v sonetu 18 (a mnoha jiných).

Sonety přitom nejsou nějakou konvenční adorací, jak naznačuje sonet 33 nebo (v konkrétnější podobě) sonety 1, 40, 41 (a řada dalších). Myšlenka na přítele je dokonce natolik trápivá, že Shakespearovi nedává spát, takže o tom musí napsat noční sonet 61, v jehož závěru vysloví hořký důvod své nespavosti:

Snad kvůli tobě láskou neusínám,
když světlo očí pod víčky se sklání
jak pod dlaněmi stínů. A když dřímám,
snad probouzí mne stínohra tvých dlaní.
Snad přelétla tvá duše celou zemi,
když tělo bylo její tětivou,

4 Tento i další verše z anglického originálu *Sonetů* jsou citovány podle kritického vydání Johna Kerrigana (Shakespeare 1995) a v překladu autora této studie.

5 Hilský 1997, s. 24–27. Urozený původ adresáta *Sonetů* ovšem někteří badatelé popírají, viz např. Wilde 2008.

6 Poslední dva sonety (153 a 154) jsou variacemi na řecký epigram zařazený do takzvané *Řecké antologie*, připisované Marcianu Scholastikovi (5. st. n. l.).



a krouží ve tmě stínů, abych sněním
 snad neprobouzel tvoji žárlivost.
 A přece vím, že nespím z vlastní viny –
 vždyť nespavost je pouze bezmocí:
 na noční hlídce světlem mezi stíny
 sám pro svou lásku hledím do noci,
 když mi tak náhle otevřela oči,
 zatímco ty se s jinou láskou loučíš.

Jazyk, kterým Shakespeare promlouvá k adresátovi svých veršů, je ovšem překladatelsky velmi nesnadné postihnout. V těch nejlepších sonetech působí velmi bezprostředně a upřímně. Překlad by proto měl mluvčímu *Sonetů* propůjčit hlas co nejvěrohodnější, tak aby odrazil cit, který zdaleka není ryze konvenční, jak vyplývá z postřehů Martina Hilského: „Věnovat v jediné knize více než stovku sonetů muži je v kontextu anglické i evropské renesance něco zcela mimořádného.“⁷ A ještě jinde náš shakespearovský badatel říká: „... žádný jiný muž nebyl nikde ve verších chválen tak jako adresát Shakespeareových sonetů. [...] Služba, kterou básník dluží urozenému mecenáši, se proměňuje v přátelství, jehož intimita se neustále prohlubuje a dostává se na samý práh vztahu milostného.“⁸ Dodejme, že tato intimita nespočívá ani tak ve výjimečnosti vztahů, jež Shakespeare zachycuje, jako spíš v opravdovosti, s jakou je zachycuje.

Zatřetí, jsou tu takzvané systémové rozdíly mezi jazyky: v případě angličtiny hlavně její tendence k jednoslabičnosti a abstraktnosti. Překladatel sonetového cyklu se, jednoduše řečeno, bude neustále potýkat s faktem, že většina anglických slov měří jednu až dvě slabiky, zatímco průměrná délka českých slov je dvě až tři slabiky. A také se bude muset vypořádat s tím, co dobře postřehl Vladimír Nabokov, jehož mateřština je češtině systémově blízká: „Angličtina se vyznačuje jemnou nedořečeností, poezií myšlenky, okamžitými vazbami mezi abstraktními pojmy, vířením jednoslovných epitet. To vše je při překladu do ruštiny topornější, mnohoslovnější než originál a mnohdy stylově a rytmicky odpudivé.“⁹

Začtvrté, jazyk původní i překladové poezie dostává působením času zvláštní patinu. I ta, samozřejmě, může mít svoji podmanivost (vzpomeňme třeba na Máchův *Máj*), avšak proměnlivé jazykové klima působí na některá slova a slovní obraty i tak, že ztrácejí původní barvu a jasnost — a my se můžeme jen dohadovat, jak mohly působit na své první čtenáře.

Kvůli místy starožitnému jazyku se někteří editoři někdy pokoušejí dát textům klasiků modernější, na první pohled srozumitelné znění. Edice *Shakespeare Made Easy* (Shakespeare snadno a rychle) a *No Fear Shakespeare* (Shakespeare bez paniky) tak nabízejí vedle původního textu též text přeložený do současné angličtiny¹⁰ a podobnou tendenci můžeme v poslední době pozorovat i u nás (viz omlazenou verzi *Babičky*

7 Hlský 1997, s. 51.

8 Tamtéž, s. 26 a 32.

9 Sitnik 1996, s. 14.

10 Viz <<http://www.shakespearemadeeasy.com>> a <<http://nfs.sparknotes.com>>.

Boženy Němcové, kterou „konečně můžeme číst bez slovníku“,¹¹ jak hlásá reklamní text příslušného nakladatelství).

I když se však editorům či překladatelům podaří nenásilně překlénout nejrůznější dobové odkazy a nápovědi i jazykovou patinu starých básnických textů, nebude to k ničemu, pokud tyto texty po různých překlénovacích úpravách přestanou být básní. Před bližším pohledem na genezi českých variant čtyř Shakespearových sonetů (1, 56, 63 a 64) je proto třeba pojmenovat, kam vlastně tato studie vposledu míří. Ta hlavní otázka nad všemi pokusy o básnický překlad totiž zní: Co vlastně poezii dělá poezií?

METAFEREIN NEBOLI „NĚSTI DÁL“

„Je to metafora, která říká jednu věc a znamená jinou, mluví o něčem prostřednictvím něčeho jiného, je rozkoší ze skrytosti. Poezie je utkána z metafor.“¹² Tímto výrokem, zachycujícím podstatu poezie, básník Robert Frost shrnul mínění mnohých.

Metafora má přitom různé stupně *skrytosti*. Halasův dětsky hádankovitý verš *jsem paměť vody* může sám o sobě být básní, když k němu autor připojí jako název slovo *mráz*. Víc není třeba. Naopak v Hrubínově *Romanci pro křídlovku* se skrze mnohé obrazy a obrazové motivy čtenář jen postupně a s jistou interpretační zkušeností dobírá k tomu, že výchozí situací celé této skladby, tradičně pojímané jako básnické zpodobení počátku a smrti první lásky, je „člověk v hluboké vnitřní krizi“.¹³

Skrytost hlubších významů, díky níž může čtenář poezie pocítit zvláštní mrazení nebo dokonce rozkoš, o níž píše Frost, ovšem představuje pouze jeden z rozměrů metafory. Ještě pozoruhodnější je totiž její schopnost vést čtenáře dál, za horizont známého světa — k tomu, co se jinak, nově a překvapivě může rozvíjet ve světě našich představ a myšlenek. Takový potenciál ostatně naznačuje i řecké slovo *metaferein*, které dalo pojmu *metafora* vzniknout: „META-FEREIN znamená ‚něsti dál‘, ‚odnášeti se dál‘, mířiti na něco dalšího.“¹⁴

Aby metafora mohla člověka *nésti dál*, musí ho ovšem upoutat a strhnout, přičemž toto stržení zdaleka nemívá jen podobu euforickou: „Stiskne vás trochu u srdce a přiškrtí za hrdlo, abyste pak otevřeli oči a tím více popatřili na krásu života, žen a lásky.“¹⁵ Tak popisuje František Halas účinek své básně *Staré ženy*, jedné z nejpůsobivějších metaforických litaní české poezie.

Dokonce se zdá, že metafora se nás musí dotknout jaksi fyzicky i proto, aby nám tím účinněji otevřela svět metafyzický. Anticky klasickým příkladem je obraz fyzické bolesti i slasti milujícího v Platonově dialogu *Faidros*: když milující uvidí svého miláčka, začnou mu „po celém povrchu duše“ vyrážet z kořenů „brky peří“ a duše „přitom celá vře a pučí, a jako vzniká dětem bolest, když jim rostou zuby, svrbění

11 Viz <www.prah.cz/knihy/babicka-bozena-nemcova-258>.

12 Frost 1995, s. 786.

13 Kovalčuk 1997, s. 15.

14 Hejdánek 1999, s. 17.

15 Kundera 1981, s. 21.



a píchání v dásních, tutěž bolest cítí duše toho, komu počíná narůstati peří; vře a má píchání a svrbění, vyražejíc peruti“.¹⁶

Fyzický rozměr psaní i překládání poezie zachycují rovněž postřehy Vladimíra Mikeše, překladatele Dantovy *Božské komedie*: „... poezie se píše tělem a překládá se také tělem. [...] překlad poezie je pro mě rozhodně záhada. Nahlédnout do toho druhého života, to už není jenom filologie. Cítím tam vždycky živého člověka. Najednou nastane zvláštní chvíle, kdy vás autor pozve do svého obrazu. A potom se tam něco začne dít. Filologie je dobrá, ale neztělesní tohle tajemství.“¹⁷

VZNIK BÁSNICKÉHO OBRAZU

Když byla Františku Halasovi položena otázka, jak píše verše, odpověděl s věcností a přímostí sobě vlastní: „Obvykle začínám báseň ze slova, z nějakého neotřelého, čerstvého slova; to slovo hledá druhé, přitáhne si je odkudsi ze vzpomínky, z podvědomí atd.“ Jako příklad Halas uvedl verš z básně *Před návratem*: „... klid nalézám zase v schoulení — to *schoulení*: myslil jsem často na to, proč ve starých hrobech skrčenci jsou v těžce poloze, v jaké je plod v matce, proč člověk, když je mu smutno, zase se vrací do těžce polohy, skrčí se, hlavu ke kolenům.“¹⁸

Praktický pohled mistra metafor, pro něhož se slovo a verš staly trvalým předmětem úvah, nás vede k podstatě básnického tvoření, směřujícího od *neotřelého, čerstvého slova* ke slovům dalším, která se po prvním šťastném nálezu vynořují ze *vzpomínky* a *podvědomí* a rostou v cosi, co se vzájemně hledalo, aby to vytvořilo jeden celek, jeden kus poezie.

Nejde přitom o verše asociativní, jaké v povrchových dolech své fantazie těžil Vítězslav Nezval, Halasův básnický protinožec. Řeč je o poezii, která soustřeďuje myšlenky a prožitky v krystal metafory — se stíny i světly významů, které by jinak nebyly slovy postižitelné.

Taková poezie je ovšem výsledkem nejen oněch šťastných nálezů připomínajících zlatonosnou žílu, na kterou básník zkrátka narazí a s jistou dovedností pak už jen kutá. Její podstatou je *ta bdělá vážnost nad přípravou slova*,¹⁹ kdy se dlouho a soustředěně musí přemýšlet, aby slova říkala opravdu to, co mělo a chtělo být vysloveno, a než se báseň dá z ruky, hodně se škrtá a upravuje, dokud verš nedostane přesnou podobu — v prožitku i v myšlence.

Následující řádky chtějí přiblížit proces překládání veršů, jehož cílem je nerezignovat na poezii. Jde o proces pokusů a omylů, zpětně zachycený autorem této studie na základě jeho práce na české podobě Shakespearových *Sonetů*. Jde o málem marnou snahu. Málem, protože tu a tam přece jen vynesla na povrch určité poznání, pro které byla jedna překladová varianta nahrazena jinou, přiléhavější a snad i básničtější.

16 Platon 2000, s. 40–41.

17 Mikeš 2012, s. 260 a 262–263.

18 Halas 1971, s. 124–125.

19 Halas 1957, s. 313.

EMBLÉM RŮŽE V SONETU PRVNÍM

Tmelem Shakespearových textů jsou metafory. V jeho poezii stejně jako v dramatech. Zatímco například v *Hamletovi* jedna skupina klíčových metafor souvisí s *podkopáváním* a *podrýváním* toho, co se navenek zdá být pevné a neporušené,²⁰ jedním z nejčastějších obrazů sonetového cyklu je *růže*, jejíž květy, ačkoli spějí k zániku, neumírají tak docela:

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory.

První čtyřverší prvního sonetu doslova říká: *Z těch nejkrásnějších stvoření* (from fairest creatures) *chceme potomstvo* (we desire increase), *jehož prostřednictvím růže krásy* (that thereby beauty's rose) *nemůže nikdy zemřít* (might never die), *avšak spolu s tím, jak to starší [stvoření]* (but as the ripper) *časem zahyne* (should by time decease), *její mladý dědic* (his tender heir) *ponese dál jeho památku* (might bear his memory).

Doslovný překlad ovšem vůbec není přesný. *Increase* neznamena pouze *potomstvo*, ale také *plody*, *rose* sice označuje *růži* jako květinu, zároveň je však renesančním emblémem *krásy a lásky*, a většina dalších slov se přímo či obrazně vztahuje jak k *fairest creatures*, tedy k *nejkrásnějším stvořením*, tak k pojmu *rose* (*růže* jako květina i emblém), takže je lze přeložit vždy dvojím způsobem: *riper* jako *starší*, ale také *rozkvetlejší*, *die* a *decease* jako *zemřít* a *zahynout*, ale také jako *uvadnout*, a *tender heir* jako *mladý dědic*, ale rovněž jako *něžná ratolest* (ta ovšem označuje i *potomka*). Pouze abstraktum *bear his memory* lze přeložit způsobem jedním, ovšem s variací zájmen: *nést dál její/jeho památku*. *Její* s významem *růžinu*, *jeho* ve smyslu *nejkrásnějšího stvoření*.

Shakespeare tu vyjadřuje paradox, který se dá shrnout slovy *nesmrtelná smrtelnost*. *Růže*, symbol všeho krásného a láskyplného, umírá, a přesto může dál žít ve svých poupatech. Úvodní obraz prvního sonetu je v podstatě výzvou k zachování krásy v *potomstvu* či *plodech*, výzvou opakovanou a gradovanou v prvních sedmnácti sonetech Shakespearova cyklu. Odkazuje ke slově Hospodinovým z první kapitoly *Genesis*: „Plodtež se a rozmnožujte se a naplňte zemi.“²¹ Váže se však i k *Chvále manželství* Erasma Rotterdamského a nejzajímavěji pak k tématu *plození a rození v krásnu*,²² jak je pojednáno v Platonově dialogu *Symposion*:

Všichni lidé, Sókrate, mají plodivý pud ve svém těle i v duši, a když dospějí určitého věku, touží naše přirozenost plodit. Avšak v něčem ošklivém plodit nemůže, nýbrž v něčem krásném. Spojení muže a ženy je plození. Jest to božská věc a to právě je v smrtelném tvoru nesmrtelné, početí a plození.²³

20 Shakespeare 2006, s. 204, 225, 348, 356.

21 Bible svatá 2004, s. 5.

22 Platon 1994, s. 52.

23 Platon 2005, s. 52.



Do sonetu, v němž básník oslovuje krásného přítele s původem snad aristokratickým, se přitom právě *růže* dokonale hodí. V očích alžbětinců totiž měla přesně určené místo. Podle renesanční kosmologie byla vrcholem takzvané vegetativní říše, tvořící jednu ze čtyř forem velkého řetězu bytí (další tři představovaly nerosty, zvířata a lidé spolu s anděly), a v dobové představě byla mezi ostatními květinami jakousi šlechtičnou.²⁴ Přesněji: šlechticem. Neboť Shakespeare odkazuje k pojmu *rose* zájmenem rodu mužského (*his* neboli *jeho*), což každý český překlad nutně promění v opak.

Co tedy má překladatel dělat, pokud chce, aby obraz *růže* promluvil k současnému českému čtenáři opravdu básnický?

Přeložit Shakespearův obrat *beauty's rose* abstraktním spojením *růže krásy* znamená dodržet renesanční konvenci. Současně je však téměř jisté, že pro čtenáře neznalého hlubšího kontextu se takové spojení stane pouze básnickou rekvizitou, zbařenou kontaktem s původními významy.

Překladatel ale může postupovat i jinak, po vzoru moderních básníků. Kudy se přitom lze vydat, napovídají tyto Halasovy verše z básně *Svatební*, zařazené do sbírky *Naše paní Božena Němcová*:

tancovala krásná panna
celičkou noc mezi jirínama
hluché květy nikde vůně
nožky tančí tělo stůně

Květiny tu mají význam symbolický i ryze věcný. Podobně jako *růže* v alžbětinské Anglii byla *jirína* emblémem v době *biedermeieru*,²⁵ tedy za života Boženy Němcové, který Halas ve své sbírce básnický zpodobnil. Použitý květinový motiv však současně odkazuje ke konkrétní události i místu: den po svatbě české spisovatelky se konala v hostinci u Steidlerů v České Skalici slavnost, kde mělo svatební veselí pokračovat: „Večer, dne 13. září 1837, se loučila Barbora Němcová se svým mládím na Jiřinkovém plesu. Byla královnou bálu, nejkrásnější ze všech a nejvášnivější v tanci. Do raného jitra dne 14. září vyšla tancem znavená žena. Na cestu utrpení. Za novými ilusemi. Za slávou.“²⁶

Hluché květy jirín ve třetím verši, tedy květy bez tyčinek a pestíků, nevydávající žádnou vůni, sugerují představu smutku a prázdnoty: typické květy jedné epochy evropské kultury se tu přirozeným způsobem prolínají s konkrétním lidským osudem. Převáděno do jazyka teorie: Halas postupuje po vzoru básníků symbolistů, u nichž se „rozvíjení básnických obrazů v téma děje za stálého kolísání mezi vlastním a obrazným významem slov“.²⁷ A stejně může postupovat i překladatel prvního Shakespearova sonetu:

Z těch nejkrásnějších růží chceme květ,
v němž jejich krása nikdy nezhyne:

24 Bejblík 1978, s. 305–306.

25 Kupka — Novotný 1941, s. 57.

26 Tamtéž, s. 57–61.

27 Mukařovský 1982, s. 123.

až smrt odvane plátky v nepaměť,
namísto nich se poupě rozvine

Tento překlad se pokouší zachovat symbolický význam Shakespearovy metafory stejně jako její smyslově plný účinek. Růže v přímém slova smyslu nabývají díky superlativu *nejkrásnějších* a singuláru *květ* platnosti symbolu. A obraz *plátek odvanutých v nepaměť* dává čtenáři pocítit křehkost a pomíjivost toho *nejkrásnějšího*. Plátky růží přitom mohou působit i jinak než jen vizuálně — to, když ve třetím verši *zavane smrt* a připomene sychravé podzimní dny, kdy okvěti růže opadá a jeho lístky odnáší vítr. A kdo se příští rok rozpomene na růži právě uplynulého léta? Napřesrok se přece rozvine poupě nové a stejně krásné.

Takto zní Shakespearova květinová metafora v kontextu celého prvního sonetu:

Z těch nejkrásnějších růží chceme květ,
v němž jejich krása nikdy nezhyne:
až smrt odvane plátky v nepaměť,
namísto nich se poupě rozvine.
Však tebe uchvátil tvůj vlastní svit,
sám spaluješ se ve svém plameni,
šíříš hlad tam, kde můžeš hojnost mít –
jsi k sobě krutý v tomhle maření.
Dnes zdobíš svět jak první okvěti
a sám jsi poslem jara na zemi,
svou krásu ale pohřbíš v poupěti,
když hrubě plýtváš něžným skrblením.

Tak smiluj se — vždyt jinak uchvátí
dar všech dva hltouni: tvůj hrob a ty!

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory;
But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou that art now the world's fresh ornament
And only herald to the gaudy spring
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.
Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.





MODLITBA ZA LÁSKU V SONETU PADESÁTÉM ŠESTÉM

Jeden z nejpozoruhodnějších sonetů je výzvou k obnově lásky:

Sweet love, renew thy force; be it not said
 Thy edge should blunter be than appetite,
 Which but today by feeding is allayed,
 Tomorrow sharpened in his former might.

Sladká láska (sweet love), obnov svoji sílu (renew thy force), ať se neříká (be it not said), že tvoje ostří je tupější (thy edge should blunter be) než chuť (than appetite), která se pouze dnes (which but today) nasycením otupí (by feeding is allayed), zatímco zítra bude naostřena (tomorrow sharpened) ve své původní síle (in his former might).

Shakespearův obraz *obnovování lásky* je založen na několika klíčových slovech: *ostří* (edge), *otupený* (allayed), *nasycení* (feeding), *chuť* (appetite), *naostřený* (sharpened), *síla* (might). Jak to vše ale zkombinovat, aby básníková metafora také v češtině vyzněla jako poezie? *Naostřit si chuť?* Nebo spíš *nabrousit?* Dá se to tak říci, aniž by to působilo krkolomně? V Shakespearově svobodomyšlné angličtině snad ano. Ale v básnické češtině, za ty roky a roky jazykového vývoje až přecitlivělé na jakoukoliv přemrštěnost a výrazovou křeč?

Čeština má ovšem i jiná, obdobná slova, jež lze kombinovat po zákonu slovního příbuzenství či, vědecktji řečeno, na základě kolokability. Tím nejpodstatnějším je *žízeň*, která se přirozeně pojí s přívlaskem *spalující* a slovesem *uhasit*. A ty zase souvisejí s *plamenem*:

Naber sil, láske, aby se tvůj plamen
 zas podobal mé spalující žízni:
 dnes uhasím ji, avšak s novým ránem
 mě stejným žářem znovu začne trýznit.

Obraz lásky jako *spalující žízně*. Postihuje prožitkovou intenzitu originálu, nikoli však jeho dvojznačnost: Shakespearův pojem *appetite*, který v překladu nahradila *žízeň*, totiž označuje také tělesnou touhu. Ta spolu s *ostřím* (edge) dává celému obrazu jaksí přímočařejší vyznění.

Ve druhém čtyřverší Shakespeare opakuje myšlenku nastolenou v úvodu s jedním jemným, leč podstatným posunem:

So, love, be thou; although today thou fill
 Thy hungry eyes even till they wink with fullness,
 Tomorrow see again, and do not kill
 The spirit of love with a perpetual dullness.

Doslova: *Taková, láske, buď i ty (so, love, be thou), ačkoli dnes naplníš (although today thou fill) své hladové oči tak (thy hungry eyes even), až se začnou klížit sytostí (till they wink with fullness), zítra zas prožři (tomorrow see again) a nezabíjej (and do not kill) ducha lásky (the spirit of love) věčnou otupělostí (with a perpetual dullness).*

Onen podstatný posun se ukrývá ve slově *kill* (zabít), zvýrazněném koncovou pozicí ve verši. Rýmem se *kill* váže s *fill* (naplnit), čímž se dostává do popředí jedna z nejtajemnějších záhad lásky: naplněním či nasycením můžeme lásku dokonce umrtvit, místo abychom ji podnítli k životu a růstu.

Překlad nikoli podle litery, nýbrž v duchu předlohy rozvíjí obraz touhy jako spalující žízně:

Když jsi, má lásko, láskou opojená,
víčka ti ztěžkou a tvé oči ztemní,
a když pak v očích novou jiskru nemáš,
navěky usneš ve svém opojení.

Teprve z posledního čtyřverší vyplyne, proč mluvčí sonetu začal o potřebě obnovování lásky mluvit. Mezi ním a milovanou bytostí došlo k dočasné rozluce (interim). A rozluku můžeme, milujeme-li, pojímat konvenčně jako něco *smutného* (sad), nebo jako podnět k obnově vzájemné touhy:

Let this sad interim like the ocean be
Which parts the shore, where two contracted new
Come daily to the banks, that, when they see
Return of love, more blest may be the view;

Neboli: *Ať je tato smutná rozluka (let this sad interim) jako oceán (like the ocean be), který dělí pobřeží (which parts the shore), kam dva čerstvě zasnoubení (where two contracted new) přicházejí denně (come daily to the banks), takže až uvidí (that, when they see) návrat lásky (return of love), bude jim ten pohled připadat tím blažnější (more blest may be the view).*

Překlad se pokouší zdůraznit jistý paradox. Oceán totiž břehy dvou pevnin nejen rozděluje, ale současně svou plochou také spojuje, takže oba snoubenci mohou rozluku (neboli *oceán*) vnímat také jako to, co jejich vzájemný vztah vlastně posiluje:

Až rozdělí nás čas jak oceán,
buďme jak ti, kdo chodí se svou něhou
na jeho břeh — z dvou protilehlých stran —
a vždy se těší jeden na druhého:

Závěrečné dvojverší sonetu působí dojmem moudré sentence hodné zapamatování:

As call it winter, which being full of care
Makes summer's welcome thrice more wished, more rare.

Doslova: *Nebo ji [rozluku] nazvi zimou (as call it winter), která, plná obav a starostí, (which being full of care) činí přivítání léta (makes summer's welcome) trojnásob vytoženým a vzácným (thrice more wished, more rare).*

Originál dvojverší obsahuje třináct jednoslabičných slov, z nichž většina nese určitý význam. Český překlad všechny postihnout nemůže. Vytváří proto obraz vlastní:





ať rozluka jak šero zimních dnů
v nás vzbouzí světlou touhu po jaru.

V porovnání s předlohou vyznívá tento závěr lyričtěji: *obavy a starosti* nahradilo melancholické *šero*, *léto* bylo zaměněno něžnějším *jarem* a z finální gradace, podtržené číslovkou *trojnásob*, se stal ztišený obraz *světlé touhy*.

Jak vidno, překlad padesátého šestého sonetu se nepokouší být věrný jednotlivým slovům originálu, ba ani jeho obrazům. Díky této nevěrnosti však mohou Shakespearovy metafory zůstat jazykově přirozené, takže výsledná báseň je, takříkajíc, z jednoho kusu. Překlad nicméně působí o poznání jemněji než předloha a zdaleka tolik nedráždí čtenářovu představivost — zejména proto, že pro pojem *appetite* (chut i tělesná touha) se nepodařilo nalézt stejně dvojsmyslné slovo české, které by bylo významově sourodé se slovy okolními, a rovněž proto, že česká verze nezachovává významotvorný rým *kill* (zabít) — *fill* (naplnit):

Naber sil, lásko, aby se tvůj plamen
zas podobal mé spalující žízni:
dnes uhasím ji, avšak s novým ránem
mě stejným žářem znovu začne trýznit.
Když jsi, má lásko, láskou opojená,
víčka ti ztěžknou a tvé oči ztemní,
a když pak v očích novou jiskru nemáš,
navěky usneš ve svém opojení.
Až rozdělí nás čas jak oceán,
budme jak ti, kdo chodí se svou něhou
na jeho břeh — z dvou protilehlých stran –
a vždy se těší jeden na druhého;
ať rozluka jak šero zimních dnů
v nás vzbouzí světlou touhu po jaru.

Sweet love, renew thy force; be it not said
Thy edge should blunter be than appetite,
Which but today by feeding is allayed,
Tomorrow sharpened in his former might.
So, love, be thou; although today thou fill
Thy hungry eyes even till they wink with fullness,
Tomorrow see again, and do not kill
The spirit of love with a perpetual dullness.
Let this sad interim like the ocean be
Which parts the shore where two contracted new
Come daily to the banks, that, when they see
Return of love, more blest may be the view;
As call it winter, which being full of care
Makes summer's welcome thrice more wished, more rare.

PŘEDMĚTNOST SONETU ŠEDESÁTÉHO TŘETÍHO

Jeden z řady Shakespearových sonetů o nesmrtelnosti, kterou básník propůjčuje svému krásou obdařenému příteli — skrze verše. Ty jsou *opevněním* před krutými útoky Času. Téma nesmrtelnosti básnického slova, v němž Shakespeare navazuje na Horatia, Ovidia a další, je zachyceno pomocí metafor, které — přeloženy doslova — mohou působit značně bizarně. Hned v úvodu sonetu Shakespeare vylíčí stopy vlastního stárnutí, které na sobě jednou pocítí i jeho přítel:

Against my love shall be as I am now,
With Time's injurious hand crushed and o'erworn;
When hours have drained his blood and filled his brow
With lines and wrinkles, when his youthful morn
hath travelled on to age's steepy night...

Doslova: *Na obranu před dobou, kdy (against) má láska bude jako já teď (my love shall be as I am now), ničivou rukou Času (with Time's injurious hand) zpuštěná a zmařená (crushed and o'erworn), než hodiny (ve smyslu časová jednotka) mu odčerpají krev (when hours have drained his blood) a pokryjí mu čelo (and filled his brow) čarami a vráskami (with lines and wrinkles), než jeho mladistvé jitro (when his youthful morn) doputuje k strmé noci let (hath travelled on to age's steepy night)...*

První verze překladu uvedených veršů zní takto:

Než moji lásku stihne temný osud
tak jako mne, než navždy opadne
neklidný příboj krve, který dosud
v něm burácí, než úsvit jeho dne
přepadne noc...

Snaha o hladkost a plynulost překladu zbavila Shakespearovy verše čehosi podstatného, takže se člověka přestávají dotýkat. Zbyl z nich jen básnický konvenční obraz, navíc za cenu významových posunů: *temný osud* působí pateticky zlověstně, na rozdíl od obrazu originálu, a původní předmětná metafora *hodin odčerpávajících krev*, bizarní, avšak koncentrovaná, se rozpustila v klišovitém obraze *příboje krve*, který jednou *navždy opadne*.

Metafora *krve* je tu přitom klíčová: čas díky ní dostává fyzicky sugestivní podobu, spojenou s upadáním lidského těla i s dobovými představami alžbětinců, kteří věřili, že „stárnutím krev řídne, chladne a ubývá“.²⁸ Jak ale tuto představu zprostředkovat dnešnímu čtenáři?

Následující překlad se pokouší zachovat právě onen fyzický vliv času (verše jsou však pod tlakem omezeného počtu slabik převedeny ze třetí osoby do druhé):

Než ruka času — jako na mne prve —
i na tebe, má lásko, dopadne,

28 Ledger, cit. 2015-10-14.



než prsty vteřin sevřou proud tvé krve,
 až svraskne tvář, než od úsvitu dne
 ke strmé noci vydáš se — a předem
 na sobě poznáš její kradmé stíny,
 než z půvabů ti navždy zmizí jeden
 a najednou se začne ztrácet jiný,
 ochráním tvoje krásy před rukama
 krutého času — jednou vezme ti
 i život, moje lásko milovaná,
 nevyrvé tě však nikdy z paměti,
 tvé krásy budou dál růst jako z deště —
 zelené klasy v černém řádku verše.

Against my love shall be as I am now,
 With Time's injurious hand crushed and o'erworn;
 When hours have drained his blood and filled his brow
 With lines and wrinkles, when his youthful morn
 Hath travelled on to age's steepy night,
 And all those beauties whereof now he's king
 Are vanishing or vanished out of sight,
 Stealing away the treasure of his spring;
 For such a time do I now fortify
 Against confounding Age's cruel knife,
 That he shall never cut from memory
 My sweet love's beauty, though my lover's life.
 His beauty shall in these black lines be seen,
 And they shall live, and he in them still green.

MEDITATIVNOST SONETU ŠEDESÁTÉHO ČTVRTÉHO

Jeden z nejvizuálnějších sonetů, který ukazuje osudovou nestálost věcí, jejich konečnost a zmar. Z básníkovy paměti se vynořuje jeden obraz pomíjivosti za druhým a žádný z nich nedává sebemenší naději na trvání světa, a ovšem ani lásky. Shakespeare třikrát opakuje obrat *when I have seen* (když viděl jsem), na začátku každého čtyřverší. Pokaždé stejně uhranutě. Jako by zmar v sobě měl zvláštní schopnost uchvátit naši mysl, zvláště pokud se rozpadlo a mizí to, co jsme pokládali za velkolepé a krásné — a co ve skutečnosti už nikdy takové nebude:

When I have seen by Time's fell hand defaced
 The rich proud cost of outworn buried age,
 When sometime lofty towers I see down-razed,
 And brass eternal slave to mortal rage;

Když viděl jsem (when I have seen) *surovou rukou Času* (by Time's fell hand) *zohavenou* (defaced) *bohatou, hrdou nádheru* (the rich proud cost) *oprýskaného, pohřbeného věku*

(of outworn buried age), *když kdysi vznosné věže* (when sometime lofty towers) *vidím srovnané se zemí* (I see down-razed), *a mosaz věčnou* (and brass eternal), *která se stala otrokem smrtelného běsnění* (slave to mortal rage)...

Poslední verš uvedeného čtyřverší je příkladem shakespearovsky *tekuté* syntaxe, díky níž se slova jakoby přelévají a vytvářejí současně několik významových spojů (někdy i slovních druhů) najednou, takže *eternal* (věčný) se může vztahovat jak k *mědi* (brass), tak k *otroku* (slave).

When I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore,
And the firm soil win of the wat'ry main,
Increasing store with loss and loss with store;

Když viděl jsem (when I have seen) *hladový oceán* (the hungry ocean) *dobývat* (gain advantage on) *království břehů* (the kingdom of the shore) *a pevninu* (and the firm soil) *vítězit nad vodami* (win of the wat'ry main) *a zvyšovat tím* (increasing) *zisk ztrátou* (store with loss) *a ztrátu ziskem* (and loss with store)...

Zastavme se na chvíli. Shakespearova bilance zisků a ztrát má pozoruhodnou zvukovou podobu. Vyslovíme-li poslední z předchozích veršů nahlas, hlásky *s a o*, které se převalí z jedné strany na druhou (store with loss) a zase zpátky (loss with store), připomenou zašumění vln, když se rozlijí na pobřeží a pak opět ustoupí zpět do oceánu.

When I have seen such interchange of state,
Or state itself confounded to decay,
Ruin hath taught me thus to ruminare —
That Time will come and take my love away.

Když viděl jsem (when I have seen) *tuto proměnlivost stavu věcí* (such interchange of state) *či (or) stav věcí / majestát / stát* (to vše může v daném kontextu znamenat anglické *state*), *který je sám předurčen k zániku* (itself confounded to decay), *rozvaliny* (ruin) *mě naučily takto kontemplovat* (hath taught me thus to ruminare) — *že přijde Čas* (that Time will come) *a vezme si moji lásku s sebou* (and take my love away). V souvislosti se spojením *interchange of state* upozorňuje Katherine Duncan-Jonesová: „V roce 1609 se čtenáři mohli těžko ubránit přesvědčení, že jde o narážku na konec dlouhého panování Alžběty I. a počátek vlády Jakuba I. v roce 1603.“²⁹ Nejde přitom jen o střídání vládařů, nýbrž celých dynastií: poslední panovníci z rodu Tudorovců na anglickém trůně nahradil první příslušník dynastie Stuartovců.

Obrazy sahající od kdysi slavné minulosti k věčnému sváru vodstva a pevniny, připomínky devastace starých památek (v prvním čtyřverší) a vratké existence státu i majestátu (ve verši devátém a desátém), stejně jako tvarosloví podtrhující dokonání dějů (tři přípony *-ed* v prvním čtyřverší), latinizující lexikum (*interchange*, *confounded*, *ruminare*) a potřikrát opakovaná rétorická figura (*when I have seen*), která sugeruje uhranutí stopami zmaru, to vše dodává Shakespearovu sonetu mohutnost vpravdě apokalyptickou. S posledním veršem posledního čtyřverší však básník náhle

29 Duncan-Jones 1998, s. 238.



přechází do polohy velmi osobní. Devět prostých, převážně jednoslabičných slov tohoto verše v originále působí jaksi bezbranně a „vnuká člověku pocit smrti“.³⁰

Bezmoc mluvčího ve zmíněném verši vyniká zejména ve srovnání s předchozí ovidiovskou myšlenkou ustavičné *proměnlivosti stavu věcí*, která do sonetu 64 vnáší jistý nadosobní, filosofický nadhled. Relativizuje význam věcí a dějů, které navenek působí jako cosi ohromujícího a dramatického. Vše podléhá proměně, a kdo dnes získal, bude příště trazit. Zisky a ztráty jsou z hlediska celku světa zaměnitelné a nespočívá v nich žádný zvláštní smysl krom poznání shrnutého v závěrečném dvojverší:

This thought is as a death, which cannot choose
But weep to have that which it fears to lose.

Tato myšlenka je jako smrt (this thought is as a death) a nemá na vybranou (which cannot choose): nezbyvá jí než oplakávat, že má to (but weep to have that), co se bojí ztratit (which it fears to lose). Myšlenka, zmíněná ve třináctém verši, oplakává něco, co stále má — a co tedy, řečeno filosofičtěji, je dosud jejím předmětem. Fakt, že budoucí ztrátu zde neoplakává sám básník, nýbrž jeho myšlenka, poukazuje na nezávislou obrazivou sílu myšlení, která nás může zasáhnout přinejmenším tak jako skutečnost samotná.

První, co překladatele upoutá hned zkraje sonetu, jsou jednotlivá slova pomáhající ukotvit jednotlivé, místy dost abstraktní obrazy v realitě. Jestliže Shakespeare použil slovo *defaced* (zohavený) ve spojení s představou *bohaté, hrdé nádherly oprýskaného, pohřbeného věku*, měl pravděpodobně na mysli poničené kamenné sochy náhrobků v kostelích a na hřbitovech: slovo *defaced*, rozloženo na prvočinitele, totiž znamená *zbařený (de-) tváře (-faced)*. Jeho historický podtext vysvětluje Gerard Ledger:

Defaced = zohavený, poničený. Nejspíš odkazuje k obrazoborectví, tj. k ničení jakýchkoli vyobrazení svatých nebo božstev, která se stala zvláštním cílem puritánského či reformistického fanatismu. V kontinentální Evropě je mnoho poničených soch. V Anglii byla destrukce efektivnější a zbývá po ní velmi málo stop.³¹

Stejný podtext má ovšem i obraz *kdysi vznosných věží srovnaných se zemí (ve třetím verši)*. A také *brass eternal* (mosaz věčná) neboli kovové náhrobní desky, jež se staly *otrokem smrtelného běsnění*, tj. náboženských fanatiků, kteří tyto desky vyrvali z kostelní dlažby.³²

První varianta překladu se pokouší zachovat abstraktnost Shakespearových metafor a současně poskytnout jistou nápovědu, jak je číst:

Viděl jsem rukou času zohavenou
kamennou pýchu dávno mrtvých věků,
bronzovou věčnost z dlažby vytrženou
a otročící prchlivému vzteku

30 Vendler 1997, s. 301.

31 Ledger, cit. 2015-08-08.

32 Tamtéž, cit. 2015-08-08.

Kamenná pýcha a bronzová věčnost z dlažby vytržená (původní *mosaz* byla nahrazena *bronzem* ze zvukových důvodů) se snaží evokovat prostředí hřbitovů a kostelních hrodek, avšak poslední verš působí ještě dost záhadně. Další varianta překladu proto představu *vzteku* do jisté míry konkretizuje, což ovšem — pod tlakem rýmů — znamená také proměnu okolních veršů:

Viděl jsem čas, jak prasklinami vrůstá
až do kamenné slávy zašlých věků,
jak nad mrtvými dlažba zeje pustá,
když věčný bronz jim vzali v marném vzteku

Obraz *bronzových náhrobků vytržených z kostelní dlažby* (ve třetím a čtvrtém verši) se projasnil, avšak metafora *obrazoborectví* se oslabila. Namísto *surové ruky Času*, která *zohavila* katolické církevní památky, se do veršů dostal obraz méně dramatický: *čas vrůstá prasklinami*, tedy působí zevnitř a postupně. Další varianta proto míří k jiné, fyzicky surovější představě:

Viděl jsem prsty času svírající
kamenná žebra dávno mrtvých věků
a věčný bronz na čele věčně spících
vyrvaný z dlažby v pomíjivém vzteku

Kamenná žebra sevřená v prstech času mají připomínat poničené žebrovní v klenbě kostelů. Spojení *na čelech věčně spících*, který znepřehledňuje obraz rozvíjený ve druhé půlce čtyřverší. Jedna z dalších variant tedy zní:

Viděl jsem prsty času zaryté
až do kamenných žeber zašlých věků
a z dlažby vyrval pomíjivý vztek
bronzovou věčnost dávno mrtvých předků

Rým *zaryté* — *vztek* pomáhá zdůraznit surové působení času, jak je líčeno v originále. V žádné předchozí verzi se ovšem nepodařilo zachovat *kdysi vznosné věže srovnané se zemí*, třebaže tomuto obrazu Shakespeare věnoval celý jeden verš. Finální varianta se proto snaží vystihnout všechny obrazové motivy předlohy, aniž by je rozmlžila přílišnou abstraktností nebo vynechávkami významových spoju:

Viděl jsem prsty času zaryté
až do kamenných žeber zašlých věků,
pád pyšných věží viděl jsem, i vztek,
když rval bronzovou věčnost mrtvým předkům

Další čtyřverší rozvíjí obraz věčného boje mezi *oceánem* a *pevninou*. Jedna z prvních variant překladu zní:





prapory vln jsem viděl, jak se ženou
nenasytně zemi dobývat...

Prapory vln mají připomínat útočící vojsko a bitvu vedenou ve jménu zdvižených, vlnících se symbolů jedné ze zneprátelených mocností. Vlny jako vojenské prapory však příliš nekorespondují s příslovcem *nenasytně*, které použil Shakespeare. Proto se obraz v další verzi posunul k jiné představě:

viděl jsem temné moře ke skaliskům
hladové hřbety vzpínat...

Hřbety se mohou vztahovat jak k vlnám, tak k táhnoucímu vojsku. Tato spojitost strhla překladatele k posílení představy vln jako útočícího vojska:

a viděl jsem, jak moře ke skaliskům
vzpínalo hřbety zpěněné

A dále:

— ten vpád
zem žíznivými jazyky svých písků
zvrátila v zisk a ziskem v množství ztrát

Tento Shakespearův obraz věčných proměn světa inspiroval patrně Ovidius:

Sám jsem uviděl moře, kde před lety bývala souše,
sám jsem uviděl země, kde moře se vlnilo kdysi,
daleko od mořských vln se našly lastury mořské,
na samém vrcholu hor se našla rezavá kotva.³³

Zatímco Ovidiovy verše působí přehledně a logicky, výše uvedená česká varianta veršů Shakespearových moc logická není: *skaliska* a *žíznivé jazyky písků* se tu ocitly v příliš těsné blízkosti, což je z hlediska geologie zobrazeného pobřeží matoucí. Další řešení proto zní:

viděl jsem, jak se k břehům ženou v trysku
hladové hřbety moře — jejich vpád
zvrátily pláň žíznivého písku
ztrátami v zisk a ziskem v množství ztrát

Skaliska zmizela, ale stejně jako předtím se zdá, že *pevnina* nad *mořem* vítězí tím, že vsakuje mořské vody do svého nitra, což neodpovídá původní představě, inspirované patrně Ovidiem: Shakespeare tak jako jeho básnický předchůdce mluví o tom, že na jednom místě světa, kde dříve bývalo moře, vznikla souš, a tam, kde se kdysi rozpro-

33 Ovidius 1974, s. 413.

stírala souš, je nyní moře. Ve snaze napodobit slova *store with loss*, připomínající vlnu, která zašumí na pobřeží, aby se vzápětí proměnila v *loss with store*, tedy ve vlnu ustupující, se překlad posledního verše navíc ocitá na hranici srozumitelnosti. Finální varianta proto zní méně sevřeně, zato snad přehledněji:

viděl jsem, jak se moře na hřbetech
 hladově žene k pevnině, jak vpád
 srovnaly nové souše v odvetě
 a s jejich ziskem vzrostlo množství ztrát

Jedna z prvních verzí posledního čtyřverší se pokouší zachovat Shakespearovu významotvornou figuru: opakování slova *state*. Poprvé označuje *stav věcí*, ale napodruhé se vrací ve významu *stát*, případně *majestát*, a to se silně politickým akcentem:

vratký běh světa viděl jsem, i svět
 náš vezdejší, jenž v prach se promění,
 a ruiny mne učí rozumět,
 že přijde čas a lásku vezme mi

Dikci prvního verše překladateli napověděl obrozenecký básník Jan Kollár. I on totiž pracuje s metaforou zvrátů, jež přináší čas:

Čas vše mění, i časy, k vítězství on vede pravdu,
 co sto věků bludných hodlalo, zvertne doba.³⁴

V půlverší *čas vše mění, i časy* se podobně jako v Shakespearově *interchange of state, or state itself* výmluvně proměňuje význam klíčového, podvackrát opakovaného pojmu: *čas mění i časy*, tedy také naše časy, naši dobu a poměry, ve kterých žijeme.

Obrat *ruiny mne učí rozumět* se snaží vystihnout autorovu hříčku *ruin hath taught me thus to ruminate* (rozvaliny mě naučily takto kontemplovat): sloveso *ruminate* v těsné spojitosti s *ruin* totiž rodilému mluvčímu angličtiny může evokovat *ruinate*, tedy *proměnit v ruiny*.³⁵ *Ruiny* ve spojení s *učí* mají proto zvukově připomínat *dějiny*, které jsou, jak se říká, zdrojem poznání.

Uvedená varianta posledního čtyřverší ovšem nezachycuje jeden podstatnější význam: *svět* v překladu nahradil slovo *state* (*stav věcí / stát / majestát*), čímž se vytratil politický odkaz ke *světu mocných*, který mnohé zvraty světa způsobuje a současně sám zvrátům podléhá. Další řešení tedy akcentuje (na úkor hříčky *ruiny — dějiny*) to, co stojí v pozadí nejrůznějších proměn světa:

když viděl jsem, že svět náš vezdejší
 i to, co světem hýbe, pomine,
 jen k ruinám se vracím ve verších
 a ze všech jistot věřím jedině

³⁴ Kollár 2014, s. 14.

³⁵ Ledger, cit. 2015-08-08.





Nyní z posledního verše, bohužel, zmizela básníková obava o milovanou bytost. Následující pokus o překlad se proto soustřeďuje na zachování právě tohoto významu, přičemž původní figuru *svět náš vezdejší — to, co světem hýbe* nahrazuje (pod tlakem rýmů) figurou jinou:

když viděl jsem, jak zvraty hýbou světem,
je nezvratná jen jedna jistota:
v ruinách času náhle napadne tě,
že ztratíš, co jsi k sobě připoutal

Zvraty v kombinaci s *nezvratnou jistotou* jsou nicméně figurou čistě rétorickou. Třetí a čtvrtý verš navíc mění perspektivu promluvy z první osoby na druhou, což může vzbudit pochybu, ke komu básník vlastně promlouvá: k adresátovi sonetu, ke čtenáři, nebo k sobě samému? Konečná verze překladu se tak vrací k původní figurě *svět náš vezdejší — to, co světem hýbe* při zachování všech klíčových významů předlohy a hříčka *ruminate — rinate* je nahrazena obrazem *prachu z rozvalin*, díky němuž se poslední čtyřverší sonetu spíná s prvním:

zmar viděl jsem v tom světě vezdejším,
když to, co světem hýbe, smetou zvraty –
prach z rozvalin mi zůstal ve verši,
a jistota, že svoji lásku ztratím

Jedna z prvních variant závěrečného dvojverší se pokouší zachytit významový paradox předlohy: mluvčí sonetu *oplakává* to, stále *má*, neboť už samotná *myšlenka* na možnou ztrátu přítele *je jako smrt*:

je to jak smrt, dát průchod myšlenkám
a oplakávat to, co pořád mám

Toto řešení ovšem působí poněkud odtažitě. Mimo jiné proto, že tu chybí sloveso *fear* (mít strach), odrážející osobní rovinu celého sonetu. Poslední varianta tedy zachycuje oba hlavní významy — nejen *pláč*, ale také *strach*, a to prostým jazykem, který má tvořit kontrast ke zkázyplným výjevům předchozích veršů:

je to jak smrt, vědět už v téhle chvíli,
že mi jen strach a oči pro pláč zbyly

Když si teď sonet 64 přečteme znovu v originále a v překladu, zjistíme, že předloha je místy meditativnější. Zkáza a zvraty světa jsou pro Shakespeara předmětem reflexe coby výsledný stav, zatímco překlad akcentuje spíše jejich průběh: *prsty času zarýté... , pád pyšných věží... , vztek, když rval bronzovou věčnost...* Ačkoliv tedy překlad zachovává většinu původních obrazů, ve výsledku je neklidnější, pohnutější a dramatičtější než originál. Obrazy zůstaly, jejich stylové ladění se ale proměnilo:



Viděl jsem prsty času zaryté
 až do kamenných žeber zašlých věků,
 pád pyšných věží viděl jsem, i vztek,
 když rval bronzovou věčnost mrtvým předkům,
 viděl jsem, jak se moře na hřbetech
 hladově žene k pevnině, jak vpád
 srovnaly nové souše v odvetě
 a s jejich ziskem vzrostlo množství ztrát,
 zmar viděl jsem v tom světě vezdejším,
 když to, co světem hýbe, smetou zvraty –
 prach z rozvalin mi zůstal ve verši,
 a jistota, že svoji lásku ztratím;
 je to jak smrt, vědět už v téhle chvíli,
 že mi jen strach a oči pro pláč zbyly.

When I have seen by Time's fell hand defaced
 The rich proud cost of outworn buried age,
 When sometime lofty towers I see down-razed,
 And brass eternal slave to mortal rage;
 When I have seen the hungry ocean gain
 Advantage on the kingdom of the shore,
 And the firm soil win of the wat'ry main,
 Increasing store with loss and loss with store;
 When I have seen such interchange of state,
 Or state itself confounded to decay,
 Ruin hath taught me thus to ruminat –
 That Time will come and take my love away.
 This thought is as a death, which cannot choose
 But weep to have that which it fears to lose.

ZÁVĚREM

Co tedy plyne ze zkušenosti čtyř vybraných Shakespearových sonetů?

Předně, nezřídka se až při pátém, desátém nebo padesátém návratu k témuž místu sonetu překladateli vyjeví detail, třeba jen neobyčejně použité slovo, od něhož se lze odrazit k metafoře, jež v překladu může předat významovou a prožitkovou intenzitu předlohy. Tak v sonetu 64 fyzická surovost slova *defaced* (*zohavený*, ale také *zbavený tváře*) ve spojení se *surovou rukou Času*, která zpusťošila *bohatou, hrdou nádheru* pomníků těch, kdo zemřeli, vposledu vedla k představě *prstů času zarytých do kamenných žeber zašlých věků*.

Překladatele přitom může vést i samotná čeština. Tak *žízeň* nahradila *chuť* (*appetite*) v sonetu 56, neboť metaforické příbuzenství českých slov tu umožnilo rozvinout obraz touhy po milované bytosti pomocí výrazů, jež se k *žízni* v češtině přirozeně vážou: *spalující a hasit*. A ty zase do veršů přivolaly *plamen* a *žár*.



Některé Shakespearovy metafory lze naopak přeložit doslova. Kupříkladu spojení *steepy night* neboli *strmá noc* v sonetu 63 funguje jako metafora konce života v obou jazycích.

A konečně je dobré vědět, že „čeština je rýmová velmoc“,³⁶ na rozdíl od rýmově poměrně chudé angličtiny. Rýmy překladatele často nutí uhnout z významově jinak zaostřeného obrazu předlohy, a tak je víc než namístě dát si s nimi jaksi načas a vyzkoušet co možná nejvíc kombinací slov i jejich tvarů — dokud rýmovaná slova nezapadnou do veršů co nejtěsněji. Obsahově i zvukově.

Ovšem přes veškerou snahu hloubkově interpretovat a převést obrazy originálu se může stát, že překlad se — třeba jen místy — stylově posune. Například k větší lyričnosti, tak jako v sonetu 56, nebo k větší dramatictosti jako v meditativním sonetu 64.

Každý překladatel Shakespearových *Sonetů* se pokouší tak trochu o nemožné. Pokud se mu však podaří zachovat alespoň něco z jejich poezie, snad jeho práce není docela marná.

LITERATURA

- Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového Zákona podle posledního vydání králického z roku 1613. Brno : Levné knihy KMa, 2004.
- Bejblík, Alois. „Anatomie alžbětinského kosmu“. In *Alžbětinské divadlo / Shakespearovy předchůdci*. Eds Alois Bejblík — Jaroslav Hornát — Milan Lukeš. Praha : Odeon, 1978, s. 301–324.
- Duncan-Jones, Katherine (ed.). *Shakespeare's Sonnets*. Bloomsbury Arden Shakespeare, 1998.
- Frost, Robert. *Collected Poems, Prose, & Plays*. New York : The Library of America, 1995.
- Halas, František. *Imagena*. Praha : Československý spisovatel, 1971.
- Halas, František. „Řeč naší paní“. In *týž. Básně*. Praha : Československý spisovatel, 1957, s. 313.
- Hejdánek, Ladislav. *Narativita a pojmovost — 2*. In *Cyklus přednášek pronesených v letním semestru 1999/2000 na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy*. Archiv Ladislava Hejdánka.
- Hilský, Martin. „Shakespearovy Sonety“. In *Shakespeare, William. Sonety / Sonnets*. Přel. Martin Hilský. Praha : Torst, 1997, s. 15–81.
- Kollár, Jan. *Slávy dcera / Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích*. Praha : Nakladatelství Academia, 2014.
- Kovalčuk, Josef. „Divadelnost Romance pro křídlovku“. In *Hrubín, František. Romance pro křídlovku*. Praha : Národní divadlo, 1997, s. 12–15.
- Kundera, Ludvík. „Čeština je rýmová velmoc“. In *Slovo za slovem. S překladateli o překládání*. Ed. Stanislav Rubáš. Praha : Academia, 2012, s. 227–234.
- Kundera, Ludvík. „Z pohnutých časů“. In *Halas, František. Časy*. Praha : Československý spisovatel, 1981, s. 7–30.
- Kupka, František — Novotný, Miloslav. *Božena Němcová*. Praha : V. Neubert a synové, 1941.
- Ledger, Gerard. *Sonnet 63*. Internetový projekt. [online]. [cit. 2015-10-14]. Dostupné z: <<http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/63>>.
- Ledger, Gerard. *Sonnet 64*. Internetový projekt. [online]. [cit. 2015-08-08]. Dostupné z: <<http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/64>>.
- Mikeš, Vladimír. „Pod poezií je něco, co je víc než slova“. In *Slovo za slovem / S překladateli*

36 Kundera 2012, s. 231.

- o překládání. Ed. Stanislav Rubáš. Praha : Academia, 2012, s. 251–264.
- Mukařovský, Jan. *Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982.
- Ovidius. *Proměny*. Přel. Ivan Bureš. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1974.
- Platon. *Faidros*. Přel. František Novotný. Praha : OIKOYMENH, 2000.
- Platon. *Symposion*. Přel. František Novotný. Praha : OIKOYMENH, 2005.
- Robinson, Peter. *Poetry & Translation / The Art of the Impossible*. Liverpool : Liverpool University Press, 2010.
- Rubáš, Stanislav. *Devatero klíčů od jednoho srdce / České překlady Shakespearových Sonetů*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2000.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Eds Ann Thompson — Neil Taylor. London : Arden Shakespeare, 2006.
- Shakespeare, William. *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Ed. John Kerrigan. London : Penguin Books, 1995.
- Sitnik, Leonid. *Sonety Šekspira v raznych perevodach*. Moskva : Folium, 1996.
- Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Massachusetts / London, England : Harvard University Press, 1997.
- Wilde, Oscar. *Portrét pana W. H. / The Portrait of Mr. W. H.* Přel. Jiří Josek. Praha : Romeo, 2008.



A TRANSLATION GENESIS OF FOUR OF SHAKESPEARE'S SONNETS

Drawing on its author's Czech translation of nearly seventy poems from Shakespeare's sonnet cycle, which lies at the very crux of the European literary canon, this paper shares a few insights into the workshop of a classical poetry translator. It explores the phonetic, structural, semantic and imaginative complexities of the most frequently translated sonnet sequence, and shows, step by step, the way a translator has to deal with the various features of Shakespeare's poems if one's translation is not to lose its poetry. Thus, the translator's decision making process is discussed here, showing multiple examples of how the Czech rendering of Shakespeare's individual lines have evolved to form a quatrain, a couplet, or, as in the case of sonnet 64, the complete poem. In a broader sense, the paper argues against the popular remark by Robert Frost that "poetry is what gets lost in translation".

KLÍČOVÁ SLOVA:

překlad poezie — geneze překladu — William Shakespeare — *Sonety*
 poetry translation — translation genesis — William Shakespeare — *Sonnets*

Stanislav Rubáš (*1974) vystudoval angličtinu a ruštinu na Ústavu translatologie FF UK v Praze, kde v současné době působí jako odborný asistent a ředitel. Zabývá se literárním překladem, teoreticky i prakticky. Je autorem *Devatero klíčů od jednoho srdce* (2000) o českých verzích Shakespearových Sonetů, knihy *Já píše Vám* (2009), věnované překladům Puškinova *Evžena Oněgina*, a spoluautorem *Slova za slovem* (2012), souboru rozhovorů s doyenou českého literárního překladu. Jeho literárním favoritem je William Shakespeare, z jehož díla přeložil hru *Measure for Measure* (pod názvem *Něco za něco*, 2004) a bezmála sedm desítek sonetů. Zatím posledním publikovaným překladem, na němž se podílel společně s Lukášem Novákem a Zuzanou Štastnou, je sbírka poezie (nejen) pro děti *Jen jestli si nevy-
mejšlíš* (2014) amerického autora Shela Silversteina, oceněná v roce 2015 Magnesíí Literou za překlad.