

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

Diplomová práce

Alžběta Ambrožová

A Lover's Complaint: Shakespearova narativní báseň ve čtyřech českých překladech

A Lover's Complaint: Shakespeare's Narrative Poem in Four Different Czech
Translations

Poděkování

Děkuji Šárce Tobrmanové za inspirativní vedení této práce. Děkuji mámě a tátovi, celé rodině a všem přátelům a přítelkyním, kteří mě během studia i při psaní diplomové práce podporovali a věřili mi. Děkuji Alžbětě Frankové a Kryštofu Heroldovi za to, že v tom byli se mnou.

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

V Praze dne 9. srpna 2018

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá čtveřicí českých překladů narativní básně *A Lover's Complaint* od Williama Shakespeara (Antonín Klášterský 1923, Jarmila Urbánková 1997, Jiří Josek 2008, Martin Hilský 2009). V první (teoretické) části si klade za úkol charakterizovat anglosaskou recepci tohoto často opomíjeného díla od jeho prvního vydání až po současnost, zpracovat vývoj a proměnu kritických názorů na něj a ukázat, jak je pozice *Milenčina nářku* v Shakespearovském kánonu provázána s významovou interpretací díla. Druhá část práce mapuje českou kritickou recepci a porovnává ji s recepcí anglosaskou. Stručně představuje překladatele díla do češtiny s ohledem na jejich literární a překladatelskou činnost a popisuje poetickou a překladatelskou normu charakteristickou pro období, ve kterém tvořili. Třetí (empirická) část práce se zaměřuje na formální a obsahovou analýzu originálu a jednotlivých překladů. Rozebírá původní báseň z hlediska poetické formy i obsahu. Dále přistupuje k analýze jednotlivých překladů a posuzuje, do jaké míry překlady odpovídají výchozímu textu po obsahové a formální stránce, případně k jakým posunům, ztrátám či naopak obohacáním došlo v důsledku jednotlivých překladatelských řešení či tendencí. Zároveň porovnává metody jednotlivých překladatelů. Hlavním cílem je popsat překladatelskou poetiku každého z nich a její vztah k poetice originálu.

Abstract

This MA thesis focuses on four different Czech translations of William Shakespeare's narrative poem *A Lover's Complaint* (Antonín Klášterský 1923, Jarmila Urbánková 1997, Jiří Josek 2008, Martin Hilský 2009). The first part of the thesis characterizes the development of and changes in the Anglo-Saxon critical reception of this much-neglected work from its first publication up until the present day. Further, it shows the interdependence between the position of *A Lover's Complaint* in Shakespeare's canon and the interpretation of the poem's meaning. The second part focuses on the Czech critical reception and compares it to the Anglo-Saxon one. This part also introduces the four translators with respect to their literary and translation activities and describes the poetic and translation norms prevalent at the time of their careers. In the third (the empirical) part, the focus is on formal and semantic analysis of the source text, as well as of the individual translations. On the basis of these analyses it is examined to what extent the translations correspond to the source text; what shifts, losses or enrichments occur as a result of each translation. The individual translation methods are compared and contrasted. The ultimate objective is to describe the poetics of each translation and its relationship to the poetics of the original.

Klíčová slova: William Shakespeare, renesanční poezie, styl, překlad, translatologická analýza

Keywords: William Shakespeare, Renaissance poetry, style, translation, translation analysis

Obsah

Úvod.....	8
1. Anglosaská recepce díla	13
1.1 Spor o autorství.....	13
1.2 Spor o dobu vzniku.....	16
1.3 Kritické hodnocení a interpretace.....	17
2. Česká recepce díla.....	25
3. Dobové poetické normy	29
3.1 Antonín Klášterský.....	29
3.2 Jarmila Urbánková.....	33
3.3 Jiří Josek	35
3.4 Martin Hilský.....	36
4. Analýza textů.....	37
4.1 České překlady a zub času.....	37
4.2 Pohled na překlady z genderové perspektivy	38
4.3 Mladík a stařec: překlad a mužské postavy básně.....	44
4.4 Cleft effect: dvojakost jako téma i organizační princip.....	51
5. Čtyři <i>Nářky</i>	54
5.1 Antonín Klášterský.....	57
5.2 Jarmila Urbánková.....	61
5.3 Jiří Josek	68
5.2 Martin Hilský.....	71
Nářky a jejich básnická forma.....	76
Závěr.....	77
Seznam použité literatury	78

Úvod

Shakespearova narativní báseň *A Lover's Complaint* je literární kritikou dlouhodobě upozadována. V porovnání s množstvím kritických publikací, které vznikly a stále vznikají o Shakespearově dramatické tvorbě či sonetech, bylo jeho narativním básním věnováno relativně málo pozornosti a *A Lover's Complaint* je na tom z nich, patrně kvůli stále nedořešenému sporu o autorství, vůbec nejhůře. Byl přitom nedílnou součástí kvartového vydání Shakespearovy poezie z roku 1609, ve kterém vyšel společně se *Sonety* (Kerrigan 1986 7). I přes to od něj mnoho shakespearovských editorů dává ruce pryč a kritických vydání, které by nám posloužily zejména po interpretační stránce při analýze originálu, tedy nalezneme pouze omezené množství. Nejvýznamnější z nich je zřejmě publikace Johna Kerrigana z roku 1986, který později vydal také celou kritickou antologii zabývající se literární formou ženského nářku („female complaint“). Především z něj a některých dalších významných editorů (G. Blakemore Evans, Colin Burrow, John Roe, Gary Taylor) budeme vycházet při studiu originálu. Na poli translologie však zatím nevznikla žádná publikace, která by se překladem *A Lover's Complaint* do češtiny zevrubně zabývala. Co se týče studií o překladu Shakespearova díla vůbec, v roce 2012 vyšla rozsáhlá monografie *České pokusy o Shakespeara* od českého anglisty, překladatele a teatrologa Pavla Drábka, jenž také publikoval řadu jednotlivých článků na toto téma. Dále existuje diplomová (a později knižně vydaná) práce Stanislava Rubáše zabývající se sonety (a tedy úzce související s látkou *A Lover's Complaint*), diplomová práce Jany Šritrové zaměřená na hru *Much Ado about Nothing* či diplomová práce Veroniky Pešatové, v níž srovnává dva překlady *Macbetha*. Do literárně-historického kontextu doby obrozenské zasazuje překlad Shakespearova díla kandidátská práce Bohuslava Mánka *Překlady anglické a americké poezie v období Máje* z roku 1983. Překladu Shakespeara se částečně věnuje i kritická antologie *Shakespeare Between the Middle Ages and Modernism: From Translator's Art to Academic Discourse* z roku 2008, redigovaná Martinem Procházkou. Studie zabývající se překlady básně *A Lover's Complaint* však stále čeká na zpracování.

Tato práce zahrnuje jak teoretickou, tak empirickou složku. V první části charakterizuje anglosaskou recepci díla, která je kvůli nejasnému původu básně velmi zajímavá a v čase proměnlivá. Názor či míra zájmu literární kritiky na kvalitu díla od jeho vydání až do současnosti totiž vždy částečně odrážel soudobý stav sporu o Shakespearově autorství. (Kerrigan 1986 389). Důsledkem rezistence kritiků vůči přijetí *Milenčina nářku* do Shakespearovského kánonu je dlouhodobá marginalizace tohoto díla. Hlavním a nejčastějším

důvodem zpochybnění pravosti autorství, vedle nedostatku informací o nakladateli Thomasi Thorpeovi, je složitý, místy až těžko dekodovatelný jazyk básně, komplikovaný jiným způsobem, než jak to od Shakespeara známe (Roe 1992 61), a k tomu s neobvykle vysokým výskytem novotvarů. Mnozí kritici to vyhodnotili jako důvod pro vyřazení básně ze shakespearovského kánonu, jiní ji naopak obhajují a na základě jazykové analýzy našli lexikální, stylistická a tematická pojitka se Shakespeareovou pozdější dramatickou tvorbou. Tato pojitka tak navíc ještě více zamlžila otázku doby vzniku básně. Styčné body s pozdější tvorbou totiž zpochybnily dosavadní domněnky, že vzhledem ke své kvalitativní nevyrovnanosti a jazykovým zvláštnostem musí jít o exemplář Shakespeareovy rané tvorby (Jackson, 1965, 32). Verdikt je stále nejasný, přitom uznání básně za plnohodnotnou součást Thorpeova kvartového vydání může interpretačně nesmírně obohatit Shakespeareův sonetový cyklus. Scénář, ve kterém *Nářek* skutečně napsal Shakespeare, by navíc zapadal do dobové žánrové konvence, jelikož vydání poezie obsahující zároveň milostné sonety, anakreontskou poezii a nářek se za Shakespeareova života těšila velké oblibě (Roe 1992 62). Tato část práce také pojedná strukturu kompozice básně. Zde se jedná o neuzavřený rámec v podobě vypravěčského úvodu starého muže, který se stane posluchačem dívčina nářku, a samotný nářek formou přímé řeči dívky včetně vložených replik jejího svůdce. Poukážeme také na to, že v závěru básně vypravěčský rámec již chybí, což přináší zajímavé implikace z hlediska literárněhistorického žánrového zařazení básně: žánr ženského nářku nebyl za Shakespeareova života ničím neobvyklým; věnovala se mu řada básníkůvých současníků včetně Spensera, Daniela, Constablea, Percyho, Barnfielda či Smithe, ti však rámec zpravidla z obou stran uzavírali komentářem náhodně kolemjdoucího starce, jenž většinou sloužil jako prostředek vyjádření moralistního soudu nad mravně pokleslou hrdinkou.

Druhá část práce je zaměřena českou recepcí díla. Stručně představí jeho překladatele do češtiny a popíše poetickou a překladatelskou normu charakteristickou pro období, ve kterém jednotlivé překlady vznikly, jelikož se v závěru práce, po provedení překladové analýzy, mimo jiné pokusíme zhodnotit, zda jsou překlady těmto normám poplatné, či zda z nich vybočují. Dalším cílem této části práce bude na základě existujících publikací a článků zmapovat českou kritickou recepci a posléze odpovědět na otázku, zda její vývoj odráží recepci anglosaskou, či nikoliv.

Třetí část práce je empirická. Tato část charakterizuje báseň z hlediska poetické formy (metrum, rým, rytmus, využití básnických figur) a s pomocí autoritativních komentovaných vydání se pokusí shrnout a interpretovat její obsah, analyzovat jednotlivé motivy a jejich vzájemnou interakci jak uvnitř textu, tak i intertextově ve vztahu ke zbytku Shakespeareovy

tvorby. Analyzuje jednotlivé překlady básně a z hlediska rozboru originálu zhodnotí, zda překlady odpovídají výchozímu textu po významové i formální stránce, případně k jakým posunům, ztrátám či naopak obohacáním došlo v důsledku jednotlivých překladatelských řešení. Na základě této analýzy rovněž charakterizuje metody a přístupy jednotlivých překladatelů a vzájemně je porovnává.

Jelikož to délka básně umožňuje, bude se analýza zabývat překlady v jejich plném rozsahu, samozřejmě se ale hodlá zaměřit na překladatelsky nejzajímavější místa, které vyvstanou z celkového rozboru. Překlady existují celkem čtyři. První z nich je od Antonína Klášterského z roku 1923. Klášterský jím navázal na překladatelské dílo Jaroslava Vrchlického, který se pustil do kompletního překladu Shakespearovy poezie, do své smrti však stihl přeložit „pouze“ 122 sonetů. Další překlad zhotovila až v roce 1997 Jarmila Urbánková, která se podílela již na vzniku souborného vydání *Sonetů* v českém překladu z roku 1976, v jehož rámci skupina překladatelů doplnila překladatelské torzo E.A. Saudka. V roce 1997 pak Urbánková vydala svůj vlastní kompletní překlad sonetů a neopomněla tentokrát ani *A Lover's Complaint*. Urbánkovou v roce 2008 následoval se svým překladem Jiří Josek (publikoval ho po vzoru původního kvartového vydání spolu se *Sonety*), jenž je spolu s Martinem Hilským nejvýznamnějším současným shakespearovským překladatelem. Prozatím poslední překlad následoval v roce 2009 v podání Martina Hilského, předního českého shakespearologa, který jako první vydal souborný překlad celého autorova díla vytvořený nikoliv týmově, nýbrž jedinou osobou, a publikoval také řadu kritických prací zabývajících se tímto básníkem a dramatikem.

Nutné je též identifikovat vydání, z něhož překladatelé vycházeli. V případě překladu Shakespeara bude tento krok obzvláště důležitý, jelikož nejenže se jednotlivá vydání výrazně liší co do poznámkového aparátu, ale lišit se v některých případech mohou i samotné texty originálu: v básni se vyskytuje řada míst, o kterých mezi kritiky nepanuje shoda.

Antonín Klášterský: Klášterský svůj zdroj neuvádí, ale vzhledem k tomu, že J.V. Sládek, po němž Klášterský snahu o úplný překlad Shakespeareova díla převzal, překládal podle vydání Williama Aldise Wrighta *The Cambridge Shakespeare* z roku 1891 (Vočadlo 1964 678), je možné, že ho použil i Klášterský.

Jarmila Urbánková: *The Complete Works of William Shakespeare* (W.J. CRAIG 1924)

Martin Hilský: *The Complete Sonnets and Poems* (BURROW 2002); *The Poems* (ROE 2002); *Shakespeare's Poems* (DUNCAN-JONES 2007)

Jiří Josek: *Shakespeare's Sonnets* (DUNCAN-JONES 1998); *The Sonnets and A Lover's Complaint* (KERRIGAN 1986); *Sonnets, A Lover's Complaint* (SMITH

1974); *Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint* (BURROW 2002);
www.shakespeare-sonnets.com

Co se týče metodiky, text originálu je podroben deskriptivnímu rozboru pomocí metody kvalitativní analýzy, na základě čehož jsou formulovány klíčové znaky originálu z hlediska versologického, sémantického a stylistického. Následuje analogická kvalitativní analýza jednotlivých překladů. Ty hodnotíme jednak na pozadí originálu, především jeho klíčových aspektů, které vyvstaly při hloubkové analýze, a jednak též jako svébytná umělecká díla s vlastní osobitou poetikou – v duchu „tvůrčího“ překladatelství dle J. Levého, které neusiluje o prostý převod textu originálu do textu, nýbrž mezi tyto dva body klade navíc představovanou skutečnost (Levý 1998 56-7), a rovněž v duchu Levého požadavku, že překlad má působit jako originál (Levý 1998 90). Při analýze překladů na pozadí originálu se opřeme také o Levého kategorie „věrnost“ versus „volnost“ (Levý 1998, 113), které nám pomohou v hodnocení reprodukční přesnosti jednotlivých překladů. Opozice „volný“ – „věrný“ jakožto dva krajní body spojitě škály pojmáme jako neutrální nástroj deskripce, užitý k popisu překladatelských řešení a přístupů, aniž bychom jeden z pólů *a priori* upřednostňovali. Problém převodu z jednoho jazykového kódu do druhého chápeme v duchu Jakobsonova přístupu k překladu poezie: je-li smysl jazyka poezie vázán na jeho sémantické a gramatické složky (Jakobson 1998 236), poezie je ze své podstaty nepřeložitelná – možná je pouze tvůrčí transpozice (Jakobson 1959 238). Touto optikou jsou také posuzovány zkoumané překlady: nikoli pomocí výčtu „chyb,“ ale jakožto tvůrčí – a proto nutně nepřesné – transpozice originálu do domácího jazykového a kulturního systému znaků. Proto zároveň zohledníme i dobovou domácí interpretační a překladatelskou normu, popsanou v první části práce.

Jednotlivá překladatelská řešení pak vzájemně porovnáme. Metoda naší práce zde bude nutně zahrnovat i subjektivní prvky, jako je autorčina vlastní jazyková intuice a hermeneutický postup interpretace. Metodou syntézy pak popíšeme překladatelskou metodu a koncepci každého z překladatelů. Co se týče kategorií, které při tom budeme sledovat, můžeme se částečně opřít o způsob, jakým překladatelskou koncepcí vysvětluje Levý – tedy coby překladatelův výklad předlohy, jeho estetický názor, charakteristický rytmus verše, větnou a veršovou intonaci či hodnoty, ke kterým je obzvláště vnímavý (Levý 1998 211). Co se výkladu předlohy týče, poslouží nám, že obsahová analýza originálu bude mimo jiné sledovat klíčové motivy díla, jež se v něm opakovaně vynořují, vzájemně se proplétají a spoluutváří významovou jednotu a kompaktnost básně. Tyto motivy pak bude možné sledovat i v překladech – nakolik byly zachovány či případně čím a nakolik konzistentně se je

překladatel rozhodl nahradit a jakým způsobem tyto posuny mění, obohacují či ochuzují význam díla.

Práce nevychází z předem stanovené hypotézy; místo toho si klade několik výzkumných otázek, na které se pokusí odpovědět. Tyto výzkumné otázky lze extrahovat přímo z výše popsaného metodického postupu. Hlavní výzkumné otázky tedy směřují k překladům:

Jaká je překladatelská poetika daného překladatele či překladatelky?

Jakou metodu a koncepci zvolil/a pro daný překlad?

Abychom na ně mohli odpovědět, musíme nejdříve odpovědět na několik otázek dílčích, které k nim směřují. Tyto dílčí otázky jsme se tedy rozhodli koncipovat jako podotázky.

Jak lze charakterizovat originál z hlediska versologického, sémantického a stylistického?

Jak lze z totožných hledisek charakterizovat jednotlivé překlady?

Kam lze překlady ve vztahu k originálu umístit na škále „volný“ – „věrný“?

Nakolik a jak se do překladů promítla dobová poetická norma?

Nakolik se překlad drží klíčových motivických linií originálu?

1. Anglosaská recepce díla

A Lover's Complaint, česky *Milenčin nářek* či, archaičtěji, *Nářek Milenčin*, je narativní báseň, která byla prvně publikována jakožto součást kvartového vydání poezie Williama Shakespeara v roce 1609. Nakladatel Thomas Thorpe ji tehdy spolu se 154 Shakespearovými sonety vydal v díle s titulem SHAKE-SPEARE'S SONNETS (Kerrigan 7). Už název básnické sbírky, jenž zmiňuje sonety, ale zamlčuje přítomnost této narativní skladby, jako by předznamenával trnitou cestu, po které se báseň od té doby z hlediska literárně-kritického přijetí ubírala. Množství pozornosti, kterou kritika *Milenčině nářku* až do dnešního dne věnovala, je v porovnání s ohlasem, jehož se dostalo *Sonetům*, nesrovnatelně menší. Nespočet nakladatelů ze svých vydání Shakespearovy poezie *Milenčin nářek* zcela vynechává. Většina čtenářů *Sonetů* je tím pádem ochuzena o dílo, které bylo podle mnohých dnešních kritiků integrální součástí původního vydání. *Sonety* přitom mohou být čteny a interpretovány v součinnosti se *Sonety*, stejně jako *Nářek* je významově obohacen, je-li nazírán v kontextu *Sonetů*.

Shakespearovy narativní básně (dále *Venuše i Adonis*, *Znásilnění Lukrécie*, *Fénix a Hrdlička*) jsou upozadovanou složkou autorova díla obecně a *Nářek* je na tom z nich patrně vůbec nejhůře. První monografie věnovaná této básni pochází až z roku 1965, kdy Macdonald P. Jackson vydal knihu s názvem *Shakespeare's A Lover's Complaint: Its Date and Authenticity*. V ní provedl komplexní jazykovou analýzu této básně a položil tak základ pro práci dalších kritiků, jako například Richarda Underwooda, jenž báseň zařadil žánrově, a především Johna Kerrigana, jehož monografie *Motives of Woe: Shakespeare and "Female Complaint" - a Critical Anthology* z roku 1991 popisuje rétorické a psychologické aspekty básně, zařazuje ji do širšího žánrového kontextu ženského nářku a poukazuje na její specifika z hlediska genderu a užití básnické perspektivy.

1.1 Spor o autorství

Název Jacksonovy monografie dobře shrnuje dvě z nejpálčivějších otázek, které *Nářek* napříč historií jeho kritické recepce provázejí: doba vzniku a autenticita. Až do 19. století nebyla pravost Shakespearova autorství zpochybněna a báseň se těšila obdivu kritiků jako Edmund Malone či Algernon Swinburne. (Sharon-Zisser 3) Prvním důležitým kritickým hlasem, který vyjádřil pochyby o jejím původu, byl významný anglický kritik William Hazlitt. Ten v roce 1817 napsal, že v porovnání se Shakespearovými divadelními hrami, ze kterých číší autorova genialita, je *Nářek* dílem podřadné kvality a tento rozdíl je tak markantní, že

dokonce pochybuje, zda báseň skutečně pochází z pera tohoto anglického barda (Sharon-Zisser 3). Tento názor zmínili v návaznosti na něj i další autoři, vždy však, podobně jako v Hazlittově případě, pouze útržkovitě a okrajově jakožto součást studií na jiné téma. Teprve v roce 1912 vznikla celá esej zabývající se touto otázkou. John William Mackail v ní Shakespearovo autorství zpochybnil na základě estetických kritérií, čímž debatě o autorství udal tón na následujících padesát let. Styl básně označil za krkolomný, neohrabaný a zatěžkaný jak archaismy, tak neologismy, a usoudil proto, že se do Thorpeova vydání musela dostat nedopatřením. J.M. Robertson jeho argumentaci o několik let později rozvinul v tvrzení, že *A Lover's Complaint* ve skutečnosti napsal jiný alžbětinský básník, George Chapman (Sharon-Zisser 3).

Bylo zapotřebí posunu trendu v literární teorii, aby podobným názorům bylo možné odporovat. Zatímco v době Hazlitta, Mackaila či Robertsona bylo přijatelné zpochybnit autorství na základě subjektivních dojmů, v padesátých a šedesátých letech dvacátého století, když svou kritickou studii psal Kenneth Muir, už vliv formalismu vznášel požadavek na formální důkazy takového tvrzení. Muirova práce z roku 1964 je typickým příkladem tohoto posunu. Muir zpochybňuje objektivitu Robertsonových argumentů a poukazuje na stylistická pojitka mezi *Nářkem* a Shakespearovými významnými dramaty jako *Král Lear*, *Antonius a Kleopatra* či *Hamlet*. Tvrdí navíc, že hlediska použitého lexika se tato báseň od ostatní autorovy tvorby nijak výrazně neodchyluje (Muir 159). Ačkoliv sám o kvalitě básně neměl valné mínění, nekvalifikoval tento svůj soud na platné kritérium v otázce autorství. Podobný přístup zaujal J.C. Maxwell, jenž v úvodu ke svému vydání Shakespearových básní trefně shrnul dosavadní pochybnosti jako produkty fixní představy o kvalitě a stylu Shakespearovy tvorby, která funguje jako umělá bariéra zabraňující vstupu některých děl do shakespeareovského kánonu (Maxwell xxxiv). Našli se nicméně i formalisté, kteří básně opěvovali, mezi nimi například Edgar Fripp, jehož práce představuje v době před zmíněnou monografií M.P. Jacksona nejrozsáhlejší a nejdetailnější jazykový rozbor této básně ve prospěch Shakespearova autorství (Sharon-Zisser 5).

Autoři ovlivnění novou kritikou naproti tomu tak silnou potřebu oddělit subjektivní kvalitativní hodnocení od otázky autorství necítily. Podle Williama Empsona například báseň musí být Shakespearova, jelikož formálně funguje jako jakási ozvěna *Sonetů* a její nejednoznačný závěr je typickým příkladem shakespeareovského paradoxu (Empson 16).

Podobně jako Muir, i Jackson se ve své monografii zabývá otázkou údajně neobvyklého množství neologismů, které mnoho kritiků přimělo zpochybnit Shakespearovo autorství. Jeho typicky novokritická analýza stylu, frazeologie a dikce je však detailnější.

Zmapoval například slova, která se v žádném jiném díle tohoto autora nevyskytují, a spočítal, že frekvence výskytu takových slov není nijak výrazně vyšší než v jiných Shakespearových dílech. Na základě toho označil *Nářek* za lexikologicky typickou ukázkou Shakespearovy tvorby (Jackson 14). Jeho práce znamenala průlom v kritické historii básně a v sedmdesátých letech na ni navázalo hned několik stylistických či statistických studií podporujících tentýž závěr, mezi nimi i práce Eliota Slatera, A.C. Partridge či trojice autorů Bishopa, Heatta a Nicholsona (Sharon-Zisser 5-6). Nástroje moderní technologie umožnily podložit stylistické poznatky kvantitativními daty a Shakespearovo autorství se díky tomu jevílo mnohem věrohodněji.

Začaly se ovšem objevovat nové protiargumenty. Marxističtí kritici, jako Frederic Jameson, či novohistorici, jako Stephen Greenblatt, trvali na tom, že k doložení autorství je třeba rozbor nejen samotného textu, nýbrž i kontextu daného díla. Jejich hlasy spolu se stoupajícím zájmem o kulturu tisku přispěly k tomu, že se pozornost obrátila zejména k okolnostem vydání kvarta z roku 1609. Již od konce 19. století se objevovaly názory zpochybňující autorizaci tohoto vydání, a to především na základě nedostatku informací o vydavateli Thomasi Thorpeovi, jenž byl těmito pochybovači pesimisticky vykreslován jako krajně nespolehlivý. Tyto pochyby v šedesátých letech 20. století potvrdily i spekulativní studie kritiků Brenta Stirlinga či Leony Rostenberg. V sedmdesátých letech těmto názorům řada kritiků kontrovala (např. Smith či Bevington a Craig), jejich argumenty, opírající se převážně o pravost autorství v případě Shakespearových sonetů, však nebyly dostatečně pádné (Sharon-Zisser 6). Takové přišly až v letech osmdesátých se studií Katherine Duncan-Jones, která vedle detailního rozboru textu básně, analýzy dalších sonetových sbírek a nářků a dalších dokumentů z dané doby navíc zpracovala všechny archivní materiály vztahující se k Thorpeově publikační činnosti, čímž vydavatele ukázala v mnohem lepším světle. Doložila, že kvarto zdaleka nebylo jediným jeho nakladatelským počinem, jelikož Thorpe vedle něj vydával například i Marlowa, Jonsona či Chapmana (Duncan-Jones 155-157). Na základě shromážděných informací označila Duncan-Jones *A Lover's Complaint* za nedílnou součást kvarta a Shakespeara tudíž za jeho právoplatného autora.

V tom jí později odporuje Brian Vickers. Ve své monografii *“Counterfeiting“ Shakespeare: Evidence, Authorship, and John Ford's Funeral Elegy* z roku 2002 nejprve stanovil přísná kritéria pro uznání autorství, na jejichž základě podle něj *Nářek* nelze spolehlivě označit za Shakespearovo dílo, jelikož stylově příliš vybočuje z jeho ostatní tvorby (Vickers 2002 568). Toto tvrzení o rok později rozvinul v článku pro *The Times*, kde zdůrazňuje především pro Shakespeara netypické negativní vykreslení ženské hrdinky básně.

Podle něj báseň napsal nepříliš talentovaný imitátor Spensera, pravděpodobně John Davies z Herefordu, jehož rukopis se Thorpeovi nejspíše omylem pomíchal se Shakespearovým (Vickers 2003 15). Podle něj pro Shakespearovo autorství nehovoří dostatek seriózních důkazů a je potřeba ho opřít o nové statistické studie využívající pokroku výpočetní techniky uplynulých dvaceti let. Takové se v devadesátých letech skutečně objevily a Vickers zdůrazňuje především tu od Eliotta a Valenzy. Ačkoliv se výsledky jejich technicky dokonalejšího zkoumání příliš nelišily od výsledků, se kterými o dvacet let dříve přišli Slater a Partridge, jejich práce v literárněkritickém klimatu vyžadujícím rozhodné důkazy byla pro Vickerse důvodem Shakespearovo autorství zpochybnit. Jeho stanovisko je však v současné době minoritní, jelikož naprostá většina dnešních editorů Shakespearovi báseň připisuje (Sharon-Zisser 9).

1.2 Spor o dobu vzniku

Spory a dohady provázely také pokusy stanovit dobu vzniku básně. Důležitými ukazateli v této debatě byla období, kdy popularita literární formy sonetu a nářku dosáhla vrcholu, jelikož se předpokládalo, že Shakespeare se oběma formám věnoval právě v době, kdy se těšily největší oblibě. V případě sonetu se jedná o 80. léta 16. století. Několik významných sonetových sbírek Shakespearových současníků sice vyšlo v letech devadesátých (například *Delia* Richarda Lynche, *Diana* Henryho Canstablů či *Coelia* Williama Percyho), ty však pravděpodobně kolovaly v podobě rukopisu již o několik let dříve. Na druhou stranu se však většina kritiků domnívala, že *Nárek* vznikl až po narativních básních *Venuše i Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*, tady ne dříve než v roce 1593. Co se týče žánru nářku, i jeho „zlatý věk“ ukazuje spíše na pozdější datum vzniku. Ačkoliv v průběhu šestnáctého století vyšla řada sbírek nářků, vrcholu své popularity tento žánr dosáhl až v devadesátých letech, kdy také vyšly nejvýznamnější sbírky nářků (Spenserovy *Complaints*, Dickenseny *Shepheard's Complaints*, Barnfieldův *The Affectionate Shepherd: The Complaint of Daphnis for the Loue of Ganymede*, Smithův *Chloris: The Complaint of the Passionate Despis'd Shepheard* či anonymní *Loue's Complaint with the Legend of Orpheus and Euridice* (Sharon-Zisser 10).

Navíc sbírka Samuela Daniela *Delia*, dílo, které je velmi často považováno za předobraz *A Lover's Complaint* a se kterou Shakespearovo kvarto sdílí mnoho rysů, pochází z roku 1593. S kvartem ji pojí mimo jiné metrické schéma, spojení trojího žánru (sonety a nárek propojeny anakreontskou básní) či řada témat a motivů. Na tyto shody poukázalo mnoho kritiků, nejpřesvědčivěji John Kerrigan. Jednoznačnost pojítka s Danielovou sbírkou

však popírá John Roe, který upozornil na několik úskalí této teorie. Skutečnost, že sonety a nářek na sebe v Shakespearově případě vzájemně přímo neodkazují, spolu s vynecháním nářku z titulní strany kvarta, podle něj značně problematizuje paralelu mezi Shakespearovým kvartem a Danielovou *Delii*, kterou tolik kritiků považuje za samozřejmou (Roe 2006 63). Shakespeare však nemusel čerpat inspiraci z Danielovy sbírky přímo, ale spíše volněji navázat na tradici, kterou Daniel odstartoval. Jeho trojdílná struktura se v devadesátých letech objevila u více autorů. Mezi lety 1593 a 1596 vzniklo hned pět různých sbírek, které následují onen tří-žánrový model (Sharon-Zisser 11). Proto je pravděpodobné, jak zdůrazňuje Katherine Duncan-Jones, že čtenáři na základě této tradice automaticky přistupovali k Shakespearově kvartu s očekáváním, že jeho jednotlivé části jsou propojeny (Duncan-Jones 170). Pokud tedy Shakespeare navazoval na tuto obecnější tradici, *Nářek* musel vzniknout až po roce 1596.

Srovnání *Nářku* s ostatní Shakespearovou tvorbou pak hovoří pro vznik data ještě pozdějšího. Někteří kritici sice původně připisovali komplikovaný, místy až přesložitělý jazyk básně jejímu ranému vzniku a stylové nedostatky tak odůvodňovali Shakespearovou nedostatečně vyvinutou básnickou citlivostí, pozdější rozbory ale jednoznačně hovoří proti tomuto tvrzení. Podobně jako v případě dohadů o autorství i zde znamenaly průlom práce Muira a Jacksona následované Slaterovou statistickou analýzou. Podle Jacksona lze nalézt lexikální, stylistická a tematická pojitka mezi *Nářkem* a dramaty, jako jsou *Hamlet* či *Král Lear* (Jackson 32), Muir kromě toho ještě uvádí spojitost s *Antoniem a Kleopatrou* (Sharon-Zisser 12). Výsledky Slaterových statistických testů později potvrdily shody s *Hamletem* a *Learem* a na seznam přidaly ještě *Konec dobrý, všechno dobré* a *Cymbelína* (Slater 162). Tato pojitka, která se ozývají i ze strany dalších kritiků, by naznačovala vnik básně až kolem přelomu šestnáctého a sedmnáctého století.

1.3 Kritické hodnocení a interpretace

Recepci díla a víru v Shakespearovo autorství ovlivnila také absence *Nářku* v názvu celé sbírky. Jak už bylo zmíněno, na titulní straně Thorpeova kvarta z roku 1609 o něm není ani zmínka. Vydání bylo nazváno zkrátka *SHAKE-SPEARE'S SONNETS*. Na rozdíl od *Sonetů* navíc *Nářek* nezmiňuje žádný ze Shakespearových současníků. Tyto skutečnosti vedly řadu kritiků k tomu, aby zpochybnili Shakespearovo autorství nebo alespoň usoudili, že soudobá kritika zřejmě neměla o kvalitě básně valné mínění, a proto o ní mlčela. Pravdou však je, že anonymita a nevyslovená jména jsou typickým rysem kvarta jako celku. Zatímco jiné sonetové sbírky daného období byly zpravidla explicitně věnovány určité osobě, název

Shakespearovy sbírka žádného konkrétního adresáta neobsahuje. Bezejmennost pak prostupuje i samotné básně – v anonymitě zůstává jak básník, přítel a milenka v sonetech, tak i svůdce a dívka v *Nářku*. Je proto docela dobře možné, že vzhledem ke zmíněné danielovské tradici, která zavedla spojení sonetů, anakreontských básní a nářku v jedné sbírce, měl zjednodušený název *Sonnets* zahrnovat celý obsah kvarta a počítalo se s tím, že si čtenáři budou titul sbírky interpretovat poněkud volně (Sharon-Zisser 13-14).

Disproporce v ohlasu na *Sonety* a na *Nářek* existuje i co do pokusů o životopisná čtení. Zatímco *Sonety* vyvolaly obrovský zájem o identifikaci reálných postav stojících za postavami přítele a milenky, stejně jako za záhadným panem W.H., jemuž je sbírka věnována, biografických čtení *Nářku* se vyskytlo o poznání méně. Většina z nich spojuje svůdce s panem W.H., čímž se otevřela řada možností, které byly navrženy v rámci pátrání po identitě tohoto adresáta v souvislosti se *Sonety*. Žhavými kandidáty jsou tedy například William Herbert (hrabě z Pembroke), Shakespearův synovec William Harte či švagr William Hathaway, nejvíce kritiků se však přiklání k Henrymu Wriothesleymu, třetímu hraběti ze Southhamptonu, jenž je též adresátem básní *Venuše i Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*. Tradice těchto životopisných čtení začala již publikací Edmunda Maloneho z roku 1780, v devatenáctém století vzkvétala a dozvuky se objevují i ve století dvacátém. Moderní kritici, kteří se touto otázkou ještě zabývají, jsou dnes už v menšině. Jedním z nich je Richard Underwood, který ve své shakespeareovské monografii prosazuje teorii o hraběti ze Southhamptonu, jehož spojuje nejen se *Sonety* a *Nářkem*, nýbrž i se hrou *Konec dobrý, všechno dobré* (Sharon-Zisser 15). Zajímavou perspektivu nabídla také Ilona Bell, která upozornila na to, že pokud vezmeme v úvahu konvenci přelomu šestnáctého a sedmnáctého století, podle které byla většina milostné poezie psána pro soukromé účely a omezený kruh čtenářů, zdá se pravděpodobné, že za postavami Shakespearových básní skutečně stojí reálné postavy. Na rozdíl od svých předchůdců však identifikaci těchto předloh nepovažuje za důležitou, jelikož je velmi pravděpodobné, že při publikaci básní, které původně kolovaly pouze v podobě rukopisů, většinou docházelo pro potřeby širšího publika k úpravám a záměrné anonymizaci. Ta byla v případě *Nářku* potřeba, jelikož svůdce je v něm, ještě více než mladý muž *Sonetů*, vykreslen jako morálně zkažený a propojení s reálnou postavou by mohlo básníkovi přinést nepříjemnosti (Bell 457). Takový přístup ke čtení Shakespearovy poezie se může zdát staromódní, nicméně propojení protagonistů může být důležitým momentem v otázce Shakespearova autorství. Jestliže W.H. i svůdce mají stejný reálný základ, je to další argument hovořící pro kvarto jako celistvé dílo.

Podle Shirley Sharon-Zisser je jedním z důvodů pro strastiplnou historii recepcce *A Lover's Complaint* i to, že báseň dlouho nebyla čtena na pozadí literární tradice, ke které náleží. Historie ženského nářku sepsaného mužským autorem přitom sahá až k Ovidiovi a biblické knize *Pláč Jeremiášův*. Shakespeare z této tradice ve svém *Nářku* nesporně čerpá, zároveň ji však přetváří a obohacuje. *Pláč Jeremiášův* personifikuje Jeruzalém jako nešťastnou dívku plakající nad svým pádem a vyhoštěním obyvatel z města a kající se za své hříchy. Její nárek je tlumočen mužským mluvčím, což je důležitý dramatický nástroj, který tento žánr nenávratně ovlivnil. *Pláč Jeremiášův* položil základ formě nářku, která později vešla ve známost pod označením *de casibus*. Prototypickým představitelem této formy je Bocacciovo dílo *O příbězích slavných mužů* z roku 1363. Obsahem takového nářku je obvykle ženská mluvčí nařikající nad nepřízní svého osudu a pádem do hříšnosti a lavírující mezi sebelítostí a sebeobviňováním. *Pláč Jeremiášův* a *O příbězích slavných mužů* ustanovily tradici, která v době středověku již standardně zahrnovala ženský nárek tlumočený mužským vypravěčem. Mužská perspektiva umožnila prezentovat nešťastné hrdinky moralisticky a stala se tak nástrojem patriarchálního diktátu, jehož cílem je stereotypizace ženské sexuality (Sharon-Zisser 17). Ve vrcholném a pozdním středověku pak nárek začal být ovlivněn také tvorbou Ovidia, především jeho *Listy heroin*, sérií fiktivních dopisů žen jejich manželům. Podle Sharon-Zisser se Ovidiovi tím, že nárek přetvořil v delší lyrickou báseň, podařilo vtisknout formě hlubší psychologický rozměr, ustanovit erotiku jako plnohodnotné literární téma a zdůraznit, že pravidla morálky jsou velmi často v rozporu s realitou. Nárek tím značně subjektivizoval a vytvořil podmínky pro čtenářův soucitný postoj k hříšnici. Díky tomu se podařilo přemostit propast mezi mužským vypravěčem a nařikající ženou, čímž ženská výpověď získala větší autoritu. Nyní už se nejednalo o pouhou patriarchální manipulaci, jelikož samotný mužský mluvčí nutně prošel při tomto břichomluvectví určitou psychologickou proměnou, bez které by nemohl podat autentické svědectví o ženském utrpení. Jelikož jeho hlas fungoval jako jakási ozvěna ženské zpovědi, typickým prostředím středověkých nářků se staly jeskyně, údolí, vykotlané stromy, které v sobě nesou metaforický odkaz na tuto ozvěnu (a totéž platí i pro *A Lover's Complaint*) (Sharon-Zisser 19). Inovace, které středověké nářky této formě přinesly, jsou především formálního rázu. Nejvýznamnější z nich je Chaucerovo použití královské sloky (inspirované Bocacciem), která se od té doby stala nejpoužívanějším metrem pro účely nářku. Chaucer se navíc rozhodl upustit od epistolární formy nastolené Ovidiem a opět důrazněji oddělil vypravěče od nařikající hrdinky (Sharon-Zisser 20).

V nářcích šestnáctého století se mísí vliv petrarkovského nenaplněného zbožňování nedosažitelné krásy, ženská lamentace ve stylu *de casibus* i Ovidiův lyrizující vliv. V již zmíněných básnických sbírkách kombinujících několik poetických forem se petrarkovská touha a ženský nářek stávají vzájemně se doplňujícími verzemi téhož příběhu: zraněná a zrazená žena slouží jako exemplum toho, co by se stalo, kdyby kráska sonetů podlehla vábení jejího obdivovatele. Nářky v podání Thomase Churchyarda (*Shores Wife*), Thomase Lodge (*Tragical Complaint of Elstred*) a Samuela Daniela (*The Complaint of Rosamond*) vykreslují naříkající hrdinky tak, že je nemožné je jednoduše interpretovat v neprospěch těchto žen a zavrhnout je jako slabé a hříšné. Tato díla uvádějí na scénu otázku podílu mužských svědků na vině a je tedy možné je vnímat jako předchůdce nejednoznačné situace rozehrané v Shakespearově *Nářku* (Sharon-Zisser 22-23).

V tomto ohledu je navíc zajímavé sledovat vývoj, který se v prezentaci ženské hrdinky odehrál v kontextu Shakespearových ostatních narativních básní, budeme-li předpokládat, že *Nářek* napsal až po básních *Venuše i Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*. Pojítkem mezi Venuší a dívkou z *Nářku* je jejich aktivní sexualita, rozdílný je však způsob, jakým je tato vlastnost prezentována. Zatímco Venušina pohlavní touha a svádění mladého Adonise jsou zobrazeny jazykem plným negativních konotací a protagonistka je vykreslena jako monstrum nenasytně bažící po nevinném mladíkovi, v čemž se projevuje předpojatý pohled na ženskou sexualitu, naříkající milenka je ukázána v daleko milosrdnějším světle. Není zdaleka jednoznačné, zda je záměrem pohnout čtenáře k tomu, aby ji litoval, či aby ji jakožto morálně zkaženou ženu zavrhl.

Lukrécie je tradičnější v tom smyslu, že je vykreslena jako pasivní ctnostná žena. Její nářek po tom, co je znásilněna Tarquinem, je zajímavým zpochybněním této formy, jelikož Lukrécie nakonec dojde k závěru, že lamentace jí nepřináší žádnou úlevu a slova nemohou vyjádřit její bol. Jediným východiskem je pro ni proto nikoliv verbální, nýbrž fyzický akt – sebevražda. Toto tragické vyústění z velké části plyne z faktu, že jakožto znásilněním poskvrněná žena již ve společnosti, která hodnotu ženy určuje její počestností a pasivitou, nemá šanci na důstojný život. Podíváme-li se tedy na *Nářek* ve světle těchto jeho předchůdců, je zřejmé, že zobrazení naříkající milenky je zde mnohem více osvobozeno od genderových předsudků – především proto, že klasický rámec mužského vypravěče je narušen. Báseň končí ženskou promluvou, po které nenásleduje žádný moralizující mužský hlas. To také podle Sharon-Zisserové tvoří rozhodující rozdíl mezi černou dámou *Sonetů* a naříkající milenkou. Obě protagonistky aktivně následují svou tělesnou touhu, ale rozdílná literární forma, na jejímž poli se toto sexuální chování odehrává, je od sebe zákonitě odlišuje. Zatímco *Sonety*,

jejichž mluvčím je muž, neumožňují ženské hrdince svobodné vyjádření a zobrazují ji jako promiskuitní zavrženíhodnou ženu, forma nářku umožňuje svedené dívce vyjádřit své pocity s mnohem vyšší mírou subjektivity a bez filtru mužské perspektivy (Sharon-Zisser 26).

Ještě zajímavější je pak hledání paralel mezi *Nářkem* a *Sonetů*, které byly koneckonců vydány v jedné sbírce a spojitost mezi nimi se tak nabízí. Pojítům mezi nimi byla věnována řada studií, jelikož z pohledu mnoha kritiků se tyto dvě části vzájemně poeticky a významově obohacují. Jeden z nejmóraznějších styčných bodů náleží opět do oblasti genderu či pohlaví. Některé ze *Sonetů* jsou homoerotické, jiné věnované ženě (černé dámě) a u některých není pohlaví jejich objektu určitélné. Situace není jednoznačná ani v případě *Nářku* – svědčív šarm totiž, jak se dozvídáme od svedené dívky, působí jak na ženy, tak i na muže. Podle Sashi Roberts tedy *Nářek* tedy opět funguje jako určitý protipól *Sonetů*: vykreslení černé dámy, které mnozí kritici označili za misogynní, je vyváženo soucitnější prezentací svedené milenky, které tak misogynitu *Sonetů* podkopává (Roberts 151).

A jak byl *A Lover's Complaint* literární kritikou napříč svou historií hodnocen? V době svého vydání o něm nebyla nalezena žádná přímá zmínka. Ze soudobých reakcí nalezneme pouze pochvalné hodnocení *Sonetů*. Lze pouze předpokládat, že tehdejší kritika se nevyjadřovala pouze k *Sonetům*, ale ke kvartu jako celku, to však nelze doložit. Pozoruhodné je, že se *Nářek* za Shakespearova života ani během zbývající Thorpeovy kariéry nedočkal žádného dotisku – na rozdíl od *Venuše a Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*, které během sedmnáctého století vyšly hned v několika různých edicích (Sharon-Zisser 36). Důvodem pro tuto skutečnost mohla být uvadající popularita nářku jako literární formy či nedostatečná dostupnost kvartového vydání, které bylo obecně mnohem méně odolné než vydání foliové. Reedice se *Nářek* dočkal až v roce 1640, kdy ho vydal John Benson pod názvem *POEMS WRITTEN BY WIL. SHAKESPEARE, Gent.*, která se ale kvůli neprofesionálnímu editorskému provedení netěší příliš příznivým ohlasům současné kritiky (Sharon-Zisser 37). Duncan-Jones například Bensona viní z nedbalé práce, která jen zneřehlednila situaci na déle než sto let. Benson vynechal několik sonetů, zbytek otiskl v pořadí jiném, než v jakém se prvně objevily v roce 1609, několik jich pospojoval či dokonce pozměnil jejich obsah. I tak ale jeho vydání platí za první publikaci *A Lover's Complaint*, která následovala po kvartu z roku 1609. Bensonovo vyjádření o Shakespearově poezii v předmluvě k této publikaci nápadně kontrastuje s názory pozdějších kritiků, kteří jazyk *Nářku* hodnotili jako přesložitý a kostrbatý – Benson Shakespeara opěvuje jako mistra jasného a elegantního stylu (Sharon-Zisser 37). Jakkoli editorsky nekvalitní jeho vydání bylo, jeho pozitivní úsudek o *Nářku* udával tón reputaci této básně po většinu osmnáctého století.

Důležitým vydáním pak byla edice Edmunda Maloneho z roku 1780, první publikace obsahující *A Lover's Complaint* opatřené poznámkovým aparátem a kritickým komentářem. Stejně jako Benson i Malone se o Shakespearově stylu vyjadřuje nanejvýš pochvalně, rozdíl je však v jejich hodnocení *Nářku* z hlediska literárních kategorií. Zatímco Benson viděl báseň jako mistrné provedení konvenční literární formy, Malone jej hodnotí primárně jako autobiografický počin a předpokládá přímou spojitost mezi Shakespearovým životem a jeho poezií. Opěvuje především malebnost, s jakou básník dokázal zachytit prožité zkušenosti. Jeho úsudek je zjevně ovlivněn romantickou estetikou, která předpokládá, že všechna dobrá poezie musí pramenit z reálných emocionálních prožitků. Na jeho závěry navázal romantik William Wordsworth, podle něhož Shakespearova poezie vyjadřuje autorovy skutečné pocity. Od romantických kritiků obecně se *Nářek* nedočkal přílišné chvály. Coleridge ho ve svém díle *Biographia Literaria* vůbec nezmiňuje, na rozdíl od básní *Venuše i Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*, kterým věnuje mnoho pozornosti. William Hazlitt ho, jak už bylo zmíněno, hodnotí jako báseň podřadné kvality, dokonce jednoznačně horší než ostatní básně ve sbírce *Vášnivý poutník*. Podle něj ona výřečnost, kterou tolik obdivoval Benson, brání přirozenému vyjádření lidských emocí (Sharon-Zisser 38-40).

Příznivý obrat v kritickém hodnocení *Nářku* přišel až v devatenáctém století. Tehdy se o něm velmi pochvalně vyjádřil Charles Algernon Swinburne, který, na rozdíl od svých romantických předchůdců, považoval báseň za zdařilý počin v duchu euphuistické tradice, literárního směru populárního v období renesance, jenž upřednostňoval propracovanost formy nad obsahem. (Rollins 589). Přejít od romantického zájmu o patos a autentický prožitek k esteticismu druhé poloviny devatenáctého století vynesl *Nářku* i mnoho dalších příznivých ohlasů. Řada kritiků, mezi nimi například F.T. Palgrave či Verity, začala oceňovat melodickou kvalitu této básně. Reputaci básně jistě pomohl i zájem o poezii šestnáctého a počátku sedmnáctého století, který se koncem devatenáctého století zdvihl a přinesl mnoho nových kritických publikací zabývajících se tímto obdobím. Koncem devatenáctého a začátkem dvacátého století pak vystupuje do popředí další rys básně, který jí vysluhuje uznání ze strany kritiky – psychologická propracovanost (Sharon-Zisser 40). I přes tuto chválu zůstává faktem, že kritika ze strany romantiků hluboce poznamenala reputaci básně, a to až zhruba do poloviny dvacátého století. Jejich vliv byl vedle pochybností o Shakespearově autorství nejčastějším důvodem k zavrnutí básně.

Viktoriánští kritici se sice ocitali pod vlivem romantiků odsuzujících báseň pro přehnanou rétoričnost a příliš složitou formální strukturu bránící přirozenosti výrazu, i přesto však nářku přiznávali vysokou estetickou hodnotu. Výrazný propad reputace *Nářku* nastal až

s výše zmíněnou Mackailovou esejí z roku 1912 (Sharon-Zisser 41). Ani takový obdivovatel renesanční kultury a literatury jako C.S.Lewis v básni nenalezl žádné zalíbení a vyjádřil názor, že jeho dikce je zcela neshakespearovská a že báseň daleko zaostává za kvalitou ostatních Shakespearových děl (Lewis 503). Od třicátých do šedesátých let se kritika obecně nesla ve velmi negativním duchu. Podle Maxwella *Nářek* trpí stylistickými nedostatky (Maxwell xxxiv). Hallett Smith napsal, že je jazyk nářku příliš okázalý a označil dílo za pouhé cvičení konvenční literární formy, které z ní nijak nevybočuje ani ji nikterak neobohacuje (Smith 1781). Podle Muira se nemůže vyrovnat jiným Shakespearovým narativním básním či sonetům (Muir 166). V sedmdesátých letech pak dochází k obratu k lepšímu, jelikož kritici v tomto období sice uznávají, že jazyk básně je velice složitý, na rozdíl od svých předchůdců to však nutně nepovažují za nedostatek. John Kerrigan například označil její dikci za podivnou a syntax za spleť, i tak se ale počítá mezi nejzapálenější obhájce a obdivovatele tohoto díla. Ilona Bell zase považuje jeho neprůhlednost za klíč k otázkám obestírajícím sonety (Bell 456). Jiní se zase, místo aby o složitém jazyku vynášeli hodnotící soudy, zaměřili na umělecký cíl, který Shakespeare užitím této dikce mohl sledovat. Podle Colina Burrowa je například časté používání archaismů, které srozumitelnost jazyka básně tolik snižují, nedílnou součástí interpretační výzvy, kterou jazyk *Nářku* představuje a spojuje ji s celkovou fascinací tajemstvím, která tuto báseň tolik charakterizuje, například v momentech, kdy si čtenář není jist, kdo je mluvčím dané pasáže, či kdy jsou smazávány genderové hranice (Burrow 1998 139, 140, 146). Pozornost věnovaná genderu je pojátkem mezi Burrowem a řadou pozdějších kritiků a kritiček, jako je Rees, Laws, Bell či Sharon-Zisser.

I ze strany současné kritiky básně, která její interpretaci otevřela řadě nových směrů od nového historicismu přes queer teorie a dekonstrukci až po post-strukturalismus, se však ozývají silné hlasy kritizující její jazyk. Významným příkladem je Brian Vickers, který kromě složitosti a archaismů, které podle něj často samoúčelně „zachraňují rým,“ kriticky hodnotí také neopodstatněné přepínání mezi přítomným a minulým časem či častou inverzi podmětu a předmětu. Strukturu narativu označuje za zmatenou (Vickers 2003 15). Kromě toho se i on zabývá otázkou genderu a podobně jako Ilona Bell kritizuje misogynní prezentaci ženské hrdinky. S ohledem na vliv, kterému se v uplynulých desetiletích těší feministická kritika, není žádným překvapením, že genderu byl věnován tak velký díl pozornosti kritiky poslední doby. Joan Rees, jež poukázala na dějové pojítka mezi situací Didony a Pamphila v Sydneyho *Arkádii* a mezi svůdcem a milenkou v *Nářku*, které obě považuje za negativní exempla misogynity (Rees 167), své genderové čtení zkombinovala s analýzou formy básně. Je jednou

z těch, kteří upozornili na nápadnou neukončenost *Nárku*, což je bod, ve kterém se Shakespeare od Sidneyho vzoru odchyluje. Otevřený konec si však nevykládá jako náznak možné nedokončenosti básně, podobně jako Katherine Craik, podle které se tak Shakespeare záměrně vyhnul jednoznačnému moralistnímu hodnocení (Craik 452). Ilona Bell v absenci závěrečného rámce rovněž vidí záměrnou snahu narušit genderově zabarvené konvence žánru, podle kterých mužský vypravěč rámuje ženskou výpověď, a má tak moc ji určitým způsobem prezentovat. V *Nárku* naopak díky vynechání koncového rámce naopak dívčin nářek obklopuje výpověď mužského svůdce (Bell 470). Žánrově orientovanou interpretaci neobvyklé struktury básně nabízí také Jennifer Laws, podle které fakt, že je ženská hrdinka, vyjadřující bez zábrán svou touhu a sexualitu, zasazena do pastorálního kontextu, umožňuje zobrazit ji jako záměrně nespécifikovanou zástupkyni širšího typu sexuálního chování, spíše než jako konkrétní ženu (Laws 86). Podle Sharon-Zisser onen ctihodný muž, jenž vytváří úvodní rámec, slouží k vytvoření jakési proto-terapeutické situace pro dívku, která odmítá akceptovat ztrátu svého milovaného. Její zpověď ji pak psychologicky osvobodí, což je nepřímě vyjádřeno i tím, že její vlastní výpověď zakončuje celou báseň a není již třeba opatřovat ji rámcem mužského vypravěčského hlasu. Toto psychologicko-rétorické čtení má precedent v zásadní práci kritičky Heather Dubrow, která se zabývá pojítkem mezi formální výstavbou Shakespearovy tvorby a její psychologickou dimenzí. Nezaměřuje se však na *Nárek*, nýbrž především na ostatní narativní básně a na *Sonety* (Sharon-Zisser 46). Přímě na *Nárek* se pak v tomto duchu soustředí John Kerrigan, jehož kniha *Motives of Woe* bývá ostatními kritiky současné doby citována jako nejdůležitější dílo, které o *Nárku* vzniklo. Podle něj je ženskost tohoto nářku zakódována v rétorických figurách, které se v něm tolik opakují – v apostrofách, antistrofách, figurách opakování a zvolání, a především v apostrofách a ozvěnách, které evokují již zmíněné dutiny jeskyní, údolí, či vykotlaných stromů, které symbolicky odkazují na ženské tělo (Kerrigan 21-22).

Kritické ohlasy na *Nárek* mají v posledních třiceti letech nesmírně široký záběr a přistupují k tomuto dílu z množství nejrůznějších perspektiv. Nalezneme mezi nimi studie zaměřené na historii jeho publikace, pravost autorství, studie psychoanalytické, rétorické, post-strukturalistické či životopisné, výzkumy využívající počítační techniky a statistických metod, novohistorické přístupy, studie zabývající se žánrem a množstvím prací pracujících s tématem genderu a sexuality, ať již feministicky laděných či nikoliv. Debata o *A Lover's Complaint* je tedy tematicky a názorově nesmírně bohatá, kritického materiálu je však, především ve srovnání se záplavou studií o jiných Shakespearových dílech, stále ještě poskrovnu.

2. Česká recepce díla

Pokud byl *A Lover's Complaint* anglosaskou kritikou odjakživa zanedbáván, v našich končinách se mu dostalo přijetí ještě chladnějšího. Kdo chce najít alespoň letmou zmínku, byť jen o jeho existenci, musí dlouho a bedlivě hledat v řadě shakespearovských publikací, které by se vedle rozsáhlých studií věnovaným *Sonetům* zmiňovaly i o básni, která s byla se *Sonety* vydána v jednom svazku a tematicky s nimi utváří volný celek. Musí projít hromadu novinových článků, aby nakonec narazil na pouhou noticku o publikaci prvního českého překladu této básně, a to ještě naprosto nepřímou.

Považujeme-li *A Lover's Complaint* za integrální součást Thorpeova vydání z roku 1609, anebo pokud alespoň bereme na vědomí tuto eventualitu, byť nás doposud žádný ze Shakespearologů o pravosti autorství nepřesvědčil, musíme chtět nechtět jakýkoli text, který se zabývá *Sonety*, ale zároveň se v něm nevyskytuje ani jediná zmínka, která by do jejich kontextu zahrнула i *Nářek*, považovat za „černou díru“ v recepční historii této Shakespearovy básně.

Prvním, kdo *A Lover's Complaint* přeložil do češtiny a vydal, byl Antonín Klášterský. Je ale nutné podotknout, že tak neučinil v rámci své publikace prvního souborného vydání Shakespearových *Sonetů* v roce 1923, které mu vyšly v nakladatelství Jaroslava Šnajdra na Kladně. Toto vydání neobsahuje žádnou předmluvu či doslov, natož zmínku či vysvětlení absence *A Lover's Complaint*. Poprvé tedy byly *Sonety* českému publiku představeny samostatně, jako svébytný celek; na českou literární scénu a do českého literárního povědomí vešly bez *Nárku*. Ten byl vydán až mnohem později, a to v roce 1964 v rámci jubilejního vydání Shakespearových básní a historických her. Ani zde není nikterak zdůrazněna jeho spojitost se *Sonety*: vzhledem k organizaci publikace a řazení v obsahu se stává pouhou položkou v řadě ostatních narativních básní. Zmíněn je pak v krátkém textíku Otakara Vočadla s názvem „Připomenutí“, zařazeném na úplný konec tohoto vydání. Zde je *A Lover's Complaint* de facto označen za „méně významnou část nedramatické tvorby Shakespearovy“, kterou ještě zbývalo přeložit po Jaroslavu Vrchlickém, který přeložil část *Sonetů* i *Venuši i Adonise*, tedy, dle Vočadla, „obě nejdůležitější strofická díla.“ (Vočadlo 1964 662)

Stežejní shakespearologické dílo, dvojdílná *Knih o Shakespearovi* Františka Chudoby, zato věnuje básni celou samostatnou kapitolku. Její recepční postoj je však veskrze negativní a od básně odrazující; jistě ji nelze považovat za impuls českému čtenáři, aby neváhal a dílo si přečetl. Chudoba sám nemá valné mínění o kvalitě básně, podle něj je její výraz strnulý (Chudoba 52), otevřenost vypravěčského rámce na něj působí dojmem, že se

jedná o nedokončené, odložené dílo, a kritizuje ho i pro metrickou neobratnost a „drsnost“ (Chudoba 56). Vedle toho shrnuje názor anglosaských kritiků, J.W. Mackaila a J.M. Robertsona, ze nichž první Shakespearovo autorství zpochybňuje a navrhuje, že se *Nářek* mohl do Thorpeova vydání dostat pouhou náhodou, a druhý se proti náležitosti *Nářku* do Shakespearovského kánonu vyjadřuje rezolutně a tvrdí, že báseň musel napsat George Chapman. Je pravda, že Chudobovo dílo vyšlo v době, kdy názor anglosaské kritiky na autorství byl ještě velmi skeptický – přesvědčení, že *Nářek* je součástí Shakesperova díla, převládlo až v šedesátých letech (Hilský 2011 1617). Z Chudobova postoje však i přesto můžeme vyvodit dvojí závěr. Zaprvé, pro jeho kritické stanovisko se stalo směrodatným stanovisko kritiky anglosaské, a zadruhé, tak jako mnoho anglosaských kritiků, i pro něj jsou (subjektivně vnímané) estetické nedostatky a stylistické zvláštnosti této básně argumentem *proti* Shakespearově autorství. Tento způsob argumentace lze číst jako symptom faktu, že fenomén Shakespeare je jak na své domácí scéně, tak i na scéně české, chován v nesmírné vážnosti a jeho autorita je natolik neotřesitelná, že je pro něj představa náležitosti kvalitativně nevyrovnaného díla do Shakespearova kánonu velmi obtížnou myšlenkovou operací.

Další důležitá shakespeareovská publikace, *Kritikův breviář* Jindřicha Vodáka z roku 1950, *Nářek* pro změnu nezmiňuje vůbec. Pouze krátce zmiňuje Klášterského vydání *Sonetů* z dvacátých let; absenci *Nářku* v tomto vydání nijak nekomentuje.

Podobně v roce 1964, když vychází druhé vydání Vladislavova překladu *Sonetů*, o něm *Literární noviny* informují bez jakékoli zmínky o nepřítomnosti nářku; prezentují ho jako samostatné dílo (LN roč.13, č.20 11) V roce 1964, kdy *A Lover's Complaint* v češtině vyšel poprvé, a jenž byl Shakespearovým jubilejním rokem, jsme vůbec zaznamenali velké množství novinových článků na shakespeareovská témata (především v *Literárních novinách*), žádný z nich se však o *Nářku* přímo nezmiňuje. Dokonce i v samotné zprávě o publikaci zmíněného dvousvazkového vydání Shakespearových historických her a básní zůstává tato báseň v anonymitě: zpráva sděluje, že vydání obsahuje historické hry, které jmenovitě uvádí, a „dále básně“ (LN roč.13, č.11 11). Větší pozornosti se velké shakespeareovské publikaci nedostalo; zaznamenali jsme pouze kratičký článek příspěvatele *Literárních novin*, podepsaného šifrou „zv“ (zřejmě se jedná o redaktora Zdeňka Vavříka) s názvem „Romeo, Julie a šed“, podle něhož jsme u nás Shakespeareovo jubileum řádně neoslavili. „Zatím vyšly před několika nedělemi dva svazky Shakespearových tragédií,“ píše a zbytek sloupku věnuje mizerné typografické úpravě vydání Urbánkova překladu *Romea a Julie* (LN roč.13, č.21 2). Nejenže tedy v jeho článku výroční publikace zapadá jako jakási podružná záležitost, protože

autor článku zjevně čekal něco víc, ale navíc ji nazývá pouze souborem Shakespearových tragédií a básně naprosto opomíjí.

Ani příspěvek významného českého anglisty Bohuslava Mánka, zařazený do publikace Univerzity Karlovy *Shakespeare between the Middle Ages and Modernism*, se o *Nárku* a jeho souvislosti se *Sonet*y slovem nezmiňuje. Jeho text přitom pojednává o prvních českých překladech *Sonetů* z první poloviny 19. století. I on tedy sonetový cyklus prezentuje jako samostatné dílo.

Změnu v české kritické recepci básně představuje článek Zdeňka Stříbrného týkající se souborného vydání Shakespearova díla v překladu Martina Hilského. Vyjadřuje totiž údiv nad tím, že se Hilský se v souvislosti se svým vydáním sonetů vůbec nezmiňuje o *A Lover's Complaint*. Podle Stříbrného měl Hilský plné právo *Nárek* nezahrnout, ale neměl již právo toto rozhodnutí nikterak nezdůvodnit ani neokomentovat (Stříbrný, 110-111). Zároveň uvádí, že v novém, revidovaném vydání Hilského překladu *Sonetů*, které vyšlo v Evropském literárním klubu, už překlad *Nárku* je. Upozorňuje také Urbánkovou a Joska, kteří do svých překladů *Sonetů* překlad *Nárku* oba zahrnuli (Stříbrný 111).

Ve své publikaci *Dějiny anglické literatury* Stříbrný skutečně volí postup, který vyžaduje od Hilského ve zmíněném článku: v knize uvádí chronologii Shakespearových děl, do níž *A Lover's Complaint* nezařazuje, ale toto rozhodnutí hned vzápětí komentuje.

Za počiny významně přispívající k české recepci *A Lover's Complaint* jakožto díla svázaného se sonetovým cyklem nesporně přispívají i samotné překlady, ať už obě díla staví vedle sebe, či je prezentují zvlášť – za zvýšení českého čtenářského povědomí tedy Shakespearova báseň nejvíce vděčí právě překladatelům Klášterskému, Urbánkové, Joskovi a Hilskému.

Při příležitosti vydání svého překladu Jiří Josek zároveň publikuje článek na internetové platformě časopisu *Reflex*, kde o *Sonetech* a *Nárku* hovoří jako o organicky propojených dílech. Uvádí kontext jejich prvotní společné publikace a vysvětluje, že připojení *nárku* za sonetový cyklus bylo součástí dobové literární konvence, a tato kombinace tedy v Shakespearově případě nebyla žádnou kuriózní novinkou. Samotnou báseň *A Lover's Complaint* prezentuje velice atraktivně, vyzdvihuje způsob, jakým se vymyká ze svého žánru tím ho transformuje. Shrnuje také spletitý vývoj sporu o autorství básně a zdůrazňuje, že od 80. let péčí editorů jako je John Kerrigan Katherine Duncan-Jones se již podařilo poměrně věrohodně prokázat, že autorem básně je skutečně William Shakespeare.

Česká recepce tedy tu anglosaskou do značné míry kopíruje; básni bylo zatím v porovnání s jinými Shakespearovými díly věnováno málo pozornosti, ještě mnohem méně

než na Shakespearově „domácí scéně“. Na změny na anglosaském kritickém poli navíc česká scéna reaguje s notným zpožděním: zatímco Britové se o ní vyjadřují již od 18. století, do českého povědomí vstoupila patrně až s překladem Antonína Klášterského. Zatímco v anglosaském prostředí se názor kloní k pravosti autorství již od 80. let, u nás tento obrat registruje prvně až Urbánkové vydání *Sonety; Milenčin nářek* z roku 1997, a dále vydání Joska a Hilského až po roce 2000.

3. Dobové poetické normy

Jak již bylo naznačeno, tato práce se na zkoumané překlady dívá dvojím okem. Na jednu stranu ke každému z nich přistupuje jako k autonomnímu uměleckému dílu, v duchu normy „uměleckosti“ a s ní spojené metody „volnosti“, jak o nich hovoří Jiří Levý. Touto optikou jde v překladu především o vytvoření původního díla, v našem případě českého. Tento přístup, ač částečně uměle navozovaný, nám umožní nahlédnout jednotlivé překlady „čerstvým okem,“ aby prvotní, bezprostřední čtenářské dojmy byly co možná nejméně ovlivněny znalostí originálu, literárněhistorického kontextu jeho vzniku a vzniku překladů. Činíme tak v duchu přístupu Gideona Touryho, podle kterého má translatická analýza ideálně probíhat ve směru od překladu k originálu. Tomuto pohledu na zkoumaný materiál na straně druhé konkuruje (či ho spíše komplementárně doplňuje) vidění originálu a překladů v kontextu jejich jazykového, literárního, kulturního a historického prostředí. Je-li jedním z úkolů, které si tato práce klade, také zmapovat vývoj kritické recepce originálu zdrojovou kulturou a porovnat ho s vývojem kritických recepcí každého z překladů v kultuře cílové, potom literárněhistorické klima panující v době tvorby překladů musí být jednou z klíčových indicií. Lze totiž předpokládat, že poetická a překladová norma dané epochy v českých zemích a její společenskopolitické pozadí budou fakty do velké míry předurčující osud uměleckého díla-překladu v rukou kritiků, potažmo čtenářské veřejnosti.

3.1 Antonín Klášterský

Antonín Klášterský byl básník, překladatel a organizátor uměleckého života přelomu 19. a 20. století. Jeho původní tvorbě dominuje lyrika, především reflexivní, vlastenecká či intimní; psal však i drobné epiky (Homolová 130). Byl jedním ze spoluvůrců tzv. realistického žánru, tedy lyrickoepického útvaru zachycující všední příběhy kuriózních městských postaviček, nejčastěji se sociálně kritickým zabarvením. Tato forma se u nás na čas těšila veliké oblibě, patrně pod vlivem francouzského autora Françoise Coppéa, jehož tvorba měla mezi českou generací 90.let řadu obdivovatelů (Červenka 1995 77), postupně se však vyčerpala a většina autorů od ní upustila. Ne však Klášterský, jenž se jí věnoval po zbytek svého tvůrčího života, s pouhými obměnami v jejím akcentu (např. melancholická nálada ve sbírce *Živým i mrtvým* z r. 1889 či sociální tematika v *Písničkách z práce*, 1891) (Menclová 328).

Jeho loajalita k realistickému žánru, literárnímu trendu navzdory, je pro nás důležitá, jelikož se jedná o jeden z momentů, které Klášterského-básníka zřetelně vydělují z generace 90. let (Homolová 130). Zatímco tvorba mnohých jeho současníků se vyvíjí v duchu

moderních literárních proudů, které poezii otevřely novým formálním možnostem (umíněně pětistopý jamb doby lumírovské je postupně nahrazen volným veršem, čtyřstopým jambem či jinými rozměry [Červenka 220]) i neotřelým tématům (vývoj sémantiky volného verše je od počátku nakloněn např. otázce soudobého člověka), Klášterského tvůrčí styl zůstává do velké míry poplatný estetickým požadavkům lumírovské generace, především pak jejím hlavním představitelům, Jaroslavu Vrchlickému či Josefu Václavu Sládkovi (Červenka 1991 16).

Jedním z nejvýraznějších rysů lumírovského veršování je důraz na větu jakožto na ústřední rytmickou jednotku. Z mechanicky realizovaného přízvukového rytmu a s ním spojené neutralizace veršové intonace (Červenka 1991 16) pak plyne řada dalších rysů, jako je upozadění a sémantické zploštění nižších segmentů, zejména slova (pojmenování) (Vančura 139). O „nadvládě větné intonace“ (Červenka 1991 16) svědčí i bohatá lumírovská strofika, totiž záliba lumírovců v kombinacích veršů různého rozsahu, paralelismu, refrénu či zajímavých rýmových schématech, jak je známe např. od Vrchlického či Svatopluka Čecha, jelikož větná syntax je u nich do značné míry podřízena právě strofické stavbě. Díkce typicky lumírovských košatých souvětí je trvale a sytě rétoricky zabarvena a jako takové jí nastupující generací bývá vytýkána ledabylost (Vančura 139), obsahová vyprázdňenost až otrepanost. Nastupující generace modernistů spatřovala umrtvenou jednotvárnost i v lumírovském relativně striktním dodržování sylabotónické normy a požadavků metra – nejčastěji pětistopého jambu, jenž se v lumírovském období stal rozměrem bezpříznakovým a nahradil tak májovci oblíbený trochej. Co se jambu týče, o relativně přísné normativnosti vypovídá například lumírovský úzus v otázce incipitu. Červenka pozoruje, že je lumírovské básníky lze rozdělit zhruba do tří skupin dle míry poslušnosti vůči této normě: autoři tolerující na první slabice takřka výlučně jednoslabičná slova (např. Heyduk, Krásnohorská, Quis, Jung, J. Kvapil); autoři navazující na májovských cca 10% víceslabičných celků na počáteční slabice (mezi nimi Vrchlický, Sládek, Jelínek) a nakonec menšinová skupina, navazující v tomto ohledu na romantiky a jejich daktylské počátky verše (Červenka 2007 215-216).

Klásterského jméno se v kritikách, příručkách či literárních slovnících velmi často objevuje právě v těsné souvislosti s jeho lumírovskými předchůdci; bývá dokonce řazen mezi jejich epigony. Že je jejich žákem platí alespoň v případě Sládka v doslovném smyslu – u Sládka se učil anglickému jazyku (Homolová 130) a toto „tovaryšství“ završil, když se po Sládkově smrti ujal dokončení souborného překladu Shakespearova díla. K vytvoření druhého souborného překladu původně vyzval Jaroslav Vrchlický, jenž se na tomto úkolu měl rovněž podílet, brzy toho ale zanechal a přenechal břímě Sládkovi. Tvrdit, že by návaznost na torzo Sládkovo překladu měla automaticky znamenat i návaznost na jeho překladatelský styl, by

bylo povrchní a unáhlené. Drábek například, ne zcela přesvědčivě, jistou návaznost naznačuje; cituje kritiku Václava Tilleho, jenž Sládkův překlad kritizuje za “papírový pathos, [...] kroucení slovosledu, tvrdé zacházení se slovem, filologické ne umělecké cenění významu“ (Drábek, *České pokusy o Shakespeara* 157) a zároveň Klášterského překlady Shakespeareových her označuje za bibliofilské, jelikož se jedná o hry, které se na českém jevišti takřka neuvádějí, a považuje proto za nemístné, podrobovat je stejné kritice jako překlady Sládkovy (Drábek 155). Že výběr dramát k překladu logicky nezávisel zcela na Klášterského libovůli, dokončoval-li dílo Sládkovo, Drábek do úvahy nezahrnuje, svým výrokem však implicitně naznačuje, že ani Klášterského překlady by bývaly před kritikou neobstály, kdyby je vůbec stálo za to kritizovat. Podobně nepřesvědčivý je i Drábekův soud o Klášterského dopisu Vočadlovi z roku 1934 stran překladu Keatsových sonetů. Klášterský zde vyslovuje skromnou žádost o revizi svého překladu druhým párem očí, z čehož Drábek bez váhání usuzuje na překladatelovu omezenou znalost angličtiny.

Že Klášterského poetika vychází z lumírovského vzoru bylo nicméně mnohokrát ukázáno především na podkladě formálních parametrů jeho poezie. Podobnosti začínají na již zmíněné úrovni strofy. Vzhledem k tomu, že modernistická generace se od strofičnosti odklonila a svým způsobem proti ní protestovala preferencí těch nejjednodušších, takřka neviditelných veršových útvarů, lze výraznou strofičnost, která je u Klášterského k vidění hojně (výrazně v *Písniích z práce*, 1891) považovat za signál „nepřetrženého pouta“ s lumírovskými vzory. (Červenka 1991 17). Na úrovni verše je pak Klášterského poplatnost předchozím generacím viditelná na jeho volbách metra. Podobně jako strofičnost, také míra užití trochejských rozměrů, které se staly příznakovými pro určité staromilství už za lumírovců, napovídá vazbu na minulé básnictví: zatímco 90. léta od trocheje zaznamenaly velký odklon, u Klášterského je frekvence srovnatelná se Sládkovou. (Červenka 1991 24). Naproti tomu pětistopý jamb je u něj bohatě zastoupeným rozměrem, stejně jako u vůdčích představitelů starší generace. (Červenka 2007 220) Také výše zmíněnou pravidelnost, “hladkost” verše a monometrii, typické pro lumírovskou generaci, si Klášterský ponechává (Červenka 1995 77), ačkoliv už v polovině 80. let nalezneme autory, u kterých se v opozici proti lumírovcům objevuje užití polymetrie (Chalupa, Pokorný či Procházka). (Červenka 1995 77).

Situace ale samozřejmě zdaleka není tak černobílá a Klášterského odkaz nelze smést ze stolu přezíravou nálepkou epigonství. Jeho tvorba je výrazně bohatší než pouhá kopie stylu svých předchůdců. Není náhodné, že např. slovník *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století* Klášterského dílo označuje za “přechod mezi lumírovskou poetikou a tvorbou generace 90.

let.” (Homolová 130). Klášterský zdaleka nezabředl pouze v jambu; pro svou drobnou veršovanou epiku (např. *Epické básně*, 1893) si oblíbil si rovněž alexandrín, jakožto rozměr, který byl mezi lumírovci v čele s Vrchlickým (překvapivě) málo používaný a získal tedy příznak „hledání revize lumírovské poetiky v rámci lumírovství.” (Červenka 1995 32). Stejně tak Klášterským spoluzaložený realistický žánr byl jednou z cest, jimiž se česká poezie vymaňovala ze závislosti na Vrchlickém. (Homolová 130).

Ptáme-li se tedy na poetickou normu, které byl Klášterský jako básník a překladatel poezie poplatný, je třeba obezřetnosti. Budeme-li za jeho stylový vzor pokládat Vrchlického, můžeme v jeho překladu přepokládat inverzní slovosled, relativně archaický rejstřík (i na dobu vzniku překladu) včetně zvláštního výraziva, které u Vrchlického bylo často uměle vytvořené pro potřeby hladkého verše (příklady uvádí např. Horálek: “kýs” místo “jakýsi,” “můž” místo “může,” apod. (Horálek 46) či intonaci podřízenou větnému, nikoli veršovému celku, relativně malé odchylky od metra a, je-li rozměrem originálu jambický pentametr, pak také malý výskyt víceslabičných celků v incipitu. Jakkoli je však řazen mezi autory generace 90. let, jehož tvorba si uchovala mnoho atributů generace předcházející, překlad *A Lover's Complaint* Klášterský vytvořil až v roce 1922, kdy již byly modernistické proudy české (i světové) literatury v plném rozpuku a lze tedy předpokládat, že i tyto měly na Klášterského určitý, byť omezený, vliv.

Vývoj v tomto časovém rozmezí zaznamenal i český přístup k překládání. Lumírovci hrdě prosazovaný překlad rozměrem originálu a přibližování cizích kultur kultuře naší zpochybnil už v 90. letech Šalda, když místo toho požadoval raději zachování individuality předlohy a kulturní diferenciaci. (Levý 1996 191-2). Zároveň se kolem T.G. Masaryka formuje skupina “realistů,” (Levý 1996 187) prosazující zásady tzv. historického realismu, podle nichž by měl překladatel dbát především na historicky podloženou věcnou správnost a před vystižením celku upřednostňovat věrnost detailu. Tento přístup toleruje dokonce i překlad prózou, stejně jako ho tolerovali dekadenti kolem J. Karáska ze Lvovic. Přibližně v době vydání Klášterského překladu *Nárku milenčina*, v první polovině dvacátých let, pak Šalda, nevěrný svému původnímu názoru začal prosazovat svého druhu nevěrný překlad: podle jeho nové teorie měl překladatel respektovat jedinečnost a neopakovatelnost předlohy, a nesnažit se proto ani o jeho věrnou reprodukci, nýbrž o právě tak neopakovatelné, originální umělecké dílo překladové (Levý 1996 193). Generace první republiky navíc přichází s požadavkem na větší přirozenost a mluvnost jazyka překladu. (Levý 1996 215) Dlužno zdůraznit, že všechna zmíněná teoretická gesta byla gesty proti překladatelské metodě a stylu Jaroslava Vrchlického. Jakkoli urputné tedy mohou být hlasy, které Klášterského neúprosně

řadí mezi Sládkovy a Vrchlického epigony, a jakkoli se návaznost na Sládkův překladatelský styl nabízí „podděním” jeho shakespearovského torza, vývoj na literární a překladové scéně neumožňuje vidět Klášterského překlad jednostranně v kontextu lumírovské poetiky. Proměny literárního klimatu od přelomu století do 20. let 20. století vytváří s jeho tvůrčími kořeny pnutí, které bude zajímavé sledovat na půdě *Milenčina nářku* v Klášterského podání.

3.2 Jarmila Urbánková

S Jarmilou Urbánkovou a jejím překladem *Milenčina nářku* z roku 1997 se naše pozornost přesouvá o několik vývojových fází české literatury a českého překladu vpřed. V kontextu překládání Shakespearova díla se jedná především o názory fischerovské generace, včetně jejího předního shakespearovce E.A. Saudka, jejichž substituční metoda a důraz na zachování sevřenosti Shakespearova výrazu (na rozdíl od Sládka, který měl ve zvyku ve jménu zachování všech významů originál značně prodlužovat) zásadně proměnila podobu překladu Shakespearova díla. I plody fischerovské „revize”, kterou svého času žádal pro stav českého překladatelství, byly přirozeně později zrevidovány, přes všechn její přínos pro mezi- a poválečný překlad. Saudkův převod Shakespeara byl označen za příliš individualistický, v duchu Saudkova pojetí Shakespeara jako manýristického básníka. (Josek 1996 112-13) Období politického tání v Československu 60. let pak dalo vzniknout nepřebornému množství politicky zabarvených překladů Shakespearovských dramát, do nichž tehdejší překladatelé přimíchávali odstíny dobově palčivé nespokojenosti s režimem a touhu po svobodě a změně – a podobně jako historické události některé z těchto překladů rychle zastarávaly (Josek 1996 113). Porevoluční období devadesátých let, kdy se o překlad *A Lover's Complaint* pokusila lyrická básnířka, překladatelka a novinářka Jarmila Urbánková lze tedy chápat jako určitý návrat zpět k poctivějšímu přístupu k Shakespearovu dílu, jenž mu nebude podsouvat dobově aktuální politický osten. Urbánková se podílela již na vzniku souborného vydání *Sonetů* v českém překladu z roku 1976, v jehož rámci skupina překladatelů dokončila Saudkovo torzo překladů Shakespearových dramát. V roce 1997 pak Urbánková vydala svůj vlastní kompletní překlad sonetů a neopomněla tentokrát ani *A Lover's Complaint*. Netřeba zdůrazňovat, že stejně jako u Klášterského a Sládka i u Urbánkové se nabízí, avšak nesmí přeceňovat návaznost na Saudka.

Kromě zvrátů v teorii českého překladu se od dob posledního překladu *A Lover's Complaint* navíc událo 75 let vývoje českého literárního jazyka. V padesátých letech se začal odvíjet vleklý a nesnadný boj o stylovou autenticitu překladů – navzdory dobovým

jazykovým teoriím, potírajícím užití hovorového jazyka, dialektů a hlavně slangu či argotu v krásné literatuře se tehdejšími překladatelům dařilo tato tabu prolamovat a postupně tak mírnit konzervatismus odborný i neodborný (Hrala 74). Toto prolamování ledů je relevantní i pro naše zkoumání, jelikož právě „kluzký“ jazyk Shakespearův, plný dvojsmyslů a více či méně zastřených oplzlostí, byl v minulosti pro mnohé velkou překážkou na cestě k jeho přeložení. Pro Elišku Krásnohorskou to byl podle Klášterského slov jeden z důvodů, proč se zřekla možnosti překládat Shakespearovo dílo spolu se Sládkem (Drábek 153) a Sládek sám “ve svém díle vždy čistý a cudný, [...] nyní chtěl takové míti i dílo jiných,” a kluzkosti často vymycoval a zjemňoval, jak uvádí Klášterský jinde (Drábek 154). Urbánková má v devadesátých letech k dispozici mnohem uvolněnější společenské klima, co se sexuální otevřenosti týče, a její *Milenčin nářek* tak může být zajímavým náhledem na pozici překladového díla v literatuře. Jak píše ve své komparatisticky zaměřené práci *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron?* Eva Kalivodová, „Anarchická’ nezávislost převodů na historicky pojímaném čase vypovídá o tom, že náležejí do literárního *dění* v jeho nelineárním trvání” (Kalivodová 9). Doba vzniku překladů, sama o sobě do velké míry nahodilá, tak nemusí být určující pro podobu přeloženého díla, zvláště pokud vychází z předlohy tak zklasičtělé a okem zahraniční i domácí kritiky tolik sledované, jako je dílo Williama Shakespeara. Stanislav Rubáš její překlad sonetů kritizuje za staromódní básnický jazyk, jenž svým folklorizujícím zabarvením připomíná sládkovskou poetiku (Rubáš 88). Sama Urbánková se Sládkovu překladatelskému odkazu klaní v doslovu ke svému *Samsonu Agonistes* (1996), o nějž se původně pokusil (a téměř ho dokončil) právě Sládek. Podle slov Urbánkové nese jeho dílo “odlesk monumentálního originálu” a Sládkovi byl „jistě blízký biblický jazyk, [...] stejně jako výrazivo renesanční dramatiky” (Urbánková 76). Bude zajímavé porovnat její překlad sonetového věnce s překladem narativní básně, která s ním přinejmenším publikačně vzato úzce souvisí, a samozřejmě také její *Milenčin nářek* s *Nářkem* jejího předchůdce, který na rozdíl o ní na Sládka navazoval přímo a explicitně.

Obecněji vzato se v recenzích autorčiny původní tvorby objevují odkazy na literární vliv Jiřího Wolкера, Antonína Sovy, Josefa Hory a rovněž poetického hnutí, spolu s poměrně jednoznačným zařazením její poezie do oblasti intimní lyriky. Tyto prerokvizity jsou zajímavou výbavou pro překlad díla, jakým je *Milenčin nářek* a je otázkou, zda se do něj nějak promítnou.

3.3 Jiří Josek

Jiřího Joska přivedl k překladu Shakespeara v polovině 80. let Alojs Bejblík, který Joska navrhl jako spoluautora třísvazkového projektu *Alžbětinské divadlo* (Josek 2005) a rovněž ho doporučil režiséru Františku Hormadovi, pro jehož nastudování Josek přeložil *Romea a Julii*. (Drábek 296). Právě překlad přímo pro divadelní inscenace je vnímáno jako určující pro podobu jeho překladatelského výrazu, a to jak dle kritiky (Drábek 296), tak u dle překladatelových vlastních slov: například Sládkovo prodlužování originálu Josek hodnotí negativně jakožto gesto „podrývající dramatický spád divadelní hry” (Josek 1996 112, překlad do češtiny můj). V tomto Joskově, řečeno jazykem klasifikace M.H. Abramse, *pragmatickém* přístupu k překladu lze v kontextu vývoje českých teorií překladu spatřovat vliv Fischerovy školy, jejíž důraz na mluvnost nabýval v případě překladu dramatu podoby požadavku na zachování dramatického napětí i za cenu výrazných zásahů do struktury jazyka originálu (Levý 1996 217). Joskovo pojetí navíc ve shodě s fischerovskou generací odemyká překladatelská dilemata klíčem *funkce*: „The key word here is function.” (Josek 1996 114). (Zajímavé je, že Drábek naproti tomu přiřazuje k fischerovské (potažmo saudkovské) tradici Martina Hilského, zatímco u Joska klade do popředí hlavně inscenační zřetel jeho překladů. Je to jen potvrzením zřejmého faktu, že různí kritici překladu vyzdvihují různé kvality a k literární kritice jako aktu ze své podstaty subjektivní je tedy nutno přistupovat s tímto zřetelem – skutečnost relevantní pro naši kapitolu, zabývající se prostorem mezi předpoklady dobové poetiky a překladem jako autonomním uměleckým dílem).

Josek zdůrazňuje konflikt mezi požadavky moderního básnického výrazu a věrnosti autorovi včetně jeho reálií, jenž mnohdy nelze rozsoudit jinak, než jeho odvrhnutím a zapojením vlastní tvůrčí imaginace a vlastního jazyka. (Josek 1996 114) Tento aspekt jeho překladatelské metody je ve svých důsledcích kritizován Pavlem Drábkem, podle něhož má Josek ve jménu čtivosti a přístupnosti překladového textu tendenci Shakespearův výraz v jeho bohaté významové rozvrstvenosti zjednodušovat (Drábek 299). V narážce na své předchůdce a jejich mravní ostýchavost, pokud jde o „kluzká” místa Shakespearova díla, však Josek na druhou stranu vyznává jazyku předlohy věrnost, jelikož „obsahuje vedle míst krásných, patetických, poetických, ornamentálních také výrazy jiné, jsou tam místa lascivní, obhroublá, kliše.” (Josek 2005). Při našem rozboru překladového materiálu se tedy zřejmě otázka převodu expresivity Shakespearova výrazu, nastíněná už v souvislosti s Klášterským a Urbánkovou, bude opět vynořovat.

3.4 Martin Hilský

Martin Hilský u nás spolu s Jiřím Joskem platí za největší Shakespearovskou autoritu. Shakespeara začal překládat již za socialismu, kdy překladatel fungoval jako odborník najatý pro potřeby konkrétní inscenace (Drábek 286). Začal dramaty a už od samého počátku měl tedy kontakt s praxí; zvykl si dívat se na překlad se zřetelem na jeho použití na jevišti. Ohled na jevištní praxi se u něj mísí s respektem pro význam Shakespeara jako literárního tvůrce – Hilský je vystudovaným anglistou a na Shakespeareova díla se dívá zároveň jako na klasická díla s literárními kvalitami, které je v překladu třeba zachovat bez ohledu na konkrétní inscenaci (Drábek 287).

Ve svých studiích a výkladech Shakespeareova díla Hilský s oblibou vyjadřuje své interpretace pomocí metafory zrcadel (Just 121). Touto metaforou zároveň popisuje i svůj pohled na proces překladu, který vidí jako zrcadlení tří textů – textu originálu, textu překladu, a nakonec i textu, který se rodí v imaginaci každého jednotlivého čtenáře (Drábek 278).

Pavel Drábek vidí v Hilském pokračovatele E.A. Saudka, stoupence fischerovské školy (Drábek 287). Řadí ho tím ke škole překladu, která vyznává proslulou maximu, že překlad musí být natolik volný, aby mohl být věrný (Jettmarová 12), a pro níž je základním principem překladatelského procesu snaha o funkční ekvivalenci. Sám Hilský klade důraz především na ekvivalenci jazyka originálu z hlediska „divadelní akce,“ kterou performuje (Hilský 1998). Tak se sice vyjádřil ve spojitosti s překladem dramatu, ale i jeho překlady Shakespeareovy poezie jsou známy svou divadelností. Stanislav Rubáš například tvrdí, že jeho překlad *Sonetů* volí de facto jednotné sémantické gesto, a totiž důraz na dramatické možnosti jazyka (Rubáš 114), který se promítá zejména ve zdůrazňování rysů mluvené řeči (Rubáš 108). Shakespeareův jazyk je podle Hilského performativní, je to „jazyk, který hraje divadlo“ (Hilský 1998). V otázce věrnosti překladu se proto snaží hledat kompromis mezi složitou, melodramatickou dikcí jazyka originálu a dnešní podobou jazyka, ve kterém již rétorická rozevlátost mnohdy působí cize a nepřírozně. Přílišná modernizace Shakespeara podle něj totiž nutně vede k jeho zjednodušování a umenšování (Hilský 1998).

4. Analýza textů

4.1 České překlady a zub času

Čtyři zkoumané překlady Shakespearovy básně jsou od sebe dobou vzniku vzdáleny (mezi prvním a posledním zeje 86 let) a znatelně odráží vývoj, k němuž v literární češtině a v češtině vůbec během dvacátého století došlo. Co bylo například stylově bezpříznakovým slovem v době tvorby Antonína Klášterského, mohlo na přelomu dvacátého a jednadvacátého století, kdy své překlady tvořili Urbánková, Josek a Hlinský, být již výrazem knižním či dokonce archaickým, po němž překladatel sáhne, snaží-li se svému textu dát patinu starých časů. Podobně třeba v případě slovosledu: pokud byl inverzní či jinak výrazně deformovaný slovosled za časů Klášterského jakousi normou na ústupu, vlastní generaci Sládka a Vrchlického, o poznání cizejší však již básnické generaci nastupující, stále však nicméně poměrně nepřekvapivým prvkem básnického jazyka, v jazykovém prostředí prvního desetiletí jednadvacátého století se již jedná o rys výrazně příznakový i v oblasti poezie. Budeme-li se tedy zabývat například otázkou použití archaizujících prvků, sloužících k naznačení původu díla v dávných dobách, bude potřeba vzít tento časový rozptyl vzniku překladů v úvahu. A nejen to. I samotný originál, od nejstaršího z překladů svým vydáním vzdálený 313 let, se totiž vyznačuje velkým množstvím archaických výrazů, v kontextu Shakespearovy tvorby výrazně nadprůměrným. Nejenže tedy dnešním rodilým mluvčím angličtiny je již Shakespearova angličtina jazykem značně odtazitým a trh se hemží nejrůznějšími čtenářskými pomůckami, které se bardovo dílo pokouší předat v jazykově aktuálnější, a proto pro mnohé stravitelnější podobě – vzhledem k vysoké míře archaičnosti nemusel být *A Lover's Complaint* snadno čtenářsky stravitelný ani pro Shakespearovy současníky. S jistou dávkou zjednodušení (především proto, že skutečný účín staromódního jazyka na tehdejšího čtenáře je dnes již obtížně představitelný) tedy lze jejich situaci přirovnat k situaci dnešního čtenáře, který se rozhodne sáhnout po *Nářku* v překladu Antonína Klášterského.

Časová situace zkoumaných textů je tedy poměrně komplikovaná a strukturuje uvažování o jejich jazykovém tvaru do soustavy několika dislokací: dislokace jazykového materiálu originálu, jenž častým užitím archaismů zřejmě navozoval již soudobému publiku určitý historický kolorit, dislokace vznikloá převedením tři sta let staré renesanční básně do jazykově-kulturního prostředí Čech let 1923, 1997, 2008 a 2009, dislokace přímo úměrná časovému odstupu mezi vznikem jednotlivých překladů a naší dnešní čtenářskou perspektivou, jakož i záměrná dislokace v podobě překladatelského rozhodnutí svůj text archaizovat.

4.2 Pohled na překlady z genderové perspektivy

Zajímavé – protože času podléhající hledisko – při studiu vztahu originálu a překladů nabízí i tematický repertoár básně, jehož výraznou složkou je problematika genderu. Vzhledem k vzdálenosti 300 až 400 let, dělící originál od překladů, lze zřejmě předpokládat výrazný kulturně-společenský vývoj v případě libovolného tématu, zrovna v otázce rodu a s ním spojeným nánosem společensky podmíněných rolí a představ lze od dob Shakespearovy Anglie hovořit o vývoji přímo revolučním. Komplikovanost rodu v Shakespearově básni má původ již v jejím žánru, který směřuje k monologickému rázu výpovědi. Naše *fickle maid* tedy podává svůj příběh z vlastní subjektivní perspektivy a její pojetí není přímo konfrontováno s hlasem jejího mužského protějšku – pouze v podobě jeho promluv, které dívka reprodukuje. Tato jednostranná narativní struktura může poměrně oprávněně vzbuzovat pochyby o spolehlivosti vypravěčky, nenabízí-li se žádná její protiváha, ale podle Johna Kerrigana tento žánr napříč svou historií přitahuje pochybnosti právě kvůli vypravěččině pohlaví. Do ženských nářků je podle něj od počátku vepsaná misogynie v podobě pochyb o ženském hlasu jakožto objektivním zprostředkovateli událostí, a to obvykle prostřednictvím rámuující mužské figury posluchače či v některých případech prostřednictvím básnického já, které ženský nářek zasazuje do „vlastní“ básně. Více či méně explicitní narážky na dívčinu dvojakost (*doubleness*), faleš, jsou tedy jakousi žánrovou konvencí. Shakespearův text se v tomto ohledu nevyvíká. Skutečnost, že dívčin plačtivý příběh se již od první sloky rozeznává ozvěnou (*From off a hill whose concave womb **reworded**/ A plaintful story from a sist'ring vale*) jakožto dvojitý hlas (*double voice*), se tedy na první pohled či bez hlubší znalosti žánru může zdát jako pouhý ozvláštňující detail přírodní scenérie na pozadí, leč ve skutečnosti je naplněním této konvence a jedním z klíčů otevírajících významovou mnohoznačnost básně.

Implikace dvojakosti však zdaleka nekončí u misogynní podezřivosti. Naopak by se dalo říci, že Shakespeare dvojakost ve svém textu aplikuje způsobem, který genderové stereotypy podkopává, stírá hranici mezi ženským a mužským a destabilizuje význam básně na mnohem komplexnější úrovni, než je pouhé zpochybnění výpovědi na základě pohlaví autorky. Jedno z míst textu, které editory komentovaných vydání původní básně nejvíce mate a jemuž někteří z nich věnovali celé stránky spekulativních poznámek, se rovněž nachází hned v první strofě. Jedná se o čtenářovo naprosto první setkání s ženskou protagonistkou básně. Shakespeare ji označuje za *fickle maid full pale*. Adjektivum *fickle* totiž podle Oxford

English Dictionary, stejně jako v případě všech dalších výskytů v rámci Shakespearova díla, znamená přinejlepším rozmarná a vrtošivá (Roe 264), nespolehlivá, proměnlivá či nestálá a přinejhorším falešná, zrádná a zákeřná. Zatímco řada editorů tento význam do své interpretace básně přijímá jen neochotně a diskutuje o možné písářské chybě, John Kerrigan v něm spatřuje jeden z klíčových momentů básně. Podle něj je sice smysl náladovosti, rozrušenosti a z nich plynoucí proměnlivosti primární, ale aktivní je i význam vrtošivá, morálně nestálá, jelikož akt svádění není nikdy jednostranný, natož v Shakespearovi ne. Proto je třeba její emocionální rozbouřenost chápat jako faktor ohrožující objektivitu jejího nářku a jako signál, že ona zrádná duplicita, dvojakost, na níž báseň opakovaně upozorňuje, se může vztahovat i na žalující dívku, jež se v rámci svého nářku přiznává k povolnosti vůči mladíkovým svodům (Kerrigan 1986 395-6).

I v překladech tedy bude důležité, jakým způsobem bude protagonistka na scénu uvedena a který z nabízejících se, na škále pejorativnosti velmi rozdílných, významů si překladatelé zvolili. Klášterského překlad registruje pouze fyzickou stránku označení, setkáváme se tedy v jeho podání s *dívkou bledou*, modifikovanou v závěru sloky svou emocionální agitací a zoufalstvím (*vzbouřena vichrem, deštěm zoufalství*). Tato modifikace je sice s významem nestálosti příbuzná, je ale spíše dočasné povahy, vykresluje dívčin stav jako momentální rozpoložení, spíše než jako konstantní rys její osobnosti – a takový dojem ostatně budí i v originále (*Storming her world with sorrow's wind and rain*), kde se s bytostně proměnlivý motiv počasí kombinuje navíc s přítomným participiem, naznačujícím momentální trvání.

Josek se pak v první sloce omezuje na charakteristiku *dívka / bědné stvoření*, čímž registruje pravděpodobně její zjevné neštěstí, manifestované prudkými projevy smutku a zároveň dívčinou bledostí. Slovo *stvoření* pak sice skutečně vytváří mezi vypravěčem a spatřenou dívkou určitou distanci, spíše než nedůvěřivost však toto vyjádření evokuje cizost a snad i úžas nad jejím zuboženým stavem.

Jarmila Urbánková se oproti zmíněným dvěma překladatelům vydává interpretačně dál. Vypravěč uviděl *bloudit bledou paní*, a dodává *nitrem jí zřejmě vichry citů duly*. V Urbánkové podání se podobně jako u Klášterského odráží fyzický rys původní charakteristiky (bledost), stejně jako dívčino momentální emoční rozpoložení (jehož momentálnost je zde navíc zdůrazněna slovem *zřejmě*, které naznačuje viditelnost, a proto povrchovost tohoto stavu). K tomu však Urbánková přidává oproti originálu překvapivě dynamický prvek bloudění. Tím charakteristiku značně posouvá, vykresluje dívku jako ztracenou, čímž jí odjímá vládu nad situací a nad sebou samou. Tuto ztrátu kontroly lze

vnímat jako způsob, jakým má být naznačena dívčina nespolehlivost a nedůvěryhodnost, je to však způsob velmi odlišný od originálu, jehož *fickleness*, ať již připustíme kterýkoli z široké palety jejích významů, implikuje spíše vědomé chování než ztrátu kontroly, která z aktérky snímá určitý díl odpovědnosti a přidává stín pasivity a vydanosti na pospas osudu. To je z hlediska genderu poměrně důležité a v kontextu Shakespearova díla dvojnásob. V souvislosti s jeho Sonety je často zmiňován rozdíl ve zobrazení milované ženy například oproti milostné poezii Francesca Petrarca. Zatímco Petrarcova Laura, stylizovaná jako andělsky dokonalé stvoření, je básníkem vždy pozorována z povzdálí a zobrazovaný vztah je tedy vždy pouze platonický, a proto jednostranný, nepřipouštějící agenci ze strany zbožňované ženy, milostné vztahy Shakespearových sonetů jsou vždy oboustranné a kontaktní. Objekty básnickovy lásky jsou tak zobrazeny jako aktivní a za své činy odpovědní činitelé. Metafora ženství, která ho uvěznuje do role pasivní příjemtelky vlastního osudu je (nejen) v literatuře živá dodnes a překlady mají potenciál ji ještě přiživovat. Posun v Urbánkové textu lze pokládat za příklad jevu, který se napříč naší analýzou bude (nejen v Urbánkové překladu) nadále vynořovat.

Velmi rafinovanou odpověď na nejednoznačnou charakteristiku nachází Martin Hilský, který fyzickou bledost dívky rozvíjí v přirovnání k bledému měsíci (*uviděl dívku bledou velice, / tvář přízračná jak odraz měsíce*). Volbou tohoto motivu se mu daří implicitně prostředkovat dívčinu proměnlivost a nestálost a, v analogii k měsíci, jehož světlo není jeho vlastním, nýbrž je pouhým odrazem světla slunečního, také nepravost, falešnost.

Dvojakost, obojetnost je v textu přítomna v několika dalších podobách a některé z nich jsou opět vázány na rod. Jedním z výrazných motivů, táhnoucím se napříč básní, je motiv boje, bitvy, zbraní, násilí. Vezmeme-li v úvahu, že tato oblast je tradičně doménou spíše mužů než žen (a v Shakespearově době ještě o mnoho výrazněji než nyní), může naši pozornost zaujmout, že jsou zde tyto motivy opakovaně svázány s ženskými postavami. Čtvrtá strofa básně je toho typickou ukázkou, když roztěkanost dívčina pohledu popisuje výrazně balistickou metaforou a přirovnáním: *Sometimes her levelled eyes their carriage ride, / As they did battery to the spheres intend; / sometimes diverted their poor balls are tied / [...]*. Obraz evokující zbraň namířenou do nebes, hrozící vystřelit, a hříčka přirovnávající dívčiny oční bulvy (*balls*) k dělovým koulím, obojí použité v souvislosti s ženskou bytostí, nepovažujeme za náhodné, čteme to jako nástroj destabilizace tradičních genderových rolí a důležitý signál o „světě“ básně. Z hlediska překladu zároveň otevírá problematiku překladu metafor, jenž se v našem rozboru vynořuje opakovaně. Díváme-li se na metaforu jako na jazykový prostředek významově *produktivní* (což je model chápání metaforického jazyka

zavedený již ve 30. letech 20. století I.A. Richardsem a rozvinutý mnoha dalšími), nikoli pouze *dekorativní* (což je po staletí přetrvávající a do značné míry omezené pojetí metafory mající kořeny již v Aristotelově *Poetice*), je s ohledem na překlad nutné si pozorně všimnout obou interagujících myšlenek (řečeno Richardsovým pojmoslovím *tenoru* i *vehikula*), které v rámci metafory vstupují do vzájemného vztahu a mezi nimiž vzniká napětí. Jestliže zde myšlenka ženy, (která je navíc, ač se dále dozvídáme o její sexuální transgresi, je navíc nazývána *maid* – tedy panenská dívka) vstupuje do napětí s tradičně mužským motivem střelné zbraně, je třeba sledovat, jakým způsobem se s tímto obrazem vypořádává překlad – zda se snaží o převedení původních motivů či, pokud se od nich odchyluje, se původního efektu snaží docílit alternativními prostředky.

Z našich čtyř překladatelů zde motivy originálu v největší míře převádí Josek. Stejně jako originál se mu obraz zbraně namířené k výstřelu evokovat jak jmennými, tak slovesnými výrazy, a oproti originálu metaforu boje ještě posiluje motivem nepřítele: Chvílemi její oči k nebi **míří**, / nebeské sféry **bere na dostřel**, jindy zrak **sklopí** k zemi, oči klíží, jako by **zastrašil ji nepřítel**, [...]. Hilský i Klášterský obraz rovněž zachovávají, ač o něco méně výrazně než Josek, avšak Urbánková ho zcela opouští a vytváří obraz, jenž se účinem míjí s vyzněním originálu: Hned vzhůru míří oči zdvižené, / jako by k hvězdám dohledět se chtěly, / hned sklopí zorničky své sklíčené / sem dolů na zem, ale neutkvěly / na žádném místě, dál přes obzor celý / putují bludně z blízka do daleka [...]. Pohled upřený ke hvězdám zbavený balistické metafory evokuje spíše zasněnost či přímo snilkovství, než pronikavý a rozohněný pohled, a o několik veršů dál se opět setkáváme s motivem bloudění, ztracenosti, který je v ostrém konfliktu s původní motivickou linií, ze které (opět) zaznívá mnohem větší aktivita, iniciativnost, síla a agresivita než z motivů zvolených Urbánkovou.

Podobnou tendenci je možné pozorovat i v překladu Martina Hilského, který na několika místech týkajících se interakce mezi ženami a muži převrací perspektivu či směr akce tak, že tím opakovaně zbavuje ženské postavy agence či svobodné vůle. Prvním příkladem může být „mladíkovo“ líčení vztahu s jeptiškou (kde se analogického posunu dopouští i Antonín Klášterský).

*My parts had power to charm a sacred nun,
Who disciplined, ay, dieted in grace,
Believed here eyes when t'assail begun,
All vows and consecrations giving place.*

Originál nejprve hovoří o **okouzlení** jeptišky. V rámci gramatické struktury daného verše je sice agentem mužský mluvčí, význam slovesa „okouzlit“ však předpokládá aktivitu i na straně

objektu, jelikož zalíbení, které je v objektu vzbuzeno, vyžaduje určitý vkus a soubor preferencí, které ono „okouzlení“ umožní. Hilského překlad dává této emoční události významný nový odstín: *Já jsem svým šarmem zmámil svatou pannu [...]*. Ze sémantického pole slova *charm* vybírá pouze úzký výřez, jímž se mu daří od ideje reciprocit obsažené v okouzlení jedné osoby druhou přesunout pozornost pouze na mužského aktéra a jeho individuální kvalitu: *šarm*. Výrazem *zmámil* poté navozuje představu ženské aktérky zbavené smyslů, zbavené kontroly nad situací a jednající jaksi pod vlivem mužovy manipulativní vůle.

Popsaný posun je v tomto případě ještě výraznější u Klášterského, jenž v úvodu strofy použil podobné výrazivo (*Já moc měl kouzlem svatou sestru splést*). Klášterský totiž navíc verš *Believed her eyes when t'assail begun*, jenž odráží v renesanci populární neoplatónskou teorii lásky, podle níž oči tím, že prostředkují srdci obraz krásného objektu, na svého majitele útočí (Roe 279) překládá jako *zrakem svým / se dala k lásce vést*. Původní obraz se tedy, ač na první pohled evokuje představu útoku zvenčí, snad ze strany samotného krásného objektu, ve skutečnosti soustřeďuje ryze na vnímatele/vnímatelku tohoto objektu a metaforicky znázorňuje emocionální proces, při němž esteticky libý objekt vyvolává v člověku citovou odezvu. Klášterským použitá vazba *dala se vést* tedy oproti originálu ještě více zdůrazňuje ženinu pasivní odevzdanost a vkládá agenci do rukou muže. Všimněme si, jak tato řešení kontrastují třeba s verzí Urbánkové: *Můj jeden pohled tenkrát vzbudil cit / panny tak zbožné, že jí rovno není, / až zatoužila si mne vyměnit / za posvátný slib svého zasvěcení*. Vazba *vzbudit cit* v sobě obsahuje obdobnou implicitní reciprocitu jako sloveso *okouzlit* a sloveso *zatoužit* naznačuje protagonistčinu volní aktivitu a svobodné rozhodnutí.

Vykreslení ženské náklonnosti jako výsledek zmámení se u Hilského vyskytuje vícekrát, krom popsaného případu rovněž v souvislosti s dárky, kterými mladíka zahrnuly jeho ctitelky. Svůdcovu vychloubačnou repliku *Look here, what tributes wounded fancies sent me* Hilský překládá jako *Hle, dary dívek láskou poblouzněných*. Na jedné straně je pravda, že báseň často zobrazuje milostné vzplanutí pomocí zápasu rozumu s citem, v němž cit vítězí. To by mohlo být východiskem Hilského motivu zmámení a poblouznění – tedy stavu, kdy člověk neuvažuje racionálně. V originále má však cit, se kterým rozum bojuje, spíše povahu žádostivosti (*O appetite from judgement stand aloof!*), vášně (*Nor gives it satisfaction to our blood, / That we must curb it upon others' proof*) či dojetí (*resolved my reason into tears*) – což jsou emoční stavy, z nichž žádný neimplikuje – na rozdíl od zmámenosti a poblouzněnosti – představu otupělé, zpitomělé opilosti láskou, při níž člověk nemá kontrolu nad svými rozhodnutími.

Dalšího příkladu Hilského „pasivizace“ ženské protagonistky, tentokrát té ústřední, si můžeme povšimnout v jedné ze závěrečných strof, v níž se popisovaný proces svádění – a svedení – již chýlí ke svému vrcholu a naříkající dívka popisuje, jak mladíkovi podlehla:

*For lo! His passion, but an art of craft,
Even there resolved my reason into tears;
**There my white stole of chastity I daff'd,
Shook off my sober guards and civil fears***

V této strofě se střetáváme s jedním z důležitých témat básně, s tématem vnějšího a vnitřního, povrchu a toho, co se skrývá pod ním. Toto téma je rozvíjeno skrze motivický retězec využívající celou škálu prvků a nejvýrazněji pak opakující se motiv tkaniny. Tento motiv nabízí velmi bohatý sémantický potenciál; setkáváme se s milostnými dopisy od svůdce zavinitými v hedvábí, šátkem, který dívka od svůdce zřejmě dostala darem, tatáž tkanina je poté použita k vyjádření hebkosti svůdcových vlasů, jeho vousy jsou zase vylíčeny jako samet. V těchto prostředích, tedy v souvislosti s neupřímným svůdcem, se na motiv přenáší význam skryté falši, zastírání pravdy a pokrytectví. Tato linie významu vrcholí, když je svůdce vyobrazěn jako ďábel skrytý v hávu ušlechtilosti – *merely with the garment of a grace / The naked and concealed fiend he covered*. V posledně citované strofě, v souvislosti s ženskou protagonistkou, se motiv transformuje: dívčina bílá štóla (*white stole*), kterou dívka odkládá (*daff'd*), symbolizuje její sexuální zdrženlivost, morální zásady a, v souladu s tradičním symbolismem bílé barvy, také její „nevinnost“, a to jak psychologickou, tak fyzickou. Tato metafora zároveň rafinovaně naznačuje svlékání doslovné – svlékání šatstva při milostném aktu. Všimněme si, že toto odložení zdrženlivosti, či, chcete-li, odložení šatstva, je popsáno jako akce vycházející z iniciativy samotné ženy – což je zdůrazněno použitím výrazně dynamických sloves *daff* a *shake off*, naznačujícími prudký a vehementní pohyb.

Hilského překlad ovšem v této sloce nenásleduje motivickou linii tkanin, nýbrž zapojuje jiný v básni dominantní motiv – již zmíněný motiv zbraní, násilí a boje: *on moji cudnost vzápětí vzal ztečí, / já na obranu neměla už sil*. Prudkost a agresivita tedy v jeho podání přechází na mužského aktéra a žena je vykreslena spíše jako pasivní oběť jeho sexuálního výpadu. Pro srovnání ještě uvedme řešení ostatních překladatelů. Josek: *odvrhla jsem závoj cudnosti / a spolu s ním i všechny zábrany*. Urbánková: *Už jsem se nezdráhala, nebála / odhodit cudnost jako závoj bílý, / mé zábrany mě všechny opustily*. Klášterský: *já odhodila cudnosti své běl / a strásla plachý rozpak, odpor všaký*.

K obdobnému převrácení směru akce u Hilského dochází i v jiné pasáži odkazující na sexuální akt ústředního páru a ztrátu dívčina panenství. Originál v tomto místě využívá motiv květiny jako etymologickou narážku na defloraci (deflowering): *[I] Reserved the stalk and gave him all my flower*. Zatímco Josek, Urbánková i Klášterský respektují originálem nastolený vztah dárce (*maid*) – příjemce (*youth*), Hilský ho převrací, čímž opět přenáší akci na muže: *mně dal jen stvol a sám si utrhl květ*. Slovesem *utrhnout* navíc vznáší do obrazu násilí a destrukci, uzmutí silou, čímž se z ženy opět stává spíše oběť než rovnocenná účastnice milostného vztahu.

Právě signálů, kterými text deformuje tradiční genderové identity, je v originále vícero. Tyto deformace pak mají zásadní význam pro interpretaci zápletky, již báseň rozvíjí. Není bez zajímavosti, že Shakespearova *milenka* nemá jméno; na rozdíl například od slavné Danielovy Rosamund je vytrvale je označována pouze slovem *maid*. Její svůdce rovněž není označován jinak než nekonkrétním *youth*. Je proto lákavé nečíst báseň jako příběh jedné konkrétní ženy a konkrétního muže, nýbrž jako příběh platný univerzálně, příběh o ženách a o mužích. Jestliže se v takovém příběhu opakovaně vyskytují signály o tom, že ženy jsou jako muži a muži spíše jako ženy, tedy, řečeno Hilského oblíbenou Shakespearovskou metaforou zrcadlení, že se ženy zrcadlí v mužích a naopak, interpretace Johna Kerrigana, jenž v dívčině obžalobě zrádného mladíka spatřuje známky její vlastní morální pokleslosti, nabývá na relevanci.

4.3 Mladík a stařec: překlad a mužské postavy básně

Hovoříme-li o dívce a svůdci, jejich pozice na poli genderových rolí je pouze jednou součástí jejich pozice ve světě Shakespearovy básně. V rámci narativního díla představují svébytné literární postavy. Jak již bylo naznačeno, čtenáři se nabízí poněkud omezený pohled na jejich osobnosti, totiž pohled zprostředkovaný dívčinou výpovědí. Taková narativní perspektiva je problematická především proto, že do přímého kontaktu přicházíme pouze s nařikající dívkou samotnou. Obrázek o mladém svůdci si skládáme z jejího popisu a charakteristiky jeho osoby a dále pak z promluv, které dívka reprodukuje a prezentuje je jako přímý záznam jeho slov. Ta zaznívají v první osobě coby svůdcova přímá řeč. Jakkoli je otázkou, nakolik objektivní svědectví dívka podává a nakolik je tedy možné se na něj spoléhat, budeme-li pracovat s materiálem, který nám je jako čtenářům a interpretátorům dán, lze právě z těchto mladíkových promluv vyčíst mnohé o jeho charakteru – možná dokonce více, než z přímé charakteristiky, kterou nám nabízí dívka. Styl jeho řeči a způsob argumentace je hoden

bedlivé pozornosti, jelikož je to zdá se právě umění jazyka, umění rétorické, kterým se mu zprvu nedobytnou dívku nakonec podařilo získat.

Ilustrativní je v tomto ohledu 27. strofa, v níž je dobře patrný mladíkův demagogický způsob argumentace.

*All my offences that abroad you see
Are errors of the blood, none of the mind;
Love made them not; with **acture** they may be,
Where neither party is nor true nor kind;
They sought their shame so their shame did find;
And so much less of shame in me remains,
By how much of me their reproach contains.*

Nejdříve si povšimněme výrazu *acture*. Jedná o neologismus, u nějž Oxford English Dictionary neuvádí jediné další použití (Kerrigan 16, Burrow 707). Jeho význam tedy můžeme vyvozovat pouze z kontextu a podle shakespearovských editorů má vyjadřovat skutečnost, že se jednalo o „pouhé“ činy, prosté zájmu a úmyslu či emocí na straně jejich konatele (Roe 274, Burrow 707), či, podle Kerrigana, zkratka o činy, které mladík považuje za přijatelné. Na každý pád je to ukázka mladíkovy strategie skrývat své nemorální počínání za rádobu právicíky znějící pojmy se zvukem vážnosti a objektivity či je pomocí nic alespoň bagatelizovat. Vytvořit v překladu s použitím totožné strategie výraz či spojení s ekvivalentním účinem představuje nelehký úkol a překladatelé se s ním vypořádali různě. Poměrně zajímavé řešení nalezneme u Urbánkové, která se sice o vynalezení podobného kvazi-odborného českého pojmu nepokouší, hledá však prostředky k vyjádření bagatelizace na jiných jazykových rovinách. Využívá schopnosti češtiny tvořit deminutiva, která navíc volí tak, aby spolu utvářela hravý souzvuk, díky němuž zní výrok kompaktně a promyšleně, ale zároveň odlehčeně, jako by se mladík snažil odvést pozornost od pravé podstaty věci:

*Všecky mé **hříšky**, kterými jsem znám,
jsou **hříčky** krve, duši nezachvěly,
nebyly z lásky – ta **kvete** jen tam
kde oba spoutá jediný cit vřelý*

Zároveň se jí podařilo velmi rafinovaně použít již zmíněného motivu květu, jenž v předchozím užití získal velice silné konotace ztráty panenství. Použitím takto kontextuálně sexuálně zatíženého výrazu zde Urbánková vytváří ironii, jelikož jinak velice konvenční obraz *kvetoucí lásky* se snoubí se zlověstným náznakem mladíkova smilství.

Ironie umně využívá, aniž by aspiroval na vytvoření plně funkčního ekvivalentu, také Martin Hilský, jenž sledovanou pasáž nahrazuje zdánlivě bezvýznamným řečnickým obratem:

*Ne, nejsem bez chyb, říká se to o mně,
mé tělo snad, můj cit však neselhal,
já k tomu pouze mohu dodat skromně,
[...]*

Deklarovaná skromnost je však v nápadném rozporu nejen s vyzněním zbytku této strofy, v níž vyzdvihuje vlastní nevinnu očerňováním svých protějšků, ale i s jeho neskromným projevem obecně. Oba překladatelé tak zároveň zdařile reprodukují obecný prvek originálu, jenž se významně podílí na celkovém vyznění básně: Shakespearův text obsahuje řadu náznaků, jimiž signalizuje mladíkovu zlovolnost a hrozbu, kterou pro dívku představuje. Nejedna z nich funguje intertextově: John Kerrigan si například všímá rezonance spojení *credent soul* z úst svůdce v *A Lover's Complaint* (*Lending [...] credent soul to that strong-bonded oath*) s jeho výskytem v *Hamletovi* (*If with too credent ear you list his songs [...]*), kde jej používá Laertes, když se snaží Ofélii varovat před princovou neupřímností. (Kerrigan 420). Nešťastný osud Ofélie, která se z nešťastné lásky utopila, může, vzhledem k prostředí, kde se *A Lover's Complaint* odehrává, tento temný náznak ještě podpořit.

Jiří Josek se vydává jinou cestou. Na dané místo dosazuje výrok *pouze jsem poznal špatnou společnost*. Použitím této otřepané fráze komunikuje fakt, že se jedná o plané vymlouvání, kýžený dojem rafinovanosti, která zní tak vypointovaně, že by jí člověk rád uvěřil, nebýt toho, že logický smysl nedává, však jeho řešení nevyvolává. O poznání většího úspěchu dosahuje Klášterský, a to především díky své tendenci co možná nejtěsněji se držet originálu, která mu na mnoha jiných místech způsobuje stylistické potíže. V tomto případě však díky tomu s pozoruhodnou přesností reprodukuje mladíkovu argumentaci: *[mé poklesky] nevzešly z lásky, ale z činu spíš, / kde lásku, věrnost žádná strana nemá*. Stejně jako v originále, tato replika lépe zní, než logicky funguje: rádoby samozřejmě Klášterský kontrastuje *lásku* s *činem*, jako by se jednalo o dvě odporující si myšlenky, a navíc převádí i ironii obsaženou ve verši *Where neither party is not true nor kind*, kterým mladík své milenky osočuje z neupřímnosti, ale se v důsledku se zároveň přiznává k tomutéž (Burrow 707). Kromě toho Klášterský zachovává i právně znějící lexikum *party* [in a legal dispute] – *strana* [soudního sporu].

Dále se ve sledované strofě setkáváme se sofismatem *They sought their shame so their shame did find*, které, jak John Kerrigan trefně poznamenává, vytváří klamný důkaz tím, že podsouvá předpoklad „jestliže někdo něco našel, znamená to, že to musel hledat.“ (Kerrigan

16). O přesvědčivost navíc tvrzení usiluje repeticí výrazu *shame*, jež sugeruje dojem symetrie, a proto vyváženosti. Zdařilé překladatelské řešení zde opět nabízí Urbánková: *Ostudu měly? Dostaly, co chtěly*. Sugestivní symetrie původního verše dosahuje pomocí vnitřního rýmu *měly – chtěly* a snadno prohlédnutelné sofisma nahrazuje snadno vyvratitelným frazémem, který díky své ustálenosti zní samozřejmě, ale nikoli přesvědčivě, a navíc konotuje určitou dávku škodolibosti.

Klásterský se opět pokouší o co možná nejtěsnější převod, bohužel se však vyhýbá repetici rozrůzněním *shame* na *hanbu* a *hanu*, čímž svůj verš činí neobratným a zbavuje ho efektní symetrie: *Hledaly hanbu ty, jež stihla hana. Joskova verze já dělal to, co mnohá dělat chtěla* zase původní tvrzení značně zlogičťuje, jelikož používá výrok, který je mnohem obtížněji vyvratitelný. Podobně Hlinský, jehož převod se především snaží poukázat na pomlouvačnou povahu zvěstí očerňujících mladíka, průhledný pokus o vytvoření dojmu logického argumentu v něm však nenajdeme:

že lžou spíš ty, co tvrdí, že jsem lhal.

*Nemají čest, tu já jsem **prý** jim vzal.*

Čím víc své hříchy chtějí omlouvat,

*tím víc mě všechny musí **pomlout**.*

Naproti tomu v jiném argumentačně zajímavém místě se Hlinského řešení osvědčuje dobře. Ve 26. strofě se mladík snaží zastříti své promiskuitní chování důrazem na to, že jej vždy konal na cizí vyzvání, nikoli z vlastní iniciativy. O své odpovědi na ona „pozvání k hodům lásky“ obratně mlčí.

For feasts of love I have been call'd unto,

Till now did ne'er invite, nor never woo.

Tohoto základního řečnického manévru se Hlinský drží. Zachovává slavnostně kulinařskou metaforu fyzické lásky, což je z hlediska dominantních motivických linií básně dobrý krok, protože ve spojení *feast of love* se ozývá již dřívější (sloka 24), v níž nalezneme další výrazný odkaz na milostný chtíč asociovaný s gastronomií – tentokrát v biblickém hávu příběhu vyhnání z ráje kvůli Evině okusení zakázaného ovoce. Toto pozvání Hlinský oproti originálu ještě kvantitativně intenzifikuje – *Já k hodům lásky zval byl **tisíckrát*** – čímž činí absenci mladíkových odpovědí na tato pozvání ještě křiklavější. Navazuje dvojicí otřepaně působících milostných frázi *však pravou lásku nikdy nepoznal – / jen tobě, lásko, já své srdce dal*, jejichž otřepanost se ještě stupňuje repeticí slova *láska* a pro Hlinského jinak neobvyklým gramatickým rýmem *nepoznal – srdce dal*. Toto rétorické zakolísání může být funkčně

chápáno jako ekvivalent (v renesanční angličtině rozšířeného) emfatického několikanásobného záporu (*ne'er invite, nor never woo*), který působí jako přehorlivé ujištění. Vyjádřeno slovy jiného Shakespearova díla, která již nabyla proverbiální povahy: *The lady doth protest too much, methinks*.

Podobně zdařile řeší pasáž Klášterský, který taktéž zachovává důležitý gastronomický obraz (*až dosud k hodům lísky byl jsem zván*) a k vyjádření podezřelého svatouškovství využívá, stejně jako originál, kumulace záporů, navíc v kombinaci se zřetěžením sloves (*sám nesliboval, nezval, srdce pán*).

Zajímavé řešení nachází i Josek, který pro tento účel používá motiv cesty a od něj odvozených idiomů:

*Bloudil jsem, ale s vámi na společnou
cestu když dám se, nesejdu z ní více,
teprve vám chci zcela zaslíbit se.*

Bloudění v tomto kontextu jemně, ale jasně implikuje neukotvenost v milostných vztazích, sexuální hledání *se*, promiskuitní experimentaci. (Vzpomeňme navíc výraz „bludička“ ve významu prostitutka. Ač přímo v tomto místě není motivováno originálem, lze toto použití rodově zatíženého slova v souvislosti s rodem opačným chápat jako odraz již zmíněného rysu originálu, jenž opakovaně promítá ženské atributy do mužského protagonisty a naopak, čímž destabilizuje tradiční rodové role uvnitř světa básně.) Josek dále použitím slovesa *nesejdu* implikuje mladíkovu záletnost narážkou na idiom „sejít na scestí“, silně asociovaný s pádem morálním. Již zmíněnou křiklavou elipsu informace, jejímž prostřednictvím mladík kulantně mlčí o své reakci na „pozvání k hodům lásky“ Josek rafinovaně nahrazuje v posledním verši strofy: *teprve vám chci zcela zaslíbit se*. Stejně jako originál, i toto tvrzení vyvolává nezodpovězené otázky, protože *teprve* jemně naznačuje předchozí zkušenosti s ženami, jimž se nezaslíbil, či se jim zaslíbil, ale ne *zcela*. Joskova verze je vynikající ukázkou, jak lze styl argumentace protagonisty, důležitý pro celkovou interpretaci díla, rekonstruovat pomocí zcela odlišných prostředků, a přesto dosáhnout co do účinu funkčního ekvivalentu.

Urbánková zlověstně ambivalentního efektu nedosahuje, protože nepřevádí – ani přímo jako Hilský či Klášterský, ani nepřímo jako Josek, myšlenku – která by vyvolávala nezodpovězené otázky. Bez odkazu na kontroverzní minulost s jinými ženami působí mladíkovy výroky v jejím překladu ploše, ztrácí dynamiku dvojznačnosti: *Důvěřuj mně, neboj se oklamání! / Věř, první lásku moje duše cítí / a prvně o ni prosím ve svém životě*.

V posledním případě mladíkovy vynalézavé argumentace, který uvedeme, se její pointa nepodařila převést ani jednomu z překladatelů. Všichni čtyři ho nežádoucím způsobem

zlogičtují a eliminují tak vnitřní smyslový nesoulad, kterým se originální výrok vyznačuje. *O pardon me in that my boast is true*, pronáší mladík po tom, co se vychloubal účinkem svého šarmu, jenž obměkčil i srdce jeptišky, do té doby oddané Bohu. „Ano chlubím se, ale mé vychloubání je omluvitelné, protože je pravdivé,“ tvrdí tím vlastně, a vzniká tak ironický efekt, protože předmětem kritiky vychloubání typicky není jeho lživost, nýbrž to, že chvastoun své kvality, třebaže pravdivé, staví na odiv. Tento rozpor, pro mladíkovu dikci tolik typický, není zachován u Klášterského (*Ó promiň, vpravdě chlubím se*), Urbánkové (*Neměj mě za hloupého chlubila!*), Joska (*Promiňte, nechvástám se, je to tak*) ani Hilského (*Já vím, že zní to jako vychloubání, / však mluvím pravdu*).

V básni se vyskytují mužské postavy dvě. Kromě mladého svůdce navíc starý pasák stád, který zaslechne dívčin nářek a vydá se za ní, aby ji vyslechl. Na jedné straně se jedná o postavu relativně velmi marginální; věnovány mu jsou pouhé dvě strofy. Zároveň ho lze považovat za postavu klíčového významu, jelikož dává impuls dívčině vyprávění a stává se jeho bezprostředním posluchačem. Nejzákladnější charakteristikou této postavy je pravděpodobně její původ: ačkoli nyní je pasákem stád a žije na venkově, má za sebou rušný městský život u dvora. To je podstatné, protože *court*, dvůr, může naznačovat nejen královský dvůr jako takový, ale také kurtoazii, dvorskou lásku, dvoření se damám. Takové společenské pozadí z něj činí vhodného a chápavého posluchače, který má patrně s milostnými peripetemi množství vlastních zkušeností. Povšimněme si ale zároveň několika detailů. Stařec, v souvislosti s jeho mladými léty u dvora, je básníkem nazván *blusterer*, tedy halasný chvastoun. Oxford English Dictionary, jenž jako příklad užití tohoto slova cituje mimo jiné právě tento verš z *A Lover's Complaint*, ho definuje jako „One who utters loud empty boasts of menaces; a loud or violent inflated talker, a braggart.“ Toto označení, především po několikerém pročtení básně, rezonuje s již zmíněným veršem, kde se mladý svůdník snaží planě omlouvat svou vychloubáčnost (*O pardon me in that my boast is true*). Přidělovat tomuto průniku význam snad vyžaduje poněkud odvážnější interpretační krok, nicméně jestliže ho učiníme, otevře se nám pozoruhodná možnost čtení postavy starce. Budeme-li shodu chlubivosti u obou mužských postav pokládat za signál, že by snad mohli být z podobného těsta, můžeme si zároveň povšimnout zajímavé jazykové ambivalence v následující sloce:

*So slides he down upon his grained bat,
And comely distant dits he by her side;
When he again desires her, being sat,*

Her grievance with his hearing to divide

Veršový předěl mezi slovesem *desire* a jeho předmětem (*Her grievance with his hearing to divide*), navíc v kombinaci se vsuvkou (*being sat*), zpřístupňuje význam *desire* jakožto toužení milostného: na ten krátký moment, než čtenářovy oči přeskočí na další verš, lze frázi považovat za uzavřenou slovem *her* – [*he*] *desires her*, „zatouží po ní [po dívce].“

Z našich čtyř překladů se popsání aluze odráží patrně pouze v překladu Martina Hilského, a to pomocí pozoruhodných prostředků. Jedná se jednak označení dívky, v originále *afflicted fancy*, který Hilský převádí jako *zoufalá kráska*. Toto značení, jak samo o sobě, tak v rámci kontextu, v němž se nachází v této básni, silně evokuje ustálené spojení „kráska v nesnázích,“ a to i se všemi přidruženými sexuálními implikacemi, jako je zneužití obtížné situace atraktivní ženy, poskytnutí pomoci za účelem získání této krasavice. Tento náznak pak může vrhnout dvojsmyslný stín i na další sloku, v níž stařec *slíbí, že by rád útěchu jí dal*, což může evokovat kontext, ve kterém používáme výrazu „utěšitel/ka“ – tedy jakýsi milostný náhradník, který utěší zhrzeného milence či milenku a, podobně jako zachránce „krásky v nesnázích,“ se paraziticky přiživí na jeho/jejím neštěstí.

Zároveň v rámci starcovy charakteristiky (ač jinak s motivickými liniemi nebo alespoň s jejich distribucí nakládá poměrně volně) navíc Hilský dodržuje použití motivu léku, který se v pozdějším vývoji básně ukazuje jako klíčový, když jsou s jedním metaforicky identifikovány mladíkovy slzy – v kontrastu k slzám dívčiným, které mají léčebný účinek. Touto opozicí vzniká narážka na filosoficky významný pojem „farmakon“, což je řecké slovo, které označuje zároveň lék i jed, která funguje jako další realizace oné dvojakosti (*doubleness*), která prostupuje, významově i syntakticky, celou básni a vrhá stín falše a pokrytectví na všechny její protagonisty. V originále je metafora starcovy pomoci coby léku postavena na užití sloves *apply* a *assuage*, z nichž obě silně konotují medicínský diskurz. *Apply* je často asociováno s aplikací medikamentu specificky v rámci Shakespearova díla (Kerrigan 404) a *assuage* pak obecně, nejen v Shakespearovi, označuje proces zklidnění rozzlobené či rozrušené osoby, ale i úlevu od bolesti coby efekt léčebné procedury, a OED registruje dokonce i význam „uspokojit chuť či touhu“ („satisfy appetites or desires“). Hilský tyto slovesné aluze explicituje a používá přímo výrazu lék: (*v čem příčinu má její zármutek / a zda by na něj nemoh najít lék*).

Popsání čtení starcovy charakteristiky v Hilského překladu je podpořeno navíc i další strofou, v níž dívka starce poprvé oslovuje – v originále výrazem *Father*. Podle Johna Kerrigana, jehož čtení připouští i Colin Burrow, se jedná o výraz úcty ke starší osobě, zároveň však s sebou nese zpovědní podtón (Kerrigan 404, Burrow 700), čímž se vztah dívky a starce

částečně definuje jako vztah hříšnice a zpovědníka. Klášterský, Josek i Urbánková překládají *otče*, což v češtině dává průchod oběma potenciálním významům originálu. Hilský však volí překvapivé řešení *Moh byste být můj otec*, jímž vyvolává kontext věkově nevyrovnaných milostných vztahů, které bývají kritizovány právě frází „Vždyť by mohl být její otec / mohla být jeho matka,“ apod.

V ostatních případech jsme výraznější náznak svůdnického rysu této postavy nezaznamenali. U Hilského je důsledkem kombinace několika jazykových gest, které fungují v součinnosti, nikoli separátně. Tedy například motiv léku nalezneme i u Klášterského, jiné signály však jeho verze nevysílá, a tak se tento potenciálně funkční prvek nevyskytuje v prostředí, které by jeho význam plně rozvinulo. Podobně Joskův zdařilý převod veršů *Sometime a blusterer that the ruffle knew / Of court, of city, and had let go by / the swiftest hours [...]* jako *ač kdysi na královském dvoře žil, bouřlivý život stál ho příliš sil [...]*, přičemž *bouřlivý život* může být asociován s bouřlivými dobrodružstvími milostnými, sám o sobě nekomunikuje podtext starcovy možné chlípnosti dostatečně silně. Závažný významový posun celé sledované strofy pak nalezneme u Urbánkové, v jejímž podání stařec působí spíše jako jakýsi poťouchlý zvěděvec:

*v městě dřív žil, všetečka světa znalý,
ted' nedalo mu, aby nepřised,
pořád ho zvláštní věci zajímaly
[...]
Z výsady věku odvážil se zvidat*

Na druhé straně Urbánková pomocí slovesa *vyzpovídat* obratně komunikuje důležitý rys celé interakce mezi starcem a dívkou, a totiž zpovědní povahu jejich rozhovoru: *zvidat, / proč se tak trápí, dívku vyzpovídat*.

4.4 Cleft effect: dvojakost jako téma i organizační princip

Jak již bylo několikrát naznačeno, dvojakost, obojetnost je důležitým tématem Shakespearovy básně, které na sebe bere řadu významových odstínů a je realizováno na různých rovinách textu. Pozornost, kterou mu při čtení básně věnujeme, je pravděpodobně nastartována důležitým obrazem v první sloce: dívčin nářek se nese dvojitě, ozvěnou (*reworded*) a do uší básníka a kolemjdoucího pastýře se tedy nese dvojitý hlas (*double voice*). Tato ozvěna má ambivalentní význam; lze ji, vzhledem k prostředí kopcovité krajiny a vydutých prostor, považovat za prostý odraz zvuku, zároveň se však, čteme-li ji metaforicky, nabízí i

interpretace, podle níž lze vše, co se tímto dvojitým hlasem, na dvě části rozeklaným jazykem, nese, chápat dvojitým způsobem – posluchač si nikdy nemůže být jist, zda slyší původní hlas, či jeho ozvěnu, zdeformovanou několikerým odrazem, či nějakou směsicí obojího.

Podívejme se například na verš *Big discontent so breaking their contents*, kde je dvojakost evokována pomocí hry s etymologicky příbuznými a, až na předponu, zvukově shodnými slovy, jejichž významy se však výrazně rozcházejí. Tento verš jako by byl názornou ilustrací účinku ozvěny: ve zpětném odrazu zvuku se ztratí jeho počátek, a k uším dolehne deformovaná výpověď – proces, který lze volně přirovnat k procesu líčení již uplynulých událostí. S každým dalším vyřčením, s každým opakováním, se vytrácí podstata skutečného děje a otěže přebírá subjektivita mluvčího či mluvčí. John Kerrigan navíc trefně poznamenává, že tato dvojakost je vetkána i do větné struktury básně, do spojení jako *wind and rain, spent and done* či *Whereon the thought might think*, (Kerrigan 15-16).

Ve všech čtyřech překladech je tato snaha vetknout dvojakost jak do obrazů, tak do zvukových figur a do syntaxe, patrná, ve všech čtyřech znatelná i bez znalosti originálu, ale ze všech nejvýraznější je tento rys u Jiřího Joska. Ten ji totiž kromě veršů, kde se určitá dvojitá struktura uvnitř verše nabízí už vzhledem k originálu (jako např. v případě verše *His poisoned me, and mine did him restore*), vnáší dvojitou strukturu i na řadu míst, kde se nabízí i mnoho jiných alternativ překladu – o čemž svědčí už to, že u zbytku překladatelů na daných místech binární organizaci verše nenalezneme. Prostředkem je mu nejčastěji repetice jednoho slova dvakrát uvnitř jednoho verše, přičemž mezi dvěma použitými je rozdíl pouze v pádu či afixu (v případě jmen) nebo slovesném čase. Tím se verš láme na dvě pomyslné poloviny. Několik příkladů: *jej nezdobí nic, sám je ozdoba* (v. 119), *dokáže říct i co se neříká* (v. 122), *a dělal to, co mnohá dělat chtěla* (v. 186) Kromě toho také opakovaně využívá dvojic slov či slovních spojení, která jsou nějakým způsobem významově komplementární, takže použití jednoho vyvolává anticipaci druhého – a uvnitř verše tak užitím takových dvojic opět vzniká určitý dojem rozdvojení: *dřív, než se zeptá, už zná odpověď* (v. 133), *než mít, co je, snít o něčem, co není* (v. 140), *a z vlastní nouze udělala ctnost* (v. 245).

Důležité signály dvojakosti nalezneme i v zevní deskripci naříkající dívky, jejíž vlasy originál popisuje jako *nor loose nor tied in formal plat*. Tento úvodní verš páté sloky všichni převádí – Hilský, Josek i Klášterský poměrně těsně – *ač copy nemá, rozcuchaná není* (Hilský), *vlasy spletené i rozcuchané* (Josek) *vlas nespuštěn, a přec ne řádně spjat* – pouze Urbánková paradoxní koexistenci obojího, či chcete-li přechodného stavu mezi dvěma eventualitami, vypouští, překládá pouze *rozcuchaný účes nedbalý*. Obraz nastolený v prvním

verši se přitom rozvíjí po zbytek sloky, kde teprve nabývá na pravé důležitosti, jelikož vnější popis se proměňuje v metaforu vnitřního psychologického stavu:

*For some, untucked, descended her sheaved hat,
Hanging her pale and pinèd cheek beside;
Some in her threaden fillet still did **bide**,
And, **true to bondage, would not break from thence**,
Though slackly braided in loose negligence.*

Tento pozvolný přechod do metaforického jazyka však již zdaleka nepřevádí všichni čtyři naši překladatelé. Signálem sledované metafory je v originále v zásadě stylistický; jde o užití jazyka, který je uzuálně spojen spíše s lidmi než s neživými předměty. Ve spojitosti s dívčínými vlasy proto vzniká napětí mezi jejich neživotnou, předmětnou povahou, a slovy, jimiž je báseň opřádá. Prvním případem je sloveso *bide*, u něhož Oxford English Dictionary uvádí deset různých významů, z nichž pouze jeden se váže k neživým věcem, zbytek vždy popisuje činnosti osob. Dále se jedná o spojení *true to bondage*, v němž adjektivum *true* jasně signalizuje živého tvora schopného věrnosti či nevěry. Výraz *bondage* je zde patrně klíčový, protože poukazuje na milostný vztah a s ním spojený závazek – a v průběhu pak mladík sám používá, v rámci svého dušování, že dívku nezradí, příbuzného slova *bond* (*O most potential love! vow, bond, nor space, / in thee hath neither sting, knot, not confine*) a *bonded* (*strong-bonded oath*) a nakonec i slovesná fráze *would not break*, kde *would*, jakožto minulý tvar slovesa *will*, naznačuje vůli, chtění, a tím i lidský subjekt.

Tyto stylistické signály nebyly převedeny Joskem ani Urbánkovou; u obou v dané sloce najdeme pouze jeden podobný stylistický signál v podobě slovesa běžně užívaného ve spojitosti s lidmi, který sám o sobě na vystavění paralelního metaforického významu nestačí (Josek: *ani vlásek z copu neuteče*; Urbánková: *tu a tam vlasy se jí vydraly*). Hilského řešení je o poznání zdařilejší:

*pramínek vlasů na bledou tvář slét –
líbí se mu tam, nechce se mu zpět.
Jiný, ač stužkou svázán ledabyle,
je spoután pevněji, než je mu milé.*

Výraznou personifikací pramínek vlasů dává dostatečný impuls k metaforickému čtení sloky, leč opozici mezi vlasy ulpívajícími pod slamákem a těmi, které se z účesu vysmýkly, poněkud deformuje, takže je otázkou, zda může sloužit jako metaforický popis dívčiny životní situace. V originále stojí na jedné straně vlasy, které unikly z copu, tedy, v rámci metaforického čtení, ta část dívčiny osobnosti, která podlehla mladíkovým svodům, vymkla se z nadvlády

společenských a náboženských pravidel a představ o způsobném chování mladé neprovdané ženy. Na straně druhé jsou vlasy, které zůstávají v copu, ač je spleten pouze volně a nedbale – část dívčina já, která tyto hranice morálky stále ještě respektuje, neodvážá se překročit pomyslnou hranici a podlehnout mladíkovi si vyčítá. U Hilského však jako by se uvolnil chtěly všechny vlasy – jako by se od svazujících norem chtěla osvobodit celá dívčina osobnost. Jeden pramínek vlasů už vyklouzl a *líbí se mu tam, nechce se mu zpět*, druhý jako by ho chtěl následovat – *je spoután pevněji, než je mu milé*.

5. Čtyři Nářky

Hovoříme-li o stylu básně a stylu jejích překladů, je důležité si v první řadě připomenout, že se v textu vyskytují hned tři různé mluvčí: básník, jehož promluva celé dílo otevírá, dívka, popisující příběh svého svedení, a skrze ni i svědce, protože jeho projevy dívka sděluje coby přímou řeč. Ve stylové poloze těchto tří hlasů jsme v originále nezaregistrovali výraznější rozdíl, co se týče lexikálního rejstříku, složitosti syntaxe či použití metaforického jazyka. Tuto skutečnost snad lze pokládat za dobový atribut veršované literatury, v níž i postava jako Kalibán, jakožto primitivní a násilnický netvor, ve hře *Bouře* mluví podobně zdobným a stylisticky vysoce posazeným jazykem, jako vévoda Prospero.

Výraznější rozrůznění mezi mluvčími nenalezneme ani v případě, že bychom se styl pokoušeli analyzovat skrze motivy figurující v jednotlivých metaforách. I ty se totiž u básníka, dívky i svědce výrazně překrývají. Začneme projevem básníka. V jeho řeči si povšimneme užití motivu **počasí**, utvářejícího metaforické vyjádření dívčina žalu skrze obraz vichřici a deštivou bouři (*Storming her world with sorrow's wind and rain.*) Obdobnou figuru však užívá i dívka, když popisuje svědcovy vzpurné výbuchy nálad (*Yet if men moved him, he was such a storm / As twixt May and April is to see, / When winds breathe sweet, unruly though they be.*)

Dále se v básníkově úvodu opakovaně vyskytuje, výše již zmíněný, motiv **bitvy, ozbrojeného boje, zbraní**. Dívčin slaměný klobouk je metaforicky připodobněn k tvrzi, která ji chrání před sluncem (*Upon her head a platted hive of straw, / Which fortified her visage from the sun*) a později její oči, rozrušeně těkající všemi směry, ke stělné zbrani (*Sometimes her levelled eyes their carriage ride / As they did battery to the spheres intend*). Bojové metafory však opakovaně nalezneme jak v promluvách dívky, tak i mladíka. Hájení vlastní cti a cudnosti pomocí zdrženlivého odstupu dívka popisuje metaforou štítu (*With safest distance I*

mine honour shielded) a varování v podobě odstrašujících zkušeností ostatních dívek, které o svou čest přišly a pak byly svůdcem zrazeny, na sebe berou podobu bojového opevnění (*Experience for me many bulwarks builded / Of proofs new bleeding*). Tuto metaforu později rozvíjí v obraz obléhaného města, představujícího dívčinu čest zkoušenou mladíkovým naléháním (*And long upon these terms I held my city, / Till thus he gan besiege me*). O mladíkových očích, velmi podobně jako předtím básník o těch jejích, hovoří jazykem střelných zbraní (*This said his wat'ry eyes did dismount, / Whose sights till then were levelled on my face*), stejně jako o jeho zrádném, zraňujícím chování vůči ženám (*That not a heart which in his level came / Could 'scape the level of his all-hurting aim*).

Rovněž mladík, když hovoří o rozjitřených citech svých zamilovaných ctitelek, které však naoko předstírají zdrženlivost, používá metaforu vojska momentálně v klidu zbraně, spočívajícího v táboře, v opozici vůči vojsku v boji (*Effects of terror and dear modesty / Encamped in hearts but fighting outwardly*). Na obraz bitvy navazuje v souvislosti se svou kritikou jeptišky, jejíž rozhodnutí izolovat se od světských svodů v klášteře připodobňuje k zbabělému útěku z bitvy (*The scars of battle scapeth by the flight, / And makes her absence valiant, not her might*). A opět, stejně jako básník i dívka, v souvislosti s jeptiščinými očima užívá motiv útoku (ač zde je toto užití zřejmě podmíněné dobovou neoplatónskou teorií lásky, viz výše) – *Believed her eyes when t'assail begun*. I samotnou lásku poté slovesným náznakem stylizuje do role vojevůdkyně, když využívá ambivalence slovesa *impress*: formulace *When thou impressesst* [o lásce] pak může zároveň vyvolat v renesanci populární představu otisku milované bytosti do srdce zamilované osoby, tak i v Shakespearově době primární význam nuceného povolání do boje: *When thou impressesst, what are precepts worth / of stale example?*

Projev dívky a mladíka se protíná i v užití různě variovaného motivu **vlády a dominance**, či, z opačné perspektivy **podřízenosti a služebnosti**. V podání dívky je tento motiv typicky spojen s mladíkovou společenskou a řečnickou obratností, díky níž je schopen si podmaňovat lidi ve svém okolí a manipulovat situacemi k obrazu svému. Pohotové odpovědi a přesvědčivá argumentace jsou tak vyobrazeny jako svůdcovo oddané služebnictvo: *All replication prompt, and reason strong, / For his advantage still did wake and sleep*. Editoři Kerrigan, Roe i Burrow toto dvojverší vykládají jako obraz služebnictva, které je mu k dispozici v kteroukoli hodinu a dobu své bdělosti a spánku přizpůsobuje potřebám svého pána (Kerrigan 408, Roe 271, Burrow 703). Podobně mladíkovy obdivovatelé všech věkových kategorií i obou pohlaví, kteří touží po mladíkově společnosti a následují ho, kam se hne, jsou metaforizováni jako služebnictvo, které je mu vždy při ruce (*In*

personal duty, following where he haunted). U mladíka se pak motiv vlády a služebnosti stává jakýmsi idiomem mladíkova jeho vztahu k jeho ctitelkám, bývalým milenkám, které zradil. Dvojverší *Kept hearts in liveries, but mine own was free, / And reigned commanding in his monarchy*, stylizující mladíka do role mocného vládce, zatímco srdce, metonymicky představující zamilované ženy, do role podřízených v uniformě služek (*liveries*), je výstižnou ilustrací mladíkova pokřiveného a omezeného náhledu na milostný vztah jako na otázku moci. Dívku se však snaží přesvědčit, že ona je výjimkou z tohoto pravidla a jeho královská moc se na ni nevztahuje – naopak, to ona je mu svrchovanou autoritou, které je odhodlán oddaně sloužit: *What me, your minister, for you obeys*, slibuje, a později se poníží do podřízené role ještě jednou: *I strong o'er them, and you o'er me being strong*.

V mladíkově vyjádření oddané poslušnosti se motiv služby mísí s motivem náboženským – v obrazu při mši přísluhujícího ministranta. Také **náboženská motivika** je společná mladíkovi i dívce. Ona navozuje náboženský diskurz, když líčí své neodolatelné milostné pokušení pomocí metafory chuti na laskominy, jíž silně evokuje biblický příběh Adama a Evy, ve kterém Eva ochutnává zakázané ovoce (*To be forbid the sweets that seems so good / For fear of harms that preach in our behoof / O appetite, from judgement stand aloof!*). Mladík pak typicky halí své svůdnické řeči do náboženského hávu, zřejmě aby navodil dojem, že jeho úmysly jsou čisté a nezkalené hříchem. Nabízený závazek tak na sebe v jeho podání bere podobu svatého slibu (*be not of my holy vows afraid*), jaký skládá Bohu mnich či jeptiška při vstupu do kláštera. Vzniká tak působivé ironické napětí mezi jeho hříšnou povahou a jazykem, jímž ji obestírá. Dary od bývalých milenek, jejichž existence je již sama o sobě dostatečným důkazem jeho úskočnosti, stylizuje do obětí složených na oltář, jehož svatou patronkou je právě sváděná dívka (*For these of force must your oblation be, / Since I their altar, you enpatron me*). Tyto dary podle něj nejsou pošpiněné hříchem, ale naopak posvěcené vzdechy roztoužených milenek (*Hallowed with sighs that burning lungs did raise*). Tato ironie dostupuje svého vrcholu ve verši *Religious love put out religion's eye*, popisující milostné vzplanutí doposud asketické jeptišky. Pozemská tělesná láska, zbožňování vytouženého protějšku, je rouhačsky označena za *Religious love*, a tím přirovnána k lásce k Bohu, a tím je zároveň mladík stylizován do role božstva. Ironie je o to silnější, že je spojena s narážkou na Markovo evangelium (Kerrigan 418, Burrow 711): „A jestliže tě svádí oko, vyloupni je; lépe je pro tebe, vejdeš-li do království jednooký, než abys byl s oběma očima uvržen do pekla [...]“ (Marek 9:47).

Motiv **vězení** je zase sdílen básníkem a svůdcem. Básník popisuje dívčinu tvář zbrázděnou vráskami obrazem mladistvé krásy uvězněné za mřížovím vrásek (*Some beauty*

peeped through lattice of seared age). Mladík pak obraz mříží ve formě klece používá k charakteristice kláštera, který byl z jeho pohledu pro krásnou jeptišku vězením: *And now she would the caged cloister fly*.

Ani motiv majetku a peněz není vyhrazen pouze určitému z mluvčích; metafory využívající feudálních či finančních motivů nalezneme u všech tří. Plačící dívku sedící na břehu řeky, jejíž slzy padají do proudu vody, básník přirovnává k lichvářce, která ke svému bohatství přidává ještě úroky vymáhané z dlužníků (*Like usury applying wet to wet*) či ke králi, jehož štědrost upřednostňuje bohaté pány před potřebným nuzným lidem (*Or monarch's hands that lets not bounty fall / Where want cries some, but where excess begs all*). Dívka popisuje mladíkovy obdivovatelky, které věří, že mají u mladíka šanci, jako bláhové snílky, kteří se opájejí představou vlastnictví bohatých panství (*Like fools which in th' imagination set / [...] lands and mansions, theirs in thought assigned, / And labouring in more pleasures to bestow them / Than the true gouty landlord which doth owe them.*) Mladík pak pekuniárního jazyka užívá nejčastěji v souvislosti s dárky od ctitelek, které nabízí sváděné dívce. Věnování těchto darů připodobňuje ke splacení svého účtu: *yield them up where I myself must render* a finančním jazykem hovoří i o jejich celkové hodnotě, kterou připisuje na dívčin pomyslný účet (*and to your audit comes / Their distract parcels in combinèd sums*). Tento jazyk opět vytváří ironický efekt, jelikož uvedenými metaforami mladík budí dojem, že hodnota darů je pro něj především materiální, finanční, ačkoli jejich primární účel byl komunikovat hodnoty citové.

5.1 Antonín Klášterský

Překlad Antonína Klášterského, zdaleka nejstarší ze všech zkoumaných překladů, se vyznačuje poměrně vysokou mírou archaičnosti na rovině syntaxe a lexika. Jakkoli je z dnešního pohledu těžké stanovit hranici mezi archaičností plynoucí zkrátkou ze stáří překladu a archaičností coby překladatelským rozhodnutím (tedy archaizací), podíváme-li zběžně na básnickou tvorbu českých autorů tvořících v prvních dvou dekádách 20. století, na verše Wolkera, Dyka, Machara, Nezvala a dalších, jasně se ukazuje, že Klášterského dikce ve své době zdaleka nebyla normě podřízenou nutností.

V jeho překladu je inverzní či jinak deformovaný slovosled nikoli plošným, avšak velmi výrazným rysem. Kromě toho, že i slovosled v samotném názvu básně je invertovaný (*Nárek milenčin*), nalezneme nespočet **inverzí v rámci nominální fráze** uvnitř textu (*hlas dvojí ten, mysle zdání, čár jakýs, hedvábné ty kresby, perly černé, křišťál drahý, do řeky vln,*

kamenů všech, v zeleni své, kámen každý, lásky trofeje, tužeb zkazky, cit můj, v malé kapce slzy jenom jedné, hrudi ledné, cud chladný, hněvu žeh, slzách těch, rozum můj, cudnosti své běl, odpor všaký, apod). Vůči nominálním frázím s bezpříznakovým slovosledem jich je celkem 107 ku 143, tedy zhruba 43%. Dále velké množství **invertovaných frází slovesných** (*se ozvuk lkání z blízkého nes dolu, o ruce svědčil zdoby nedbající, Sem černý inkoust patřil spíš, Znak mužství slabý jen se k bradě druží, jak krvácet jich dost už nechal ten / skvost falešný, ty od mnohých jsem dostal vzácných krás, dík / náhodě jakés uřela mne jata, zátopou když sta jich v oči vteklo, apod.*) či **elips v rámci slovesné fráze** (*jaké vzácné vlastnosti v něm skryty; šáteček, obrázky kde vtány, co příčina a důvod jejich béd; co zdá se nám, že ve velkém zřít v ráji; mezi dubnem – květnem bývá zhusta, / kdy sladký van, ač neklid větru vzrůstá; čím miň zůstává hanby na mně, / tím víc jí na těch, kdož mě viní klamně; sonety, jimiž ozářena / těch kamenů všech povaha i cena; jaké vzácné vlastnosti v něm skryty; opál, jenž spjat svity s předměty mockrát; já též tvůj rob; čím naučení tu / příkladů vetkých?; jak chladné překážky tu majetku, / zákona, rodu, příbuzenstva, světa?; v tvých loktech mír; oči svoje, / jichž v tvář mou dosud upřen paprsek).*

Dojem archaičnosti, a tím i pozvednutí stylu, je způsobeno také Klášterského užitím **přechodníků** (*hledíc, sedíc, přidávajíc, hledě, nemajíc, vládnouce, patříc, zříce, řka*) či – byť ojedinělé – **archaické infinitivní koncovky -ti** (vyhnouti se).

Celkový dojem vyššího stylu je navozen také častým výskytem **trpných konstrukcí** (*Od vrchu, jenž se klenul vyhlouben; vzbouřena vichrem; šáteček, obrázky kde vtány; slán, jež v slzy hořem zkulacena; s kruhem země spjat byl bědný zrak; Vlas nespuštěn, a přec ne řádně spjat; zčásti zcuchán; spletena jen volně; od přírody vnějškem nadán krásně; muži pohnut; Tak drsný způsob s právem mládí spjat; muži, ženy okouzlení stejně; již dáno mu to přejně; sám zůstal nezraněn; sonety, jimiž ozářena / těch kamenů všech povaha i cena; vzácné vlastnosti v něm skryty; opál jenž spjat svity / s předměty mockrát; vtipně pojat; oči svoje, / jichž v tvář mou dosud upřen paprsek; mou slzou vzkříšen; v něm velké množství skryto jemných lstí).* Je obtížné určit, zda se z Klášterského strany jedná o záměr a snahu o vznešený styl, či o interferenci z angličtiny, ve které je trpný rod mnohem frekventovanější, a proto bezpříznakový. Klášterského pasivum je totiž zhruba v polovině případů motivované pasivem v originále, v druhé polovině případů je však naopak v předloze konstrukce pasivní.

Celkově archaická, knižní dikce dosahuje svého krajního bodu ve výrazech typických pro lumírovský styl: jedno- až dvouslabičné tvary, které jsou jakousi staženou formou tvarů víceslabičných a jejich komprese budí dojem, že se jedná o jakési poetické výrazy. Ve skutečnosti je mnoho z nich nově vynalezeno pro účely dané básně, a to především coby

prostředek k dodržení velice přísných nároků na rytmus, které zásady lumírovského překladu na text kladou. Tyto jednoslabičné (či dvouslabičné) tvary jsou tedy jakousi deformací češtiny, která jinak jednoslabičných plnovýznamových slov obsahuje velmi málo, aby se přiblížila proporcím angličtiny – jejíž nepřeborné množství jedno- a dvojslabičných slov ji činí ideálně způsobilou pro básnění ve dvojdobých metrech, jako je jamb. U Klášterského jich, dle očekávání, najdeme celou řadu: *sláň, hedváb, sloň, chmýr, van, zdoby, rob, čár, střehla, trud, slaly, tret, tiš, hlád', kletá, vřaký*, nebo i zájmeno *ký*.

Klásterský se ve drží se originálu poměrně těsně, ze čtyř zkoumaných překladatelů se zdaleka nejméně pouští do volnějších interpretací, zdaleka v nejmenší míře u něj nalezneme snahu o vyjádření idey pomocí alternativního obrazu, jenž by cílil na funkční ekvivalent předlohy (tak jako tomu je hojně u Hilského, Joska, a částečně i u Urbánkové). To má střídavé dopady. Na jednu stranu díky tomu dochází k velmi přesnému převedení klíčových motivů originálu, které jsou vzájemně značně propojeny, a právě jejich vzájemné vztahy a napětí mezi nimi se významně podílí na celkovém účinku předlohy. Na druhou stranu však těsnost Klášterského překladu často hraničí až s otrockou doslovností, která je na úkor nejen dobrému stylu, ale mnohdy i srozumitelnosti. Uvedme konkrétní příklady. Verše o mladíkových způsobech *His rudeness so **with his authorized youth** / Did livery falseness in a pride of truth* vyjadřuje skutečnost, že mladíkova hrubost, neotesanost, byla ospravedlňována nerozvážností jeho mládí (Kerrigan 406). Klášterský překládá *Tak drsný způsob s **právem jeho mládí spjat** / dal falši jeho skvělý pravdy šat*, z čehož zamýšlený význam téměř není rekonstruovatelný. Spojitost mezi „právem“ a „drsným způsobem“ není zřejmá; čtenáři spíše vyvstává otázka „právo mládí na co?“ Za doslovný, a proto nikoli věrný překlad považujeme také počátek Klášterského 18. strofy: *Tak **důvodů** sta jeho na jazyku / a otázek mu vážných, hlubokých / a pádných soudů, odpovědi [...]*. „Důvody“ zde podivně vyčnívají z řady prvků, snad také proto, že stojí bez předmětu (důvody čeho), a je pravděpodobné, že se ve výčtu objevily nesprávným překladem spojení *reason strong*, které v originále neodkazuje na důvod, nýbrž na rozum, úsudek (např. Kerrigan ho komentuje definicí „powerful consideration, persuasive observation“ [Kerrigan 408]). V též strofě také nalezneme v originále verš *For his advantage still did wake and sleep*, což můžeme interpretovat jako stylizaci mladíkovy brilantní argumentace a schopnosti pohotově odpovídat do role sluhů, kteří dobu své bdělosti a spánku přizpůsobují svému pánovi (Kerrigan 408, Roe 271). Klášterský překládá *vždy spalo a se probouzelo v mih*, čemuž bez převodu významu *for his advantage* lze jen obtížně porozumět. Ani jeho překlad verše *Nor gives it satisfaction to our blood* → *Těž nemůže nám uspokojit krev* význam originálu lehce zamlžuje, protože pouhý výraz *krev* v češtině nekonotuje vášeň

tak přímočaře, jako v angličtině *blood* (pro srovnání viz již zmíněný zdařilý překlad Urbánkové *Vzbouřenou krev ti sotva utiší*). Doslovně také působí spojení *Svou pevnost dlouho držela jsem tím*, v němž se sloveso *držet* jeví jako lexikální interference anglického verše *And long upon these terms I held my city*. Pochybnost vzbuzuje také Klášterského překlad popisu opálu: *opál, jenž spjat svity / s předměty mockrát*. Jeho nicneříkající *předměty* budou nejspíš doslovným překladem původního *opal blend / with objects manifold*. V originále to zřejmě znamená, že opál je směsí široké škály nejrůznějších barev (Kerrigan 415); z Klášterského překladu mnoho vyrozumět nelze. Dalšího doslovného převodu se pak dopouští vzápětí, když slovo *wit*, které v angličtině neznámá pouze vtip, ale i bystrý důvtip, překládá příslovcem *vtipně: kámen každý plál, / a vtipně pojat, sténal neb se smál*. Doslovný překlad lze tušit také za překladem verše *Love's arms are peace, 'gainst rule, 'gainst sense, 'gainst shame*, jenž využívá dvojího významu slova *arms*, které znamená jednak „paže“, a tedy evokuje náruč lásky, a jednak „zbraně“. Smysl „zbraně“ pak hravě kontrastuje s bezprostředně následujícím slovem *peace*. Klášterský překládá stylově neohrabaným a zvláštním *v tvých loktech mír, když hanba hrozí kletá*.

Klášterského překlad lze naopak pochválit za citlivost pro jeden z důležitých stylistických prostředků originálu: pro personifikaci. Výraz originálu je ozvláštěn řadou personifikací neživých předmětů či abstraktních pojmů. Hlinský, Josek i Urbánková tuto figuru ve většině případů opomíjejí; Klášterského překlad v tomto ohledu představuje zářnou výjimku. V originále jsme našli celkem sedm takových personifikací, Klášterský zachovává hned pět z nich:

- *And nice affections wavering stood in doubt* → *a pochybnosti marné láska plaší*
- *All kind of argument and question deep*
- *All replication prompt and reason strong / For his advantage did wake and sleep*
→ *Tak důvodů sta jeho na jazyku / a otázek mu vážných, hlubokých / a pádných soudů, odpovědi v mžiku / vždy spalo a se probouzelo v mih*
- *Consents bewitched, ere he desire, have granted, / and dialogued for him what he would say, / Asked their own wills, and made their wills obey*
→ *než přál si co, již dáno mu to přejně, / co on by řek, hádali každé doby / a z vlastních vůlí činili z proň roby*
- *vows were ever brokers to defiling* → *přísahy že kuplířkami [...] jsou*

- *Though characters and words merely but art, / And bastards of his foul adulterate heart*
→ *pouhou lstí jsou listy, slova jeho / a mrzkým plodem srdce svůdnického*
- *each several stone, / With wit well blazoned, smiled, or made some moan.*
→ *a kámen každý plál, / a vtipně pojat, sténal neb se smál.*

5.2 Jarmila Urbánková

Oproti Klášterskému je tón překladu z pera Jarmily Urbánkové velice civilní. I ona se však zjevně rozhodla text do určité míry archaizovat, aby navodila dojem, že se jedná o dílo staršího data. Využívá k tomu v zásadě podobných prostředků jako Klášterský, jen v o poznání menší míře. Vzhledem k tomu, že její překlad pochází z druhé poloviny 90. let, je jednoznačné, že se u ní jedná o záměrnou snahu archaizovat. Jak již bylo řečeno, originál se již ve své době vyznačoval velkou mírou archaických výrazů; editoři hovoří o tom, že se Shakespeare v tomto díle přiblížil Spenserovu stylu – známému svou značně archaickou dikcí (Burrow 143). Je proto otázkou, kterou z pohledu nás jakožto současných čtenářů můžeme jen velice obtížně zodpovědět, který z těchto dvou překladů, zda Klášterského, či Urbánkové, se mírou své archaičnosti více blíží dojmu, jaký měli z originálu čtenáři Shakespearovy doby.

U Urbánkové tedy najdeme řadu deformací slovosledu, a to opět v rámci nominální fráze (*klobouk slaměný, dopisy naposled pročítané, rozcuchaný účes nedbalý, lázni slzavé, mladá pýcha tvrdohlavá, kůň vráný, vrstevnic mých dost, šalba bohapustá, slovo dané*, apod.), i fráze slovesné (*dál prosvítá z nich, jak bolest měnila se v perly slané, v městě dřív žil, účast v něm budil žal, když v jeho půvabech se usídlila, všemožných triků natolik byl znalý, kdo víc zásluhy v tom měl, stejně jak ti druzí trpět musí*, apod.). Tyto případy jsou však oproti bezpříznakovým konstrukcím v menšině, civilní slovosled převládá.

Dále Urbánková sem tam užívá ne-li archaických, pak rozhodně knižních výrazů, čímž posunuje styl textu o kus výš: *dout, hoře, vrkoč, žal, líc, hanebný, umný, dětinný* či *krůpěj*. I u ní, podobně jako u Klášterského, dokonce nalezneme dva případy poeticky znějícího krácení slov, dost možná pro účely rytmu: *prázdnit* a *zvidat*.

Obsahově je jejímu překladu nutné vytknout řadu poměrně zásadních posunů, kdy u ní, většinou zjednodušením původní myšlenky, dochází ke ztrátě důležitých významů. Oslabuje se tak celková soudržnost básně, které originál dosahuje opakováním a variováním sady klíčových motivů. Jako první můžeme uvést posun ve třetí strofě, kde původní *napkin*

[...], which on it had conceited characters překládá jako šátek [...] z hedvábné látky pestře květované. V originále se zřejmě jedná o šátek vyšívaný slovy, vzkazy od milence, milostnými formulemi, na každý pád znaky textové povahy, jak naznačuje již související verš *And often reading what content it bears*. V podání Urbánkové tento element textu postrádáme, nalézáme u ní pouze obyčejný květovaný šátek, který ani nebudí dojem, že by byl darem od milovaného. Podobně Urbánková ignoruje i odkazy na jazyk ve strofě osmnácté. V ní dívka líčí mladíkovu schopnost důvtipné a pohotové argumentace, jeho rétorické umění manipulace se svými posluchači. V originále je dostatek signálů, že se skutečně jedná o umění verbální:

*So on the tip of his subduing tongue
All kinds of **arguments and question** deep,
All **replication** prompt, and reason strong,
For his advantage still did wake and sleep:
To make the weeper laugh, the laugher weep,
He had the **dialect** and different skill,
Catching all passions in his craft of will*

V Urbánkové překladu je zachováno, že je mladík schopným manipulátorem, důraz na řeč, která v tomto umění hraje klíčovou roli, se však ztrácí:

*Na všecko vtipnou **odpověď** vždy znal
a nikdy nechyběl mu bystrý nápad,
kdykoli pohotově dokázal
lidskými city libovolně mávat,
rozplakat smíšky, smutné rozesmávat.
Všemožných triků natolik byl znalý,
že jak on pískal, všichni tancovali.*

Jak již bylo naznačeno dříve, důraz na jazyk, jenž se pohybuje na hranici uměleckosti a vyumělkovanosti (tato ambivalence se skrývá již ve slově *art*, které se v originále opakovaně vyskytuje), je pro celkové vyznění básně podstatný. Vedle krásného zevnějšku to bylo právě umění ovládat řeč a obratně argumentovat, čím si mladík dívku získal. Téma jazykové kreativity jakožto umění je propojeno s dalším rekurentním motivem této básně, s motivem tkanin. Spolu dohromady mohou odkazovat k starořeckému mýtu o Arachné, jenž Ovidius zpracoval ve svých *Proměnách*. Arachné byla nadaná dívka, která pracovala jako tkadlena uměleckých obrazů. Její talent získal takový věhlas, že ji bohyně Athéna vyzvala, aby spolu poměřily své síly, protože věřila, že žádný smrtelník nemůže měřit své síly s bohy.

Arachné vytvořila gobelín, jenž se uměleckou hodnotou dílu Pallas Athény rovnal. Bohyni to popudilo a její obraz roztrhala. Arachné se pak ze strachu před trestem oběsila. Tato kombinace umělecké tvorby, která přináší do světa krásu a požitky, ale zároveň je zdrojem zkázy, pozoruhodně rezonuje s příběhem mladíka, jehož básnický talent má rovněž dvojitý účinek (*cleft effect!*): těší sluch, lichotí ženám a svádí je k slastnému hříchu, a zároveň je tím společensky, mravně, psychicky a svým způsobem i fyzicky ničí. Mladíkova kreativita (*creativity*) navíc nabývá ironického podtónu, když se dozvídáme o jeho výtvořech jiného druhu (*procreation*): podle dívky totiž zasadil stromy v cizích sadech (*his plants in other's orchards grew*).

Dále Urbánková opakovaně opomíná výše zmíněný motiv bitvy, boje, zbraní a násilí. Obraz dívčích očí, které jako střelná zbraň míří k obloze, jako by na ni chtěly zahájit palbu (*Sometimes her level'd eyes their carriage ride, / As they did battery to the spheres intend*) překládá jako *Hned vzhůru míří oči zdvižené, / jako by k hvězdám doletět se chtěly*). Podobný obraz, tentokrát očí mladíkových, jejichž pohled je na dívku namířen jako zbraň, kterou pak skloní (*his wat'ry eyes did dismount / Whise sights till then were levelled on my face*) překládá konvenčnějším obratem *sklopil oči, které dřív / mě spalovaly*. Jeptiščinu okouzlenost mladíkovým krásným zevnějškem, vyobrazenou jako útok očí na srdce (*Believed her eyes when t'assail begun*) pak v podstatě vypouští a nezachovává ani střeleckou metaforu mladíkova destruktivního vlivu na ženy (*That not a heart which in his level came / Could 'scape the level of his all-hurting aim*), kterou Urbánková překládá jako *A která z nás se k němu přiblíží, / už se jeho zlomoci neubrání*.

Jestliže je *A Lover's Complaint* básní líčící příběh nešťastné lásky, na obecnější rovině je básní o rozličných podobách, které na sebe láska bere. Láska jako vláda jednoho člověka nad druhým, láska jako forma vlastnictví, láska jako čarovná moc, láska jako boj. Tyto podoby se v básni manifestují skrze linie motivů, což Urbánkové překlad mnohdy nerespektuje.

Ještě více opomenuto je v jejím podání téma vlády, či naopak podřízenosti, služebnosti. Verš o mladíkově všeobecné popularitě, která je v originále vyjádřena jeho vládou nad srdci lidí (*he did in the general bosom reign*) Urbánková neutralizuje a překládá *měli ho ve velké vážnosti*. Na tento verš je pak navázán obraz služebných, kteří se od svého pána nehnu (*remain / In personal duty, following where he haunted*). V Urbánkové překladu stojí *Ať za zády, ať za přítomnosti, / stále byl chvalozpěvy provázený*. Narážkou na oddanou služebnost zamilovaných je i formulace *Many there were that did his picture get, / to serve their eyes*. U Urbánkové se i tento náznak ztrácí. Ztrácí se u ní i feudální metafora vyjadřující

dívčinu (počáteční) duševní nezávislost a odolnost vůči manipulaci: *My woeful self, that did in freedom stand, / And was my own fee simple, not in part*, kterou Urbánková překládá neutrálním *Já nešťastná stát chtěla opodál*. Téma velení a nadvlády se projevuje i ve sloce týkající se dárků od milenek, které chce mladík věnovat dívce a tvrdí, že mu sama příroda poručila, aby je u sebe déle nehromadil (*Nature hath charged me that I hoard them not*). Urbánková překládá pouze *nechci je*. Jelikož jsou mezi těmito dárky i milostné sonety, vyzývá mladík dívku, aby nad všemi těmito básnickými přirovnáními převzala vládu (*Take all these similes to your own command*). Urbánková tuto pasáž opět neutralizuje a překládá *dárky [...] budou teď tvé*.

Podobný výčet se nám nastřádá, zaměříme-li se na téma dvojakosti. Tu v básni spatřujeme v mladíkově falši a rozporuplné povaze, ale můžeme ji číst třeba i jako dvojí tvář lásky: krutou a surovou, a zároveň sladkou a líbeznou. Mladíkova charakteristika pozoruhodně balancuje mezi dvěma polohami; na jednu stranu je *maiden-tongued*, na druhou stranu se umí pořádně navztekát (*if men moved him, he was such a storm*). I potom je ale zdánlivě nemožnou kombinací obojího: je jako v jarní větřík, prudký, ale přesto sladký (*As oft 'twixt May and April is to see, / When winds breathe sweet, unruly though they be*). Když už se totiž chová hrubě, omlouvá to svým prudkým mladickým temperamentem, a tento dojem halí jeho faleš do hávu pravdy (*His rudeness so with his authorized youth / Did livery falseness in a pride of truth*). U Urbánkové se důležité opozice částečně ztrácí. Mladíkův vztek sice po vzoru originálu přirovnává k rozbouřenému počasí, avšak bez rozporu tkvícího v původním *winds breathe sweet, unruly though they be*: *Uražen řádil však jak vichřice/ dubnových bouřek, které napáchají / z náhlého dusna škody v celém kraji. Z myšlenky závěrečného dvojverší této strofy si pak bere pouze prvek mladické prudkosti, nikoli však falše, která se za ní skrývá; rozpor se opět ztrácí: Tak mladá jeho pýcha tvrdohlavá / brání se urputně a neprohrává*.

Mladíkova neupřímnost se svým způsobem symbolicky zračí i v bezprostředně následující sloce o jeho jezdeckém umění: otázka, zda je bravurní jízda zásluhou mladíka samotného a jeho talentu, anebo za ni vděčí šikovnému koni (*Whether the horse by him became his deed / Or he his manage by the well-doing steed*) se jeví být jakousi variací na otázku nastolenou ve sloce další: zda jeho krásu přičítat vnějším ozdobám (*to appertainings and to ornament*), nebo zda jeho vlastní skvělosti propůjčuje těmito ozdobám jejich krásu a lesk. Stejně tak se můžeme ptát, zda jsou dobré jeho úmysly, nebo zda se pouze dobrými zdají, protože je odívá do krásných a květnatých slov, frází, metafor. V této fázi básně sice dívka vypovídá v mladíkův prospěch a tvrdí, že to on je vynikající jezdec a že není zdooben,

nýbrž zdobí vše, co se ocitne v jeho blízkosti. Zde už se ale ocitáme na tenkém ledě ironie, protože čtenář ví, že další vývoj událostí napovídá pravému opaku. Dilema symbolizované jezdcem a jeho koněm se v šestnácté strofě zračí i v ambivalenci, s jakou je popisován kůň – *proud of subjection, noble by the sway* – protože vzniká paradoxní napětí mezi hrdostí a urozeností (*proud, noble*) a podřízeností, poslušností (*subjection, sway*). U Urbánkové se tento paradoxní prvek ztrácí, z její strofy až do závěrečného dvojverší v podstatě vyplývá pouze to, že mladík skvěle jezdí na koni:

*Byl skvělým jezdcem. Každý uznával
že sedí v sedle jako přikovaný.
Ať promenoval se, či dal se v cval,
hrdě a bujně nesl ho kůň vráný,
stejně jak jezdec bez bázně a hany.*

Téma dvojakosti jako by kulminovalo v dívčině zvolání *O cleft effect!* když líčí účinek, jaký na ni měly mladíkovy slzy. Paradoxní účinek těchto slz, které umí rozpálit chlad, a přitom zároveň uhasit oheň zloby (*cold modesty, hot wrath, / Both fire from thee and chill extinture hath*) spočívá v tom, že se oba procesy dějí v člověku zároveň. Urbánkové překlad této strofy však budí dojem, jako bychom šlo i více osob – na jedny slzy působí tak, na druhé tak; paradox zaniká:

*Otče, když slzy z očí vyskočí,
jakou to pekelnou moc v sobě mají!
Někdy sic taky vstoupí do očí
a srdce kamenná přec neroztají.
Jak studí v hrudi těm, kteří odolají!
Naopak jiné může rozplakat
divoký vztek, či maskovaný chlad.*

Chválu si Urbánkové překlad nezaslouží ani za několik dalších výrazných deformací původních myšlenek. Podívejme se na ně konkrétně. V 6. strofě mají finanční metafory dívčiných slz, které popisují dívčiny slzy padající do řeky, obě negativní nádech: jedna hovoří o lichvě (*like usury, applying wet to wet*), druhá o nespravedlivém vládcí, který dává jen bohatým, kdežto na chudé nic nezbyde (*monarch's hands that let not bounty fall, / Where want cries some, but where excess begs all*). Urbánková sice zachovává finanční jazyk, ale oba obrazy převrací tak, že nejenom působí spíše pozitivně, ale navíc v souvislosti s dívkou

plačící do řeky nedávají valný logický smysl: *jako když dlužník rád se dluhu zbaví, / nebo jak vladař, když chce léčit bídu / a pokladníci prázdní svému lidu.*

Nelogický protimluv vzniká také posunem v 43. strofě, která přirovnává mladíkovi slzy k jedu a dívčiny k léku: [I] *Appear to him as he to me appears – / All melting; though our drops this difference bore: / His poisoned me, and mine did him restore.* Původní *all melting* se v předloze odkazuje k dívce a mladíkovi, jenže ke každému zvlášť – leč Urbánková překládá: *Mé slzy s jeho milostně se slily, / v jeho byl jed, moje ho uzdravily.* Slití obou slz logicky vylučuje jejich protichůdný účinek. Takové protimluvy mají rušivý efekt.

K dalšímu významovému posunu dochází hned k zápětí: dívka vzdychá nad spoustou dopisů, znovu je pročítá a pak je trhá a hází do vody (*Of folded schedules had she many a one / Which she perused, sighed, tore, and gave the flood*). Urbánková z nepochopitelných důvodů z této množiny vytýká pouze jeden: *Nad jedním listem vzdychla jedině, / než roztrhaný padl do hlubiny.*

Podivně přetváří také podobu mladíkova daru v 33. strofě, která z dívky dělá autoritu, pod kterou spadá jak mladík, tak i všechn jeho majetek, tedy i dary od bývalých milenek: *What me, your minister, for you obeys, / Works under you; and to your audit comes / Their distract parcels in combined sums.* Urbánková překládá (a navíc poměrně neohrabanou češtinou): *Budou-li ti milé, / vyber z nich pár, anebo dohromady / vezmi si všechny šperkovničky tady.*

Zápětka s jeptiškou má pak kvůli významovému posunu v překladu jiné vyústění než v předloze. V originále je jeptiška mladíkem svedena a vystupuje ze zdi kláštera, kterými se předtím hradila před pokušením: *Not to be tempted, would she be immured, / And now to tempt all liberty procured* – dle originálu si doslova opatřila svobodu, přičemž její svedení k hříchu je zároveň naznačeno sexuálními konotacemi slov *tempt* a *liberty*. (Burrow 712). Z Urbánkové překladu však vyznívá pravý opak: jeptiška se svést nedala, zůstala ve zdech kláštera, aby zamezila pokušení: *Aby už nepoznala pokušení / vyjít z těch zdí jí dovoleno není.*

V Urbánkové překladu ale můžeme i mnohé pochválit. Pozoruhodný je způsob, jakým využívá schopnosti češtiny tvořit deminutivní tvary. Výše jsme již zmínili, jak použila zdobnělin, aby vyjádřila způsob, jakým mladík bagatelizuje své prohřešky z minulosti (*Všecky mé hříšky, kterými jsem znám, / jsou hříčky krve, duši nezachvěly*). Deminutiva užívá zdařile i v souvislosti s jeptiškou: *Tento skvost jeptiška mi poslala, / sestřička nábožná, už po svěcení.* Velmi nenásilnou formou, aniž by musela použít jediného slova navíc, se jí tak daří komunikovat mladíkovo pohrdání jeptiščinou náboženskou morálkou a svatým slibem Bohu –

keré z originálu skutečně silně zaznívá, když mladík využívá ke svádění dívky spirituálních metafor. Za velmi zdařilou považujeme i ironický tón, kterého překladatelka dosahuje užitím zdobněliny ve 45. strofě, která nařiká nad falší, která se skrývá za mladíkovým příjemným zevnějškem: *Nakonec vždycky srdci ublíží / dobráček krotký, milý, k zulíbání.*

Urbánková také zajímavě pracuje s gramatickými časy. Převládající minulý čas sem tam prokládá časem přítomným, a ačkoli to pokaždé nemá podklad v originále, vytváří tím silný efekt, který vyznění předlohy spíše umocňuje, než aby šel proti němu. Prvním příkladem může být třináctá strofa, popisující mladíkovy vlasy. V originále se v ní střídá čas minulý s časem přítomným, patrně i kvůli rýmu *curl – hurls*, převládá však čas minulý, a kromě Urbánkové ji také všichni tři zbylí překladatelé v minulém čase překládají. U Urbánkové je takřka celá v čase přítomném:

*V prstencích vlní se vlas bronzový
a od hedvábných rtů mu sladce vane,
ať vydechne, či slovo vysloví.
Kdo spatří jej, obdivem rázem vzplane,
zasažen divem krásy nevidané:
vždyť jeho rysy v malém předjímají,
co ve velkém nás jednou potká v ráji.*

Vzhledem k tomu, že je kontextuálně jasné, že dívka mluví o zážitku z minulosti, získává její vzpomínka na mladíkovu krásu bezprostřední povahu, strofa působí dojmem nesmírně živé vzpomínky: dívka mladíka popisuje v přítomném čase, protože jeho krásu jako by opět viděla přímo před očima. Přítomný čas je zde jakýmsi výrazem myšlenkového zaměření na jeden konkrétní detail, do kterého se mluvčí natolik ponoří, že ztrácí pojem o čase. Zároveň tím Urbánkové text, více než zbylé tři, navozuje dojem, že jsme se s dívkou přenesli do reálného času děje a díváme se na něj z čistě z její, tedy přítomné, perspektivy. Podobně v následující strofě, která o mladíkovi opět hovoří v přítomném čase (*Darmo se přít, zdali mu sluší víc / takový, jak je dnes, či hladká líc*) či ve strofě dvaadvacáté: *on byl a je falešný drahokam.*

5.3 Jiří Josek

Překlad Jiřího Joska se vyznačuje velmi civilním tónem, nejcivilnějším ze všech čtyř překladů. Nenalezneme u něj žádné archaické či knižní lexikum (snad až na slovo *líce*) a slovosled je v drtivé většině textu bezpříznakový, odpovídající normě moderní češtiny. Pouze ojediněle narazíme na inverzi nominální či slovesné fráze. Obecně se Joskův překlad velmi příjemně čte, nenarazíme u něj na téměř žádné stylové neobratnosti, které by rušily čtenářský zážitek.

Vytknout lze jeho překladu určitou míru nivelizace v důsledku užití explicitního, přímočarého jazyka namísto některých metafor. V tom se jeho překlad protíná s překladem Martina Hilského, u nějž bude nivelizace v důsledku explicitace též detailněji pojednána. Uvedme si konkrétní příklady z Joskova textu. Zdánlivě stáří, v originále metaforizované do podoby zranění na kráse (*The injury of many a blasting hour*), Josek překládá bez obalu: *i když se vám / na pohled asi jeví stará být, / jsem mnohem mladší, než jak vypadám*. Značně zploštělý a také konvenčnější než v originále, je také přirovnání mladíkovy krásy k miniatuře nádhery ráje (*on his visage in little was drawn / What largeness thinks in paradise was sawn*): *On představoval pravý ideál krásy, / nad níž se dívce tají dech / a která může žít jen v jejich snech*. Explicituje a metafory zbavuje i líčení mladíkových ctitelek, které si představují, že ho získaly, tak jako snílci, kteří fantazírují o cizím majetku, jako by byl jejich: *labouring in more pleasures to bestow them, / Than the true gouty landlord which doth owe them* → *a mají možná větší potěšení / než mít, co je, snít o něčem, co není*. Zploštěný je i obraz mladíkova úsměvu, jehož faleš je v originále metaforicky vyjádřena jako zlacení, pozlátko: *deceits were gilded in his smiling* → *s úsměvem předstíral nevinnu*, a ještě více následující verš, který personifikuje sliby jako kuplíře s podvody a Josek ho naprosto explicituje: *vows were ever brokers to defiling* → *Já věděla, že nelze věřit mu*. Nivelizuje také důležitou bojovou metaforu svádění jako pevnosti a dobývání: *And long upon these terms I held my city; / Till thus he 'gan besiege me* → *Proto jsem jednala s ním s odstupem, / on ale naléhal*. Okleštěno je i duo *burning blushes – weeping water* ze 44. strofy (a s ním i efektní dvojité aliterace): *směje se, pláče, dělá cukrbliky*.

Ke zploštění výrazu dochází také částečně vlivem ztráty některých řečových gest, jako zvolání či řečnická otázka. Tedy původní zvolání na pochvalu koně se u Joska stává v porovnání s originálem pouhým suchým konstatováním: *What rounds, what bounds, what course, what stop he makes!* → *Kůň vytuší, co jeho pán chce po něm, / a v trysk či cval se dá v souladu s pánem*. Vynecháno je také naléhavé oslovení posluchače na počátku 30. strofy: *And*

lo! Behold the talents of their hair → *Prstýnky ustrížených kadeří*. Také to, co originál v 35. strofě vyjadřuje řečnickou otázkou, je v překladu převedeno pouhým konstatováním:

But, O my sweet, what labour i 'st to leave

The thing we have not, mastering what not strives,

Paling the place which did no form receive,

Playing patient sports in unconstrained gyves?

→

Však, milá zlatá, není těžké zříct se

něčeho, co jste dosud nepoznala,

nicotu vykazovat za hranice

a být v tom, co jde samo, vytrvalá.

Jako ztráta se jeví i vypuštění expresivního zvolání ve strofě předposlední – *Ay me!* – které se u Joska mění na pouhé *Ano* (*Ano, já ubohá jsem se mu vzdala*).

Naopak vyzdvihnout u Joska můžeme jeho cit pro ironii, kterým nad zbylými překlady vyniká. Ironie je v předloze poměrně produktivní figurou a jejím zdůrazněním Josek textu dodává rozměr, který je u ostatních překladů spíše upozaděn. V jeho podání například dívčina řeč o marnosti cizích varování nabývá jemný tón jakési kousavé skepse. Josek si ve verši *For fear of harms that preach in our behoof* správně všimá užití slovesa *preach*, které ironizuje moralistní kázání pro jeho nepoužitelnost v praxi a překládá tento verš vtipným a obratným: *když sytí tvrdí, že se moudří postí*. Sarkastického despektu, který v předloze není nutně explicitně obsažen, avšak potenciaálně ho z něj, vzhledem k mladíkově neúctě k zásadám náboženství, vyčíst lze, si můžeme povšimnout i v Joskově lehce transformaci verše o jeptišce, který v jeho podání vyznívá lehce pejorativně a pohrdlivě: *To spend her living in eternal love* → *Modlit se od rána až do večera*. Rovněž ve verši hned následujícím Josek v mladíkově projevu, zdá se, zdůrazňuje rys šviháckého světáctví, kterým dává dívce najevo svou převahu a ironický nadhled nad jeptiščiným počínáním, když oslovení *O my sweet* překládá jako *milá zlatá*.

Jestliže jsme u Urbánkové kritizovali nedostatečný důraz na téma umění jazyka jako produktivního elementu děje, u Joska naopak můžeme pochválit vyzdvižení tohoto rysu. Už jen ve strofě osmnácté, na kterou jsme se zaměřovali u Urbánkové, a ve které u ní nebylo dostatečně zdůrazněno, že mladíkova schopnost manipulovat lidmi je především zásluhou

obratnosti jeho vyjadřování, Joskův překlad odráží všechny signály verbality obsažené v originále, ba je ještě posiluje:

*Na špičce výmluvného jazyka,
má **odpověď** na všechny otázky
dokáže říct, i co se **neříká**,
rázně a tvrdě, ale přátelsky.
Je **mistrem slova**, ví, jak **mluvit** s kým.
Rozpláče smíšky, smutné rozveselí.
O všech ví vše, o to, co netušili.*

Téma jazyka je u něj zdůrazněno i ve sloce osmé, kde je to o to pozoruhodnější, že jeho řešení není přímým odrazem originálu, nýbrž je samostatným postupem, jak dosáhnout pointy, která ve v dané strofě v originále skrývá. V originále pozorujeme (skrže perspektivu básníka) dívku, jak se na břehu řeky probírá dopisy od mladíka, které láskyplně líbá, ale pak je vztekle trhá. Spatřujeme tak zápas protichůdných emocí, které se v ní sváří: na jednu stranu k jejich pisateli ještě chová určité city, láska k němu ji zcela neopustila, na druhou stranu na něj zuří, obviňuje ho, že ji svedl k hříchu, a uvědomuje si, že ji zradil. Tyto emoce neventiluje jemu, nepřítomnému, ale vylévá si je na dopisech, které jí psal: jeho jazyk se stává jeho zástupcem a nepřítomný svůdce jako by do něj byl vtělený – papírem „koluje“ jeho krev, kterou svůdná slova napsal. Dívka ho dokonce oslovuje: *O false blood, thou register of lies, / What unapproved witness dost thou bear! / Ink would have seemed more black and damned here!* V originále se téma slov navíc mísí s aluzí na jiné slovo, slovo Boží, protože dívčině výkřiku se ozývá znění devátého přikázání („Thou shalt not bear false witness against thy neighbour“) (Deuteronomy 5.20, Kerrigan 402). U Joska se tato narážka odráží také, když se české znění přikázání „Nepromluvíš křivého svědectví“ ozývá v personifikaci slov jako křivých svědků, které dívka topí v řece: *Slovy uleví zlosti a jak dříve / trhá a v řece topí svědky křivé*. Josek navíc ve svém překladu sloky ještě zdůrazňuje skutečnost, která je v originále dána spíše situačně, a to pomocí trojnásobné repetice výrazu *slova*:

*Kolikrát smáčela je vláhou z očí
a zulíbala **slova** v každé řádce.
Ted' listy trhá a zle na ně křičí:
„Nad inkoust černější jsou **slova** zrádce,
jež vyvěrala z falešného srdce.“
Slovy uleví zlosti a jak dříve
trhá a topí v řece svědky křivé.*

Tímto opakováním je výraz na jednu stranu zdůrazněn, na druhou stranu však, jako pokaždé, když nějaký výraz opakujeme příliš mnohokrát, jakoby postupně vyprazdňován: stejně tak, jako je jsou prázdná falešná slova svůdce v dopisech. V jeho sloce je navíc jazyk, stejně jako v celé básni, předveden ve dvojí podobě: slova mladíkova, která ubližují, a zároveň i slova dívčina, která jí umí pomoci, ulevit.

U Joska je rovněž zachován podstatný fakt originálu: veškeré dary od svůdce mají určitou spojitost s jazykem: dívka od něj kromě milostných dopisů dostala šátek s vyšitými milostnými vzkazy; šperky, které od něj má, jsou zřejmě původně dárky od mladíkových milenek, k nimž byl ke každému připojen sonet (*And deep-brained sonnets that did amplify / Each stone's dear nature, worth, and quality*). Text je ale i na prstenech, které od něj dívka dostala: *many a ring of posied gold and bone*, kde *posied* znamená, že do něj jsou vyryta poetická slova (Kerrigan 401). Josek jako jediný ze všech čtyř překladatelů tento detail zachovává – *Prstýnky s vyrytými přísahami* – a doplňuje tak článek, který v ostatních překladech chybí.

5.2 Martin Hilský

Překlad Martina Hilského je stylisticky velmi příjemný. Nalezneme u něj poměrně velké množství archaizujících prostředků jako inverze slovosledu (např. *strašák slámy vysušené, hledí rozrušená celá, slzami proto pořád omývá je, jak bylo by to psaní satanovo, náznak chmýří fénixova, vrozený majestát mu půvab dal, co chybělo jim, nebylo třeba vyslovit je ani, osudem navěky mně předurčené, jediná kapka kouzlo má jak peklo*, atd.), nikdy však na úkor srozumitelnosti a příjemného plynutí textu. Stylistický rejstřík je pozvednut občasným užitím knižních výrazů (*z lůna, jat, lká, laje, hrá, nezaplálo, zřít, běl, vzal ztečí, lící*). Celkově je jeho dikce navzdory těmto prvkům spíše civilní. Stejně jako v originálu ani v Hilského překladu nenalezneme výraznější diferenciaci stylu jednotlivých mluvčích. Zmíněné archaizující prostředky nalezneme napříč celým textem a plošně se v něm vyskytují i občasně stopy nižšího stylu. Těch Hilský pravděpodobně užívá vzhledem k orální povaze veršů – až na básníkův úvod je báseň stylizována primárně jako záznam mluvené řeči. Na úrovni morfologie si lze povšimnout hovorově stažených tvarů sloves (*Moh, smet, sved, utrh, dosáh*), a to především v promluvách dívky. Je pravda, že takový tvar se jednou vyskytuje i v projevu básníka, jedná se však o pasáž, kdy již na scénu vstoupil kolemjdoucí stařec a verše *chtěl porozumět z titulu svých let, / v čem příčinu má její zármutek / a zda by na něj nemoh najít lék*

již lze považovat za jakousi nevlastní přímou řeč samotného starce. Obě tyto postavy jsou určitým způsobem spjaty s venkovským prostředím – ač stařec až v pokročilém věku a o dívce se můžeme pouze dohadovat, jelikož pouhé přírodní prostředí nemusí nutně značit její venkovský původ. O něm se Shakespearovští editoři neshodují. Colin Burrow vidí v jejím oděvu (především v jejím slaměném klobouku) známku venkovského původu (Burrow 696), John Kerrigan se k této interpretaci přiklání rovněž, ale zároveň tvrdí, že signály nejsou jednoznačné, což může dost dobře být i autorův záměr: znemožnit dívčino jednoznačné zařazení a učinit tak z ní spíše univerzálně platnou figuru (Kerrigan 396-7). Též podle Johna Roa její původ z básně není možné rekonstruovat. Toto pojitko mezi ní a starcem však může být jednou z možných motivací Hilského způsobu stylizace jejich projevů. Kromě stažených tvarů sloves si můžeme povšimnout také několika stylově nižších lexikálních jednotek, avšak u všech tří mluvčích. U básníka nalezneme výrazy *slamák klikyháky* či *kouká*, u dívky slova jako *holka* či *děvkař* a u mladíka zase *upejpání*.

Hilského styl v žádném případě není stylově plochý či bezvýrazný. Nalezneme u něj velké množství originálních metafor či jazykově hravých obrátů a zároveň je u něj znatelný respekt vůči dominantním motivickým liniím originálu. Ty se snaží zjevně snaží zachovat, ač ne vždy ve stejné míře či ve stejných souvislostech, jako originál. Při bližším prozkoumání jeho textu však přesto nalezneme řadu míst, kde originální výraz výrazně explicituje, metaforický jazyk převádí na mnohem přímočařejší vyjádření. V těchto pasážích jde přímo po smyslu a zbavuje ho původního figurativního obalu. Podívejme se na konkrétní případy. Dívčin roztěkaný pohled básník v originále vysvětluje slovy *her mind and sight distractedly commixed*, tedy navozuje představu jakéhosi chaotického prolnutí toho, co dívka vidí kolem sebe, a co si v duchu představuje. Hilského překládá *z očí jí kouká pomatená mysl*, čímž přímo pojmenovává právě to, co je v originále vyjádřeno nepřímou cestou. Když dívka upozorňuje starce na rozpor mezi svým vzhledem postarší ženy a svým skutečným věkem slovy *Though in me you behold / The injury of many a blasting hour*, zdánlivé stáří vyjadřuje obrazem personifikujícím čas, který jí v tváři způsobil zranění. Hilský naproti tomu překládá prostě a zpříma *nejsem tak stará, jak ted' vypadám*. Figurativní pojmenování mladíkových vousů, *small show of man is yet upon his chin* explicituje a překládá *na tváři ještě neměl vousy muže*. Značně zjednodušuje a explicituje i verše opěvující mladíkovu krásu. Verš *One by nature's outwards so commended* překládá prostým explicitním *Ó jak byl krásný* a navazující obraz dívčích pohledů přilepených na jeho krásnou vizáž, *That maidens' eyes were stuck all over his face*, věcným *každá by ho chtěla*. Podobně explicituje i další obraz, který metonymicky využívá částí lidského těla: *So many have that never touched his hand* překládá

*A mnohé dívky, které **neznal** ani a pojmenovává tak skutečnost přímo, na rozdíl od originálu, který samotný fakt vyjadřuje jeho symptomem. Explicitaci výrazu *blood* (*Nor gives it satisfaction to our blood* → *Což by se vášně spokojila*), jenž je u Shakespeara typickým, až konvenčním, a proto snadno čitelným idiomem vášně, prudkých emocí, temperamentu, lze snad přičíst skutečnosti, že v současné češtině asociace mezi představou těchto emočních stavů a slovem krev není tak silná a samozřejmá. Na druhé straně je Urbánkové řešení důkazem, že těsnější a méně explicitní překlad je možný a původní myšlenku převádí srozumitelně: *Vzbouřenou krev ti sotva utiší*, překládá Urbánková. Klíčem k úspěchu je u ní přidání přívlastku *vzbouřenou*, protože spojení *vzbouřená krev* má v češtině povahu ustáleného spojení s významem blížícím se Shakespearovu užití výrazu *blood*. Pro kontrast uveďme ještě verzi Klášterského, jehož *Těž nemůže nám uspokojit krev* není zdaleka tak srozumitelný a vyžaduje od čtenáře velký interpretační krok navíc.*

Urbánkové překlad je o to zdařilejší, že se jí daří uchovat motiv kapaliny, který má v básni své nezastupitelné místo. Kapalné je již prostředí, v němž se celý nárek odehrává: dívka sedí na břehu řeky a její slzy kanou do ubíhající vody, která je s sebou odnáší pryč. Tento obraz jako by symbolizoval terapeutický účinek dívčina nářku jakožto procesu, při němž se ve vzpomínkách vrací ke svému neštěstí a svým způsobem ho prožívá znovu. Ventiluje své zoufalství a částečně se s ním tak vypořádává. Vzhledem ke zpovědnímu podtónu dívčina nářku si můžeme tento proces asociovat s ideou „křestu slzami“ („baptism of tears“), což je pojem pocházející z učení řecké ortodoxní církve, který byl později skrze svatého Ambrože převzat i církví západní a vešel ve známost i v anglosaské Anglii (O’Loughlin 76-77). Termín *baptism lacrimarum* popisoval očištný účinek kajících slz, jenž lze metaforicky přirovnat k očištnému účinku křtu. V *A Lover’s Complaint* nalezneme různé druhy slz: nejdříve slzy dívky, které jsou zřejmě částečně slzami kajícíce, ale v kontextu celé básně, a především jejích závěrečných slok, v nichž se dívka přiznává, že by svůdci podlehla znovu, se zdá, že jsou to i slzy oplakávající ztrátu milovaného – milovaného i přes jeho faleš a zradu. Slzy mladíka, kterými se snaží prolomit její chladný odstup, se pak v rámci řečnického obrazu mísí se slzami všech jeho zrazených bývalých milenek a jako mocný proud se mají vlít do dívčina oceánu (*The broken bosoms that to me belong / Have emptied all their fountains in my well / And mine I pour your ocean all among*). Kapalné obrazy slzí různého druhu se v básni střídají s odkazy na krev, rovněž ve vícero podobách. Kromě již zmíněného významu prudké vášně (figurujiícího rovněž v mladíkových verších *All my offences that abroad you see / Are errors of blood, none of the mind*) plní krev také funkci narážky na ztrátu panenství. Když dívka popisuje svou zdrženlivost na základě znalosti špatných zkušeností dívek, které

s mladíkem přišly o čest, mluví o *many bulwarks builded / of proofs new-bleeding*. Podle Johna Kerrigana byl první signál k tomuto čtení už v předchozím verši *With safest distance I mine honour shileded*, kde *honour* čte tělesně jako hymen. *Proofs new-bleeding* pak podle něj vyjadřují důkazy v podobě čerstvě deflorovaných panen (Kerrigan 411). Slovo *proof* navíc v Shakespearově užití konotuje sexuální zkušenost, tak jako např. v sexuální tematikou nabitém sonetu 129: *to make the taker mad; / Mad in pursuit, and in possession so, / Had, having, and in quest to have, extreme, / A bliss in proof, and proved, a very woe, / Before, a joy proposed, behind, a dream* (Burrow 706).

Z příkladů Hilského explicitující tendence můžeme dále uvést již zmíněnou aluzi na biblické zakázané ovoce (*To be forbod the sweets that seems so good*), která se u Hilského mění na explicitní *zakázané ovoce / které, jak známo, chutná nejvíce*. Dále verše *O then advance of yours that phraseless hand, / whose white weighs down the airy scale of praise* Hilský zbavuje poměrně komplikované technické metafory a hovoří prostě o dlaních, *jejichž běl / ze všech slov chvály dělá plané řeči*. Poslední příklad nalezneme v závěrečné sloce básně, kde Hilský překládá metaforicky vyjádřený tlukot srdce, v originále *thunder from his heart*, přímo, jako *tlukot srdce*.

Důvody pro tento druh posunů mohou být různé, dost možná mezi ně patří i rozhodnutí překládat rozměrem originálu, které je v případě překladu Shakespeara již po desetiletí zavedené (vybočil z něj pouze v 19. století J.V. Sládek, který před formou upřednostňoval důsledný převod obsahu, a to i za cenu přidávání veršů, a později částečně Hodek), který vzhledem k větší průměrné délce slov v češtině oproti angličtině vystavuje překladatelův výraz obrovskému tlaku na úspornost. Je možné, že Hilský, usilující o přirozenost a civilnost výrazu, rozhodl raději „vpouštět“ do svého překladu i delší slova (tří- a čtyřslabičná), a jako daň za tento krok musel zaplatit zjednodušováním některých formulací, aby svůj výraz učinil úspornějším a vměstnal ho do schématu královské sloky. Důsledek této tendence je částečná nivelizace původního stylu, posazení jazyka na nižší stylovou úroveň.

K nivelizace stylu originálu u Hilského dochází také v důsledku toho, že se v jeho překladu nedostatečně odráží tendence originálu ozvláštňovat výraz pomocí personifikace neživých objektů či abstraktních pojmů. Uveďme konkrétní příklady. V originále je dívčino žalostné rozpoložení působivě prolno s náladou okolní krajiny, když je tekoucí řeka personifikována, jako by spolu s dívkou plakala: *[river] upon whose weeping margent she was set*. Hilský v tomto místě pouze opakuje, že pláče dívka: *[dívka] Na břehu u vrb v slzách vysedává*. Užití motivu vrby by částečně fungovalo v angličtině, kde by mohlo asociovat poetický botanický název druhu vrby zvaného „Weeping Willow“, v češtině tento odkaz však

nefunguje. Dále verše, které vyjadřují nejistotu zamilovaných, zda je mladík krásnější s vousy, či bez nich, personifikují samotné láskyplné city, z nichž je učiněn předmět a proživatel věty: *nice affections wavering stood in doubt / If best were as it was, or best without*. Hilský se personifikace zbavuje a personifikovaný cit nahrazuje neurčitým odkazem na *znalce krásy*, čímž verše získávají stylisticky neutrálnější, konvenčnější ráz: *že znalci krásy prou se pořád znova, / když pleť mu vynášejí do nebes, / zda krásnější je s chmýřím, nebo bez*. V jeho překladu nenajdeme ani personifikaci souhlasu z veršů *Consents bewitched, ere he desire, have granted / And dialogued for him what he would say: Dostal, co chtěl, a nemusel být vděčný, / splněno bylo každé jeho přání*. Hilský nepersonifikuje ani svůdcovy sliby – *vows were ever brokers to defiling* – překládá *přísahy a sliby klade na oltář*, ani jeho slova, které originál nazývá levobočky mladíkova falešného, smilného srdce: *jen aby smilník rychle dosáh svého / z úst nevypustí slova upřímného*. Dále je v originále pasáž věnovaná drahým kamenům ozvláštňena personifikací smaragdu, jenž měl dle dobové pověry léčit chorý zrak – v básni je kámen oživen, takže jeho léčivá záře je metaforizována jako jeho vlastní pohled: *em'rald, in whose fresh regard / Weak sights their sickly radiance do amend*. U Hilského však smaragd prostě *osvěží zrak a dá mu znovu zřít*.

Zároveň si u Hilského můžeme povšimnout sklonu vyjadřovat některé myšlenky originálu pomocí přísloví či rčení, případně variací na ně. Verš *The destined ill she must herself assay* tak překládá pomocí rčení *co nás čeká, to nás nemine*, obraz personifikující rozum, který bojuje proti touze, *reason weep and cry it is thy last*, vyjadřuje pomocí ustáleného spojení „splakat nad výdělkem,“ které v tomto kontextu rovněž budí dojem jakéhosi aforismu (*v lásce vždy rozum spláče nad výdělkem*). K převodu dvojice veršů *What's sweet to do, to do will aptly find: / Each eye that saw him did enchant the mind*, vyjadřující lidskou ochotu uvěřit libému zdání a po hlavě se vrhnout do zamilovanosti, Hilský ironicky užívá přísloví „láska hory přenáší“: *Láska i hory přenáší a hravě, / protože k tomu vůli má i um*. Hilského užití přísloví jakožto produktů folkloru dává jeho textu určitý lidový nádech a přispívá k posunu stylu o kousek níž oproti originálu.

Nářky a jejich básnická forma

Rozměrem Shakespearova originálu je jambický pentametr, báseň je psaná tzv. královskou slokou (*rhyme royal*), což znamená, že každá strofa obsahuje sedm řádků v pětistopém jambu, které se rýmují dle schématu ababbcc. Tento formát dodržují všichni čtyři překladatelé. Jejich řešení se liší v jemnějších rysech, jako je míra pravidelnosti původního metra či druh užitých rýmů.

Zatímco Klášterský, Josek i Hilský užívají poměrně vynalézavých rýmů, Urbánková si co do rýmů vede poměrně zle. Její překlad je přetížen gramatickými rýmy párujícími slova shodného slovního druhu (např. *stáčela – máčela, zvedala – metala, křičí – ničí, čilý – milý, usídlila – vyvolila, přidává – získává*, atd.).

Originál se od pravidelného metra odchyluje dost málo. Z celkového počtu 329 veršů pouze 28 z nich nemá jambický, ale daktylský incipit. Veršová zakončení jsou v naprosté většině akatalektická, tedy mužská; pouze 41 veršu končí na nepřízvučnou slabiku. Jak se dalo očekávat vzhledem k normě převládající v době vzniku jeho překladu, a vzhledem k literárním vzorům, které jsou mu blízké, největší pravidelnosti metra dosáhl Antonín Klášterský. Co se veršových incipitů týče, je jeho překlad téměř na úrovni originálu: nalezneme u něj pouze 31 daktylských incipitů. Tím se mu daří zachovat silný jambický ráz básně, na druhou stranu je to za cenu obrovského množství neplnovýznamových jednoslabičných (protože plnovýznamových jednoslabičných má čeština na rozdíl od angličtiny málo) slov na začátcích veršů, což v češtině působí poněkud násilně a nepřirozeně. Ženských zakončení má báseň v jeho překladu celkem 206, tedy o poznání více než v předloze, ale stále nejméně ze všech překladatelů.

Míra užití daktylského incipitu je u zbylých tří překladů již celkem podobná, Urbánková jich má 160, Josek 147 a Hilský 145. Nejvíce mužských zakončení se daří zachovat Martinu Hilskému (77), nejméně Jarmile Urbánkové (23). U Joska jich najdeme 49.

Závěr

Každý z překladatelů se vydává svou vlastní osobitou cestou. Antonín Klášterský usiluje o co největší míru zachování formálních rysů originálu, původní metrum a rytmus dodržuje ze všech čtyř překladů nejvíce. To má své dopady na všech rovinách jeho textu. Aby zachoval původní rytmické schema, musí češtinu značně deformovat a setkáváme se u něj nejen s velkým množstvím neobvykle stažených tvarů slov, tak i se značně deformovaným slovosledem, který je místy až na úkor přehlednosti a srozumitelnosti jeho jazyka. Zároveň je jeho překlad relativně těsný, což na jedné straně znamená, že se mu daří převádět mnoho Shakespearových metafor obrazů, jak je nalezneme v originále – to se týká především převedení výrazné Shakespearovy tendence personifikovat neživé předměty či abstrakta. Na druhé straně se však často ocitá až na hranici doslovného překladu a jeho řešení působí nepřírozně a křečovitě.

Jarmila Urbánková volí oproti Klášterskému o mnoho civilnější dikci, ač částečně text rovněž archaizuje pomocí volby lexika či příznakového slovosledu. Bohužel v jejím překladu nalezneme až příliš zásadních posunů, které jsou v lepším případě zbytečně zjednodušující, v horším případě narušují provázanou strukturu motivů originálu. Chválu si naopak zaslouhuje její cit pro užití deminutiv a vynalézavá práce s gramatickými časy.

Jiří Josek užívá ze všech čtyř překladů naprosto nejživlnějšího jazyka; archaizujících elementů u něj najdeme pouze pomálu. Jeho překlad je stylově velmi vyrovnaný, nevyskytují se v něm stylisticky neobratná, rušivá místa. Negativně jsme zhodnotili jeho tendenci nivelizovat výraz originálu příliš přímočarými formulacemi. Vyzdvihli jsme naopak, že se mu podařilo bravurně podtrhnout důraz originálu na téma jazyka.

U Martina Hilského nalezneme zdařilou kombinaci archaizujících prvků a rysů mluvené, hovorové řeči, čímž překladu vtiskává rozměr navíc. Dále na jednu stranu používá množství originálních formulací a metafor, jeho překlad se velmi příjemně čte, a zachovává i důležité motivické linie originálu, zároveň je však u něj nutné zkritizovat tendenci místy zplošťovat výraz originálu tím, že ho zbavuje metafor a jde až příliš k jádru věci.

Tato práce si neklade za cíl určit, který z překladu je nejlepší či nejhorší, ani nepředstírá, že překlady nazírá ze všech možných kritických perspektiv. Snaží se všechny čtyři texty – a s originálem pět – ukázat ve interpretačním světle, které dá vyniknout jak horším, tak i vynikajícím aspektům všech čtyř překladů.

Seznam použité literatury

Primární

- SHAKESPEARE, William. 2011. *Dílo*. Přeložil Martin Hilský. Praha: Academia.
- SHAKESPEARE, William. 1964. *Historie*. Přeložili Josef Václav Sládek, Antonín Klášterský a Jaroslav Vrchlický. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- SHAKESPEARE, William. 1997. *Sonety; Milenčin nářek*. Přeložila Jarmila Urbánková. Třebíč: Arca JiMfa.
- SHAKESPEARE, William. 2008. *Sonety*. Přeložil Jiří Josek. Praha: Romeo.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *The Complete Works*. Druhé vydání. Editovali Stanley Wells a Gary Taylor. New York: Clarendon Press.
- SHAKESPEARE, William. 1915. *The Histories and Poems of Shakespeare*. Editoval W. J. Craig. London: Humphrey Milford.
- SHAKESPEARE, William. 1992. *The Poems*. Editoval John Roe. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHAKESPEARE, William. 1997. *The Riverside Shakespeare*. Editovali G. Blakemore Evans a J. J. M. Tobin. 2. vydání. Boston: Houghton Mifflin.
- SHAKESPEARE, William. 1986. *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Editoval John Kerrigan. Harmondsworth: Penguin.

Sekundární

- BELL, Ilona. 1998. „‘That Which Thou Hast Done’: Shakespeare’s *Sonnets* and *A Lover’s Complaint*.” In: *Shakespeare’s Sonnets*. Editoval James Schiffer. New York: Garland Publishing.
- BLAHYNKA, Milan. 1985. *Čeští spisovatelé 20. století: slovníková příručka*. Praha: Československý spisovatel.
- BRUKNER, Josef a Jiří FILIP. 1997. *Poetický slovník*. 2. Upravené vydání. 1. vydání v MF. Praha: Mladá fronta.

BURROW, Colin. 1998. „Life and Work in Shakespeare's Poems.” *Proceeding of the British Academy* 97.

CRAIK, Katherine. 2002. „Shakespeare's *A Lover's Complaint* and Early Modern Criminal Confession.” *Shakespeare Quarterly* 53.4.

ČERVENKA, Miroslav a Květa SGALLOVÁ. 1995. *Z večerní školy versologie: III, Polymetrie. Metrika překladu*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky.

ČERVENKA, Miroslav. 2002. „Dekanonizace rýmu.“ In: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*, editoval Miroslav Červenka, 127-162. Praha: Torst.

ČERVENKA, Miroslav. 2006. *Kapitoly o českém verši*. Editovali Květa Sgallová a Jiří Holý. Praha: Karolinum.

ČERVENKA, Miroslav. 1991. *Z večerní školy versologie, II, Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace devadesátých let*. Pardubice: Akcent.

ČERVENKA, Miroslav. 2007. „Pětistopý jamb v 19. Století.“ *Slovo a smysl* ročník IV., č. 7, s. 190–227.

CHUDOBA, František. 1941. *Kniha o Shakespearovi*. Díl I., Prostředí a život. Praha: Laichter.

CHUDOBA, František. 1943. *Kniha o Shakespearovi*: Díl II., Dílo. Praha: Laichter.

DRÁBEK, Pavel. 2012. *České pokusy o Shakespeara*. Praha: Větrné mlýny.

DUNCAN-JONES, Katherine. 1983. „Was the 1609 Shake-speares Sonnets Really Unauthorized?“ *Review of English Studies* NS 34.

EMPSON, William. 1986. „The Narrative Poems.“ *Essays on Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

HILSKÝ, Martin. 2011. *Dílo*. Praha: Academia.

HILSKÝ, Martin. 1998. „Jazyk a divadelní akce.“ *Souvislosti* [online]. Roč. 1998, č. 2. [cit. 12.10.2017]. Dostupné z: <<http://souvislosti.cz/298hil.html>>.

HILSKÝ, Martin. 2015. *Shakespeare a jeviště svět*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia.

HORÁLEK, Karel. 1957. *Přehled vývoje českého a slovenského verše*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- HRALA, Milan a kol. 2002. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- HRDINOVÁ, Radmila, "Shakespeare je droga", in: *Divadelní noviny* [online]. Publ. 28.12.2015 [cit. 14.10.2017]. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/shakespeare-je-droga>>.
- JACKSON, MacDonald P. 1965. „Shakespeare's *A Lover's Complaint*: Its Date and Authenticity." *Bulletin 72: English Series* 13. Auckland: University of Auckland.
- JAKOBSON, Roman. 1959. „On Linguistic Aspects of Translation.“ In: *On Translation*, editoval Reuben A. Brower, 232-239. Cambridge: Harvard University Press.
- JAKOBSON, Roman. 1995. *Poetická funkce*. Jinočany: Nakladatelství H a H.
- JETTMAROVÁ, Zuzana. 2012. „Předmluva ke čtvrtému vydání.“ In: Jiří LEVÝ, *Umění překladu*, Praha: Apostrof.
- JOSEK, Jiří. 1996. „Czeching Out Shakespeare". In: *Perspectives* [Sborník z anglistického semináře na FF UK 18.-20. října 1996], editovali Susan BASSNETT a Martin PROCHÁZKA. *Litteraria Pragensia* 1997: 111-118.
- JOSEK, Jiří. 2005. „Dabing může pomáhat k lepšímu překladu, říká Jiří Josek". Rozhovor s Vilémem Faltýnkem pro ČRo 7, Rádio Praha, 9.5.2005 [online]. [cit. 8.2.2018]. Dostupné z: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/71455>>.
- JOSEK, Jiří. 2009. „Shakespeareovy Sonety.“ *Reflex.cz*. [online]. Publ. 21.5 2009 [cit. 1.8.2018]. Dostupné z: <<http://www.reflex.cz/clanek/causy/73631/shakespeareovy-sonety.html>>.
- JUST, Vladimír. 2012. "Vycíděná shakespearovská zrcadla Martina Hilského." In: *Svět literatury* (č.46): 114-126.
- KALIVODOVÁ, Eva. 2010. *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron?: o rodu v životě literatury*. Praha: Karolinum.
- KERRIGAN, John. 1991. *Motives of Woe: Shakespeare and "Female Complaint" - a Critical Anthology*. Clarendon Press.
- LAWS, Jennifer. 1988. „The Generic Complexities of *A Lover's Complaint* and Its Relationship to the Sonnets in Shakespeare's 1609 Volume." *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association* 89.

- LEVÝ, Jiří a Jiří HONZÍK. 1996. *České teorie překladu (1), Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praha: Ivo Železný.
- LEVÝ, Jiří. 2012. *Umění překladu*. Praha: Apostrof.
- LEWIS, C.S. 1944. *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- MÁNEK, Bohuslav. 2008. „First Czech Translations of Shakespeare’s *Sonnets* in the Early to Mid-Nineteenth Century.“ In: *Shakespeare between the Middle Ages and Modernism: From Translator's Art to Academic Discourse - A Tribute to Professor Martin Hilský, MBE*, editoval Martin Procházka et al. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta. 133-141.
- MAXWELL, J.C. 1969. “Introduction.“ In: *Shakespeare: The Poems*, editoval J.C. Maxwell. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUIR, Kenneth. 1964. „*A Lover's Complaint*: Reconsideration.“ *Shakespeare 1564-1964*. Editoval Edward A. Bloom. Providence: Brown University Press.
- O’LOUGHLIN, T. a H. CONRAD-O’BRIAIN. 1993. „The ‘baptism of tears’ in early Anglo-Saxon sources.“ In: *Anglo-Saxon England 22*, editoval Michael LAPIDGE et al., Cambridge UP: 65-84.
- REES, Joan. 1991. „Sydney and *A Lover's Complaint*.” *The Review of English Studies* 42.
- ROBERTS, Sasha. 2003. *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England*. New York: Palgrave.
- ROBERTSON, J.M. 1917. *Shakespeare and Chapman: a Thesis of Chapman's Authorship of "A lover's somplaint" and His Origination of "Timon of Athens" with Indications of Further Problems*. Fisher Unwin,
- ROE, John. 2006. “Unfinished Business: *A Lover's Complaint* and *Hamlet*, *Romeo and Juliet* and *Lucrece*.” In: *Suffering Ecstasy*, Editovala Shirley Sharon-Zisser. Ashgate.
- ROLLINS, Hyder Edward, ed. 1938. *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Poems*. Philadelphia: J.B. Lippincott.
- RUBÁŠ, Stanislav. 2000. *Devatero klíčů od jednoho srdce*. Praha: FFUK.
- SHARON-ZISSER, Shirley, ed. 2006. *"A Lover's Complaint": Suffering Ecstasy*. Ashgate.
- SLATER, Eliot. 1975. „Shakespeare: Word Links Between Poems and Plays.” *Notes and Queries* 22.

- SMITH, Hallett. 1997. „A Lover’s Complaint.“ In: SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. Editovali G. Blakemore Evans a J. J. M. Tobin. Boston: Houghton Mifflin.
- STRÍBRNÝ, Zdeněk. 2012. „Úplný Shakespeare v překladu Martina Hilského.“ *Svět literatury* 2012 (č. 46): 99-113.
- STRÍBRNÝ, Zdeněk. 1987. *Dějiny anglické literatury* 1. Praha: Academia.
- URBÁNKOVÁ, Jarmila. 1996. „Předmluva“. In: John MILTON, *Samson Agonistes*, Třebíč: Arca JiMfa.
- VANČURA, Zdeněk. 1953. „Vzpomínka na Jaroslava Vrchlického jako na překladatele z angličtiny.“ *Časopis pro moderní filologii* 35, 129-147.
- VICKERS, Brian. 2002. *Evidence, Authorship, and John Ford’s Funerall Elegye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VICKERS, Brian. 2003 “The Rum ‘do: The Likely Authorship of *A Lover’s Complaint*.” *Times Literary Supplement*, 5.12. 2003.
- VOČADLO, Otakar. 1964. „Připomenutí.“ In: SHAKESPEARE, William. *Historie II, Básně*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- VOČADLO, Otakar. 1964 „Sládkovo umění slova.“ In: SHAKESPEARE, William. *Historie II, Básně*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- VODÁK, Jindřich. 1950. *Shakespeare: kritikův breviář*. Praha: Melantrich.