

**THE EVE OF ST. AGNES VE DVOU NOVĚJŠÍCH ČESKÝCH
PŘEKLADECH**

ZUZANA ŠŤASTNÁ

ABSTRACT***The Eve of St. Agnes* in two modern Czech translations**

The contrastive analysis of two modern Czech translations of John Keats's *The Eve of St. Agnes* by Jiřina Hauková (1961) and Hana Žantovská (1977) shows differences on three levels: the translators' refashioning of the Spenserian stanza, different preferences in rendering Keats's imagery, and different levels of deliberate archaizing in lexical choices and syntax, especially in direct speeches. Žantovská's version is more euphonic with a higher percentage of full rhymes and, with a rhyming scheme of *ababc-dcdd* and a final alexandrine line, keeps closer to the original rhythmical and rhyming pattern. It also keeps closer to the original in preserving the highly stylized nature of most direct speeches in the poem. Hauková's earlier version relies more on imperfect rhyming or assonance and departs more radically from the Spenserian scheme, with a rhyming pattern of *ababcdcdc*, and a frequent lack of a clear caesura in the last line. It also tends to make the direct speeches less ornate and, even outside direct address, resorts less frequently to highly formal, poeticized or archaic lexical choices or syntax. Žantovská's rendering of Keats's imagery shows preference for precision and logical consistency while the poetic effects in Hauková's version depend more often on combining seemingly disparate images and notions.

Key words: John Keats, poetry, translation, Jiřina Hauková, Hana Žantovská

Cílem tohoto textu je podat základní popis dvou moderních českých překladů jedné z nejvýznamnějších epických básní Johna Keatse *The Eve of St. Agnes*, a přispět tak k dalšímu poznávání překladatelského díla dvou předních českých překladatelek angloamerické poezie, Hany Žantovské (1921–2004) a Jiřiny Haukové (1919–2005), jejichž některé překlady již byly podrobněji zkoumány na Ústavu translologie FF UK.¹

¹ V případě Hany Žantovské v monografii *České tváře Johna Donna* (Šťastná 2020) a v případě Jiřiny Haukové v disertační práci *Překlady a poezie členů Skupiny 42* (Eliáš 2020), kde šlo o překlady Dylana Thomase a T. S. Eliota.

The Eve of St. Agnes spadá do druhého, pozdějšího období Keatsova zájmu o středověkou tematiku. Po raném pokusu o imitaci Spensera (*Calidore: A Fragment*) se Keats v této a dalších básních jako *Isabella* či *La Belle Dame Sans Merci* vrací do středověkého světa už zralejší a osobitější. Jako námět k romantickému příběhu, v němž naplno rozvinul své nadání pro sugestivní, smyslově konkrétní popisy, mu posloužila tradiční pověra, zmiňovaná například v Burtonově *Anatomii melancholie* (Roe 2012: 291). Podle ní dívky, jež v noci na svátek svatě Anežky dodrží při uléhání k spánku určitá pravidla, uvidí ve snu svého budoucího manžela. Právě takto se v Keatsově básni chystá čarovat mladá šlechtična Madeline a této situace se rozhoduje využít Madelinin ctitel Porfyro, který coby příslušník znepráteného rodu tajně pronikl do sídla její rodiny. V druhé části básně se Porfyro s pomocí služebné Angely ukrývá v Madelinině ložnici, je svědkem jejich večerních modliteb i svlékání, pozoruje ji spící a nakonec „vstupuje“ do jejího snu a podle převládajících moderních výkladů se s ní i miluje – pro druhou část básně čerpal Keats inspiraci mimo jiné v jedné z epizod Boccacciova díla *Il Filocolo* (McCracken 1907: 148–151). Na konci pak Madeline na Porfyrovo naléhání opouští domov a utíká s ním za novým životem. Celá báseň – 42 spenserovských slok – je postavená na kontrastu barvitého a až horečně intenzivního, ale zároveň křehkého života uvnitř zdí hradu a ledové zimy a vánice, jež zuří vně. Zároveň ji prostupuje také symbolický kontrast panenské čistoty a smyslovosti/vášně, který se promítá do dominantní barevné symboliky – střetávání a mísení chladných barevných tónů zastoupených především bledým měsíčním světlem a stříbrnými předměty spojenými s Madeline, a naopak teplých barev, nejčastěji odstínů červené, evokovaných opakovanými obraznými motivy růží, ruměnce a krve i samotným Porfyrovým jménem (Fogle, 1945: 327).

The Eve of St. Agnes je svými barvitými, smyslově sugestivními líčeními báseň nesmírně přitažlivá a dočkala se již tří českých překladů. Následující kontrastivní popis dvou překladů modernějších vychází z opakovaného čtení českých textů jako autonomních slovesných děl a z analýzy prvotních dojmů a zjevných rozdílů, které byly následně ověřovány detailnějším srovnáváním všech strof s originálem. Zaměřuje se na tři aspekty, v nichž překlady vykazovaly výraznou a zajímavou odlišnost – na zacházení překladatele s formou spenserovské sloky, na jejich tendence v práci s Keatsovou obrazností a na míru archaizace (zejména v přímých řečech básně) a s tím související větší či menší míru psychologického realismu a individualizace postav. Výchozí překladové texty dělí pouhých 16 let – starší byl publikován v keatsovském výboru Jiřiny Haukové *Když mraky září* (1961) a novější poprvé ve výboru Hany Žantovské *Obrys krásy* (1977) a později s několika drobnými úpravami v rozšířené verzi tohoto výboru *Děšť z plané růže* (1994, 2018).

Práce překladatelek s veršovou formou

Prvním drobným formálním rozdílem mezi překlady je rozsah. Jiřina Hauková se rozhodla do své verze zařadit dvě strofy, které byl Keats nucen vyškrtnout pro jejich protináboženský akcent. Její verze má tedy 44 strof oproti 42 u Žantovské.

Daleko významněji se ovšem překladatelky Keatse liší svým přístupem k formě spenserovské sloky. Obě se rozhodují si tuto velmi náročnou formu přizpůsobit, a sice zruše-

ním požadavku čtverého rýmu (2., 4., 5., 7. verš), který Keats naplňuje zpravidla velmi přesně,² nejčastěji zvuknými slabikami s dlouhou samohláskou či dvojháskou (*cold-fold-told-old, knees-degrees-freeze-orat'ries* apod.). Každá si ale při tom počíná jinak.

Hana Žantovská zůstává jinak strukturu spenserovské sloky věrná a pouze rozděluje tento čtverý rým *b* (*ababbcbcc*) na dvě rýmové dvojice *bb* a *cc* (*ababcbccdd*). Ve 36 případech ze 42³ zachovává rýmování 6., 8. a 9. verše a důsledně respektuje šestistopý alexandrinový půdorys verše závěrečného, který je u ní tak jako u Keatse vždy zřetelně rozdělen na dva půlverše cézuroou po šesté slabice. Sloky tedy mají u ní, podobně jako u Keatse, zvukově velmi výrazný závěr. To je dáno jednak rýmováním dvou posledních veršů (jediný sdružený rým strofy v její české podobě) a jednak přechodem z pětistopého jambu na závěrečný alexandrin s cézuroou, díky němuž na sebe poslední verš poutá pozornost i změnou rytmu a zpomalením tempa.

Hana Žantovská také klade relativně velký důraz na přesnost rýmů a s ní spojenou eufoničnost. To lze nejlépe ilustrovat na jejím zacházení s trojným rýmem v druhé části strofy, neboť ten velmi významně spoluurčuje vyznění závěru strof.

U nadpoloviční většiny těchto rýmových trojic (19 ze 36 slok rýmovaných v převážujícím schématu *ababcbccdd*) najdeme u všech tří zakončení *d* kanonickou shodu.⁴ Ve všech dalších 17 případech se pak kanonicky rýmují alespoň dva verše ze tří, zpravidla ty, které jsou si blíže. Šestkrát jde o 8. a 9. verš a sedmkrát o 6. a 8., verš, kdy pak nedokonalá zvuková shoda „postihuje“ verš závěrečný. Ten ovšem, jelikož je v něm často obsažena pointa či jiné vyvrcholení sloky, má na sebe poutat pozornost a odlišuje se cíleně už změnou metrického půdorysu na alexandrin – i nepřesný rým tedy v něm může plnit obdobnou zvyrazňovací funkci:

Těžký šat s praskotem se svezl k zemi,
v něm jako mořská víla **v ostřici**
napolo skrytá oddává se snění,
v duchu zří na svém lůžku **světici**.
Nesmí se ohlédnout, ne, kouzlo **nezničí**.

Jiřina Hauková se rozhodla spenserovské schéma pozměnit výrazněji. I ona v 5. verši přechází na jiný rým; její schéma závěrečného pětiverší je ovšem celé střídané (*ababcbcd*). Tím radikálněji mění zvukové vyznění závěru – odstraňuje typický sdružený rým na konci a oddaluje od sebe korespondující rýmová zakončení (5., 7., 9. verš oproti 6., 8., 9. u Žantovské). I vzhledem k tomu, že právě náročné trojné rýmování v druhé části strofy vede překladatelky častěji k využívání rýmů nepřesných, zvuková provázanost posledního

² V tomto čtverém rýmu, který tvoří do jisté míry eufonickou „páteř“ jednotlivých strof, lze v originále zaznamenat pouhých sedm odchylek. Zpravidla jde pouze o jediné slovo v dané čtveřici a typicky o nepřesnou samohláskovou shodu se zachovanou shodou konsonantickou a někdy grafickou. Častější jsou odchylky u závěrečného trojného rýmu, nicméně stále se jedná o výraznou menšinu případů (12 ze 42).

³ V šesti strofách, tj. přesně v 1/7 případů, se u Žantovské (tak jako u Jiřiny Haukové standardně) rýmuje 5., 7. a 9. verš. Zjevně jde jen o odchylku danou sémantikou veršů a rýmovými možnostmi, které z ní vypluly.

⁴ Míru hláskové shody postačující pro kanonický rým a typy nepřesných rýmů definuji podle článku Miroslava Červenky Dekanonizace rýmu (2002), cit in Říha (2015: 30–36). Termín nepřesný rým je zde, tak jako u Miroslava Červenky a v Říhově práci, používán čistě deskriptivně.

verše s tím, co mu předchází, se u Jiřiny Haukové v takovýchto případech oslabuje poněkud více než při obdobném užití nepřesných rýmů a asonancí u Žantovské:

Hauková:

Kol dokola je širší **klid**.
„Má krásná milá, vzpínám k tobě ruce,
ty jsi mé nebe, já tvůj **poustevník**,
pro svatou Anežku má drahá vzbud' se,
jsem žalem sláb a nemohu už **odejít**.”

Další rytmickým specifikem v překladu Haukové je jednotné strofické schéma střídání mužských a ženských zakončení. Zatímco u Hany Žantovské se průběžně mění jak poměry, tak umístění mužských a ženských zakončení ve strofách, zjevně v závislosti na sémantice originálu, Jiřina Hauková ve všech strofách se stoprocentní pravidelností střídá zakončení mužská v lichých a ženská v sudých verších.⁵ Toto rozhodnutí o jednotném, pevném umístění mužských a ženských klauzulí je nenápadné, ale zcela zásadní, neboť si jím překladatel poměrně výrazně zužuje repertoár rýmových slov, která má ve vztahu k sémantice verše k dispozici. Zůstává-li jeho cílem se i v pozměněném rýmovém schématu co nejvíce přiblížit Keatsově úrovni přesného rýmování (a ze zjevně vědomého rozhodnutí zachovat pevné umístění klauzulí M/Ž lze vyvozovat, že Jiřina Hauková *chtěla* dbát o co největší zvukovou jednotnost formy), vyžaduje to, aby při omezenějším repertoáru rýmových možností na úrovni jednotlivých veršů častěji pracoval s formulacemi na úrovni vyšší, několikaveršové. To ovšem Jiřina Hauková činí spíše v menší míře než Hana Žantovská. Důsledkem je vyšší procento nepřesných rýmů. Pokud se pro ilustraci opět soustředíme na klíčový trojný rým v závěru, ve 40 strofách, kde Hauková rýmuje dle svého dominantního schématu 5., 7. a 9. verš, lze nalézt úplnou kanonickou shodu ve 14 případech, tj. v 35 %, oproti 53 % u Žantovské (u níž jsou si navíc rýmující se verše blíže). Naopak poměrně často je jedno ze tří veršových zakončení vůči ostatním pouze asonancí či poloasonancí (*podnebí-uchvátí-navrátí, do ticha-zalyká-slavíka*), a u čtyř trojic lze najít pouze asonance, polorýmy aj. (*podobý-barony-ledový, motýlí-rozvalín-roznítí*).

Vedle četnosti a umístění nepřesných rýmů tkví druhá nejvýraznější zvuková odlišnost překladu Haukové v řešení posledního verše strof. Zatímco u Žantovské nacházíme prakticky vždy jasnou cézuru po šesté slabice, u Haukové je závěrečný verš řešen rytmicky velmi různorodě. V 17 případech ze 44 jde o šestistopý verš s možnou cézурou po šesté slabice (např. *kež může pokleknout | a zas ji obejmout*). Ve 27 zbývajících případech ovšem po šesté slabice nenásleduje slovní předěl a zhruba u poloviny těchto veršů nelze cézuru položit „asymetricky“ ani za sedmou slabiku.

Předpokládáme-li u překladatelky vzhledem k pevnému rozvržení mužských a ženských klauzulí snahu o co největší rytmickou jednotnost strof i v pojetí posledního verše, zdá se, že jejím záměrem bylo spíše, aby byly všechny poslední verše strof čteny necé-

⁵ Pravidelnost střídání veršů s různým zakončením je navíc u Haukové podtržena i graficky, odsazováním „mužských“ pentametřů 1, 3, 5 a 7, zatímco delší poslední verš je naopak předsazen i před verše ženské. Toto předsazení v článku z prostorových důvodů nezachovávám.

zurovaně. Takovéto čtení už ovšem dává Keatsovým strofám v češtině výrazně odlišnou podobu, než má původní spenserovské schéma – zejména se jím poněkud oslabuje sémantická i rytmická váha posledního verše ve strofě. Absence cézury způsobuje, že může mít velmi podobnou rytmizaci jako verš předchozí a zároveň je pouze o jedinou slabiku delší. U Hany Žantovské je závěrečný alexandrin díky shodnému typu zakončení vždy nutně o dvě slabiky delší než pětistopý verš předchozí a navíc cézurovaný – čtenář tedy už vzhledem k pomalejšímu čtení u jeho sémantiky „prodlí“ déle.

Odlišné vyznění závěru strof dané umístěním rýmů v druhé části sloky i většinu dalších metrických a rýmových odlišností obou překladů (častější nepřesné rýmování a méně vydělený závěrečný verš u Haukové) lze velmi dobře pozorovat na dvou úryvcích citovaných níže na s. 48 a 49 v oddíle o stylizaci přímých řečí a míře archaizace.

Struktura Keatsových narativních a popisných pasáží, práce s tropy

Druhou zjištěnou odlišností překladů byla práce s formulacemi v Keatsových popisech a dějových líčeních (zejména míra jejich explicitní logické strukturace) a zacházení překladatelek s obrazností, která je součástí těchto pasáží.

Hana Žantovská líčené děje zpravidla o něco těsněji logicky propojuje: častěji výslovně vyjadřuje jejich časovou posloupnost, kauzální souvislosti, naznačené analogie mezi nimi či další vzájemné vztahy. Jiřina Hauková je mírně implicitnější, s častějším využitím souřadných spojení:

Hauková:

Do ráje vloudil se, jen prázdný šat
má Porfyro položen před očima
a naslouchá: teď Magda spí už snad
a jenom dech jí bdí, jak něžně dřímá.
Porfyro žehná této minutě
a mlčky vykrade se ze své skrýše.
Jako strach divočinou střehutě
Porfyro po koberci kráčí tiše,
odhrne závěs: Magda spí v snách nehnutě.

Žantovská:

U vytržení, že se octl v ráji,
Porfyro pohlíží na prázdný šat,
naslouchá, jak se vzdechy kolébají,
jak začínají jako větřík vát.
Vida, že hluboce a pevně dříme,
dodal si odvahy, a jak sám strach
bez hlesu počíná si v divočině,
šel přes koberec k loži po špičkách
nahlédnout za závěs, kde spala – tiše tak.

Žantovská nejenže častěji logicky explicituje významové vztahy, ale jak dokládá následující úryvek, také je zpravidla samostatněji interpretuje. V první strofě básně se po jednoduchých přírodních popisech rozvíjí v posledních pěti verších složitější obraz: almužník zkrehlými prsty přebírá růženec a při odříkávání modlitby jeho dech jako viditelný obláček stoupá vzhůru kolem obrazu Panny Marie. *Taking flight for heaven* odkazuje na unikání/odlétání *k nebi*, což při symbolickém významu dechu jakožto života/duše znamená smrt. Sloveso *seemed* na začátku věty stejně jako dovětek *without a death* ovšem jasně říkají, že ono „vypouštění duše“ je pouze obraznou analogií. Právě zpracování této pasáže se u obou překladatelek výrazně liší:

Numb were the Beadsman's fingers, while he told
His rosary, and while his frosted breath,
Like pious incense from a censer old,
Seem'd taking flight for heaven, without a death,
Past the sweet Virgin's picture, while his prayer he saith.

Hauková:

Mnich růženec ve zkřehlých prstech měl,
u šeptajících úst dech zmrzal naráz
a obláček jak z vonných kadidel
pak bez skonu přes mariánský obraz
se vzhůru nes, jak svoje slova pronášel.

Žantovská:

Mnich svíral v zkřehlých prstech růženec,
a jako kadidlo se vzhůru stáčí,
oblačný jeho dech se vzhůru nes
podoběn duši, jež se k nebi vznáší,
plul s tichou modlitbou nad obraz Paní naší.

U Žantovské je struktura souvětí komplikovanější a je v něm explicitněji vyjádřena podobnost dechu a dýmu kadidla. Zároveň překladatelka aktivně interpretuje obrat *without a death*: v duchu svých explikačních tendencí samotnou zmínku o smrti vynechává a místo ní vyjadřuje přímo analogii, již má navodit (*podoběn duši, jež se k nebi vznáší*).

Jiřina Hauková zde ve srovnání s Žantovskou projevuje menší schopnost logické analýzy a práce s formulacemi na nadveršové úrovni. Poněkud mechanicky překládá *without a death* jako *bez skonu*, a jelikož nemluví o dechu/duši unikající(m) *k nebi*, zdá se tato zmínka o smrti nemotivovaná. Zároveň Hauková zachovává umístění vedlejší věty *while his prayer he saith* do druhé poloviny posledního verše, čímž ovšem větu v češtině neobratně vztahuje k chybnému podmětu.

Tendence Hany Žantovské k důkladnější logické „harmonizaci“ Keatsových obrazů, a naopak větší tolerance Jiřiny Haukové k logickým nedůslednostem ovšem mohou mít zajímavý vedlejší důsledek – u složitějších obrazných vyjádření mohou totiž teoreticky ovlivnit míru čtenářovy spoluúčasti na interpretaci.

Jednou z pasáží, na nichž lze toto tvrzení doložit, je nádherný popis trojdílného vitrážového okna ve strofě XXIV. Pro stručnost vybírám jen klíčové verše:

A casement high and triple-arch'd there was (...)
And diamonded with panes of quaint device,
Innumerable of stains and splendid dyes,
As are the tiger-moth's deep-damask'd wings;

V originále jsou pestrobarevné tabulky vitrážového okna přirovnávány k barevným skvrnám na křídlech motýla přástevníka. Sloveso *diamonded* může odkazovat na kosočtverečný tvar tabulek, zároveň ale vyvolává i představu zářivého lesku. Přívlástek *deep-damask'd* pak odkazuje na vytkávané ornamenty typické pro damaškové látky. Obě překladatelky zákonitě opomíjejí nekomplikovanější smyslové asociace originálu, tj. právě tvarový aspekt slovesa *diamonded* a popis vzorování křídel a okenní vitráže pomocí „damaškové“ metafory. Při převodu zbývajících vizuálních představ si ale počíná každá jinak.

Hauková:
Trojdílné velké okno skví se tam (...)
jak dýmanty skla zvláštních vzorů svítí
a jako temná křídla motýlí
nesčetných skvrn a krásných barev září

Žantovská:
Vysoké okno o třech obloucích (...)
plá umně zbarvenými tabulkami.
Tak čistým purpurem se ani nerdí
křídélka přástevníků rozvítá.

Hana Žantovská popisuje celkový dojem z vitrážového okna pouze jednou, přičemž zachycuje většinu sémantických složek originálu. Snižuje nicméně intenzitu Keatsova líčení ochuzením překladu o slova evokující mnohost barevných vjemů a nádheru (*innumerable, splendid*). Ve druhých dvou verších se pak rozhoduje vyzdvihnout konkrétní zmínku o druhu motýla, která vyvolá ve čtenáři velmi přesnou vizuální představu, a ze zmiňovaných „nesčetných“ barev originálu si vybírá jednu jedinou, která této zmínce přibližně odpovídá a ladí i s celkovou barevnou symbolikou básně. Nic ve svém překladu neopakuje a postupuje přehledně od obecného popisu k dílčímu rysu.

Překlad Jiřiny Haukové je založen spíše na postupné aproximaci popisovaného dojmu, který jako by byl tak bohatý, že jej *nelze* vyjádřit *jedním* koncizním obratem či přírovnáním. V originále se chápe i asociací, která tam je spíše vedlejší či implicitní – motýlím křídlym přisuzuje temný odstín a zároveň „zářivou“ asociaci slovesa *diamonded* povyšuje na hlavní význam. Evokaci oslnivého jasu u ní střídá poukaz na temnotu a vzápětí (to už zcela v souladu s originálem) na hýřivou pestrobarevnost. Skla svítící jak dýmanty *zároveň* připomínají temná motýlí křídla a *zároveň* ještě nabízejí očím nesčetně mnoho krásných barev. Při povrchním hodnocení můžeme vnímat jen jistou logickou rozpornost. V konečném důsledku ale překlad Haukové rozmanitostí vizuálních představ, které vzbuzuje, i zachováním, ba rozmnožením silně expresivních charakteristik originálu (*innumerable, splendid – nesčetných, krásných, skví se, jak dýmanty... svítí, září*) silněji apeluje na čtenáře, aby si ono „temné i zářivé“ gotické okno sám aktivně představoval a pokoušel se popisované vjemy sloučit.

Na velmi podobný rozdíl narážíme i v jedné z vrcholných slok básně. Před touto slokou se Madeline probouzí ze sna, v němž se jí zdálo o Porfyrovi coby jejím vyvoleném, a náhle ho vidí u svého lůžka. Skutečnost se ale nedokáže vyrovnat snu – bledý a strhaný Porfyro, vyčerpaný citovým vypětím večera, kontrastuje s dokonalým nápadníkem z Madelinina snu a zmatená a ještě polospící Madeline ho vyzývá, aby se znovu jejím dokonalým snem stal. V keatsovské literární kritice lze nalézt různé interpretace celé této situace i jejího vyústění – pro doložení rozdílu mezi překlady je ale podstatná obraznost v prvních čtyřech verších, v nichž Keats líčí Porfyrovi reakci:

Beyond a mortal man impassion'd far
At these voluptuous accents, he arose
Ethereal, flush'd, and like a throbbing star
Seen mid the sapphire heaven's deep repose;

Hauková:

Porfyro, unesen nad lidský cit,
s planoucí tváří ze země se zdvíhá,
vznícen jak hvězda, jejíž třpytný svit
se v safírovém tichu nebes míhá,

Žantovská:

Pozdvižen vášní, kterou smrtelnici
cítí jen zřídka, šťasten jak jen lze,
vstal zardělý, jak hvězda pulsující
na safírové noční obloze.

Porfyro je v eroticky podbarveném obraze originálu přirovnáván ke hvězdě, jež pulsuje v klidu safírových nebes (*repose* je doslova odpočinek a tento „pasivní“ element temně modrého nebe, na jehož pozadí oko vnímá proměnlivou záři hvězdy, je zjevným metaforickým protějškem polospící Madeline). Součástí srovnání je i Porfyrova vášní zardělá tvář (*flush'd*), jejíž nádech má svou obdobu v načervenalém odstínu některých hvězd, viditelném pouhým okem.

Hana Žantovská zde opět zachovává základní významové prvky originálu, byť s vynecháním spojení *deep repose*. Její přirovnání Porfyra k zardělé hvězdě, vzdáleně pulsující na noční obloze, je nepochybně působivé a blízké originálu. Jiřina Hauková ovšem vizuální vjemy přítomné v originále ještě zesiluje – Porfyrovův ruměnc a pohnutí popisuje nejprve samostatně (*s planoucí tváří*) a vzápětí znovu v analogii s hvězdou (*vznícen jak hvězda*), přičemž evokuje nikoli jen barvu tváře a hvězdy jako Žantovská, ale také jejich žár. Tato „ohnivá“ vášnivost, s níž ladí i sloveso *míhá* ze čtvrtého verše (před očima se typicky *míhají* plameny), pak u Haukové – opět při striktně logickém pohledu – poněkud kontrastuje se spojením *třpytný svit*, které evokuje spíše chladnější stříbrnou zář vzdáleného nebeského tělesa. Mírná nesourodost vizuálních představ u Haukové jako by čtenáře nutila ostřeji vnímat dvojí povahu hvězdy – obrovské žhavé masy, která díky své téměř nekonečné vzdálenosti od nás je zároveň nepatrným třpytivým bodem. Tím si ovšem čtenář hlouběji uvědomí i reálnou nesouměřitelnost dvou stran srovnání – tady a teď „vzníceného“ člověka a před miliardami let „vzníceného“ a od té doby stále planoucí hvězdy. Lidská vášeň jako by tu slovy *vznícen jak hvězda* dostávala až vzdorně absurdní a právě tím působivý „kosmický“ rozměr. Ten ostatně vyjadřuje přívlastkem *ethereal* (nadpozemský, nebeský) i sám Keats.

Podobně jako u popisu vitrážového okna i zde se Hauková vizuální a emocionální představě navozené originálem (*ethereal, flush'd and like a throbbing star*) přibližuje pomocí několika dílčích expresivních vyjádření, která na první pohled nejsou dokonale slučitelná, ale v konečném důsledku právě proto uvádějí do pohybu bohatší škálu asociací, neboť nutí čtenáře, aby se ono sloučení a interpretaci pokoušel provést sám. U Hany Žantovské je podstata analogie vymezena – a tím omezena – jednoznačněji (jde o barvu tváře a hvězdy), přirovnání je vyjádřeno úsporněji a naopak je posílena ta složka čtyřverší, která Porfyrovu emoci popisuje víceméně neobraznými prostředky (*pozdvižen vášní... šťasten jak jen lze*).

To, co se jeví jako větší tolerance Jiřiny Haukové vůči spojování vzdálených a/nebo mírně rozporných představ, může být obzvláště podstatné tam, kde jde jednoznačně o převod Keatsových vlastních básnických efektů. Jako příklad lze uvést popis Madelininy světničky, do níž Angela Porfyra uvádí, jako *The maiden's chamber, silken, hushed and chaste*. Zatímco Hana Žantovská zde Keatsovu trojici přívlastků redukuje na ten nejméně příznakový (*konečně došli k tiché jizbě dívčí*), Jiřina Hauková překládá zcela jinak: *v tu hedvábnou a cudnou světnici / po špičkách mladý Porfyro se vplíží*). Zachová-

vá tedy (dokonce v přímějším sousedství) příznakové spojení velmi konkrétního adjektiva vyvolávajícího hmatové asociace a adjektiva abstraktního, které na první pohled jako by odkazovalo smyslovost oné hedvábné dívčí světničky do patričních mezí, ale ve skutečnosti její přitažlivost spíše umocňuje. Vzhledem k bezprostřednějšímu sousedství obou kontrastních přívlastků v češtině i vzhledem k těsnějšímu napojení abstraktního přívlastku *cudný* na jeho velmi konkrétní řídicí jméno jde i v tomto případě u Haukové o určitou intenzifikaci. Zároveň zde ale nepochybně více respektuje původní Keatsovu poetiku.

Stylizace přímých řečí, celková míra archaizace

Třetí odlišnost překladů se zajímavě promítá už jen do frekvence, s jakou překladatelky používají jméno hlavní hrdinky. Zkrácení jména Madeline na domáckou českou „Magdu“ je patrně metrickou nezbytností, nechceme-li potenciálně symbolickou Magdalénu nahradit zcela jiným jménem. Familiární domáckost zkrácené podoby nicméně poněkud kontrastuje s neobvyklostí jména Porfyro i exotickou romantikou středověkých kulís. Je proto pozoruhodné, že přesně od poloviny příběhu, kdy nic netušící Madeline přichází do pokoje k ukrytému Porfyrovi a počínají se „kouzla“ svatoanežské noci, používá Jiřina Hauková jméno Magda v líčení děje a v přímých osloveních celkem dvanáctkrát, kdežto Hana Žantovská pouze třikrát, vždy s paralelními poetickými oslovenými či přístavky, které jeho prozaičnost neutralizují.⁶ Téměř všude, kde se líčí děj, směřuje Žantovská ke zobecnění – její Madeline je v nejslavnějších scénách *Předvečeru* většinou pouze nevyjádřený podmět a/nebo archetypální „ona“, popřípadě „dívka“ či jednou, v duchu středověké kurtoazie a v souladu s originálem, „paní“. Už tato tendence se zdá být součástí celkového tihnutí Hany Žantovské k méně individualizovanému pojetí hlavních postav a zvýraznění uzavřenosti, vzdálenosti a exotičnosti onoho středověkého světa. Tato vzdálenost a exotičnost je nepochybně silně přítomná už v Keatsově originále, ale sugestivnost Keatsova líčení ve vrcholných scénách – Porfyro pozorující Madeline, jak se modlí, svléká se či spí – jako by čtenáře zároveň vybízela ke spoluprožívání emocí hlavních postav, jejichž vzájemné okouzlení má v sobě navzdory či snad *díky* nepřítomnosti individualizovanější psychologické charakteristiky cosi věčného a obecného. Zajímavé pak je, nakolik se toto napětí mezi archaickou exotičností a spoluprožíváním odráží v překladech a jak výrazně stylizované jsou emoce hlavních hrdinů, vyjadřované v jejich přímé řeči.

U Hany Žantovské najdeme nejen daleko méně odkazů na dívku jejím prostým, domáckým jménem, ale i přímá řeč postav je v jejím podání téměř vždy exaltovanější, rétoričtější než u Haukové. Keats sám ostatně prováděl v této oblasti zajímavé změny. Ve čtvrté sloce od konce například nahradil Porfyrovi původní starostlivou radu Madeline *Put on warm clothing, sweet* rétoričtější, neosobnějším zvoláním *Awake, arise! my love*. John Jones (1980: 38–39) vysvětluje tuto změnu tím, že Keatsova působivost v *Předvečeru* (jak si sám básník instinktivně uvědomoval) tkví ve schopnosti zobrazovat vědomí postav ne v podobě konkrétních osobnostních rysů, ale jakoby rozptýlené do sugestivně

⁶ V originále se jméno *Madeline* vyskytuje v této části šestkrát.

popisovaných fyzických projevů (nepřítomný, zasněný pohled Madeline při tanci, Porfyřův náhlý nápad, jež se projeví prudkým ruměncem a až bolestným návalem krve do srdce aj.). Tímto „ztělesňováním“ jejich psychiky své protagonisty těsněji propojuje s živými tvory a ději mimolidského světa⁷ a záměrně klade jasné meze jejich individualizaci – jsou to „lidské objekty“ (1980: 38), jejichž tělesné a citové prožívání působí univerzálněji právě díky zachování čtenářova odstupu od nich jakožto jednotlivců. Tomuto oddálení pak podle Jonese slouží i silná stylizovanost jejich přímých promluv. Porfyřův původní starostlivý pokyn se naopak nečekaně obracel k Madeline jako k individualizované bytosti – jako by dívka, jedna z mnoha zvířecích a lidských postav vetkaných do pestrého starodávného gobelínu, náhle vystoupila z „neproniknutelné jinakosti obrazu“ (1980: 234) a zachytila Porfyřův i čtenářův pohled. To ovšem bylo v rozporu s celkovou estetikou básně, a proto Keats (podle Jonesovy interpretace) pasáž pozměnil. A právě míra stylizovanosti emocí v přímé řeči – tedy rys, který sám Keats takto upravoval – je dalším bodem, v němž se překlady výrazně liší. Lze to doložit právě na uvedené sloce, jež je celá Porfyřovou promluvou k Madeline:

“Hark! ‘tis an elfin-storm from faery land,
Of haggard seeming, but a boon indeed:
Arise-arise! the morning is at hand –
The bloated wassaillers will never heed: –
Let us away, my love, with happy speed;
There are no ears to hear, or eyes to see, –
Drown’d all in Rhenish and the sleepy mead:
Awake! arise! my love, and fearless be,
For o’er the southern moors I have a home for thee.”

Hauková:

Slyšíš tu bouři? Jako v pohádkách
přinesli nám ji skřítkové a víly;
pojd! utečem! Z ničeho neměj strach,
ti dole pili příliš medoviny
a dávno utopili sluch i zrak;
ať pijí dál! Ať metelice sviští!
Jen rychle pryč: nikdo nic nepozná,
já v dálce za jižními vřesovišti
pro tebe mám už nový domov přichystán.“

Žantovská:

Slyš, řádí bouře skřítků, bouře víl,
dar z nebes, i když klame strašnou líci.
Již vzchop se, vstaň, čas k jitru pokročil,
teď nepohnou se zpití bojovníci.
Pospěšme, láska, sotva čekat smíme,
až po vyspání se jim smysly vrátí.
Utopili je v rýnském, v medovině,
již pospěš, neváhej, miláčku zlatý,
mám domov pro tebe tam za jižními blaty.“

V překladu Haukové je Porfyřova promluva více skutečným oslovením než silně stylizovaným rétorickým gestem jako v originále. Obrací se k Madeline prostším, civilnějším jazykem (*pojd! utečem!* oproti *Již vzchop se, vstaň*), předjímá a uklidňuje její obavy (*Z ničeho neměj strach... nikdo nic nepozná*) a příměji odkazuje na konkrétní sdílenou situaci (*ti dole*), ba v jednom případě jako by téměř očekával odpověď (*Slyšíš tu bouři?*). Půvabné je také ono přirovnání k pohádkám. Tíhnutí Haukové k větší míře psycholo-

⁷ Např. odevzdaně mrznoucí zvířata popisovaná v první strofě básně a Madeline, která se po ulehnutí chvěje zimou i očekáváním ve studených poduškách.

gického a formulačního „realismu“ nic nedokládá lépe než právě fakt, že její Porfyro na tomto místě reflektuje vlastní situaci – skutečnost, že útěk se odehrává za bouře, jež ho usnadňuje – jako výsostně pohádkově romantickou. To postava, která skutečně je pevnou součástí romantické pohádky, udělat nemůže. Jako by se tu Porfyro tím, že sám vyslovuje (pravděpodobně) pocity čtenáře, najednou také vyklonil z obrazu či gobelínu a „zachytil čtenářův pohled“. Hana Žantovská naproti tomu zachovává odkaz na nadpřirozené bytosti, aniž by jakkoli naznačovala, že Porfyro v ně nevěří, ba naopak označením bouře za *dar z nebes* – v originále poetismus *boon* (*gift, favour*) – Porfyrovu víru v nadpřirozené síly, které jsou milencům nakloněny, spíše potvrzuje. Nejvýrazněji zcela odlišná stylizace promluv vyvstane při srovnání tří (respektive u Haukové dvou) kurzívou zvýrazněných výzev ke spěchu. Zejména 3. a 8. verš jsou u Hany Žantovské charakteristické knižnějším a poetičtějším lexikem (*již, vzchop se, jitru, čas pokročil, miláčku zlatý*), které odpovídá rétoričnosti výzev originálu.

Ve verzi Hany Žantovské má Keatsův příběh obecně větší jazykovou i psychologickou „patinu“, a to nejen v přímých řečech. Příkladem může být již citovaný závěr první sloky, v němž se odkazuje na obraz Panny Marie. Zatímco Jiřina Hauková používá citově neza-barvený termín *mariánský obraz*, vypravěč Hany Žantovské volí obrat, jaký by nejspíše použily samy postavy příběhu: *obraz Paní naší*. Kromě volby lexika (mimo knižní výrazy najdeme u Žantovské i archaismy jako *svatvečer* či *horkost*) jsou dalším překladatelčíným archaizačním prostředkem inverze. Ty jsou i ve zjednodušeném schématu spenserovské strofy v obou překladech všudypřítomné, nicméně u Žantovské mají zpravidla výraznější podobu – což souvisí i s větším důrazem na hudebnost a dokonalé rýmování. Nejen inverze, ale celý komplex odlišných rysů, o nichž již byla řeč (včetně odlišností metrických a rýmových), lze naposledy doložit na Porfyrově promluvě k Angele, kdy ji zapřísahá, aby mu vyprávěla o jeho milé:

“Now tell me where is Madeline,” said he,
 “O tell me, Angela, by the holy loom
 Which none but secret sisterhood may see,
 When they St. Agnes’ wool are weaving piously.”

Tato pasáž naráží na slavení svátku svaté Anežky Římské, kdy papež žehná dosud nestříhaným beránkům, z jejichž vlny se následně vyrábí katolická insignie pallium, tradičně tkaná jeptiškami.

Hauková:

„Co dělá moje Magda, vyprávěj mně,
 při svaté Anežce, mluv,“ říká jí,
 „při jejích bílých beráncích a vlně,
 již na posvátné roucho zbožně sprádají.“

Žantovská:

„...a teď pověz mi,
 Angelo, o Magdě,“ snažně ji žádá.
 „Při člunku nebeském, jež vidět smí,
 jen tajných přadlen vyvolená řada,
 když svaté Anežce nábožně vlnu sprádá.“

Každý z překladových textů zde opět zřetelně tíhne k jinému pólu. Zatímco překlad Jiřiny Haukové nearchaizuje a (nad rámec originálu) čtenáři vysvětluje, k čemu je sprádaná vlna určena, překlad Žantovské klade důraz naopak na zachování tajemné, mys-

tické atmosféry, ještě zvýrazněné spojením *vyvolená řada*. Krom odlišností v zachycení významu a v metricko-rýmovém řešení závěru strofy pak jsou pro překlad Žantovské typické právě již zmiňované inverze. Zatímco přesun shodného přívlastku do postpozice (*při člunku nebeském*) je prostředek, jež používají překladatelky v celé básni se srovnatelnou frekvencí, výrazněji poetizující a archaizující inverze neshodného přívlastku před jeho řídicí jméno už jsou daleko typičtější pro Hanu Žantovskou – najdeme je v překladech v poměru 8:2. Zároveň mají u Žantovské zpravidla nápadnější charakter. Třikrát se vyskytují přímo v řeči postav a ve všech případech krom jediného jsou buď oba členy výchozího syntagmatu, nebo alespoň jeden dále rozvíte shodnými přívlastky (*poslední modlitby mě mroucí hlas; ve starých legend klínu; tvé krásy pevný šarlatový štít* aj.). Ve všech osmi případech byla prvotní motivací ke zmíněným inverzím zřejmě potřeba přesného rýmování; jejich použití je ovšem v souladu s celkovou mírně archaizující koncepcí překladatelky.

Závěr

Toto základní srovnání dvou časově blízkých verzí Keatsova *Předvečeru svatě Anežky* vychází z vnímání překladů jako autonomních slovesných děl a v centru jeho pozornosti je rozhodování překladatelek a jejich vědomé či podvědomé preference. Jakkoli si oba překlady jistě zaslouží další zkoumání, které bude vycházet více od originálu a z interpretačních akcentů keatsovske kritiky, již nyní lze poukázat na některé jejich charakteristické odlišnosti. Překlad Hany Žantovské do značné míry zachovává podstatné formální rysy básně, zejména eufoničnost rýmů a typická sdruženě rýmovaná zakončení spenserovské sloky. Dalším jeho výrazným rysem je vyšší míra záměrné lexikální i syntaktické archaizace a zachovávání rétorické stylizovanosti přímých řečí. Ve starším překladu Jiřiny Haukové je celkové zastoupení knižního lexika a archaismů nižší a interakce postav působí v důsledku určitého zcivilnění jejich přímých promluv přinejmenším v některých pasážích jako realističtější dramatické situace. Dalším charakteristickým rysem překladu Haukové je oslabení eufonie originálu, dané odstraněním sdruženě rýmovaného závěru strof a poněkud častějším spoléháním na nepřesné rýmy a asonance. Není-li tento rys u Jiřiny Haukové záměrnou preferencí,⁸ je možné, že plyne spíše z poněkud rozporné formální koncepce překladatelky. Ta totiž svůj překlad na jedné úrovni podřizuje velmi přísným požadavkům na formální jednotnost (pevné umístění mužských a ženských zakončení), ale tím natolik omezuje svou formulační svobodu, že místy vzniká výraznější nejednotnost právě na rovině rýmování. Předpokládáme-li u obou překladatelek snahu v co největší míře zachovat eufonické vlastnosti originálu, pak formální koncepce Hany Žantovské směřuje k tomuto cíli jednoznačněji, ať už jde o volbu toho, které vlastnosti originálu zachovat (umístění trojného rýmu, alexandrin v závěru strof), tak o rozhodnutí, kde učinit kompromis (otázka veršových klauzulí).

⁸ Zatímco Hana Žantovská přichází ke Keatsově spenserovské sloce po zkušenostech s jinými pevnými a (převážně) standardně rýmovanými strofickými útvary v poezii Byronově, Donnové a E. Barrettové-Browningové, u Jiřiny Haukové předcházely jejímu Keatsovi zejména překlady Dylana Thomase a Emily Dickinsonové, pro něž je typické široké užití konsonancí a asonancí. To teoreticky mohlo ovlivnit i podobu jejího keatsovskeho překladu.

Hana Žantovská se projevuje jako poněkud analytičtější typ překladatelky i v práci s Keatsovými formulacemi. Jestliže pro překladatelčiny verze Johna Donna, jehož básně jsou z velké části založeny na argumentaci, je charakteristické důsledné sledování logické linky této argumentace a její zpřehledňování pro čtenáře, někdy za cenu vypouštění dílčích tropů či figur a určité nivelizace expresivity (Šťastná 2020: 90–182), v Keatsových popisně narativních pasážích se tento zpřehledňující racionální impuls neprojevuje výraznými nivelizacemi, nicméně pozorovatelný je. Žantovská o něco častěji než Hauková explicituje logické vztahy mezi ději; její převody Keatsových obrazných vyjádření pak bývají přímočařejší (u přirovnání např. s jasnějším vymezením podstaty analogie) a jejich jednotlivé složky jsou důsledněji logicky harmonizované. Jiřina Hauková naopak častěji podněcuje obrazotvornost čtenáře tím, že mu předkládá několik představ, které na první pohled nejsou dokonale slučitelné, a dokáže jejich propojováním vytvářet působivé básnické efekty. Tento rozdíl v tendencích překladatelek by bylo zajímavé ověřovat na dalších stylistických vzorcích Keatsovy poezie, jejichž výběr už bude více určován samotnými originály a tím, jak charakteristické způsoby Keatsova obrazného myšlení (a možná zejména jeho synestézie) vnímá keatsovská kritika.

BIBLIOGRAFIE

- Cox, Jeffrey N. (ed.) (2009) *Keats's Poetry and Prose*, New York: W. W. Norton & Company.
- Eliáš, Petr (2020) *Překlady a původní poezie autorů Skupiny 42* [disertační práce], Praha: FF UK.
- Fogle, R. (1945) 'A Reading of Keats's Eve of St. Agnes', *College English* 6(6): 325–328.
- Jones, John (1980) *John Keats's Dream of Truth*, London: Chatto & Windus.
- Keats, John (1961) *Když mraky září*, Praha: SNKLU. Přeložila Jiřina Hauková.
- Keats, John (1977) *Obrysy krásy*, Praha: Mladá fronta. Přeložila Hana Žantovská.
- Keats, John (2018) *Děšť z plané růže*, Praha: Vyšehrad. Přeložila Hana Žantovská.
- MacCracken, Henry Noble (1907) 'The Source of Keats's "Eve of St. Agnes"', *Modern Philology* 5(2): 145–152.
- Roe, Nicholas (2012) *John Keats: A New Life*, New Haven – London: Yale University Press.
- Říha, Jakub (2015) *Rým a strofika v české poezii, zejména u Jana Nerudy* [disertační práce], Praha: FF UK.
- Šťastná, Zuzana (2020) *České tváře Johna Donna*, Praha: Karolinum.

РЕЗЮМЕ

Рассматривая два перевода на чешский язык стихотворения Джона Китса «Канун святой Агнессы», выполненных Йиржиной Гауковой (1961) и Ханой Жантовской (1977), статья призвана расширить знания о деятельности этих выдающихся чешских переводчиц англо-американской поэзии. Данное сравнение основано на повторном чтении чешских текстов как автономных литературных произведений, а также на анализе первоначальных впечатлений и явных различий, которые впоследствии проверялись путём детального сопоставления перевода и оригинала. В ходе сравнительного изучения были выявлены различия по трём показателям: изменения формы спенсеровой строфы в переводах, разный подход переводчиц к воссозданию образности языка оригинала и степень архаизации языка переводов. В переводе Х. Жантовской в целом сохраняются основные формальные особенности стихотворения, такие как благозвучность рифм и характерная для спенсеровой строфы парная рифма в конце строф. Помимо этого, он отличается высокой степенью лексической и синтаксической архаизации, так же как и сохра-

нением риторического и стилизованного оформления прямой речи. В более раннем переводе Й. Гауковой литературная и устаревшая лексика встречается реже. Таким образом, упрощение языка прямой речи приводит к более естественному изображению драматической ситуации, по крайней мере в некоторых отрывках. Следующей характерной чертой перевода Й. Гауковой является снижение благозвучия, вызванное отказом от парной рифмовки в конце строф и более частым использованием неточных рифм и ассонанса. Что касается передачи фигуративного языка оригинала, Х. Жантовская отдаёт предпочтение точности и логической связанности. Й. Гаукова же достигает поэтического эффекта сочетанием нескольких, казалось бы, несовместимых образов, тем самым активнее побуждая читателя интерпретировать текст.

Mgr. Zuzana Štátná, Ph.D.

Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

zuzana.stastna@ff.cuni.cz