

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ANGLISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TRADICE SONETU A JEHO ČESKÉ PŘEKLADY

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Nagy, Ph.D.

Autor práce: Eliška Šmerdová

Studijní obor: Anglický jazyk a literatura – Estetika

Ročník: 3.

2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 30. 4. 2022

Eliška Šmerdová

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce doc. PhDr. Ladislavu Nagyovi, Ph.D. za všestrannou pomoc, odborné rady, věcné připomínky, doporučení a vstřícnost v průběhu zpracování této práce.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem Tradice sonetu a jeho české překlady se v první části věnuje historickému vývoji italského sonetu, rozšíření a adaptaci sonetu v Anglii až po sonet Williama Shakespeara. Druhá část se zaměřuje na sonet shakespearovský, konkrétně na jeho překlady do českého jazyka. Je zde provedena analýza a komparace vybraných českých překladů sonetů ze Shakespeareovy sbírky Sonety. K rozboru byly vybrány sonety 12, 20, 35, 66, 94 a 135 dohromady deseti českých překladatelů, a to konkrétně Jana Vladislava, Jaroslava Vrchlického, Antonína Klášterského, Břetislava Hodka, Erika A. Saudka, Zdeňka Hrona, Miroslava Macka, Martina Hilského, Miloslava Uličného a Jiřího Joska. V poslední části je naznačen přístup vybraných překladatelů k překladu Sonetů do češtiny. Cílem této práce je přiblížit problematiku překládání anglického sonetu do českého jazyka.

Klíčová slova: sonet, historický vývoj, William Shakespeare, čeští překladatelé.

Abstract

The bachelor's thesis entitled *The Tradition of the Sonnet and its Czech Translations* in the first part deals with the historical development of the Italian sonnet, the expansion and adaptation of the sonnet in England ending with the sonnet of William Shakespeare. The second part focuses on the Shakespearean sonnet, specifically its translations into the Czech language, and an analysis and comparison are carried out from selected Czech translations of sonnets from the Sonnet collection of Shakespeare. Sonnets 12, 20, 35, 66, 94 and 135 of ten Czech translators were selected for the analysis, namely of Jan Vladislav, Jaroslav Vrchlický, Antonín Klášterský, Břetislav Hodek, Erik A. Saudek, Zdeněk Hron, Miroslav Macek, Martin Hilský, Miloslav Uličný and Jiří Josek. The last part outlines the approach to translation of each translator of Sonnets into Czech. The aim of this work is to give an idea of the issue of translating the English sonnet into the Czech language.

Keywords: Czech translators, historical development, sonnet, William Shakespeare.

OBSAH

Úvod	4
1 Historický vývoj sonetu	5
1.1 Italský sonet	5
1.1.1 Zrození sonetu	5
1.1.2 Raný sonet	6
1.1.3 Stilnovisté	8
1.1.4 Petrarca	10
1.2 Anglický sonet	12
1.2.1 Sir Thomas Wyatt a Henry Howard, Earl of Surrey	12
1.2.2 Sir Philip Sidney	15
1.2.3 Edmund Spenser	17
1.2.4 William Shakespeare	20
2 Tradice moderního překladu Shakespearových sonetů do češtiny	24
2.1 Miroslav Macek	24
2.2 Martin Hilský	24
2.3 Jiří Josek	25
3 Rozbor vybraných českých překladů sonetů od Williama Shakespeara	26
3.1 Sonet 12	26
3.1.1 Kontext k sonetu 12	26
3.1.2 Rozbor sonetu 12	27
3.2 Sonet 20	28
3.2.1 Kontext k sonetu 20	28
3.2.2 Rozbor sonetu 20	29
3.3 Sonet 35	30
3.3.1 Kontext k sonetu 35	31
3.3.2 Rozbor sonetu 35	31
3.4 Sonet 66	32
3.4.1 Kontext k sonetu 66	33
3.4.2 Rozbor sonetu 66	33
3.5 Sonet 94	35
3.5.1 Kontext k sonetu 94	35
3.5.2 Rozbor sonetu 94	36

3.6	Sonet 135	38
3.6.1	Kontext k sonetu 135.....	38
3.6.2	Rozbor sonetu 135	39
4	Vybraní překladatelé a jejich přístup k překladu Shakespeareových Sonetů	41
4.1	Jan Vladislav	41
4.2	Jaroslav Vrchlický a Antonín Klášterský	42
4.3	Břetislav Hodek, Erik A. Saudek, Zdeněk Hron.....	43
4.4	Martin Hilský	44
4.5	Miloslav Uličný	45
4.6	Jiří Josek	46
	Závěr.....	48
	Citovaná literatura	50

ÚVOD

Cílem bakalářské práce je přiblížení překladatelské problematiky u anglického, konkrétně Shakespearovského sonetu z jazyka anglického do jazyka českého.

Značná část práce je věnována historickému vývoji sonetu, sleduje sonet od jeho samotného zrodu v Itálii přes transformaci italského sonetu do anglicky mluvícího prostředí až po sonet shakespearovský. Toto široké historické vymezení je pro českou překladatelskou tradici sonetu důležité především proto, že jambický pentametr, který je typický pro anglický sonet, se v české poezii nevyskytuje, proto čeští překladatelé užívají ve svých překladech metrum a rytmus přibližující se tomu, se kterým pracuje sonet italský. Závěr této kapitoly je zakončen tradicí sonetu Williama Shakespeara, jímž se v následujících kapitolách zabývám. Sonet se samozřejmě vyvíjel i v době porenasanní.

Další část práce soustředí svou pozornost pouze na českou překladatelskou tradici sonetu významného anglického básníka a dramatika Williama Shakespeara. Pracuji zde s následujícími vybranými českými překladateli: Jan Vladislav, Jaroslav Vrchlický, Antonín Klášterský, Břetislav Hodek, Erik A. Saudek, Zdeněk Hron, Miroslav Macek, Martin Hilský, Miloslav Uličný a Jiří Josek. Věnuji zde kratší kapitolu tradici modernějšího překladu Shakespearových sonetů do češtiny, pak následuje rozbor sonetů 12, 20, 35, 66, 94 a 135, kde se soustředím především na zachování významové roviny, jelikož Shakespearovy sonety bývají velmi často víceznačnými a pro překlad tudíž obtížnějšími, dále na strukturu a formu, básnické figury a tropy, rýmové schéma, rytmus a rým. V rozboru analyzuji každý český překlad vybraného Shakespeara sonetu a následně překlady mezi sebou komparuji a snažím se vyzdvihnout zajímavá překladatelská řešení nebo naopak řešení méně zdařilá.

V poslední kapitole se na základě provedené analýzy vybraných českých překladů Shakespearových sonetů snažím definovat překladatelský přístup každého z vybraných překladatelů.

K rozboru vybraných sonetů využívám poznámek Martina Hilského, jelikož jeho dvoujazyčné vydání Sonetů Williama Shakespeara je plné užitečných postřehů a dojmů, které jsou pro interpretaci originálu a následně jeho překlad zásadní. Důležitým zdrojem, na kterém je z velké části postavená první část práce, je studie Michaela Spillera *The Development of the Sonnet*.

1 HISTORICKÝ VÝVOJ SONETU

1.1 Italský sonet

1.1.1 Zrození sonetu

První básně v podobě sonetu jsou připisovány administrativnímu notáři z Apulie Giacomo da Lentinimu, který žil v době vlády Fridricha II. (1208–1250) na Sicílii. Výše uvedený notář napsal celkem pětadvacet sonetů z celkem pětatřiceti dochovaných sonetů z tohoto období. Tyto sonety byly napsány okolo roku 1230. Giacomovy sonety se skládají ze dvou částí, první část je složena z osmi veršů a druhá část ze šesti veršů. Ve zlomovém bodu těchto dvou částí Giacomo jemně mění tón, náladu nebo postoj. Základním tématem, které se opakuje v mnoha jeho sonetech, je láska. Opakují se u něj motivy milované, která má nad milujícím moc, oplývá krásou, ctností a dokonalostí. Tyto její kvality jsou velmi vzácného, až andělského rázu. Milovaná přináší milujícímu životodárnou radost a zároveň smrtelné utrpení.

Giacomo vytváří předepsanou formu pro to, jak má sonet vypadat, a podle které pak jeho následovníci pokračovali. Sonet může vzniknout pouze tehdy, kdy je předepsaná forma básníkem dokonale splněna, tj. jedná se o psaní básní, kde jejich „trvání a podoba je dána ještě předtím, než básník začne psát“. (Spiller, 2003). Básník musí splnit veškeré náležitosti, aby báseň vůbec mohla být nazývána sonetem. Jakékoliv odchylky od předepsané formy dávají znamení, že se jedná o pouhou báseň, nikoliv o sonet. Sonet poznáme podle následující předepsané formy: vždy se skládá ze čtrnácti veršů; každý verš má deset někdy jedenáct slabik; těchto čtrnáct veršů je rozděleno na oktávu a sestinu; v oktávě je užíváno rýmu ABAB ABAB nebo ABBA ABBA; v sestině je užíváno rýmu CDCDCD, CDECDE nebo CCD CCD; oktáva je rozdělena na dvě čtyřverší; sestina je rozdělena na dvě tříverší, někdy na čtyřverší a dvojverší.

Nicméně, aby sonet byl sonetem, výše uvedený popis. Sonet zpravidla v první oktávě představuje nějakou úvahu nebo emoci, dále v sestině rozvíjí, analyzuje primární myšlenku a přichází s novým pohledem na věc nebo s neočekávaným obratem. Musí tedy vyjádřit něco víc než jen pouhý pocit nebo úvahu.

Dante Alighieri byl tím, kdo jako první analyzoval sonet a dal mu teoretický základ. Okomentoval sonet v díle O rodném jazyce (*De vulgari eloquentia*) v rámci obhajoby italského lidového jazyka, konkrétně toskáňštiny. Jeho snaha spočívala ve vyzdvihnutí

lidového jazyka na úroveň, kde se v té době nacházela latina, tedy úroveň jazyka hodného například vyššího umění. Trval na tom, že poezie v jazyce italském je stejně tak seriózní jako poezie latinská. Validitu italského jazyka dokázal i mimo jiné tím, že zmínil sonety psané italsky. Sonet v tehdejší době ale nebyl považován za vysoké umění, a přestože pojednával o tématech vyšších, tak se zdál být příliš krátký na to, aby vyzdvihl tato témata ve vysokém stylu, jako se dělo například u epických, elegických nebo tragických děl. Co se týče Dantova vymezení sonetu, jednalo se spíše jen o krátkou zmínku v rámci argumentace, ve které šlo hlavně o vyzdvižení jazyka, nikoliv sonetu jako takového. Jasnou formu sonetu později dává Francesco Petrarca.

1.1.2 Raný sonet

Objevuje se nová tripartitní struktura sonetu oproti již zmíněné struktuře binární. Naopak čtrnáct veršů, kde každý verš má jedenáct slabik, je zachováno. A těchto čtrnáct veršů je rozděleno na dvě části – osmiverší a šestiverší. Stejný požadavek zůstává i na konec osmiverší, kde básník musí přijít s nějakou změnou. Nicméně nová tripartitní struktura spočívá v tom, že básník musí „oznámit téma, změnit ho a uzavřít ho (...) Jedná se tedy o tripartitní strukturu diskurzu – prohlášení, vývoj a závěr.“ (Spiller, 2003). Tyto rysy jsou od sonetu neoddelitelné a jeho součástí musí být všechny tři kroky, které mohou být seřazeny ve zmíněném pořadí, nebo je možno pořadí měnit, nesmí však žádný krok chybět. Tyto kroky Giacomo da Lentini v některých sonetech zvládá s maximální hospodárností a přesností, je v nich také mimořádně zvládnutá propojenost mezi jednotlivými kroky.

Bonagiunta Orbicciani představil sicilský styl v Toskánsku a sonet díky němu putoval k severu. Orbicciani byl soudcem a notářem v Luce (1242–1267), který vydal asi dvacet sonetů a řada z nich přímo imitovala Giacoma a jeho současníky. „Píše o lásce jako o svíčce, která je zapálena bez ohně.“ (Kennedy, 2011). Tematika jeho poezie je milostná, avšak prokládá své verše morálními komentáři.

Je třeba zmínit básníka jménem Guittone d'Arezzo, narozeného okolo roku 1230, který představil dvořanský sicilský sonet italskému městu. V první fázi své tvorby psal milostnou poezii a používal složité intelektuální slovní hříčky. Později konvertoval k jinému náboženství a zároveň dal sbohem bezbožným dámám. Stal se kazatelem své doby a užíval verš k tomu, aby káral své spoluobčany a dával jim pokyny. „Jeho styl je nesmírně rázný, a to jak v jeho světské, tak náboženské fázi.“ (Spiller, 2003)

V Guittonových sonetech můžeme nalézt mnoho morálních pouček psaných v expresivním stylu. Jeho tvorba byla významná svou obsáhlostí i vynalézavostí. Máme od něj 296 básní, ze kterých 246 jsou sonety. V jeho sonetech lze vyčíst mnoho opakujících se vzorců a slov. Tímto neustálým opakováním úspěšně přesvědčuje posluchače o své pravdě a posluchač je omámen neustálým opakováním. A protože je Guittonova tvorba předvídatelná, obsah je snáze uvěřitelný. Tato forma sonetu se stává nástrojem morálního kázání v rámci národa a státu.

Cecco Angiolieri, který se narodil roku 1260 a zemřel pravděpodobně v roce 1312, byl oproti Guittonovi mistrem komického sonetu. Pocházel z bohaté rodiny, měl ale přetřhané vztahy s rodiči a přiklonil se k životu, ve kterém se věnoval popíjení alkoholu, ženám a sonetům. Byl neustále bez peněz, představoval také hrozbu pro kohokoliv, kdo mu zkřížil cestu. Sonet v jeho podání získal nového vulgárního a rozverného nádechu. Cecco byl dobře obeznán s literární módou třináctého století, ale zuřivě ji odmítal, a dokonce parodoval. „Kde prostor tradičního sicilského milostného sonetu vyváří ‚já‘, které uctívá krásu a žádá půvab, Cecco vytváří řečníka, který uctívá peníze a prosí o sex.“ (Spiller, 2003). Cecco dále přichází s originálním nápadem a přidává ke hlavním sdělením svých sonetů projevy v hovorovém jazyce. Jinými slovy, vnáší do sonetu ekvivalent hlavního argumentu ve slangovém vyjádření, a tím vytváří komický nádech. Spiller si všímá, že obsah Ceccových sonetů sice zesměšňuje formu a převrací všechny její hodnoty, ale zároveň jeho sonety obsahují jistý řád a strukturu. Tedy zesměšňuje veškeré hodnoty sonetu, kromě hodnoty struktury.

Básníkem podobným Ceccovi byl Monte Andrea. Byl to bankéř, kterému se podařilo napsat 112 sonetů. Monte pracoval s nadsázkou, k tématu lásky přistupoval hédonisticky a v jeho tvorbě byla zachycena až znepokojivá rozkoš z materiálního bohatství.

Dalším, kdo psal italské sonety, byl Chiaro Davanzati. Za svůj život jich napsal 122. Často se v nich objevovaly zvířecí motivy symbolizující utrpení, které Davanzati zažíval v lásce. Tyto sonety věnoval neznámé Compiuta Donzelle (úspěšné mladé dívce), která byla nucena si vzít muže, kterého jí předem domluvil bezcitný otec. Toto téma se v jeho sonetech často opakovalo. Ve florentské poezii třináctého století se častokrát objevovaly ženské hlasy, obvykle za účelem „reprezentovat řečníky zrazené mužskou rétorikou dvorské lásky“ (Kennedy, 2011) a které byly zpravidla psány básníky mužského pohlaví.

Guido Calvanti (1275–85), který napsal dohromady 33 sonetů, vnímal lásku stejně jako Guinizelli spíše filozoficky. Láska jimi byla vnímána jako „kontinuum od lidského k božskému“ (Kennedy, 2011), tedy jako něco, co zapadalo do řádu božského univerza. Calvanti stejně jako jeho předchůdci mísí latinu, galštinu, provensálštinu, sicilské obraty a fráze a modeluje je do vysokého, středního nebo nízkého stylu. Kennedy také poznamenává, že Calvanti vnáší do verše inteligenci, důvtip a sofistickou vanost.

1.1.3 Stilnovisté

Další skupinu básníků, která byla aktivní v druhé polovině 13. století a která svou tvorbu označuje jako „líbezný nový styl“ (Spiller, 2003), nazýváme stilnovisty. Název označující tuto skupinu vznikl z italského *dolce stil nuovo*. Tato skupina básníků je známá především díky tomu, že dodala sonetu muzikálnost. Hlavním a také nejznámějším představitelem stilnovistů je Dante Alighieri (1265–1321), který přispěl dílem Nový život (italsky *La Vita Nuova*). Dalšími představiteli jsou Guido Calvanti (1255–1300), Cino da Pistoia (1270–1336), Lapo Gianni (1250?–1330?) a Gianni Alfani (nar. 1275).

Básník předcházející tuto generaci, Guido Guinizelli (1220–1276), je považován za zakladatele stilnovistického hnutí, jelikož jako první napsal řadu stilnovistických básní. Stilnovisté se mimo jiné z velké části věnovali psaní sonetů. Sonet díky jejich „charakteristické filozofii lásky“ (Spiller, 2003) dosáhl nového rozměru, za prvé v již zmíněné muzikálnosti, za druhé v tom, jak se v sonetu vyjadřuje *já*. Stilnovisté se přesunují „od společenského světa“, kterému se hojně věnovala předchozí generace básníků, k „duševnímu a duchovnímu“. (Spiller, 2003).

Oproti provensálskému verši a sicilskému básnictví, kde dáma zastávala pouze roli adresátka úpěnlivých prosb milence, se nyní u stilnovistů stává spíše „symbolem téměř náboženského ideálu lidské dokonalosti, poslem božské milosti a moudrosti k lidskému duchu“ (Spiller, 2003) za účelem pozvednutí lidského ducha k tomu božskému. Důležitějším se tedy stává to, že se dáma ctiteli vůbec zjeví, méně důležitým je pak komunikační akt mezi milenci, který býval naopak podstatný pro předchozí generaci básníků píšících sonety. Nicméně, komunikace ze strany dámy u stilnovistů skoro vždy končí v pozdravu, jelikož následné promluvy by mohly poškodit její božské působení. Sonet stilnovistů zachycuje jedinečnost okamžiku, „jehož dopad určuje pouze mluvčí“, tedy milenec, „zatímco dáma je neměnná“ (Spiller, 2003) a stálá. Opakujícím se motivem je tedy zjevení se dámy na scéně, které je jedinečnou duchovní událostí pro toho, kdo

v básni promlouvá. Mluvčí odhaluje povahu reality, kde se *já* proměňuje jak v nitru, tak v okolním světě. Jazyk zde dle Spillera funguje jako médium pro sebevyjádření v novém, očištěném povědomí.

Osmiverší je pro stilnovisty prostorem věnovaným co nejjasnějšímu popisu, buď nějakého zjevení nebo fenoménu. V následném šestiverší básník od popisu míří ke kontemplaci, argumentaci a vyjasnění. Stilnovisté užívají standardního schématu rýmu, v případě osmiverší preferují rým obkročný, tj. ABBA ABBA, před rýmem střídavým, tedy ABAB ABAB. V následujícím šestiverší se nejčastěji objevují schémata CDE CDE nebo CDE EDC, ale kvůli náročnosti se často objevují i jiná schémata.

Stilnovisté mění styl sonetu, kde básnické *já* již nemluví k dámě, ale o dámě. Dáma se stává médiem transcendence a není již objektem touhy. Pro stilnovisty je tedy důležitá „vnitřní transformace subjektu.“ (Spiller, 2003)., Ve srovnání s Guittonovými komplikovanými slovními hříčkami nebo Giacomovými četně užívanými přirovnáními jazyk u stilnovistů nabývá čirosti a čistoty. Mimo jazyk samotný je také přímočarý a jednoduchá větná skladba, slovní zásoba je skromnější a melodie sonetu je ustálena. Co se týče jasnosti fonického (hláskového) aspektu stilnovistických sonetů, tak se jej snaží zjednodušit „vyhýbáním se zvukovým shlukům, souhláskových nebo vokálních, které vyžadují rychlé změny polohy v artikulaci.“ (Spiller, 2003). Na rozdíl třeba od Guittona nebo Giacomu se stilnovisté vyhýbají výrazným a ostrým zvukům, shlukům souhlásek, opakování zvuků a slov. Jejich jazyk přirozeně plyne a je očištěn od jakýchkoli slovních hříček. Spiller nakonec zmiňuje i stilnovistickou lexikální (slovní) přímočarost. Vyhýbají se „divokým variacím společenského projevu, také projevu nepatřičnému.“ (Spiller, 2003). Jako příklad nepatřičného jazyka Spiller uvádí téma lásky probírané v rámci právní vědy. Dalším příkladem nepatřičného jazyka je metaforické vyjádření. Spiller však vnímá vyřazení metaforického rozměru spíše jako ztrátu. Avšak díky snaze stilnovistů o co nejpřimočařejší, nejjasnější a nejčistší projev mají sonety úhlednou a rovnoměrnou strukturu.

Nakonec je třeba podotknout, že stilnovisté, stejně jako provensálští a sicilští básníci, často zobrazují trpícího milence, avšak stilnovisté zachází ještě dál a milence zobrazují kajícího se, tzn. litujícího svých provinění, chyb nebo hříchů. Toto utrpení je považováno za jádro stilnovistické poezie a je také mnohdy básníky prezentováno pláčem nebo sténáním, tedy spíš neverbálně. Vypravěč dává vzdechům a slzám textovou podobu, Spiller tento typ básně popisuje jako „zvuk vzdechu, nebo psanou v slzách“ (Spiller,

2003). Zmíněného efektu je dosaženo vkládáním do básně různých citoslovcí a Spiller jako příklad uvádí báseň, v jejímž úplném závěru je italské *sospira*, které do angličtiny překládá jako *sigh* a do češtiny jako *ach*.

1.1.4 Petrarca

Francesco Petrarca (1304–1374) se dostal do povědomí společnosti svým dílem *Rime sparse*, česky Rozptýlené verše, které bylo výsledkem jeho intenzivní ambice stát se básníkem. Sbírka obsahuje 317 sonetů, 29 kancón, 9 sestín, 7 balad a 4 madrigaly. Nejvíce si dnes vážíme jeho lyrické tvorby psané v lidovém italském jazyce, nicméně Petrarca dával ve své tvorbě větší váhu latinské próze a poezii. V básnické tvorbě byl činný mezi lety 1327, kdy podle všeho potkal svou lásku Lauru, a 1374, kdy zemřel. Petrarcovi se podařilo, díky poetické tvorbě, rozvinout „styl a formu, (...) vypiloval verš, vyspravil metriku, upevnil větnou stavbu, zостřil význam.“ (Kennedy, 2011). Petrarcovo mistrovství v souvislosti se sonety a jejich formou spočívá především v práci a ve velmi šikovné obratnosti se slovy, které pak bylo nesčetněkrát napodobováno řadou básníků 17. století. Jeho verbální obratnost a prozodická vynalézavost spočívá v „řadě křižujících se hláskových, zvukových a řečnických prvků“, což zároveň posiluje „figurativní specifičnost a materialitu formy a stylu“ (Kennedy, 2011).

Pro Petrarcovu tvorbu bylo specifické neustálé „kontrolování a přepisování“ (Spiller, 2003) básní, které měl v úmyslu vydat. Neustále básně přepracovával a vracel se k nim v průběhu několika let. Tento způsob psaní dal vznik básním, které obsahovaly různé a rozmanité verze samotného Petrarca, jelikož za svůj život měnil několikrát názory a postoje. Dílo *Rime sparse* začíná úvodním sonetem, následuje rozdělením sonetů na dvě části, a na konec dává závěrečný sonet. Od tohoto řazení je odvozen název díla. Rozptýlené verše „působí velmi sjednoceným dojmem, protože skoro všechny básně pojednávají o ústřední události jeho soukromého života“ (Spiller, 2003), kterou má být setkání se svou životní láskou Laurou. Ostatní témata, se kterými pracuje, jsou politického rázu nebo pojednávají o přátelství. Rozptýlené verše se dělí, jak již bylo zmíněno, na dvě hlavní části, a to na „sonety in vita“ a „sonety in morte“ (Spiller, 2003), tedy milostné sonety vztahující se k období, kdy Petrarcova Laura žila, a k období po její smrti.

Struktura a styl Petrarcovy lyrické tvorby je velice nekonzistentní, což způsobila jeho osobnostní nestabilita a neustálé prudké změny postojů. Nestabilním je také jeho jazyk

a způsob projevu. Jeho tvorba je plná „rozporuplných pocitů a myšlenek, pohnutek...nezapadajících do narace nebo tématu“ (Spiller, 2003). Také proto dílo nese název *Rime sparse*. Tato nekonzistence se ale děje napříč sonety, nikoliv v rámci jediného sonetu. Petrarca vnímá sonety jako uzavřené jednotky, které v sobě uchovávají krátký moment či zážitek, který nijak nenavazuje na ostatní jednotky a nijak zvlášť se je nesnaží pospojovat. Vnímá sonety jako uzavřené celky a uvědomuje si, že sonety na sebe nemusí nijak logicky navazovat a že si může kdykoliv dovolit menší či větší nesoudržnost. Jeho sbírka sonetů je, dle mé interpretace, výkladní skříň myšlenek, pohnutek a pocitů měnících se v závislosti na jeho osobnostním rozvoji. Petrarcovo uvědomění, že „rám sonetu je velice mocným“ (Spiller, 2003) nástrojem, mu dovoluje psát sonety tímto způsobem. Čtenář totiž sonet, jehož forma je velmi krátká, vždy dokáže zhlédnout v jeho celistvosti a ohraničenosti najednou. Čtenář nabývá pocitu úplnosti již před tím, než se pustí do čtení, a zároveň nemá pocit, že by jeden sonet narušoval ten druhý nebo že by narušoval vzájemnou návaznost, když je jasně vidět každý sonet ve své ohraničenosti díky formě. Petrarca si uvědomuje, že sonet funguje jako jedna jednotka a čtenář ho tak i vnímá.

Struktura jeho sonetů je velice standardní – všechny sonety mají čtrnáct veršů, rozdělených na osmiverší a následující šestiverší. V osmiverší dává přednost rýmu obkročnému, ABBA ABBA, který používá ve 303 z 317 sonetů. Ve zbylých sonetech užívá buď rým střídavý, ABAB ABAB, který se objevuje ve 12 sonetech, nebo kombinaci rýmu střídavého a obkročného, ABAB BAAB, který se objevuje pouze ve dvou sonetech. V šestiverší užívá rýmu postupného, CDE CDE, ve 115 sonetech, rýmu střídavého, CDCDCD, ve 108 sonetech, nebo rýmu CDEDCE v 66 sonetech. Některé sonety byly vystavěny tím způsobem, že první tříverší ještě patřilo k předešlému osmiverší. V roce 1235 vzniká takzvaný petrarkovský sonet, který má strukturu dvou čtyřverší a dvou tříverší. Přejít mezi osmiverším a šestiverším je „vždy označen změnou v rýmu a téměř vždy zlomem ve větné skladbě a myšlence.“ (Spiller, 2003). Petrarca v sonetu navazuje na své předchůdce, především na Dante Alighieriho a jeho Vita Nuova, nicméně je to právě on, kdo jako první ustanovuje jasnou formu sonetu.

V sonetu hojně užívá metafor. Metafory obecně vnímáme jako nedílnou součást poezie, nicméně je třeba si uvědomit, že v rámci krátké formy sonetu lze užívat metafor spíše kompaktního rázu, dle Spillera například symbolismu nebo aluze. Do sonetu nelze vměstnat složitá „přirovnání, alegorie (...) nebo mýtická vyprávění“ (Spiller, 2003).

Stejně tak není prostor pro propracování jakýchkoliv okolností v pozadí nebo paralel. Pokud se básník rozhodne zahrnout do sonetu tyto informace, musí být okamžitě zřejmé, že souvisí s životem toho, kdo v sonetu mluví nebo se v něm objevuje.

Petrarca také velmi dobře využívá formy sonetu k vyjádření času. „Vzdálenost mezi minulostí a přítomností je vzdáleností mezi osmiverším a šestiverším, ale také mezi zemí a nebem, mezi zrakem a slepotou.“ (Spiller, 2003). Vzdálenost mezi zemí a nebem je spojována se sonety, ve kterých mluví s Laurou po její smrti. Nachází se v situaci, kdy Petrarca stále žije na zemi a Laura komunikuje z ráje. Stejně tak je v sonetech s Laurou probíráno téma času, kde v jednom z těchto sonetů osmiverší reprezentuje minulost, první tříverší reprezentuje přítomnost, a druhé tříverší reprezentuje budoucnost. Poté sonet končí, stejně jako končí život. Petrarca tímto způsobem vměstňuje do čtrnácti veršů „život jedince a věčnost“ (Spiller, 2003), v tomto případě Laury. Díky tomuto způsobu vyobrazení přisuzuje Lauře věčnost.

Petrarca ve tvorbě sonetů navazuje na stilnovisty, především v tématech o duchovnu a duševnu. Také se u něj objevuje stilnovistický nárek a pláč. Motivy, které Petrarca užívá a které dohromady vytváří stilnovistický „hlas povzdechu“ (Spiller, 2003) – nárek či pláč, jsou například touha, ztráta a naděje. O těchto motivech pojednává z pohledu čistě iracionálního. Snaží se vyslovit to, co se špatně vyjadřuje a nedá se racionálně vysvětlit.

1.2 Anglický sonet

1.2.1 Sir Thomas Wyatt a Henry Howard, Earl of Surrey

Sonet se začíná objevovat v evropských zemích jako Francie, Španělsko a Británie až od 20. let 16. století a anglicky psané sonety se objevovaly teprve od roku 1530, tedy za vlády Jindřicha VIII., kdy Sir Thomas Wyatt po návratu z cesty do Itálie přináší sonet do své rodné země. Zde začíná překládat italské sonety, především ty Petrarcovy, do anglického jazyka a také píše sonety vlastní. Henry Howard, který se narodil asi 14 let po Wyattovi, „přispěl k vývoji sonetu tím, že vypracoval schéma rýmu..., kterému se pak začalo říkat shakespearovský“ (Dubrow, 2007). Petrarca se stává Wyattovi a částečně i Howardovi předlohou pro psaní sonetů, avšak oba dávají sonetu nové rysy.

Jako úplně první se do psaní anglických sonetů pustil britský spisovatel Sir Thomas Wyatt (1503?–1542). Wyatt byl dvořanem za vlády Jindřicha VIII., „akademicky vyškoleným pro královské služby“ (Spiller, 2003). Wyatt dává sonetu novou formu šestiverší, které

nemá formu 3 + 3, jak je tomu v sonetech italských, ale 4 + 2. Toto rozložení šestiverší se následně stává v anglickém sonetu velice oblíbeným a často využívaným. Zároveň se toto rozložení stává rozpoznávacím rysem anglického sonetu.

Wyatt se dle Spillera s největší pravděpodobností inspiroval u italského básníka Serafina, který psal strambotta, jež se „obvykle rýmovala ABABABCC“ (Spiller, 2003). Wyattovi se na jeho rýmovém schématu pravděpodobně zamlouvala úhlednost střídavého rýmu, který ve svých sonetech užíval jak v osmiverší, tak v následném šestiverší. Podobně argumentuje Walter L. Bullock a navrhuje, že tento rým se básnickému uchu zdá přirozenější než rým obkročný, a proto dle něj volil zmíněné schéma rýmu. Po třech čtyřverších přidává Wyatt rýmuující se závěrečné dvojverší, aby dodržel předepsaných čtrnáct veršů sonetu. Dvojverší stejně jako závěr strambotta končí rýmem CC.

Bullock je na druhou stranu přesvědčen, že anglickou formu sonetu, jak ji dnes známe, Wyatt převzal od italského básníka Benedetta Varchiho, který se narodil v roce 1503. Varchi byl „jeden z nejdůležitějších spisovatelů cinquecenta a autorem velkého množství sonetů“ (Bullock, 1923). Osm sonetů z Varchiho básnické sbírky má šestiverší rozdělené na 4 + 2 verše, stejně jako sonety Wyattovy. Pět z těchto osmi sonetů má formu ABBA CC a zbylé tři mají formu ABAB CC. Dalších osm naznačuje formu velmi podobnou, a to: ABAB AA a ABBA BB, avšak závěrečné dvojverší nezačíná novým rýmem, ale využívá stejný rým jako předcházející čtyřverší. Bullock tvrdí, že s anglickým sonetem, jak jej dnes známe, nepřišel sám Wyatt, ale pouze převzal jeho formu od italského básníka Varchiho a představil jej v anglicky mluvícím prostředí. Howard tuto formu užíval velice hojně, a tím upevnil konvenci anglického sonetu jako takového.

Dle Bullocka jsou sonety Henryho Howarda bezpochyby inspirovány Wyattovou tvorbou. Howard „prozkoumal Wyattovy sonety, zaregistroval jejich všeobecné schéma složené ze tří čtyřverší a jednoho dvojverší a toho schématu se držel“ (Bullock, 1923). Nicméně nedržel se Wyattovy předlohy zcela striktně a přišel s vlastní verzí sonetu, která je nastíněna níže.

Rozdíl mezi sonetem Howarda a Wyatta byl především v typu rýmu. Howard užíval v prvních třech čtyřverších rým střídavý, v heroickém dvojverší pak rým sdružený: ABAB CDCD EFEF GG. Wyatt užíval ve čtyřverších rým obkročný, ve dvojverší stejně jako Howard užíval rým sdružený: ABBA ABBA CDDC EE. Howard, jak jsem již zmínila, vychází ze sonetů Wyatta, z čehož plyne, že byl pod mnohem menším vlivem

italských básníků než Wyatt. Tři po sobě jdoucí čtyřverší byla u Wyatta vzácnější, avšak Howard začal s tímto schématem více pracovat a vytvořil z něj normu. Oproti sonetu italskému se sonet anglický stal chudším, co se týče rýmu, avšak tato forma sonetu je považována za vhodnější a kompatibilnější s anglickým jazykem. Wyattovo dvojverší je výborným nástrojem pro nečekané, vtipné závěry, kterým ale předchází témata závažná. Howard naopak v „myšlenkovém dělení sonetu nedodržel žádné ustálené postupy“ (Padelford, 1920).

Sonet se stává za Wyatta a Howarda poetikou dvorskou, kterou následovalo mnoho jiných básníků. Oba jsou považováni za otce anglického sonetu a podle jejich předlohy tvořili poezii jejich následovníci v šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech šestnáctého století. Preferovány byly však sonety Howardovy se střídavým rýmem.

Wyattovy a Howardovy a také Nicholas Grimaldovy (1519? – 1562?) sonety byly vydány v knize s názvem *Tottel's Miscellany* v roce 1557 Richardem Tottlem. Původním názvem tohoto díla je *Songs and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Howard late Earle of Surrey, and other*. Richard Tottel vybral, seřadil a upravil sonety zmíněných básníků a souborně je vydal. Kniha obsahuje „41 básní, které Tottel připisuje Howardovi, 97 básní připisuje Wyattovi, 40 básní připisuje Nicholas Grimaldovi, a 94 je od neznámých autorů“ (Spiller, 2003). Je důležité zmínit, že „termín „sonettes“, který se vyskytuje v původním názvu díla, neodkazuje pouze k básním složeným ze čtrnácti veršů rozděleným do osmiverší a šestiverší“ (Spiller, 2003). Význam slova *sonet* se mění, jelikož ve sbírce jsou převážně básně neodpovídající formě, které dal základ Francesco Petrarca.

V Británii v průběhu 16. a 17. století za označením sonetu stálo vícero nejasných definicí a vícero interpretací. Sonet byl například vnímán pouze jako odlehčená, krátká báseň. „Sonet, bez ohledu na svou délku, byl též komponovaný text, který mohl být použit jako píseň“ (Whythorne, 1961). Nejasnosti uvádí na správnou míru George Gascoigne, jehož definice sonetu je platná dodnes: „(...) sonety jsou složeny ze čtrnácti veršů, každý verš obsahuje deset slabik. Prvních dvanáct se rýmuje střídavě ve slokách po čtyřech verších a poslední dva se rýmují sdruženě a uzavírají celek.“ (Gascoigne, 1904).

Spiller upozorňuje na sbírky mající v názvu „songs and sonnets“, například u Johna Donna, jelikož v takových sbírkách se zpravidla objevují krátké básně, nikoliv pravý

sonet. Spiller rovněž zmiňuje termín „quatorzian“, který je sice užíván velice zřídka, ale označuje skutečný sonet.

1.2.2 Sir Philip Sidney

Sir Philip Sidney (1554–86 (Ringler, 1962)) se začal věnovat poetické tvorbě od roku 1577. Do svého milostného románu s názvem *Old Arcadia* zakomponoval šestnáct sonetů, které jsou zpívány románovými postavami. Sonet zde vnímal pod širší definicí, tedy sonet jako krátká báseň, která může být zároveň zpívána. Na díle *Old Arcadia* pracoval mezi lety 1577-1580, kdy také pracoval na sbírce básní s názvem *Certain Sonnets*, která byla vydána až po jeho smrti. Zde se nachází třináct pravých sonetů spolu s jinými básnickými formami. Název údajně „odkazuje k celé sbírce, ne pouze k těm pravým sonetům“ (Spiller, 2003). Způsob Sidneyho řazení sonetů je do určité míry strukturovaný, ale nelze zde mluvit o promyšleném řazení sonetů, jako například u Petrarce. V tomto ohledu se spíše nechal inspirovat dílem *Tottel's Miscellany*, kde jsou sonety rozděleny do skupin. Sidneyho různorodější sbírka básní *The Countess of Pembroke's Arcadia* obsahovala mimo jiné třináct sonetů „Wyatt-Surreyovského typu“ (Spiller, 2003), která byla poprvé vydána v roce 1598. Silný vliv měla na Sidneyho poezii a zároveň tedy na vývoj sonetu dle Spillera Penelope Devereux, která se v jeho díle *Astrophel and Stella* objevuje jako Stella.

Sidney složil nevídanou sekvenci sonetů, která je odlišná od všech ostatních tím, že je „lehce a všudypřítomně legrační“ a poprvé v historii skrze ironii a absurditu vytváří „dekonstruktivní lyrickou personu“ (Spiller, 2003). Sidneyho dekonstruktivní ironie, tedy „tvrzení o jazyce, že znak a význam se nikdy nemůže shodovat“ (Man, 1983), reaguje na Petarcovské dvojí *já*, kde čtenář si je vědom rozdílu mezi *já*, které píše nyní a *já*, které trpělo v minulosti. Obě Petarcova *já* čtenář chápe jako reálná. Petarcův literární konstrukt Sidney dekonstruuje a čtenáře přesvědčuje o tom, že tato *já* jsou viděna jako „vynález znakového systému, který je výplodem implicitního pisatele skrytého za textem a čtenář je pak posunut na metafyzickou úroveň, kde si je neustále vědom nahodilé fikce textu“ (Spiller, 2003). Tato meta-textovost je definována jako „text, který se zabývá textem samým“ nebo konkrétněji meta-poetičnost, která je definována jako „poezie, která se zabývá tvorbou poezie“ (Felperin, 1987). Znakovým systémem je zde myšlen Petarcův konstrukt a implicitním pisatelem se stává v tomto případě Petrarca. Čtenář si začíná uvědomovat, že autor textu, tedy pisatel, se nemusí s personou, která se v textu

prezentuje, vůbec identifikovat. Čtenář si uvědomuje, že persona prezentující se v literárním díle je fiktivní. Sidney jinými slovy poukazuje na to, že Petrarca vytváří iluzi pomocí výše zmíněného literárního konstruktů, který spočívá v prezentaci autora jakožto někoho, kdo drží v ruce pero, i když to tak ve skutečnosti být nemusí. Obecně vzato, Sidney „zdůrazňuje konstrukci, čímž upozorňuje na propast mezi realitou a textem, který předstírá, že je realitou“ (Spiller, 2003). Vtipnost Sidneyho dekonstrukčních sonetů tkví nejen nejenom v tom, že si všímá textové materiality sonetu a tím pádem přesahuje sonety Petrarcovy, ale že zároveň prezentuje Petrarcovo selhání. Nicméně Sidneyho vtip je dokonale balancován s vážností, tudíž není záměrem pouhé zesměšnění. Vtip užívá jako nástroj k vykrystalizování vážných témat.

Sidney se sonetem a jeho formami spíše experimentoval. Italskou oktávu (ABBA ABBA a jiné) spojuje s anglickou sestinou, které zakončuje heroickým dvojverším EE. Objevují se u něj vysoce experimentální schémata rýmu, například AAAA AAAA AAAA AA nebo ABAB BABA ACAC CC. Také hojně využívá standardního anglického sonetu: ABAB CDCD EFEF GG. Spiller dále zmiňuje Sidneyho časté užití apostrofy, která se objevuje v 62 sonetech ze 108 a pomocí které oslovuje osobu či věc. Ve třinácti z těchto 62 sonetů oslovuje Stellu. Spiller považuje četné použití apostrofy za nevídané oproti jiným britským básníkům píšící sonety. Účelem užití apostrofy byla nejen v Sidneyho případě „dramatická iluze přítomnosti třetí osoby“ (Spiller, 2003). Tato třetí osoba se v jeho sonetech dostává ke slovu a čtenář se ocitá v pozici odposlouchávajícího. Autor nebo autorská persona má hlavní slovo.

Dalším nástrojem, který používá ve své poezii, je oxymóron, pomocí kterého poukazuje na již zmíněnou iluzivní povahu textu. Jedním z příkladů Sidneyho oxymóronu je dle Spillera *nepřítomná přítomnost*. Dále také užívá paradox, slovní hříčku, repetici a traductio – „používání slova v několika příbuzných formách“ (Spiller, 2003). Pomocí traductia, které přitahuje pozornost k podobně vypadajícím slovům, zdůrazňuje slova jako taková a destabilizuje jejich význam. Tedy slovo, které je za normálních okolností znakem věci, se v okamžiku stává slovem bez významu a pozornost je soustředěna pouze na slovo a jak vypadá. Tím autor dává „pokyn k přepnutí pozornosti na meta-textovou úroveň“ (Spiller, 2003), je si vědom textuality a přenáší tuto vědomost i na čtenáře. V době renesance byl kladen velký důraz na rétorickou a uměleckou tvorbu. Čím bylo toto úsilí intenzivnější, tím se zdálo ironičtější, že se k tvorbě přistupovalo, jako by vyjadřovala něco skutečného a že jazyk něco skutečně představoval.

V díle *Astrophel and Stella* (zkomponováno pravděpodobně v 80. letech 16. století), které se skládá ze 108 sonetů a 11 písní, se pojednává především o lásce. Všechny sonety jsou zkonstruovány monologicky, kde „mileneček mluví o svých pocitech nebo zkušenostech, zatímco usiluje o Stellu“ (Spiller, 2003). Adresátem jeho promluvy bývá čtenář, jiní básníci, Lord Prodnose, Stella, ostatní lidé či cokoliv, co by bylo schopno ho vyslechnout. Spiller si všímá, že Sidney ve svých sonetech pochybuje o tom, zda jeho láska ke Stelle je reálná, nepochybuje však o lásce jako o hodnotě. Naopak Petrarca nepochybuje o existenci lásky, ale o lásce ke své Lauře jako hodnotě. Spiller ze Sidneyho rétoriky vyvozuje, že je básníkem anti-petrarkovským, a je o tom přesvědčen navzdory tomu, že byl Sidney některými nazýván anglickým Petrarcou.

Petrarcovu poezii od Sidneyho můžeme rozeznat například dle rozdílného užívání metafor. Spiller naznačuje, že Sidney užívá metaforu spíše ledabylým způsobem, zatímco Petrarca užívá metaforu strategicky a hojně. Petrarca svými metaforami sjednocuje „nejenom jednotlivé sonety, ale také sonet se sonetem celého díla *Rime*“ (Spiller, 2003). Dalším rozdílem je, že Sidney se soustředí na sebe, zatímco Petrarca se obrací ke světu. V případě logického, myšlenkového vývoje sonetu „Sidney poskytuje vtipný a ironický poslední řádek“, který vyvrací vše, co se v předchozích třinácti řádcích snažil dokázat, tak Petrarca nechává myšlenku či pocit projít sonetem od začátku až do konce, kde koncentruje jejich sílu a pak je nechá náhle zmizet „před posledním veršem“ (Spiller, 2003).

1.2.3 Edmund Spenser

Sidneyho dílo *Astrophil and Stella* odstartovalo mánii alžbětinské poetiky v roce 1591, která trvala do roku 1598. V této době se psaly sonety v „sekvencích, které byly adresovány dámám se vznešenými jmény“ (Cruttwell, 1969). Jedná se například o *Deliu* od Daniela, *Phillis* od Lodge, *Dianu* od Constabla, *Idea's Mirror* od Draytona a také o *Amoretti* od Spensera. V díle *Amoretti* Edmund Spenser přichází s novým a netypickým rýmovým schématem, které se stává význačným pro Spenserův sonet. Ve Spenserově sonetu každé čtyřverší přebírá rým z předchozího, zároveň zavádí rým nový: ABAB BCBC CDCD EE. Tato forma sonety nebyla nikdy v Anglii oblíbená, jelikož je „ta nejspletitější ze všech rýmových schémat v sonetu“ (Spiller, 2003). Tuto sonetovou formu údajně poprvé použil „mezi lety 1580 a 1582, následně v roce 1586“ (Markland,

1963), avšak jako ustálenou formu ji užívá až ve svém díle *Amoretti*, které napsal začátkem 90. let 16. století. *Amoretti* bylo poprvé vydáno v roce 1595.

V období mezi lety 1591–1598 se sonety či jiná milostná poezie vyznačovaly vášní. Vášněn Spiller definuje jako „vyjádření silných pocitů vůči nějakému vytouženému objektu“ (Spiller, 2003), tzn. fyzické sexuální tužby, které většinou neměly s láskou nic společného. V sonetech mluví *já* o svých tužbách a vášních, avšak nemusí být pouze sexuální. Básníci tyto básně adresovali buď ženám, do kterých byli zamilovaní a které pro ně byly dosažitelnými, nebo ženám, které pro ně byly nedosažitelnými (patronka či panovnice), nebo byla tato vášněn použita v analogii s cílem nelidského druhu, například politického, kariérního úspěchu atd. Tento typ básní se také objevoval ve dvorském divadelním projevu. Spiller poznamenává, že někteří básníci skutečně adresovali básně ženám, které milovali, ale většinou tomu tak nebylo. Nejednalo se vyloženě o sonety vyjadřující pocity lásky a zamilovanosti, i když to tak na první pohled mohlo vypadat, spíše se jednalo o sonety, které dávají do analogie lásku s chťičem a touhou. A samozřejmě, „protože úspěch v opravdové erotické lásce je jednou z věcí, po které muži a ženy touží, milostný sonet může být analogií lásky samotné“ (Spiller, 2003). A stejně tak nemusí.

Druhým rysem alžbětinské poezie je proměnlivost, například hlasů nebo událostí. Třetím je tzv. anakreontická fantazie, kde je sonetová sekvence zakončená (např u Shakespeara), dvěma sonety, které nemají nic společného s většinovým obsahem a čtenář má pocit, jako by do sekvence nepatřily, jelikož jsou tématem naprosto vzdáleny od těch ostatních. Vášněn v alžbětinském sonetu bývá usměrněna jedním veršem, kde básník přechází k reflexnímu závěru. Účelem je „ovládnout chaos vášně, a přesměrovat ho (lidstvo) k občanskému chování“ (Spiller, 2003).

Edmund Spensera sonetová sekvence v díle *Amoretti* má silný emocionální náboj. Úvodní sonet sbírky pojednává o psaní a čtení, stejně jako u Sidneyho nebo Draytona. Spenser přidává do sonetu a jeho formy „kontrolu a stálost“ (Spiller, 2003) a je znám pro svou disciplinovanost v dodržování pravidel sonetové formy a logické posloupnosti. Jak jsem již výše zmínila, Spenser vytvořil novou sonetovou formu ABAB BCBC CDCD EE, která odrážela jeho ojedinělé kvality. Kvůli obtížnosti této sonetové formy neměl žádné následovníky.

Spiller se domnívá, že se inspiroval rýmovým schématem, který byl užíván ve Skotsku. Schéma ABAB BCBC C používá v díle *The Faerie Queene* a v *Amoretti* jej užívá téměř ve čtyř tisících případech. Následně, aby se vešel do konvence sonetu, přidává k devíti veršům pět a vzniká schéma ABAB BCBC CDCD EE. Spenser skoro vždy se začátkem nového čtyřverší také „začíná novou větou nebo alespoň novou hlavní větou“ (Spiller, 2003). Stejným způsobem pracuje i s dvojverším. Spenserovy myšlenky jsou psány způsobem, že skoro nikdy „nepřečnívají“ z jednoho čtyřverší do druhého. Jeho myšlenkový proud je v souladu se sonetovou grafickou formou, tzn., že „myšlenky se pohybují ve velmi jasně vyznačených fázích“ (Spiller, 2003). V ideálním případě myšlenky zapadají do čtyřverší a jsou od sebe odděleny pauzou mezi jednotlivými čtyřveršími a následně také před dvojverším, ve kterém autor také vyjadřuje novou myšlenku či koncept. Jeho myšlenkový proud je plynulý díky řetězcovému rýmu, který vše drží pohromadě.

Spenserův sonet byl častokrát terčem kritiky. Například Drummond z Hawthorndenu označuje jeho sonety za „dětinské“ (Ruddiman, 1711) a nechce věřit tomu, že by Spenser byl opravdu jejich autorem. Pravděpodobně naráží na to, že se až zbytečně zaobírá formou sonetu příjemnou oku, která na něj působí jako méně důležitá. Dále Sidney Lee kritizuje „strojená přirovnání tiše vypůjčená ze zahraniční literatury“ (Lee, 1904). Naráží zde na to, že se Spenser neobtěžuje vypůjčené elementy ze zahraniční literatury přeorientovat na svou kulturu a vkládá je do svého díla tak, jak mu přišly pod ruku. Dalším Spenserovým kritikem je J. W. Lever, který shledává Spenserovy sonety příliš teoretickými a příliš „záplatovány konvenčními irrelevantnostmi“ (Lever, 1966), zatímco by měly spíše vyjadřovat osobní a přímý pohled na svět. Avšak Spiller je přesvědčen, že Sidney je autorem, který jako jediný ve svém období vytvořil sonet, který má ucelenou, souvislou a vysoce propracovanou formu a sekvenci, kde *já* se vyjadřuje velice sofistikovaně. Navíc Spiller reaguje na Levera, že básníci západní Evropy začali přidávat hodnotu přímému a individuálnímu vnímání až v pozdní renesanci.

Záměrem sonetu jako takového je dle Spillera požitok a v sonetech není nic důležitější než řádné vyjadřování, což Spenser uměl víc než dobře. Spenser v díle *Amoretti* vytváří *já*, které touží po jediné věci, a to o manželském sňatku s jeho Dámou. Svou jedinou tužbu podává z různých úhlů pohledu, pomocí více hlasů a poloh, a to vše v rámci konvenčního sonetového diskurzu, do kterého patří: „láskyplnost, erotická fantazie, anekdota, sebeobviňování, ironická konverzace s ostatními, extravagantní promluvy ke

Kupidovi a morální samozřejmost; obsahuje sonety, které jsou adresovány Dámě, jiné o ní mluví, jiné jsou soukromé konverzace, kde mluví sám se sebou“ (Spiller, 2003). Spiller dále jmenuje emoce, které básník vyjadřuje své milované, a to rozhořčení, hluboký obdiv, frustraci, vztek, sexuální tužby, výmluvnou útěchu, osamělost a radost.

Spenser přebírá od Petrarcy troje nástroje, které využívá ke strukturaci sonetu. Prvním je Petrarcovo rozdělení milostných sonetů do dvou částí (in vita a in morte), kde Petrarca píše první část v době, kdy jeho milovaná žila, a druhou část až po její smrti. Spenser ale dělí své sonety na dobu před tím, kdy jeho milovaná opětovala jeho náklonnost, a na dobu poté. Za druhé, oba zakončují své sonety klimaxem. Petrarca zakončuje sonety a svou kajícínost po Lauřině smrti kanzonem adresovaným Panně Marii. U Spensera je klimaxem vytoužená svatba s Elizabeth Boyle. A konečně za třetí, Spenser užívá Petrarcův nástroj zaznamenávající pokrok času, v jehož rámci se básník osobnostně vyvíjí. Spenser vkládá do sekvence dva novoroční sonety, dva jarní sonety, dva postní sonety a dva sonety velikonoční, to čtenáři udává jasný časový rámeček dvou let.

1.2.4 William Shakespeare

Dílo *Sonety* je považováno za to nejdůležitější ze Shakespeareovy lyrické tvorby, zároveň se stalo pro Shakespeara nejvíce charakteristické Jeho Sonety od doby vzniku až dodnes s sebou nesou otázku, do jaké míry jsou autobiografické. V roce 1599 dva z jeho sonetů vydal Francis Merese v díle s názvem *The Passionate Pilgrim*. Celý svazek 154 sonetů byl vydán v Londýně až v roce 1609 spolu s básní *A Lover's Complaint*, která byla umístěna v samotném závěru. Svazek vydal Thomas Thorp pod názvem *SHAKE-SPEARES SONNETS: Never before Imprinted*. Shakespeare podle všeho začal psát sonety již v polovině 90. let 16. století, tedy v době, kdy se objevila Sidneyho publikace *Astrophil and Stella*, Danielova *Delia*, Draytona *Idea's Mirror*, Spenserova *Amoretti* a mnoho jiných méně známých sbírek anglického sonetu.

Shakespeareova sonetová forma navazuje na tvorbu Sira Thomase Wyatta a Henryho Howarda, kteří italský sonet přizpůsobili anglickému jazyku a dali sonetu nový tvar, který se stal typickým pro anglický sonet. Shakespeare není až tolik inovativní, co se týče formy, avšak je originální tím, komu sonety adresuje a jakým způsobem se k nim staví. Shakespeare se jako v sonetu první zabývá velice „intenzivním vztahem mezi dvěma muži“ a k dámě, která se v sonetech objevuje, přistupuje s „opovržlivou hořkostí, které se nevyrovná žádný předchozí anti-petrarkovský spisovatel“ (Dobson, 2001).

Prvních sedmnáct sonetů je adresováno Krásnému mladíkovi (the Fair Youth), kterého básník pobízí ke sňatku a reprodukci. Sonety, které promlouvají ke zmíněnému mladíkovi končí sonetem 126. Tyto sonety oslavují vzájemnou lásku mezi básníkem a mladíkem, „naříkají nad mladíkovou smrtelností nebo smutní nad dočasným odloučením“ (Dobson, 2001). Objevuje se zde i Básnický soupeř (the Rival Poet) a sonety 127 až 152 jsou adresovány Černé dámě (the Dark Lady), která je mladíkovou milenkou. Ohavné činy Černé dámy jsou básníkem reflektovány v jejím vzezření. Černou dámu popisuje jako bytost s tmavými vlasy, temnými očima a tmavší pletí. Ve dvou sonetech (133, 134) Černá dáma svádí Krásného mladíka a básník se cítí být zrazen, zároveň je ale znechucen z toho, že musí sledovat, jak je mladík dámou klamán.

Pouze dva sonety z druhé části sekvence nezapadají mezi ostatní. Jedná se o sonet 145, kde Shakespeare vytváří slovní hříčku na jméno Hathaway, a sonet 146, kde se věnuje křesťanskému tématu o duši a smrtelném těle. Celá sekvence je zakončena sonety 153 a 154, které se zdají, jako by tam nepatřily a byly navíc. Jedná se o „anakreontické sonety“ (Spiller, 2003). V sonetech, které jsou alegorií na básníkovu lásku, se objevuje mytologická postava Kupida.

Charakteristickým rysem Shakespearova sonetu je rovnováha mezi třemi čtyřveršími, kde rozvíjí myšlenku, a dvojverším, kde tuto myšlenku buď přijímá, nebo odmítá. Mnoho Shakespearových sonetů je androgynních, což znamená, že v nich nelze rozeznat, jestli jsou adresovány ženě či muži. Mnoho androgynních sonetů se vyskytuje v první části sbírky, kde je zároveň „pěťadvacet sonetů, ve kterých je zřejmé mužské pohlaví adresáta“ (Spiller, 2003) a které nám naznačují, že androgynní sonety v první části se pouze snaží zakrýt, že jsou adresovány muži. Jinými slovy, většina sonetů ze skupiny 1–126 by mohla být adresována ženě díky své androgynnosti, zbytek sonetů z této skupiny nám naznačuje, že by mohl být adresován Krásnému mladíkovi. Druhá část je zcela zřejmě adresována ženě.

Mnoho sonetů Shakespeare píše v páru, které spojuje podobná stylizace či obraznost. Druhý sonet bývá zpravidla pokračováním sonetu prvního. Shakespeare kromě již zmíněných témat píše také o čase nebo planetách. Hlavním tématem Sonetů je milostný trojúhelník, což je téma, které se v sonetech objevuje zcela poprvé. Žádný jiný básník nepsal sonety s tematikou milostného trojúhelníku, tudíž je tato invence připisována Shakespeareovi.

Přestože v některých sonetech jsou muž i žena oceňováni ať už konvenčním petrarkovským nebo dvorským způsobem, tak je Shakespeare řazen mezi básníky silně anti-petrarkovské, a to z toho důvodu, že se potýká s milenci, kteří jsou niterně zkažení, pod básníkovou úrovní a kterými se básník zároveň cítí být zrazen. Básník silně opovrhuje „hanebným chováním muže a sexuální promiskuitou ženy“ (Spiller, 2003), což je v rámci alžbětinské poezie jevem zcela ojedinělým a originálním.

Fakt, že Shakespeare neměl nikoho, kým by se mohl inspirovat, může dokazovat, že „situace a pocity prezentované v sonetech pochází ze Shakespearova vlastního života“ (Spiller, 2003). Nicméně se nejedná o důkaz, který by nezpochybnitelně dokazoval autobiografičnost sonetů. Spiller si následně klade otázku, zda vůbec záleží na jejich pravdivosti nebo naopak smyšlenosti. Stejně jako Spiller se domnívám, že ať už je pravda jakákoliv, tak ani jedna varianta *Sonety* nedegraduje nebo naopak z nich nedělá mistrovské dílo mistrovštějším.

Shakespeare vytváří zcela nové *já*, které vnímá „vytoužený objekt s jeho nedostatky“ (Spiller, 2003) jako někoho nedokonalého. Poprvé v historii zcela mění, jestli ne zcela převrací způsob projektování objektů, po kterých básník prahne a touží, což u něj následně vede k pochybnostem o sobě samém, protože touží po něčem zkaženém. Častokrát se opakuje, že básnické *já* se cítí milencem smeteno stranou a v průběhu sonetové sekvence zůstává v konstantní nejistotě a pocitu nedostatečnosti.

Shakespeare přebírá rýmové schéma ABAB CDCD EFEF GG, které bylo v anglické kultuře ustálené Henry Howardem. Shakespeare psal sonety dle anglického veršového vzoru 4 + 4 + 4 + 2. Nikde není známek o tom, že by čerpal inspiraci v sonetech italského vzoru, tedy 4 + 4 + 3 + 3. Ani ve čtyřverších neužívá rýmového schématu typického pro italský sonet, ABBA CDDC nebo jiné varianty a drží se čistě střídavého rýmového schématu typického pro anglický sonet, ABAB CDCD EFEF. Povětšinou se také snažil mezi čtyřverší a před závěrečné dvojverší vložit pauzu, která byla jak syntaktická, tak grafická. Shakespearova forma sonetů se drží pravidel básníkových předchůdců a Shakespeare sám je v tomto ohledu zcela uniformní, až na několik odchylek, a očividně nemá zájem překvapit něčím novým.

Metrum, které Shakespeare v sonetech užívá, je stejně jako rýmové schéma velice konvenční. Shakespeare zpravidla užívá jambický pentametr. Jamb značí dvouslabičnou stopu skládající se z první krátké nebo nepřízvučné slabiky a druhé dlouhé nebo přízvučné

slabiky a pentametr značí verš o pěti stopách. Přestože užívá formálních konvencí, které byly jinými básníky mnohokrát použity, tak je považován za mistra v „přizpůsobování řečových rytmů jambickým veršům“ (Spiller, 2003).

Básník téměř vždy v sonetech promlouvá k milovanému, ale nikdy se nejedná o promluvy dialogické. Shakespearovy sonety navozují „pocit rychlého, avšak nesnadného pohybu při čtení. Energetika textu metaforickými posuny a nejednoznačnostmi udržuje čtenáře neustále v pohybu“ (Spiller, 2003) a člověk má pocit, jako by naslouchal naléhavé argumentaci. Spiller je přesvědčen, že tohoto svižného pohybu myšlenek je schopen pouze ten básník, který má své myšlenky v mysli dokonale srovnané a vybroušené a dokáže je s naprostou přesností a jasnou myslí přenést na papír. Toto kromě Shakespeara dokázala už jen hrstka básníků, například Sidney nebo Wyatt, a to jen v těch nejsilnějších pasážích.

Shakespearovy sonety jsou často srovnávány se sonety jeho současníka Samuela Daniela. Ten také psal sonety v páru, ale je třeba si uvědomit, že co se týče hustoty slovních hříček a metaforických změn, tak se Shakespeareovi zdaleka nevyrovná. V Danielově sbírce s názvem *Delia*, poprvé vydané v roce 1592, jsou čtyři páry sonetů. V jednom z párů Daniel spojuje „poslední verš s prvním veršem“ (Spiller, 2003), avšak tuto dvojici nic dalšího nespojuje. A tři Danielovy sonety na sebe navazují myšlenkovým vývojem, stejně jako u Shakespeara. Spiller se domnívá, že Shakespeare v Danielových párových sonetech, které na sebe logicky neboli myšlenkově navazují, našel inspiraci a aplikoval je do své tvorby. Shakespeareovi tato forma umožnila rozvinout argumentaci mnohem dál, než kdyby se snažil vše vtěsnat do jednoho sonetu. Možnost rozepsat se do osmadvaceti veršů namísto pouhých čtrnácti mu rozšířilo možnosti zkoumání vlastních myšlenek až do jejich důsledků.

2 TRADICE MODERNÍHO PŘEKLADU SHAKESPEAROVÝCH SONETŮ DO ČEŠTINY

Rozsáhlá překladatelská tradice Sonetů Williama Shakespeara začíná překladem Antonína Klášterského, který byl vydán roku 1923. Roku 1955 vyšlo první vydání překladu Jana Vladislava, v roce 1964 vyšel v knize s názvem Historie II překlad od Jaroslava Vrchlického a Antonína Klášterského. Dále vyšel překlad v roce 1976, na kterém se podílelo hned několik překladatelů – Břetislav Hodek, Zdeněk Hron, František Hrubín, Erik Adolf Saudek, Pavel Šrut, Miloslav Uličný, Jarmila Urbánková. V roce 1986 vyšel ucelený překlad Zdeňka Hrona, v roce 1992 vydal svůj překlad Miroslav Macek o tři roky později, v roce 1995, vyšel překlad Břetislava Hodka, v roce 1997 pak Jarmily Urbánkové. V roce 1997 vychází první vydání překladu Martina Hilského, který zároveň čtenářům nabízí podrobné poznámky a komentáře k překladu Sonetů. V roce 2005 vychází překlad Miloslava Uličného a překlad Jiřího Joska v roce 2008. A v roce 2014 vychází překlad Václava Z. J. Pinkavy.

2.1 Miroslav Macek

Miroslav Macek býval činným především v politice, avšak je také znám tím, že se ve svém volném čase věnuje anglické literatuře, především jejím překladům. Mackův překlad Shakespeareových Sonetů vyšel poprvé v roce 1992, podruhé v roce 1996. Dále přeložil například báseň Krkavec od Edgara Allana Poea, která v jeho překladu vyšla v roce 1993, a thriller Paula Emila Erdmana s názvem Miliardová tutovka, který vyšel v jeho překladu do češtiny roku 1996.

Mackův překlad je čtvrtým českým překladem v pořadí a nabízí zajímavá řešení (v mém rozboru nijak komentována), nicméně nelze dohledat více informací o tom, odkud překladatel čerpal inspiraci, kromě anglického originálu *The Works of William Shakespeare*, vydaného v roce 1923 v Londýně. Macek pravděpodobně nahlížel do překladů Antonína Klášterského, Jana Vladislava a Zdeňka Hrona.

2.2 Martin Hilský

Martin Hilský je jediným českým překladatelem, který přeložil celé Shakespeareovo dílo do češtiny. Konkrétně jeho překlady Shakespeareových sonetů do češtiny jsou těmi nejlepšími svého druhu u nás. V kapitole s názvem *Rozbor vybraných českých překladů*

Shakespearových sonetů se věnuji několika vybraným sonetům, které přeložil Martin Hilský. Jeho překlad dle všeho nemá konkurenci, co se formálních záležitostí, zachování původních významů, figur a tropů týče.

Hilského překlad Shakespearových Sonetů vyšel v mnoha vydáních, první vydání je z roku 1997, druhé vyšlo v roce 2003 a třetí v roce 2007. Poté vyšlo několik dalších u různých nakladatelů.

Hilského překlad vychází z prvního kvartového vydání anglického originálu z roku 1609, které vydal Thomas Thorpe pod názvem *Shakespearovy Sonety, nikdy předtím nevytištěné*. Dále pracoval s kritickým vydáním Stephena Boothe nebo se „zatím nejnovějším vydáním Shakespearových Sonetů z pera Helen Vendlerové, která rovněž přetiskuje text prvního kvarta a konfrontuje jej s textem modernizovaným“ (Hilský, 2007). Hilský dle všeho nahlížel i do jiných českých překladů Sonetů, především do překladu Jana Vladislava.

2.3 Jiří Josek

Kromě toho, že Jiří Josek přeložil Shakespearovy Sonety, tak přeložil řadu dalších Shakespearových děl, a to především jeho dramata. Dohromady přeložil 34 Shakespearových dramát. Mimo Shakespearovy Sonety přeložil řadu dalších poetických děl z anglické a americké literatury, například *Praktickou příručku o kočkách* od T. S. Eliota, *Hlasitou modlitbu* Lawrence Ferlinghettiho, *Vylízanej mozek*, *Návrat krále Majáles*, *Slovy a dechem*, *Karma červená, bílá a modrá* od Allena Ginsberga nebo *Černého ptáka* Paula McCartneyho.

Joskův překlad Shakespearových Sonetů je výborný, avšak nelze jej srovnávat s překladem Martina Hilského, jehož překlad je naprosto nedostižný a který se zabýval celým Shakespearovým dílem, ne pouze dramaty jako Josek. Joskovy překlady divadelních her jsou považovány za jedny z nejlepších, avšak překlad sonetů je dle mého soudu slabší, viz kapitola *Rozbor vybraných českých překladů Shakespearových sonetů*.

Josek ve svém vydání přeložených Shakespearových Sonetů z roku 2008 uvádí zdroje, ze kterých čerpal inspiraci k překladu. Josek vycházel z několika vydání anglického originálu, ze kterého zároveň čerpal informace k vytvoření anglického glosáře a poznámek k jednotlivým sonetům. Asi není od věci zmínit, že se inspiroval překladem Martina Hilského, Jarmily Urbánkové a Miloslava Uličného.

3 ROZBOR VYBRANÝCH ČESKÝCH PŘEKLADŮ SONETŮ OD WILLIAMA SHAKESPEARA

3.1 Sonet 12

When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night,
When I behold the violet past prime,
And sable curls all silvered o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green, all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard:
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake,
And die as fast as they see others grow,
 And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
 Save breed to brave him when he takes thee hence.

3.1.1 Kontext k sonetu 12

Hlavním tématem sonetu 12 je čas. Sonet 12 je považován za nejkrásnější ze sonetů, které pojednávají o čase. Kromě sonetu 12 se o sonety 19, 60, 64, 65 a 73. Sonet 12 patří do skupiny prvních sedmnácti sonetů, kde hlavním motivem je pobídka mladému muži, aby se oženil a měl děti. Hilský se domnívá, že těmito sonety Shakespeare navazuje na Platóna a jeho *Symposion*, kde Platón pojednává o stejném tématu, tedy zachování rodu. Téma plazení dětí se Shakespearovi podařilo spojit s tématem času metafyzického charakteru. Motiv dětí v sonetu souvisí s časem a se smrtelností a Shakespeare sonetem říká, že zplozením dětí člověk přežívá vlastní smrt.

Druhým způsobem, jak nezemřít, je zanechat něčeho po sobě, například umělecké dílo, které bude sloužit všem. Mohou to být ale i sonety, o kterých zrovna pojednáváme. Tvůrčí impuls by měl vycházet z umělce samotného, který pomocí svého výplodu (díla) překoná čas, který mu byl pro jeho život vyměřen. Hilský tvrdí, že přežití prostřednictvím sonetu je stejně tak silné, jako přežití biologické.

3.1.2 Rozbor sonetu 12

Shakespearovo poselství je umístěno až na konec sonetu do závěrečného dvojverší, kterému předchází „paralela ročních období a lidského života“ (Hilský, 1997). Ze šesti vybraných překladatelů dvanáctého sonetu tři opomíjí plození tvůrčího charakteru. Jedná se o překlad Jana Vladislava, který dvojverší překládá následovně: „A nikdo nemůže srp Času odvrátit, jen v dětech můžeš mu navzdor – ač mrtev – žít“ (Vladislav, 1970) a Jiřího Joska, jehož překlad zní následovně: „Nikdo se nezachrání před smrtí, budoucnost máš jen ve svém dítěti“ (Josek, 2008).

Naopak třeba Hilský ve dvojverší užívá sloveso *plodit*, které naznačuje jak plození biologické, tak tvůrčí. Klášterský s Vrchlickým se rozhodli pro následující řešení: „Tak Času kose pouze tvoje símě / muž vzdorovat, v hrob ty skloníš-li týmě“ (Klášterský, 1964). Spojení *Tvoje símě* neboli semeno lze vnímat jak biologicky, tak ve spojitosti s tvorbou uměleckou, stejně jako výraz *plození* u Hilského. *Símě* se objevuje i u Břetislava Hodka, avšak v obměně *símě živé*, což by mohlo naznačovat přežití pouze skrze potomků. Nicméně se domnívám se, že dílo lze považovat také za živé, pokud je čteno nebo nějakým způsobem uchováno v povědomí společnosti. A nakonec v překladu Miloslava Uličného se podobně jako u Hilského objevuje slovo *plod*: „Nic proti kose času nezmůžeš; jenom tvůj plod, až budeš zkosen též“ (Uličný, 2005).

Tento sonet je specifický tím, že „jeho rytmus připomíná zvonění zvonu a jeho rétorická výstavba má sugestivně kumulativní účín“ (Hilský, 1997). Rytmus zvonění rozhoupaného zvonu v originálním znění je nejvýraznější hned v prvním verši „When I do count the clock that tells the time“ (Shakespeare, 1997), který se skládá pouze z jednoslabičných slov. A nelze si nevšimnout, že kromě jedné výjimky (*I*) každé slovo začíná vždy na souhlásku. Celý sonet se skládá z jednoho souvětí a když je čten nahlas, máme pocit, jako by zvon nabíral na síle.

Hilský si všímá jednoduché argumentační logiky – „When I do count ... And see“, „When lofty trees I see ... Then of thy beauty do I question make“ (Shakespeare, 1997), kterou vkládá i do svého českého překladu. Všímá si také, že je sonet napsán v jediném souvětí, což se také odráží v jeho překladu. Logickou strukturu v překladu stejně tak dodržují i Hodek, Josek a Uličný. Víceméně se jí drží i Klášterský s Vrchlickým, avšak není z jejich překladu tolik čitelná, jelikož příliš šetří se spojkami *když* a *a*, které se v originále několikrát objevují na začátku veršů čili v anaforické pozici a díky kterým

dokážeme logickou strukturu sledovat. *Když* používají pouze jednou, avšak uvnitř verše, ne na začátku. A se objevuje na začátku verše třikrát. Navíc místo jednoho souvětí, které je v originále, se objevují souvětí dvě. První souvětí se nese třemi čtyřveršími, závěrečné dvojverší začíná souvětím novým. Závěrečné dvojverší začíná novým souvětím také u Vladislava nebo Uličného. Vladislavův překlad, narozdíl od překladu Klášterského a Vrchlického, se spojkou *když* vůbec nešetří, což dle mého názoru také není ideálním řešením. Spojku *když* užívá anaforicky celkem pětkrát, což překlad vzdaluje od originálu, ve kterém se spojka *when* jako anafora objevuje pouze třikrát, a navíc je prokládána verši začínajícími spojkou *and*, což Klášterský s Vrchlickým nedělají.

3.2 Sonet 20

A woman's face, with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master-mistress of my passion;
A woman's gentle heart, but not acquainted
With shifting change, as is false women's fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue all hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till Nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing.
But since she pricked thee out for women's pleasure,
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.

3.2.1 Kontext k sonetu 20

Sonet 20 je jeden ze Shakespearových androgynních sonetů. Androgynnost je v originále naznačena ve druhém verši výrazem *master-mistress*, který se záměrně vyhýbá určení pohlaví. Dále v pátém verši užívá zájmeno, které v anglickém jazyce neprozrazuje rod: *theirs* (jeho/její).

Sedmý verš je parafrázován jako: „a man in appearance, he is capable of presenting any appearance he chooses“ (Booth, 1969), volně přeloženo jako: „muž je schopen na sebe

vzít jakoukoliv podobu, ať si zvolí cokoliv“, což v kontextu sonetu naznačuje i podobu ženy. Další parafrázi sedmého verše poskytuje John Kerrigan: „though his complexion is manly, touched by all hues it is womanly too“ (Kerrigan, 1968). Česky: I když je jeho pleť mužná, se špetkou všech odstínů, je také ženská.

V sonetu se pojednává o tom, že příroda stvořila ženu, kterou následně proměnila v muže, aby se ní/ním mohla pomilovat. Příroda je zde ženského rodu. „Jazykovou obdobou androgynství je významová podvojnost, a tak sonet založený na obrazu androgynnosti je sám jazykovým androgynem, hermafroditem či obojetníkem“ (Hilský, 1997). Androgynnost je v sonetu dosažena významovou dvojnásobností, tudíž Shakespeare vytváří sonet, který je androgynním ze své podstaty jako celek. V anglickém originálu si můžeme všimnout, že jediné, co je pouze a jednoznačně ženského, je rým. Jan Vladislav poznamenává, že valná většina anglické poezie užívá rýmu mužského, což dělá sonet 20 velice nápadným mezi ostatními.

3.2.2 Rozbor sonetu 20

V českém překladu si naopak Martin Hilský s rýmem pohrál, kdy střídal ženský rým s mužským, což jistě přidává na androgynnosti české verze sonetu. Avšak Hilskému se daří výborně přeložit sonet po více stránkách, například zachovává významovou dvojnásobnost, která je cítit od začátku až do konce. Vyzdvihnu například hned první verš: „Tak krásnou, ženskou tvář, můj milý máš“ (Hilský, 1997), kde je androgynnost osoby, ke které, mluví hned patrná. Hilský končí dvojverším: „Tvá láska patří mně, ač vybaven / Přírodou byl jsi k potěšení žen“ (Hilský, 1997), které zcela jistě naznačuje, že ačkoliv mladík básníka sexuálně nepřitahuje, tak k němu básník chová city a lásku. Tato pasáž přesvědčuje nejednoho kritika o tom, že Shakespeare nebyl homosexuál, i když někteří vyvozují ze jeho sonetů opak.

Na základě analýzy šesti vybraných verzí českých překladů sonetu 20 mi přišlo nejzajímavější řešení závěrečného dvojverší. Ačkoliv se Hilský, Vrchlický/Klásterský, Vladislav a Uličný shodují, Josek a Saudek jemně vybočují. První čtveřice se shoduje na tom, že mladík, ke kterému básník hovoří, byl přírodou stvořen pro fyzické potěšení žen, ale že mladíkova láska patří básníkovi. Tím chce Shakespeare vyjádřit, že „důležitější než objekt lásky je totiž láska sama“ (Josek, 2008). Přes tento Joskův výrok v překladatelských poznámkách jeho závěrečné dvojverší vyznívá trochu jinak. Josek: „Že tě tak vybavila pro ženy, jim dáváš lásku, mně jen toužení.“ (Josek, 2008). Touha

jako taková přirozeně souvisí spíše s fyzickým, nikoliv s čistou nefyzickou láskou. A zde mladíkova láska směřuje spíše k ženám, vkládá tudíž do sonetu opačný význam sdělení než ostatní překladatelé, kde je láska směřována k básníkovi. Nicméně je obtížné určit, zda romantickou lásku Joska automaticky nespojuje s fyzickým aktem, tudíž by sice mladíkova láska mohla patřit básníkovi, avšak v jejich případě není možné lásku utvrdit fyzickým aktem a pravděpodobně proto ve dvojverší užívá výraz „toužení“.

Erik A. Saudek překládá závěrečné dvojverší takto: „Však stvořen jednou, abys těšil krásy, mně lásku přej, jim užitek své lásky“ (Saudek, 1976). Zde bych vyzdvihla úplně poslední verš, ve kterém básník po mladíkovi chce, aby mu přál lásku, ale není jednoznačné, zda lásku mladíkovi, nebo zda může být příjemcem lásky někoho jiného.

Ve všech českých překladech zaniká Shakespearova slovní hříčka, která se nachází ve třináctém verši: „But since she pricked thee out for women’s pleasure.“ (Shakespeare, 1997). Shakespeare vytváří slovo pricked, které je spojením anglického slovesa pick (česky zvolit) a anglického vulgarismu prick (neboli penis).

3.3 Sonet 35

No more be grieved at that which thou hast done:

Roses have thorns, and silver fountains mud,

Clouds and eclipses stain both moon and sun,

And loathsome canker lives in sweetest bud;

All men make faults, and even I in this,

Authorising thy trespass with compare,

Myself corrupting, salving thy amiss,

Excusing thy sins more than thy sins are;

For to thy sensual fault I bring in sense –

Thy adverse party is thy advocate –

And ‘gainst myself a lawful plea commence.

Such civil war is in my love and hate

That I an accessory needs must be

To that sweet thief which sourly robs from me.

3.3.1 Kontext k sonetu 35

Sonet 35 patří do sekvence čtyř po sobě jdoucích sonetů – 33, 34, 35, 36, které spojuje téma „blíže neurčeného provinění básníkovra aristokratického přítele“ (Hilský, 1997). Sonety jsou obvykle nazývány *sonety odcizení* a každý z nich má dramatickou výstavbu, ve které se odehrává dramatický vývoj. Sonet 35 nestojí v rámci sekvence izolovaně, ale navazuje na závěrečné dvojverší sonetu 34.

Ve druhém verši anglického originálu je narážka na přísloví: „No rose without a thorn“ (Dent, 1981), v českém překladu „Není růže bez trní“ (Hilský, 1997), kde každá situace nebo osoba, která se může na první pohled zdát dokonalá, má i své černější stránky. V sonetu 35 se ještě objevuje narážka na přísloví „The canker soonest eats the fairest rose“ (Dent, 1981), které Hilský překládá jako „Nejkrásnější růži červ vždy nejdříve hlodá“ (Hilský, 1997). Příklad, kde se objevuje červ hlodající uvnitř krásné růže, symbolizuje zkaženost lidí či jiných bytostí, které se nám na první pohled jeví krásné a bezchybné.

Básník se v sonetu vyrovnává s nevěrou krásného mladíka, kdy mu na začátku (v prvním čtyřverší) odpouští a lituje výčitek, které k mladíkovi směřoval. V dalším čtyřverší básník obrací výčitky proti sobě. V posledním čtyřverší básník začíná mladíka obhajovat a vkládá sem zapůjčené výrazy z právního a soudního prostředí. Závěrečné dvojverší dotváří „portrét básníka zmítaného v poryvech protikladných emocí“ (Hilský, 1997). Tím, že básník omlouvá mladíkovu provinění víc, než je potřeba, což je naznačeno v osmém verši originálu – „Excusing thy sins more than thy sins are“ (Shakespeare, 1997), prokazuje svou slabost.

3.3.2 Rozbor sonetu 35

Během rozboru vybraných českých překladů jsem si všimla, že anglické slovo „canker“, tedy „cankerworm“, což je housenka požírající poupata zevnitř, většina vybraných překladatelů překládá jako *červ*. Považuji to za vhodný překlad, i když to není překlad doslovný, protože červ mnohem více ve čtenáři vzbuzuje zkaženost, která je záměrem narážky na výše zmíněné přísloví. Jediný Miloslav Uličný překládá *canker* jako *sněť*, což je houba parazitující na rostlinách.

Josek přichází s velice zajímavým řešením překladu zmíněných narážek na dvě anglická přísloví. Josek totiž pojí tato přísloví dohromady a logickým spojným bodem se stává právě růže. „I růže trny má a uvnitř ní / červ může hlodat, v studánkách je bláto“ (Josek,

2008). V originále jsou růže a poupě oddělené entity – „Roses have thorns“, „...loathsome canker lives in sweetest bud“ (Shakespeare, 1997) – oproti překladu Joska, který pravděpodobně kvůli úspornosti volí variantu, kde dvě entity sjednotí v jednu, tím pádem pojí dohromady i dvě přísloví. Poskytuje nám tak obraz na první pohled dokonalé růže, zároveň nám ale básník prozrazuje zkaženost růže, která je uvnitř, nelze ji spatřit okem, ale zároveň přitahuje pozornost ke stonku s trny, které mohou být nebezpečné.

Vrátím se ještě k osmému verši „Excusing thy sins more than thy sins are“ (Shakespeare, 1997), který je významným momentem druhého čtyřverší. Naznačuje totiž, jak moc má svého přítele rád a kolik je mu toho schopen odpustit. Nicméně může působit v tento moment jako slaboch, protože naznačuje, že je mu ochoten odpustit i mnohem víc. Ne každému překladateli se podařilo verš přeložit tak, aby význam verše zachoval. Varianty „Víc odpouštím ti, než jsou tvoje viny“ (Hilský, 1997), „Odpouštím ti víc, nežli máš vůbec viny“ (Vladislav, 1970) a „Sám sobě lžu a víc ti odpouštím, než provinil ses v očích svých i mých“ (Uličný, 2005) podle mě zachovávají původní význam. Překlady Klášterského, Vrchlického a Joska už tolik přesvědčivé nejsou. Ve verších „vlastními vinami tvé smírím sám, nad vinou tvou tě očistiti spěje“ (Klášterský, 1964) a „mluvím-li o vině, jež vinou není“ (Josek, 2008) mizí původní sdělení originálu.

3.4 Sonet 66

Tired with all these, for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill.
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

3.4.1 Kontext k sonetu 66

Sonet 66 patří do skupiny čtyř sonetů, které nenásledují konvenční logickou a syntaktickou strukturu. Do této skupiny patří sonety 89, 148, 151 a sonet 66, který je jako jediný z této čtveřice má strukturu seznamu neboli výčtu. Struktura se mění ze 4 + 4 + 4 + 2 na 12 + 2. Básník zde o adresátovi sonetu referuje ve třetí osobě, avšak rod není vyjádřen. Téma není až tolik milostné, jedná se spíše o sonet, který kritizuje určité aspekty společnosti a politickou situaci.

Hilský se domnívá, že v devátém verši Shakespeare kritizuje konkrétně alžbětinskou a jakubovskou divadelní cenzuru. Tato kritika se stává významnou i mimo Shakespearovu dobu, je aplikovatelná do různých časoprostorů, především do zemí s totalitními režimy. Avšak podotýká, že sonet zůstává platným v každé době, nicméně s proměnou doby nabývá různých významů.

Jedná se o jeden z nejslavnějších Shakespearových sonetů, který bývá často připodobňován pasáži z Hamleta, která začíná slavným: „Být či nebýt – to je otázka.“ (Shakespeare, 1603). Sonet 66 totiž „obsahuje mnohé významové ozvěny Hamletova monologu o bytí a nebytí“ (Hilský, 1997).

Sonet je založen na anafore, kterou je anglická spojka *and*. Tato rétorická figura se v sonetu opakuje desetkrát. Logická výstavba sonetu je také velmi zajímavá, všechny důvody ke spáchání sebevraždy (celkem jedenáct) uvedené ve verších 2–12 a které až na druhý verš začínají anaforou *and*, jsou v závěrečném dvojverší zamítnuty. Básník přiznává, že sebevraždy schopen není, jelikož mu je dražší čas s milovanou osobou.

3.4.2 Rozbor sonetu 66

Při rozboru sonetu 66 si lze všimnout, že první verš sonetu a první verš závěrečného dvojverší začínají stejnou frází: „Tired with all these, ...“ (Shakespeare, 1997). Figura je v českém jazyce několika překladateli věrně reprodukována. Jedná se například o překlad Hilského, Uličného a Joska, kteří uvádí dvanáctiverší a pak dále i dvojverší jednou frází, což připomíná anaforu, která je ale přerušena řadou anafor *and*, v českém překladu se objevuje spojka *a* nebo *jak*. Josek a Hilský překládají figuru stejným způsobem: „Znaven tím vším...“ (Hilský, 1997), (Josek, 2008). Uličný uvádí: „Smrt znaven vzývám...“ (Uličný, 2005), což se od originálu trochu významově liší, avšak zde nejde toliko o význam, ale spíše o použití figury, která bude věrná originálu. V překladu Vladislava, Vrchlického, Klášterského a Saudka zřejmá anafora není. Vladislavův překlad sice

v prvním verši a začátku dvojverší opakuje básníkovy pocity znavenosti: „Znaven, ach, znaven vším...“ a „tím vším, ach, unaven“ (Vladislav, 1970), ale nelze to v žádném případě považovat za anaforu. Překlad Vrchlického a Klášterského také není úplně šťastný, co se tohoto týče. Sice se v obou verších opakuje „vším unaven“ (Klášterský, 1964), ale v prvním verši je tato fráze situována na konec verše, a závěrečné dvojverší tím začíná. Obdobné je Saudkovo řešení, kde spojením „jsem unaven“ (Saudek, 1976) začíná první verš, avšak ve dvojverší frázi umístil doprostřed třináctého verše.

Sonet 66 je charakteristický řadou deseti po sobě jdoucích anafor, jedná se pouze o spojkou *and*, v překladu *a* nebo *jak*, která pomáhá naznačit výčtovou formu sonetu a spojuje dvanáct veršů v jeden celek. Překlad Hilského, Vladislava a Saudka figuru přesně dodržuje, což zároveň zachovává všechny Shakespearovy záměry s tím spojené. Překlad Joska obsahuje pouze devět z původních deseti anafor a překlad Vrchlického a Klášterského osm z deseti anafor, které mají být v originále, avšak u těchto překladatelů jdou verše s opakující se spojkou na začátku za sebou zcela nepřerušovaně, což také lze brát více méně za překlad zdařilý. Překlad Uličného dle mého nelze považovat za věrný, jelikož anafora *a* se u něj opakuje pouze pětkrát, navíc je řada dvakrát přerušena, a tím pádem sonet vypadá graficky úplně jinak než originál. Zároveň se rozpadá struktura 12 + 2, která je naopak u všech výše zmíněných překladatelů jasně naznačena.

Překlad Miloslava Uličného:

Smrt znaven vzývám, abych pokoj měl
od lumpů, mamlasů a mizerů
a vyfintěné nuly neviděl,
zrazenou víru, pyšnou nevěru
a zlato slávy v rukou nepravých
a dívčí čest surově zkurvenou
a ryzí krásu v poutech perverzních,
mrzáckou mocí sílu zlomenou
a blábol uměn, jež mají strach z vlád,
blba, jenž myslí, že um vyléčí,
pravdu, jíž smí se hloupost nadávat,
dobro, jež zlu v zajetí otročí.

Smrt znaven vzývám: Nesnášet to dál!

Jenže svou lásku bych zde zanechal.

Můžeme si všimnout, že Uličný ve čtvrtém verši vynechává anaforu, která by měla propojit první čtyřverší s druhým čtyřverším standardního anglického sonetu. Druhé čtyřverší je stejným případem, také není zakončeno anaforou, a tím pádem překladatel nedokázal spojit ani druhé čtyřverší se třetím. Lze zároveň namítnout, že nedodrží logickou strukturu nepřerušného výčtu, tudíž verše nespojuje ani tímto způsobem. Uličnému se na druhou stranu podařilo reprodukovat ostrost projevu, která je v originálním znění patrná.

3.5 Sonet 94

They that have power to hurt, and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow;
They rightly do inherit heaven's graces
And husband nature's riches from expense;
They are the lords and owners of their faces,
Others but stewards of their excellence.
The summer's flower is to the summer sweet,
Though to itself it only live and die;
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
 For sweetest things turn sourest by their deeds;
 Lilies that fester smell far worse than weeds.

3.5.1 Kontext k sonetu 94

Sonet 94 je znám svou význačností. Může být čten buď jako sonet milostný, nebo jako sonet pojednávající o politickém tématu. Může platit oboje zároveň, pokud sonet vnímáme jako „obecnou meditaci o všech, kdo mají moc“ (Hilský, 1997). V sonetu se nachází několik slov a slovních spojení, která jsou význačná, především se jedná o slovo *moc*. Toto slovo může značit moc politickou, ale i osobní, kterou má „každá milovaná bytost nad tím, kdo ji bezvýhradně miluje“ (Hilský, 1997). Dalším příkladem je spojení *nizký čin*, které se nachází v Hilského překladu a může mít zase politické nebo morální konotace. Adresát sonetu 94 není osloven přímo, tudíž se jedná o sonet neosobní a můžeme se tak přiklonit k interpretaci sonetu jako obecné úvahy nad mocí politických

vládců. Na druhou stranu Sonet 94 v návaznosti na sonet 93 spíše naznačuje přítelovu nevěru než kritiku stavu společnosti.

Hned první verš naznačuje, že „znakem skutečné ušlechtilosti je mít moc, ale nepoužívat ji k ubližování slabým“ (Spiller, 2003). První verš naráží na anglické přísloví „Být schopen ublížit a neučinit tak, je vznešené“ (Hilský, 1997), které může pojednávat buď o člověku s politickou mocí nebo o milujícím, který má možnost svou moc využít vůči druhým. V sonetu není zcel jasné, zdá básník adresátovi mocenskou výhodu vyčítá z důvodu, že ji může kdykoliv zneužít, nebo zda ho chválí za to, jak ke své moci přistupuje zodpovědně. Přítomny jsou obě možnosti a sonet se stává dle Hilského komplimentem a výčitkou zároveň. V závěrečném dvojverší se nachází další ozvěny dvou anglických přísloví: „Prohnilost těch nejlepších je nejhorší“ a „Lilie je krásná na odív, avšak odporně páchne“ (Dent, 1981), která znovu naráží na protiklad vnější krásy a vnitřní zkaženosti.

3.5.2 Rozbor sonetu 94

Z vybraných českých překladů sonetu 94 jsou některé překlady zdařilejší než jiné. U sonetu 94 jsou důležité termíny politicko-mocenského charakteru, přestože se někdo může přiklonit k interpretační variantě, kde se stává mocenským nástrojem láska, protože i když může Shakespeare mluvit čistě jen o lásce, sonet přinejmenším vyjadřuje metaforický vztah politické moci s mocí milovaného. Úmyslný záměr vytvoření víceznačnosti se nabízí díky volbě termínů, jako je *power*, *lords*, *owners*, *stewards*, *deeds*. Všechny termíny v českém překladu zachovává Hilský i Vladislav. Oba v prvním verši zachovávají slovo *power*, které překládají jako *moc*. První verš překládají velmi podobně, je zde vidět, že se Hilský inspiroval Vladislavovým překladem: „Kdo má moc ublížit, a přece se jí vzdává“ (Vladislav, 1970), „Kdo má moc ublížit, a neublíží“ (Hilský, 1997). Slova *lords* a *owners* jsou v obou případech v českém překladu převedeny do jednotného čísla rodu mužského (důvod nastíněn níže): „jen ten je pánem a vlastníkem sama sebe“ (Vladislav, 1970), „jen ten je pán a majitel své tváře“ (Hilský, 1997). Anglické slovo *deed* zde má negativní konotace a Hilský jej překládá jako *nízký čin*, který naznačuje mladíkovu nevěru, případně se může jednat o hrozný čin politického vládce, který zneužívá svou moc. Vladislav překládá předposlední verš následovně: „Čin může nejsladší věc zvrátit v nejhrubší“ (Vladislav, 1970), kde dvojí význam originálního znění také zůstává zachován.

Sonet 94 je v provedení Shakespeara neosobní, a to hlavně díky tomu, že básník referuje o do češtiny nepřeložitelném *they*, tedy o *ní/něm*. Nemluví zde tedy k mladíkovi, ale ke všem, kteří disponují mocí. V anglickém originále nám může napovědět, že se jedná o muže, spojení: „they are the lords“ (Shakespeare, 1997), kde *lords* je pouze rodu mužského. V českých překladech zaniká jazyková androgynnost zcela, jelikož překlady zájmena *they* je vcelku nemožný a překladatelé volí zájmena *ten, jeho a ním*, která rod ženský vylučují. Dále se mužský rod odráží v přídavných jménech *chladný, dobrým, nehybný* a také v podstatných jménech *hospodářem, pán, majitel, dědicem, vlastníkem*.

V překladech Joska, Uličného, Saudka, Vrchlického a Klášterského se hned v prvním verši vytrácí významné slovo *power*, které má navodit dvojznačnost sonetu. Všichni ale důležité podstatné jméno *moc* nahrazují slovesem *moci*, což se nedá považovat za ekvivalentní překlad, nicméně například z verše „Kdo škodit moh by, neškodí však nám“ (Klásterský, 1964) nebo z verše „Kdo ublížit by mohl, ale nechce“ (Josek, 2008) lze víceznačnost vycítit díky přítomným slovesům *ublížit* a *škodit*, která lze použít jak v kontextu milostném, tak politickém. Co se týče překladu Uličného a Saudka, tak ti se rozhodují vložit do prvního verše sloveso *ranit / zranit*, které spíše vsugerovává milostnou zranitelnost než cokoli jiného. Nicméně oba užívají později v sonetu slova jako *majitel, pán, vévoda, chám a velmožný*, která by mohla víceznačnost naznačit, avšak jako celek sonet působí v návaznosti na sonet 93 pouze jako milostná výčitka. Navíc se z těchto dvou překladů v závěrečném dvojverší vytrácí *činy*, které bolest způsobují, čímž se vytrácí jeho původní význam.

Vrchlického a Klášterského společný překlad závěrečného dvojverší také *činy* opomíjí, což způsobuje významovou neúplnost. V porovnání s originálem nebo třeba s překladem „Špatný čin radost v hořkost promění. Prohnilý květ čpí hůř než lupení“ (Josek, 2008) se jejich překlad jeví neúplně: „To nejkrásnější nejloub často spadne / a tlící lilie nad býlí smrdí“ (Klásterský, 1964) stejně jako překlad „Tím víc vždy zhořkne čas, čím sladší byl. Hůř páchne shnilá lilie než pýr“ (Uličný, 2005) a překlad „Čím sladší byl, tím víc nám hořkne. Bejlí / tak nepáchne jak lilie, zahnije-li“ (Saudek, 1976).

3.6 Sonet 135

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still
And in abundance addeth to his store;
So thou being rich in Will add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let 'no' unkind no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.

3.6.1 Kontext k sonetu 135

V sonetech 135, 136 a také 143 Shakespeare vytváří „virtuózní slovní hru“ (Hilský, 1997) pomocí mnohoznačného slova *Will*, které je v sonetu 135 použito skoro v každém verši. Víceznačné anglické slovo *Will* zaprvé může být zkrácenou verzí jména William, za druhé může znamenat vůli, chtíč, pomocné sloveso *will* pro tvoření budoucího slovesného času, penis a vagínu (tehdy běžné slangové vyjádření). Shakespeare zde využívá homonymity, tedy „schopnosti jednoho výrazu obsahovat řadu významů“ (Josek, 2008), což znamená, že každé *will*, které Shakespeare v sonetu užívá, s sebou nese vícero významů zároveň a každý verš lze interpretovat vícero způsoby. Toto je v českém jazyce velmi těžko reprodukovatelné, lépe řečeno se jedná o nemožný úkol. Shakespeare v sonetech velmi otevřeně naráží na obscénní motivy, avšak sonet má zároveň vtipný nádech a „s vervou a nijak neskrývanou rozkoší do maxima rozehrává všechny možné významy slova *Will*“ (Hilský, 1997).

Rýmové schéma Shakespeareova sonetu 135 je odlišné od ostatních jeho sonetů, které se drží konvence anglického sonetu. Kvůli četnějšímu užití slova *will* na konci veršů je rýmové schéma následující: ABAB BCBC ADAD AA.

3.6.2 Rozbor sonetu 135

Vybrané české překlady Shakespearovo nestandardní rýmové schéma sonetu 135 zohledňují, avšak ani jeden jej nedodržuje přesně. Nejvíce se přiblížili originálnímu rýmovému schématu Klášterský s Vrchlickým, u kterých se jeden rým opakuje stejně jako u Shakespeara šestkrát a na stejných pozicích, tzn. v prvním a třetím čtyřverší vždy na první a třetí pozici a v závěrečném dvojverší – ABAB CDCD AEAE AA.

Vladislavův překlad sonetu 135 se také přibližuje rýmovým schématem originálu, a to konkrétně díky dohromady čtyřikrát opakovanému rýmu A v prvním a druhém čtyřverší ve střídavých rýmech, a rýmu B, který je v prvním čtyřverší ve střídavém rýmu a opakuje se ještě v závěrečném dvojverší jako rým sdružený – ABAB ACAC DEDE BB.

V překladu Joska se rým C opakuje čtyřikrát (v pátém, sedmém, devátém a jedenáctém verši) – dvakrát ve druhém a dvakrát ve třetím čtyřverší – ABAB CDCD CECE FF. U Hilského se celkem čtyřikrát opakuje rým A v prvním a ve třetím čtyřverší (v prvním, třetím, desátém a dvanáctém verši) – ABAB CDCD DADA EE. Překlad Zdeňka Hrona opakuje rým ABAB dvakrát – ABAB ABAB CDCD EE, což bych považovala za zjednodušené a neoriginální řešení.

Nejhůře bych hodnotila rýmové schéma Uličného, který z nějakého důvodu vybočení ze standardního schématu nebere v potaz a bez jakýchkoliv změn se drží standardního anglického rýmového schématu ABAB CDCD EFEF GG.

Anglické slovo *will*, které se u Shakespeara vyskytuje několikrát za sebou, každý z vybraných překladatelů překládá jinak. Zcela originálním je překlad Hilského, který ve třech ze čtrnácti veršů opakuje české protějšky jména William: „Že jsem tvůj Vilda, Vilík, také Bill, ... co Vilík dá ti, Vilda nebo Bill – za Vildu Vilík, Vilda za Billa“ (Hilský, 1997), pomocí kterých vytváří silnou aliteraci. Objevují se také slova jako *přej*, *přání*, *dopřeješ*, která se několikrát v Hilského sonetu opakují ve formě aliterace a která jsou zároveň přímými překlady anglického *will*.

Stejnou aliteraci má ve svém překladu Jan Vladislav, avšak je možná o něco bohatší a rozmanitější než ta Hilského. Užívá slova jako, *přání*, *přítele*, *přidávat*, *přáním*, *přidej*, *prosící*. Nicméně jméno William, ani jeho české protějšky se v překladu neobjevují ani jednou.

Podobné jsou překlady Uličného, Vrchlického a Klášterského, kteří anglické *will* překládají ve většině případů jako vůle, v obou překladech se opakuje několikrát. Dále se

u nich opakuje anglické jméno Will, které se překladatelé rozhodli nepřekládat do češtiny jako například Hilský, což je škoda, protože tyto překlady s sebou nesou anglický originál. Stejně tak se rozhodl Josek, který ve svém překladu užívá celé jméno William i zkrácenou verzi Will. Oproti překladu Uličného, Vrchlického a Klášterského nepřekládá anglické *will* jako vůli, ale jako touhu a sílu.

Dále je překlad Zdeňka Hrona, který překládá anglické *will* jako chtíč. Sloveso *chtít* se v jeho překladu opakuje ve skoro každém verši, v některých verších se objevuje dokonce dvakrát nebo třikrát. Hron vytváří aliteraci, která má nahradit často objevující se *will* v anglickém originále, avšak řešení, které si zvolil, považuji až za nevkusné, jelikož slovo *chtíč* jako takové nám navozuje především věci nízkého pudového rázu, a tudíž limituje význam sonetu na pouhý sexuální chtíč.

4 VYBRANÍ PŘEKLADATELÉ A JEJICH PŘÍSTUP K PŘEKLADU SHAKESPEAROVÝCH SONETŮ

Má teorie o českých překladech Shakespearových sonetů, vychází z analýzy a podrobnějšího rozboru vybraných českých překladů Shakespearových sonetů, konkrétně tedy ze sonetů 12, 20, 35, 66, 94, 135. Tyto sonety byly selektovány na základě míry zajímavosti, co se týče překladatelského umění a také co se týče různorodosti překladatelských úkolů, jak formálního, versologického, prozodického, tak významového charakteru. U sonetu 12 je například důležité zachování rytmu napodobující zvuk rozhoupaného zvonu, u sonetu 20 překladatel musí dbát na v češtině velmi obtížně reprodukovatelnou androgynnost, v sonetu 35 je třeba si všimnout přítomných anglických přísloví, která mají vliv na význam, sonet 66 je význačný četnou anaforou a také tím, že spojuje politické, etické a milostné téma, u sonetu 94 je třeba si dávat pozor na přítomnou mocenskou víceznačnost, která musí být zachována, na závěr jsem zvolila sonet 135, který je pro české překladaře překladatelským oříškem z důvodu Shakespearovy slovní hry s mnohoznačným anglickým slovem *Will*.

4.1 Jan Vladislav

Vladislavův překlad Shakespearových sonetů výborně řeší významovou rovinu sonetů, především s ohledem na Shakespearovo velmi časté víceznačné vyjádření. S výjimkou sonetu 12, kde není zřejmá významová rovina plození tvůrčího neboli uměleckého charakteru, ale pouze rovina biologického plození. Je také potřeba zmínit, že v sonetu 135 ani jednou nezmiňuje jméno William, tudíž sonet ochuzuje o jednu významovou rovinu, avšak ostatní významy anglického slova *Will* jsou u něj přítomny.

Shakespearovy figury se Vladislavovi daří reprodukovat v celku dobře – v sonetu 66 dodržuje desetinasobnou anaforu, která je v originálním znění, dále v sonetu 135 u něj můžeme sledovat bohatě užitě aliterace – ještě více než u Hilského – ve snaze si poradit s překladatelským oříškem víceznačného opakujícího se anglického *Will*, avšak významy slov, které jsou součástí básnické figury, nenesou zpravidla významy, které anglické *Will* nabízí. Nicméně, do sonetu dvanáctého vkládá více anafor, než je třeba.

Vladislav si také dává záležet na rýmovém schématu – dodržuje rýmové schéma Shakespearovského formátu. Dále si všímá nekonzistentnosti u sonetu 135, kde

Shakespeare použil rým neodpovídající standardu anglického rýmu, což Vladislav zohledňuje ve svém překladu.

U některých sonetů od Shakespeara je důležité zachovat jejich androgynnost. U sonetu 20 si všímá volbu ženského rýmu, který je pro anglický sonet spíše netypickou záležitostí. Sonet 94 může v originálním znění také navozovat androgynnost, avšak Vladislavovi, ani nikomu jinému, se nedaří androgynnost v tomto sonetu zachovat a překlápí androgynní jazykové jevy k rodu mužskému – zcela oprávněně a bez většího dopadu na význam sonetu.

4.2 Jaroslav Vrchlický a Antonín Klášterský

Umělecký překlad Shakespearových sonetů Jaroslava Vrchlického a Antonína Klášterského je z hlediska zachování všech významů do určité míry v pořádku. V sonetu 12 je zřejmá dvojznačnost plození, stejně jako u Jana Vladislava, je zde avšak méně čitelná logická struktura, kterou Shakespeare vytváří. Také je v jejich překladu jiná větná skladba – místo jednoho souvětí, které tvoří celý sonet, jsou zde souvětí dvě, což výrazně mění dynamiku sonetu. V sonetu 20 bez potíží zachovávají původní význam a je zde také zřejmá androgynnost, avšak u sonetu 35 už překlad není věrným původnímu sdělení. Ztrácí se zde básníkův náznak toho, že by byl mladíkovi schopen odpustit mnohem více, než čeho se již dopustil (vážený prohřešek). Další slabinu vidím v prvním verši sonetu 94, kde se vytrácí český ekvivalent anglického *power*, které je důležité k vytvoření dvojznačného obrazu. Místo toho v prvním verši užívají dvakrát slovesa *škodit*, což by sice mohlo být použito v milostném kontextu, ale spíše to navozuje politické a mocenské prostředí. Dále v sonetu neuvádějí už nic, co by mohlo význam výrazně převrátit. Sonet 135 je jeden z jejich nejvydařenějších překladů, kde anglické *Will*, opakující se v překladu několikrát, překládají jako vůli, zároveň zachovávají anglické jméno Will.

Vrchlického a Klášterského řešení básnických figur se dá považovat za zdařilé, například v sonetu 66 mají osm z původních deseti po sobě jdoucích nepřerušovaných anafor, nicméně ve stejném sonetu se neopakuje věta na začátku 1. a 13. verše, jak je tomu v originále.

Dodržují i rýmové schéma anglického sonetu, také dbají na reprodukování nepřesností a výjimek v rýmových schématech. Jejich řešení netypického rýmu v sonetu 135 bych považovala za nejzdařilejší, i když není úplně stejné jako schéma Shakespearovo.

4.3 Břetislav Hodek, Erik A. Saudek, Zdeněk Hron

Dále pracuji s vydáním česky přeložených Shakespearových Sonetů z roku 1976. Na tomto vydání se podílí vícero překladatelů, a to Břetislav Hodek, Erik A. Saudek, Zdeněk Hron, František Hrubín, Pavel Šrut, Jarmila Urbánková a Miloslav Uličný.

Sonet 12 překládá Břetislav Hodek. Zachovává dvojznačnost sonetu, díky které je sonet zároveň androgynním. Ve dvanáctém sonetu je také důležité dodržet logickou a syntaktickou strukturu. Kolísající kvalita jeho překladu místy připomíná houpající se zvon. První verš, který je v originále tím nejsilnějším, se mu nedaří věrohodně reprodukovat. Za povedený bych považovala verš pátý a devátý – „když pyšné stromy vidím náhle holé“ a „tu na mysl tvá krása připadá mi“ (Hodek, 1976).

Sonety 20, 66 a 94 jsou přeloženy Erikem A. Saudekem. Jeho překlad bych celkově hodnotila spíše záporně. V sonetu 20 se vyskytuje nejednoznačnost v závěrečném dvojverší, nicméně na androgynnosti jeho překlad nestrádá. Saudekova česká verze sonetu 66 dokonale kopíruje anaforu vyskytující se v originále, avšak věta, kterou Shakespeare opakuje na začátku prvního a třináctého verše u Saudeka není k nalezení, akorát se zde opakuje slovo *unaven*: „Jsem unaven a za smrt prosím boha, (...) tím světem unaven tak rád bych zhas“ (Saudek, 1976). Jeho překlad sonetu 94 je významově neúplný – především ve dvojverší, které má sonet zacelit a čtenáři ukázat nový, nečekaný úhel pohledu – a vytrácí se z něj původní význam. Také výrazy, které v překladu volí, významově nespojují moc politickou a moc milostnou, jinými slovy tyto výrazy nejsou tolik zaměnitelné jako v originálním znění, avšak jako celek se sonet dvojznačně jeví.

Sonet 135, který je svým rýmovým schématu netypický, je v tomto vydání přeložen Zdeňkem Hronem. Jeho řešení Shakespearova rýmového schématu v sonetu 135 jsem označila za neoriginální a z hlediska formy jednoduché. Hron ve dvou čtyřverších opakuje zcela stejné rýmové schéma, zatímco originál pracuje s rozmanitými kombinacemi rýmu. Dále vnímám jako nevkusné překládat anglické *will*, které se u Shakespeara opakuje několikrát a nese vícero významů, jako chtíč, protože to v češtině ihned získává sexuální podtón. Samozřejmě Shakespeare tuto interpretační rovinu nijak neskrývá, a dokonce můžeme říci, že ji staví do popředí, nicméně tento sonet není nijak významově jednoznačným a nelze jej limitovat pouze na slovní hru se sexuální symbolikou.

Sonet 35 je ve zmíněném vydání přeložen Miloslavem Uličným, budu jej tedy rozebírat v podkapitole věnující se jeho překladům.

4.4 Martin Hilský

Překlad Martina Hilského se řadí mezi nejlepší české překlady Shakespearových Sonetů, možná je i tím vůbec nejlepším. Z mé analýzy vybraných překladů od Hilského jednoznačně vyplývá, že jeho umělecký překlad je, v porovnání s ostatními překlady, nejvěrnější originálu, také velmi originálně řeší náročné pasáže a tzv. překladatelské oříšky. Jeho sonety jsou přeloženy s naprostou lehkostí. kdy za českým ztvárněním prosakuje anglický originál.

Sonet dvanáctý – sonet o čase – je v provedení Martina Hilského povedený, co se týče argumentační logiky. Tu dodržuje zcela přesně jako je v originále, stejně jako syntaktickou strukturu – všímá si, že celý sonet je jedním souvětím a v překladu tuto syntaktickou výstavbu dodržuje. Je třeba zdůraznit, že aby byl jakýkoliv Shakespearův sonet přeložen správně, je potřeba, aby byl překladatel pozorný a nepřehlédl něco, co jeden sonet odlišuje od toho druhého, co se objevuje zcela ojediněle a mohlo by být opomenuto nebo pokládáno za nedůležité. Je zcela jasné, že Hilský má cit pro detail a v žádném jeho překladu nic nechýbí, ani nepřebývá. U Hilského se málokdy něco v překladu ztratí. Rytmus, který je pro sonet 12 zásadním, opravdu připomíná zvonění zvonu. Také je zachována interpretační dvojznačnost plození – biologického i uměleckého.

Se sonetem dvacátým si Hilský vyloženě vyhrál – střídá ženský rým s mužským, čímž přispívá k androgynní přirozenosti českého překladu. Mimo to zachovává i významovou dvojznačnost, která ještě více vyzdvihuje androgynnost sonetu. Závěrečné dvojverší je přeloženo zcela jasně, bez jakýchkoliv nejednoznačností, jak tomu je u některých jiných českých překladů.

Hilského překlad sonetu 35 nepostrádá přísloví, na která Shakespeare v sonetu naráží. V závěrečném dvojverší Hilský, stejně jako Shakespeare, odhaluje básníkovu slabost. Sonet 66 v provedení Hilského je ohledně básnických figur ten nejvěrnější – zachovává několikanásobně po sobě jdoucí anaforu, také neopomíjí větu, která se opakuje na začátku úvodního dvanáctiverší a závěrečného dvojverší. Hilský je zde v reprodukci básnických figur naprosto přesný. V sonetu 94 Hilský užívá slova a slovní spojení, která mohou být spojena zároveň s politickým mocenským prostředím, ale i s mocí, kterou má ten, kdo

méně miluje než ten druhý. Také zde zachovává narážku na přísloví, která se u Shakespeara objevuje. V sonetu 135 si Hilský neobvyklého rýmového schématu všímá a snaží se jej napodobit, avšak nekopíruje jej zcela přesně, jako ostatně nikdo z námi posuzovaných překladatelů. Se slovní hříčkou anglického *will* si poradil zdaleka nejlépe – pomocí přímých překladů, které slovo *will* nabízí, vkládá do sonetu aliteraci, dále si hraje s českými protějšky anglického jména William, pomocí nichž tvoří aliteraci.

4.5 Miloslav Uličný

Překlad Shakespearových Sonetů v provedení Miloslava Uličného se řadí mezi ty horší. V jeho překladu se je z mého pohledu mnoho nedostatků formálního rázu, dále se v něm objevují nepřesnosti v zachování významu či víceznačnosti.

Překlad sonetu 12 je vcelku ucházející, Uličný zachovává dvojnáčnost, také věrně reprodukuje logickou strukturu. Na druhou stranu opomíjí syntaktickou strukturu – místo, aby se sonet vešel do jediného souvětí, tak ve verši dvanáctém první souvětí zakončuje a v závěrečném dvojverší začíná souvětí nové.

Význam se mu daří bez problému přenést i do překladu sonetu 20 a 35, které překládá bez závažnějších problémů. Na druhou stranu překlad není nikterak zajímavě řešen, snad s výjimkou ojedinělého překladu anglického výrazu *cankerworm*, za který Uličný dosazuje houbu parazitující na rostlinách, tzv. sněť.

V Uličného překladu sonetu 66 se rozpadá pro Shakespeara neobvyklé uskupení veršů 12 + 2, a to kvůli anafoře, která sice v Uličného překladu je, ale je nekonzistentní a ani se nedrží logické struktury nepřerušeno výčtu, která by měla prvních dvanáct veršů spojit. Zde se mu naopak podařila ostrost projevu, také neopomíjí větu, která uvádí jak samotný začátek sonetu, tak začátek závěrečného dvojverší.

V sonetu 94 nedokázal přesvědčivě přesáhnout milostné téma tématem mocensko-politickým, jinými slovy, sonet v jeho znění nedosahuje dvojnáčnosti. Dále závěrečné dvojverší v jeho podání je významově neúplné.

U sonetu 135 nebere v potaz, že je zde nestandardní rýmové schéma a drží se konvenčního anglického rýmového schématu, což ubírá na autentičnosti Shakespearových občasných nedokonalostí a výstředností. Anglické mnohoznačné *will* překládá do češtiny jako vůli, a to hned několikrát. Také ponechává ve svém překladu anglické jméno Will, které nijak nemodifikuje ani nepřevádí do češtiny. Toto řešení

Shakespearovy slovní hříčky bych hodnotila jako dostačující, ačkoliv slovní virtuozitu postrádá.

4.6 Jiří Josek

Překlad Jiřího Joska patří k těm lepším, nicméně je pravda, že i zde se občas objeví nějaká nesrovnalost, nepřesnost a nepečlivost. Překlad sonetu 12 patří bohužel k těm méně zdařilým. Joska si pravděpodobně neuvědomuje, že Shakespearova pobídka k plození není myšlena pouze biologicky, ale že pobízí i k tvorbě umělecké, určitému skutku nebo čemukoliv, co po nás zanechá stopu i po naší smrti. Dále si nevšímá jednoho jediného souvětí, ze kterého se sonet skládá a vkládá do něj souvětí tři. Na druhou stranu je třeba uznat, že dodržuje logickou výstavbu sonetu, kterou někteří jiní překladatelé opomíjí.

V Joskově překladu sonetu 20 panuje nejednoznačnost, především se jedná o závěrečné dvojverší, kde mladík, tedy ten, ke komu básník mluví, lásku směřuje k ženám a básníkovi přisuzuje pouhé toužení. V kapitole výše jsem zmiňovala vícero možných interpretací, nicméně se mi zdá, že překlad je nepřesný, dokonce naznačuje význam zcela opačný, tedy že jeho láska patří ženám a básníkovi náleží touha. Zatímco originál a ostatní jeho překladatelé naznačují opak – tedy že láska náleží básníkovi, přestože potěšení neboli sexuální tužba náleží ženám.

Překlad sonetu 35 je zajímavý tím, že spojuje dvě přísloví v jedno, což si netroufá žádný jiný překladatel. Josek zde pojí dvě entity v jednu, a to velice nenápadně. V originále Shakespeare zmiňuje růži, pak poupě, Josek volí růži, která se stává spojným bodem dvou přítomných přísloví. Ve stejném sonetu se v závěrečném dvojverší nachází jistá nepřesnost v tom, jakým způsobem básník mladíkovi omlouvá jeho vinu, přesto jako čtenáři můžeme z jeho překladu vyčíst básníkovu slabost.

Sonet 66 přeložil poměrně zdařile, věrně reprodukuje anaforu, která se nachází na začátku dvanáctiverší a závěrečného dvojverší. Lze si všimnout, že se v tomto případě nechal inspirovat Martinem Hilským, jelikož jejich překlady se v této části sonetu zcela shodují. Nestandardní rozdělení veršů (12 + 2) sonetu 66 spojuje devíti po sobě jdoucími anaforami. Fakt, že jich do sonetu vkládá devět a ne deset, jak to dělá Shakespeare, je v tomto případě nepodstatný, jelikož to nijak zásadně nenarušuje veršové uspořádání.

Sonet 94 je jako celek přeložen velmi dobře – přenáší do překladu Shakespearovu dvojznačnost, závěrečné dvojverší oproti jiným překládá také věrně – a nelze mu zde nic

vytknout. Stejně tak zdařilým je sonet 135, kde jde naproti nekonvenčnímu rýmovému schématu, které zde Shakespeare volí. Také vhodně překládá několikrát se opakující se anglické slovo *will*, a to jako sílu a touhu. Jméno William se u něj také objevuje, avšak ve zkrácené formě Will a nepřevedené do češtiny.

ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce s názvem *Tradice sonetu a jeho české překlady* bylo poukázat na problematiku překladu anglického sonetu do češtiny, což bylo dosaženo sledováním historického vývoje a tradice sonetu, následně rozbořem vícera českých překladů vybraných Shakespearových sonetů, kde se u mnoha překladatelů vyskytlo několik nedostatků, ale i mnoho výborných překladatelských řešení.

Na základě rozboru strategicky vybraných sonetů anglického básníka a dramatika Williama Shakespeara a jejich českých překladů dospívám k jednoznačnému závěru, že překlad *Sonetů Martina Hilského* je tím nejlepším českým překladem, a to z toho prostého důvodu – jako jediný český překladatel pochopil Shakespeara v celé jeho komplexnosti. Samozřejmě k tomu přispívá skutečnost, že je jediným překladatelem, který přeložil celé dílo Williama Shakespeara, tj. jeho tvorbu lyrickou i dramatickou.

Troufám si tvrdit, že se Hilskému podařilo zhmotnit českého Williama Shakespeara, a to díky jeho velmi důkladnému studiu nejenom Shakespearových *Sonetů*, ale i jeho ostatních děl, jelikož se častokrát prolínají. Dalším důvodem úspěchu je nemalá snaha reprodukovat *Sonety* do co možná nejuvěrnější verze v českém jazyce. Hilský si všímá i menších odchylek, kterých se Shakespeare ve svých sonetech vědomě dopouští, a nesnaží se je nijak retušovat, jako někteří jiní, výše zmínění překladatelé. Důležitým rysem Shakespearových sonetů je jejich androgynnost, tzn., že není na první pohled jasné, zda básník oslovuje muže či ženu. Angličtina dokáže jednoduše a bez obtíží tuto bezgenderovou referenci zachovat, zatímco v češtině je to obtížnější. Hilskému se podařilo ve většině sonetů androgynnost zcela zachovat, což rozhodně bylo nelehkým úkolem. Hilského překlad také sleduje logickou výstavbu sonetů, strukturu, formu, rýmové schéma, figury, tropy, významovou rovinu, rytmus a rým a určitě mnoho dalšího, na co se v mé práci nebylo možné zaměřit.

Mé označení Hilského překladu za ten nejlepší se mimo již zmíněné argumenty opírá také o provedenou komparaci Hilského překladu s překlady jiných vybraných překladatelů. V průběhu analýzy vybraných překladů se Hilského překlad přirozeně stal vzorem, podle kterého jsem v mnoha případech podrobovala ostatní překlady kritické analýze. Oproti překladům od ostatních autorů se Hilského překlad za každých okolností jevil bez jakýchkoliv zásadních nedostatků a vždy skýtal nějakou přidanou hodnotu. Přestože i překlady jiných překladatelů lze označit za výborné, např. překlad Jiřího Joska nebo

Jana Vladislava, tak kvůli jejich občasné nepozornosti či nevědomosti těchto překladatelů nelze jejich překlady srovnávat s vynikajícími překlady Shakespearových Sonetů Martina Hilského.

CITOVANÁ LITERATURA

Primární zdroje

- Hilský, Martin. 1997. *Sonety: The sonnets*. Vyd. 1., dot. Praha: Torst.
- Hilský, Martin. 2007. *Sonety; The Sonnets*. 2. vydání. Brno: Atlantis.
- Hodek, Břerislav. 1976. *Sonety = Sonnets / William Shakespeare*. Dvojjaz. vyd. v ČS 1. Praha: Československý spisovatel.
- Josek, Jiří. 2008. *Sonety = Sonnets; Milenčin nářek = A Lover's Complaint*. 1. vydání. Praha: Romeo.
- Klásterský, Antonín, and Jaroslav Vrchlický. 1964. "Sonety". In *Historie II, Básně: William Shakespeare* 1. vydání, 443-511. Praha: SNKLU.
- Saudek, Erik A. 1976. *Sonety = Sonnets / William Shakespeare*. Dvojjaz. vyd. v ČS 1. Praha: Československý spisovatel.
- Shakespeare, William. 1997. *The Sonnets*. Eva (Bonaventura). Praha: Bonaventura.
- Uličný, Miloslav. 2005. *Sonety / William Shakespeare*. 1. vydání. Praha: Mladá fronta.
- Vladislav, Jan. 1970. *Sonety / William Shakespeare*. 5. vydání. Praha: Československý spisovatel.

Sekundární zdroje:

- Booth, Stephen. 1969. *An Essay on Shakespeare's Sonnets*. New Haven.
- Bullock, Walter L. 1923. "The Genesis of the English Sonnet Form". *PMLA* vol. 38 (no. 4): 729-44.
- Cruttwell, Patrick. 1969. *The English Sonnet*. 1st. London: Longmans, Green and Co.
- Dent, R. W. 1981. *Shakespeare's Proverbial Language*. Berkeley.
- Dobson, Michael, and Stanley Wells. 2001. *The Oxford Companion to Shakespeare*. 1. publ. Oxford: Oxford University Press.
- Dubrow, Heather, and Arthur F. Kinney. 2007. "Lyric forms". In *The Cambridge Companion to English Literature, 1500-1600* 1st, 178-99. Cambridge: Cambridge University Press.

- Felperin, Howard. 1987. *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*. Reprint ed. Oxford: Oxford University Press.
- Gascoigne, George, and ed. Gregory Smith. 1904. "Certayn Notes of Instruction, 1575". *Elizabethan Critical Essays* vol. 1 (): p. 55.
- Kennedy, William J. 2011. "European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence". In *The Cambridge Companion to the Sonnet* 1st ed., 84-104. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerrigan, John, ed. 1968. *William Shakespeare: The Sonnets and Lover's Complaint*. London.
- Lee, Sidney. 1904. *Elizabethan Sonnets: Volume 1*. Рипол Классик.
- Lever, Julius Walter. 1966. *The Elizabethan love sonnet*. 2nd edition. New York: Barnes & Noble Books.
- Man, Paul de. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. edition. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Markland, Murray F. 1963. "A Note on Spenser and the Scottish sonneteers". *Studies in Scottish Literature*, no. vol. 1 : pp. 136-40.
- Padelford, F. M. 1920. *The Poems of Henry Howard, Earl of Surrey*. Seattle.
- Ringler, William A., ed. 1962. *The Poems of Sir Philip Sidney*. Oxford Scholarly Editions Online. Oxford: Oxford University Press.
- Ruddiman, Thomas, and John Sage, eds. 1711. *Character of Several Authors: The Works of William Drummond of Hawthornden*. Edinburgh.
- Shakespeare, William. 1603. *The tragicall historie of Hamlet Prince of Denmarke by William Shake-speare*. 1st ed. London: Printed for N.L. and Iohn Trundell.
- Spiller, Michael R. G. 2003. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. 1st. Routledge.
- Whythorne, Thomas, and ed. James M. Osborne. 1961. *The Autobiography of Thomas Whythorne*. Modern spelling edition, Oxford, 1962. Oxford.