

**PUSTÁ ZEMĚ T. S. ELIOTA VE DVOU  
ČESKÝCH PŘEKLADECH**

PETR ELIÁŠ

**ABSTRACT*****The Waste Land* of T. S. Eliot in two Czech translations**

The article analyses two Czech translations of T. S. Eliot's *The Waste Land*, both by members of the Group 42. Jiřina Hauková and Jindřich Chaloupecký were the first to translate a complete text, including author's notes. Jiří Kolář and Jiří Kotalík translated the fifth part of the poem. After a brief introduction describing the genesis of the original text and listing the existing Czech translations, the article analyses both translations separately, as well as in comparison, considering all the relevant criteria. Through a detailed analysis of the poetic devices used by Eliot and his translators, the article delivers a complex description of the methods used by respective translators showing that Hauková and Chaloupecký emphasize meaning to the detriment of sound, the translation lacking rhythm and rhymes. The version by Kolář and Kotalík is much more condensed, rhythmical, and more accomplished.

**Key words:** *Waste Land*, *Pustá země*, T. S. Eliot, Jiřina Hauková, Jiří Kolář, Skupina 42, překlad poezie

Skladbu *The Waste Land*, již literární kritikové a historici často označují za jednu z nejdůležitějších modernistických básní,<sup>1</sup> psal T. S. Eliot několik let v době poznamenané osobními těžkostmi. Genezi, významu a recepci básně se věnuje významný český anglista Martin Hilský v předmluvě k soubornému vydání českých překladů: „Fragmenty budoucí básně vznikaly po pracovní době, jen zvolna dostávaly tvar a teprve v roce 1921 začal Eliot z náčrtů a zlomků komponovat celek“ (Hilský 1996: 7). Eliot trpěl nervovou poruchou, kvůli níž odešel ze zaměstnání v bance a spolu se ženou odjel do kentského letoviska Margate na zotavenou. Tady zřejmě na rukopisu intenzivně pracoval a s největší pravděpodobností jej v lednu 1922, když přijel do Paříže, ukázal svému příteli Ezra Poundovi, u něhož pobýval.

Eliotova touha napsat takto rozsáhlou a ambiciózní báseň vzešla z potřeby umělecky se vyrovnat s proměnami světa po první světové válce. Americká populace se houfně stě-

<sup>1</sup> Srov. např. Rainey, Lawrence (2005) *Revisiting The Waste Land*, New Haven: Yale University Press, North, Michael (2000) *The Waste Land (Norton Critical Editions)*, W. W. Norton a Reeves, Gareth (1994) *T. S. Eliot's The Waste Land*, New York: Harvester Wheatsheaf.

hovala do měst, rozvíjela se technika a technologie, svět se zrychloval a komplikoval. To Eliota spolu s otfesnou válečnou zkušeností utvrzovalo v pocitu marnosti a zbytečnosti, kterou sám vyjádřil například v eseji o Joyceově *Odyseovi*: „Použitím mýtu, vytvářením nepřetržité paralely mezi současností a dávnověkem buduje Joyce metodu, již po něm budou muset ostatní převzít. [...] Hraje se tu prostě o to, jak pojmut nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam“ (Eliot 2019: 69).

Báseň sestává z pěti oddílů, v originále *The Burial of the Dead*, *A Game of Chess*, *The Fire Sermon*, *Death by Water* a *What the Thunder Said*, a čítá 433 veršů. Nedílnou součástí jsou autorovy poznámky *Notes on the Waste Land*, v nichž Eliot ozřejmuje intertextové odkazy a v několika případech dokonce přibližuje, co měl při psaní komentované pasáže na mysli či jak on sám interpretuje „zdrojový“ text. Například poznámky věnované pátému oddílu uvádí obecnějším odstavcem, v němž vyjmenovává tři základní témata první části: „V prvé části pátého oddílu *Pusté země* je použito tří námětů: cesty do Emaus, přiblížení ke Kapliče nebezpečí [...] a přítomného rozkladu východní Evropy“ (Eliot 1996: 69).

Text se průběžně proměňuje jak tematicky, tak formálně. Mění se kompozice, veršová struktura i rytmus. Čtyři mluvčí a krátké nesourodé situace v prvním oddíle vytvářejí dojem, že čtenář stojí v davu a doléhají k němu hlasy z různých stran. Druhý oddíl začíná v blankversu, ale struktura se postupně rozvolňuje a zdánlivě rozpadá, což vytváří dojem chaosu. V okamžiku, kdy žena dává průchod svým paranoidním myšlenkám, je už struktura zcela nepravidelná. K jakémusi zklidnění dochází v souladu s úvahami lyrického subjektu v závěru první poloviny tohoto oddílu. Verše jsou sice nepravidelné, ale sevřené rýmem:

„The hot water at ten.  
And if it rains, a closed car at four.  
And we shall play a game of chess,  
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.“  
(Eliot 2001: 9)

V druhé části tohoto oddílu se Eliotova básnická řeč zásadně mění. Struktura volně sleduje rozhovor dvou postav, jež promlouvají velmi hovorově, což Eliot vyjadřuje prostředky fonetickými, lexikálními i syntaktickými: „And no more can't I, I said, and think of poor Albert, / He's been in the army four years, he wants a good time, / And if you don't give it him, there's others will, I said“ (Eliot 2001: 10). Výrazným zvukovým i sémantickým prvkem je refrén v podobě volání hospodského „HURRY UP PLEASE ITS TIME“. Ten na dvou místech přerušuje rozhovor dvou žen a vrací se ve dvou verších těsně za sebou ke konci oddílu – následuje už jen rozloučení.

Třetí oddíl je charakteristický dvěma poměrně odlišnými přístupy. Narativnější pasáže jsou psány v delších verších místy spojených rýmem. Poměrně velkorysá forma je v určitém kontrastu k nepřilíh úctyhodným epizodám, jež oddíl popisuje. Tento kontrast se prohlubuje v druhé části, kde se verš výrazně zkracuje a Eliot využívá písňovou formu. Dostaveníčko mezi Alžbětou I. a hrabětem z Leicesteru připomíná kramářskou píseň a tento vztah, často romantizovaný, je tu zbaven dvorských kulís a vši vznešenosti.

Čtvrtý oddíl na pohled čítá deset veršů, ale rytmicky jde pouze o osmiverší. Vizualně i zvukově je tento oddíl nejsevřenější. K vážnému, až didaktickému tónu přispívají aliterace a záměrně archaický jazyk: „Phlebas the Phoenician, a fortnight dead“ (Eliot 2001: 16).

V první části pátého oddílu Eliot až s obsesivní repetitivností vytváří dojem absurdity a horečného zmatku: „Here is no water but only rock / Rock and no water and the sandy road / The road winding above among the mountains / which are mountains of rock without water“ (Eliot 2001: 16). Jistá čtenářská úleva v okamžiku, kdy se styl změní, odráží úlevu, již zhruba v polovině oddílu přináší vidina deště.

Vyznění básně však není ani zdaleka pozitivní. Déšť, který slibuje hrom v závěrečné pasáži, nakonec nepřijde a země zůstává pustá.

### České překlady *The Waste Land*

První český překlad, byť částečný, pořídil Arnošt Vaněček a na přelomu let 1930 a 1931 časopisecky uveřejnil nejprve oddíl Smrt utopením (1930–1931)<sup>2</sup> a posléze Hru v šach (1930–1931).<sup>3</sup> Oddíl Co pravil hrom přeložili také Jiří Kolář a Jiří Kotalík a jejich verze byla publikována v šestém čísle časopisu *Život 20* v dubnu 1947.

Celou báseň do češtiny jako první převedli Jiřina Hauková a Jindřich Chaloupecký a jejich překlad vyšel v nákladu 1000 výtisků v pražském nakladatelství B. Stýblo v roce 1947. Svazek zahrnoval i Eliotovy vlastní poznámky a svou kresbou jej doprovodil František Hudeček. Autorův poznámkový aparát doplnili překladatelé o svůj komentář, který obsahuje především překlady latinských, francouzských a italských citátů, ale také původní znění anglických citátů, jež jsou v originále včleněny přímo v textu a v českém překladu jsou citovány česky. Překladatelé v poznámce v závěru knihy píší, že překlad pořídili „podle souborného vydání Eliotova básnického díla (*Collected Poems 1909–1935*) a s přihlédnutím k autorizovanému francouzskému překladu Jeana de Menasce, který vyšel roku 1926 v prvním čísle revue *L'Esprit*“ (Hauková a Chaloupecký 1947: 56).<sup>4</sup>

Autorem druhého kompletního překladu je Jiří Valja. Tuto verzi vydal knižně v roce 1967 Odeon ve výboru *Pustina a jiné básně* jako 378. svazek edice Světová četba, o něco dříve ještě časopisecky říjnové číslo *Plamene* v roce 1966 (31–38).

Všechny tyto verze vyšly souborně s předmluvou Martina Hilského a ediční poznámkou v knize *Pustá země* v nakladatelství Protis roku 1996.

V roce 2002 vydalo báseň pražské nakladatelství BB Art v edici Versus pod názvem *Zpustlá země* a v překladu Zdeňka Hrona. Součástí svazku jsou i vybrané verše ze sbírek

<sup>2</sup> Viz *Prospekt* 1(1): 7.

<sup>3</sup> Viz *Rozpravy Aventina* 6 (22–23): 271.

<sup>4</sup> V prvním vydání chybou tiskaře vypadl 431. verš, ten je ve vydání z roku 1996 doplněn. Od strany 350 bylo také ve Stýblově vydání posunutě číslování veršů. Ediční poznámka ve vydání z Protisu obsahuje výčet provedených změn spolu s ujištěním, že všechny byly provedeny po konzultaci s autorkou. V analýze proto budeme citovat z druhého vydání. Protože však zřejmě vinou nedůkladné redakční přípravy v textu přibýlo několik zjevných chyb, přihlížíme ke znění z roku 1947. Jde totiž často o chyby, jež poměrně významně ovlivňují vyznění textu. Například už ve věnování, jež v původním vydání zní „Ezrovi Poundovi, *il miglior fabbro*, věnováno“, chybí první čárka, což znejasňuje strukturu věnování.

*Prufrock a Jiné postřehy* (1917) a *Básně* (1920) a původně samostatně vydané básně Dutí lidé a Popeleční středa či Burnt Norton z cyklu *Čtyři kvartety*.

Článek se zabývá dvěma ze zmíněných překladů, jež vznikly takřka ve stejnou dobu v tvůrčím prostředí Skupiny 42, tedy překladem Jiřiny Haukové společně s Jindřichem Chalupeckým a Jiřího Koláře s Jiřím Kotalíkem.

### ***Pustá země Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého***

Báseň tak významově a formálně komplexní jako *Pustá země* představuje pro překladatele mnoho potenciálních problémů. Prvním a zřejmě nejzásadnějším je právě určitá zdánlivá roztržičnost textu, neustálé **střídání hlasů a měnící se básnická řeč**. To je zároveň rys, který se Haukové a Chalupeckému ne vždy daří ideálně převést. Příkladem je druhá část oddílu Hra v šachy, dialog dvou žen odehrávající se v hospodě. V originále čteme:

You have them all out, Lil, and get a nice set,  
He said, I swear, I can't bear to look at you.  
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,  
He's been in the army four years, he wants a good time,  
And if you don't give it him, there's others will, I said.  
(Eliot 2001: 10)

Mluvčí v něm reprodukuje, co řekla své kamarádce Lil, když zjistila, že se její manžel vrací z války. Jazyk je velmi idiomatický („he wants a good time“), syntakticky místy defektní („And no more can't I“, „He's been in the army four years“, „if you don't give it him“). Styl této pasáže odpovídá prostředí, v němž se scéna odehrává, i pravděpodobnému nízkému společenskému postavení mluvčích.

V českém překladu zní citovaná pasáž takto:

Dej si je vytrhat, Lily, a poříd' si pěkný chrup,  
řekl, na mou duši, nemohu se tak dívat na tebe.  
A já taky ne, povídám a myslím na ubohého Alberta,  
byl čtyři roky na frontě, potřebuje si užít,  
a nebude-li to s tebou, budou chtít jiné.  
(Eliot 1947: 23)

Překlad je mnohem spisovnější než originál, místy dokonce vyloženě poetický. Důkazy najdeme na rovině fonematické („ubohého“, „budou chtít jiné“), lexikální („chrup“) i syntaktické („nemohu se tak dívat na tebe“, „nebude-li to s tebou“).

V citovaném úryvku je jedno problematické místo, v originále „and think of poor Albert“. Jeho význam je zřejmě jiný, než jak jej v překladu zachytili Hauková a Chalupecký. Mluvčí se tu s největší pravděpodobností obrací ke své kamarádce Lily a říká něco ve smyslu „pomysli na chudáka Alberta“. Za zmínku též stojí, že český překlad předpokládá, že mluvčím je muž: „Když Lilin manžel se vrátil z války, povídal jsem – / povídal jsem jí to bez okolků, sám jsem jí to povídal“ (Eliot 1947: 23). V originále není rod mluvčího

či mluvčí explicitně vyjádřen, ale vzhledem k povaze rozhovoru lze předpokládat, že probíhá mezi dvěma ženami.

Významným prvkem zmíněné pasáže je refrén, který v originále zní „HURRY UP PLEASE ITS TIME“. Jde o varování hostinského, že bude brzy zavírat. Hovorovost je tu naznačena chybějící interpunkcí. To český překlad dodržuje, stejně jako zápis verzálami:

Když Lilin manžel se vrátil z války,  
povídal jsem jí to bez okolků, sám jsem jí to povídal,  
POSPĚŠTE SI PROSÍM ZAVÍRÁME  
Teď, když Albert se vrátí, uprav se trochu.  
(Eliot 1947: 24)

*Pustá země* je čtenářsky i překladatelsky náročná množstvím **intertextových odkazů** i tím, nakolik jsou začleněny do původního textu. K odhalení všech citátů a aluzí výborně poslouží Eliotův poznámkový aparát, Haukovou a Chaloupeckým ještě doplněný o dílčí komentáře, překlady latinských, francouzských a italských citátů<sup>5</sup> a původní znění citátů anglických. Pozoruhodné je rozhodnutí překladatelů texty populárních písní v těle básně ponechat v originále:

O O O O that Shakespeherian Rag –  
It's so elegant

So intelligent  
(Eliot 1947: 23)

V celé básni jsou tři příklady takového řešení. Citovaná pasáž zachovává zápis „Shakespeherian“, který zdůrazňuje legato, jímž se prodlužuje druhá slabika. Ponecháním těchto úryvků v angličtině překladatelé docílili toho, že čtenář není na pochybách, odkud pocházejí. I pokud citát nezná, domyslí si, že jde zřejmě o text písně. A protože pro vyznění básně není ani tak důležitý doslovný význam těchto citátů, jako spíš jejich žánr a situační funkce, nijak to nekomplikuje porozumění.

Ostatní původně anglické citáty jsou „v tomto překladu uvedeny v českém znění, aby jeho jazyková souvislost zůstala stejná jako v originále“ (Hauková a Chaloupecký, in Eliot 1947: 56).

Ke **zvukové stránce** poezie se sám Eliot vyjádřil v eseji *Hudebnost poezie*. Martin Hilský v předmluvě k soubornému vydání překladů *Pusté země* z eseje cituje a dodává: „... a jasně [...] dává najevo svůj názor, že hudební struktura a rytmus poezie nejsou pouze záležitostí zvukovou, ale především významovou.“ *Pustá země* je v tomto ohledu jako moderní hudební skladba: zákonitosti jejího uspořádání jsou prchavé a jen těžko postžitelné. Melodie verše se proměňuje s mluvčími, tónem básně, s prostředím i motivy.

Překladatelé se snaží dodržovat zvukový charakter originálu, ale z analýzy překladu a srovnání s originálem vyplývá, že buď nepovažovali zvuk za tak důležitý aspekt jako sám Eliot, nebo se jim vlastnosti originálu nepodařilo převést do češtiny. Například

<sup>5</sup> Překlady jsou instrumentální, v podstatě doslovné, jejich podrobnější analýza by nepřinesla žádné relevantní výsledky, proto se na ně zaměřovat nebudeme.

v závěrečné části prvního oddílu mluvčí popisuje dav mrtvých duší a pak se k jednomu z nich obrací přímou řečí:

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.  
There I saw one I knew, and stopped him, crying, "Stetson!  
"You who were with me in the ships at Mylae!  
"That corpse you planted last year in your garden,  
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
"Or has the sudden frost disturbed its bed?  
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,  
"Or with his nails he'll dig it up again!  
"You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"  
(Eliot 2001: 7)

V originále se často opakují některé hlásky (např. „f“, „w“ nebo „s“), což v češtině chybí. Převládajícím metrem citované pasáže je pětistopý jamb, z větší části nerýmovaný (výjimkou jsou rýmy *feet – street a men – again*, respektive konsonance *Stetson – garden a year – frère*). Zatímco originál je rytmicky poměrně pravidelný, český překlad v tomto směru dělí citovanou pasáž na dvě části. V první, popisné, jsou verše delší (s nepravidelným počtem slabik), kdežto v druhé, monologické, výrazně kratší:

Neskutečné město,  
pod hnědou mlhou zimního svítání,  
po Londýnském mostě se valil dav, tak mocný,  
nikdy bych si nebyl myslel, že smrt jich tolik poničila.  
Občas někdo z nich vzdychl  
a každý se upřeně díval před sebe na zem.  
Proudili vzhůru na návrší a dolů ulicí krále Viléma,  
až tam, kde Panna Maria Woolnothská odbíjí hodiny  
hluchým zvukem při posledním úderu deváté.  
Tam spatřil jsem člověka, s nímž jsem se znával.  
Zavolať jsem na něho: „Stetsone!  
Ty, který jsi býval se mnou u loďstva v Mylae!  
Ta mrtvola, cos loni zasadil v zahradě,  
začala už klíčit? Pokvete letos?  
Či zžehl její lůžko náhlý mráz?  
Ó, drž psa daleko od těla, je to přítel lidí,  
nebo ji opět vyhrabe svými drápy!  
Ty! hypocrite lecteur! – mon semblable! – mon frère!“  
(Eliot 1947: 17)

V oddíle Kázání ohně, v okamžiku, kdy od písarčky odešel její milenec a ona si sama pro sebe libuje, že už je ten zážitek za ní, přicházejí čtyři verše v pětistopém jambu a se střídavým rýmem:

When lovely woman stoops to folly and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone.  
(Eliot 2001: 13–14)

První verš je podle Eliotových poznámek citát z románu Olivera Goldsmitha *Farář Wakefieldský*, kde je součástí lidové písničky. Eliot v následujících třech verších zachovává písňový charakter – pravidelný rytmus i výrazný rým. Rým dodržuje i překlad, počet slabik ve verších se však pohybuje od patnácti až po šest:

Když žena pŕvabná se vzdává pŕlíš pošetile,  
teď pokojem svŕm pŕechází už sama, bez poklon,  
rukou si hladí vlasy z dlouhé chvíle  
a spustí gramofon.  
(Eliot 1947: 30)

Výrazným zvukovým prvem básně, který zároveň posiluje význam, je opakování či ozvěna. Takových pŕípadů je v textu básně několik, za všechny vyberme monolog dámy z druhého oddílu, v němž hraje pŕávě nesmyslné opakování afektovaných výkřiků důležitou roli:

“My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
“Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
“What are you thinking of? What thinking? What?  
“I never know what you are thinking. Think.”

I think we are in rats' alley  
Where the dead men lost their bones.

“What is that noise?”  
The wind under the door.  
“What is that noise now? What is the wind doing?”  
Nothing again nothing.

“Do  
“You know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
“Nothing?”  
I remember  
Those are pearls that were his eyes.  
“Are you alive, or not? Is there nothing in your head?”  
(Eliot 2001: 9)

Opakování slov „what“, „speak“, „think“ a především „nothing“ má důležitou zvukovou (zejména prostřednictvím hlásek „w“ a „s“) i významotvornou funkci. Naznačuje cykličnost uvažování strachem poznamenané mysli a vytváří dojem zoufalství z mlčení a všeobecné frustrace. Překladatelé se tuto ozvěnu snažili dodržet u slov „myslet“ a „mluvit“, zčásti i u zájmena „nic“. Hlavní překážkou je tu fakt, že čeština je flektivní jazyk a všechna zmíněná slova by se v přirozené promluvě vyskytovala v různých tvarech, což dojem opakování oslabuje. Srovnajme originál s překladem:

„Dnes večer nemám nervy v pořádku. Ne, nemám. Zůstaňte se mnou.  
Mluvte na mne. Proč nikdy nemluvíte. Mluvte.  
O čem myslíte? Na co myslíte? Nač?  
Nikdy nevím, nač myslíte. Tak myslíte.“

Myslím na to, že jsme v krysí uličce,  
kde mrtví nechali své kosti.

„Jaký je to hluk?“

Vítr pode dveřmi.

„A jaký je to nyní hluk? Copak to dělá ten vítr?“

Nic zase nic.

„A vy,

nevíte nic? Nevidíte nic? Nevzpomínáte si  
na nic?

Vzpomínám,  
tyto perly, to byly jeho oči.  
„Jste živ nebo mrtev? Máte prázdnou v hlavě?“  
(Eliot 1947: 22)

Český překlad postrádá echo ve třetím verši, ještě zesílené defektní konstrukcí „what thinking“. Ve čtvrtém, respektive pátém verši dochází k významovému posunu, protože v originále se žena ptá spíše na to, co si její protějšek myslí, než o čem přemýšlí. Opakování zájmena „what“ se v překladu takřka úplně vytrácí, v základním tvaru je tu jen jednou, jinak je nacházíme v jiných tvarech, případně jako součást zájmena „nač“. Nejvýrazněji se v originále opakuje zájmeno „nothing“, v citované pasáži se objevuje celkem šestkrát. V pěti případech je čteme i v překladu, jen v posledním verši citovaného úryvku je nahrazeno slovem „prázdnou“. V originále hraje slovo „nothing“ roli i ve zvukové stránce básně, vytváří totiž asonanci s participiem „doing“. O tento rys je překlad ochuzen.

Místy se český překlad jeví jako příliš doslovný. Například sousloví „a shower of rain“ (Eliot 2001: 5) je přeloženo jako „přeháňka deště“ (Eliot 1947: 15), což v češtině působí značně redundantně. Verše „The typist home at teatime, clears her breakfast, lights / Her stove, and lays out food in tins“ (Eliot 2001: 13) zní v češtině „písařka domů v hodinu čaje; odklízí snídani, rozdělává / v kamnech a prostírá si jídlo z konzerv“ (Eliot 1947: 28). Výraz „teatime“ tu neznamená „hodinu čaje“, ale prostě podvečer či večer, doslova „čas večere“. Verš „I too awaited the expected guest“ (Eliot 2001: 13) je do češtiny poměrně



doslovně převeden jako „Já také jsem očekával předvídanou návštěvu“ (Eliot 1947: 29), přičemž například „I já jsem očekával...“ by v češtině znělo daleko přirozeněji.

### **Pustá země Jiřího Koláře a srovnání obou verzí**

Eliotovu skladbu, přesněji její část, se do češtiny rozhodli převést také Jiří Kolář a Jiří Kotalík. Překlad pátého zpěvu pod názvem *Co pravil hrom* publikovali v šestém čísle časopisu *Život*, ročník 1946–1947. Jiří Flaišman v poznámce k soubornému vydání překladů *Pusté země* píše, že se při přípravě knihy pokoušeli zjistit, zda neexistuje celý překlad básně, ale od samotných překladatelů dostali informaci, že skutečně přeložili jen jeden zpěv (Flaišman, in Eliot 1996: 143–144).

Pátý zpěv v originálu otvírá anafora („After the torchlight reel on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens / After the agony in stony places / The shouting and the crying“), tedy figura, kterou Kolář ve své poezii používal poměrně často, zde ji však omezil a anglické „after“ interpretuje jako „pak“. V jeho překladu tedy jako by začátek pátého zpěvu navazoval na předchozí události:

Pak rudá pochodeň na zpocených tvářích  
Mrazivý klid v zahradách  
Smrtelný zápas v kamenných pláních  
Pak volání a naříkání  
(Eliot 1996: 40)

To je zcela jiná interpretace než u Jiřiny Haukové, která vykládá počátek zpěvu jako chronologický úvod k následujícím veršům: „Po světle pochodní rudém na zpocených tvářích / po mrazivém tichu v zahradách / po agonii uprostřed balvanů / nářek a bědování,“ (Eliot 1996: 61).<sup>6</sup> Zmíněnou anaforu Kolář kompenzoval ve verších „Kdo žil je nyní mrtev / Kdo žili jsme nyní zmiráme“ (v originálu „He who“ / „We who“).

V první strofě Kolář často používá slova obsahující dlouhé samohlásky, zejména „á“: „Žalář a palác a ozvěna / jarního hromu nad vzdálenými horami.“ To má výrazný zvukomalebný efekt a překlad se v tomto ohledu liší od převodu Jiřiny Haukové a do určité míry kompenzuje zvukové prvky originálu (např. aliterace „prison and palace“). Kolář také na rozdíl od Haukové pracuje ve shodě s originálem s rýmy a asonancemi („tvářích“ – „pláních“, „horami“ – „zmiráme“).

V některých případech Kolář záměrně překládá básničtějším jazykem, než jaký použil Eliot. Například třetí verš druhé strofy v angličtině zní: „The road winding above among the mountains.“ Kolář jej přeložil jako „Cesta ovíjející temena hor“, kdežto Hauková jako „cesta která se vine nahoru do hor“.

Začátek druhé strofy ukazuje také na Kolářovu tendenci ke **kondenzovanosti**, k sevřenosti výrazu. V prvních čtyřech verších se počet slabik v originálu pohybuje od devíti

<sup>6</sup> Pro zajímavost dodejme, že Jiří Valja ve svém překladu volí podobnou interpretaci jako Jiřina Hauková a Jindřich Chalupský.

do jedenácti, u Jiřiny Haukové od deseti do třinácti, kdežto u Jiřího Koláře od sedmi do jedenácti:

Není tu voda jen skála  
Skála ne voda a písčité cesta  
Cesta ovíjející temena hor  
Skalnatých hor bez vody  
(Eliot 1996: 40)

Kolářův překlad je tak daleko výrazněji rytmizovaný než překlad Haukové (která ve druhém a třetím verši také zachovává epanastrofu z originálu):

Není tu voda ale jen skála  
skála a žádná voda a písčité cesta  
cesta která se vlna nahoru do hor  
jaké jsou skalnaté hory bez vody  
(Tamtéž: 61)

Básnický ekvivalent volí Kolář také v závěrečných verších této strofy. Tam, kde Eliot píše „the sound of water“ a Hauková překládá „zvuk vody“, Kolář u obou výskytů překládá jako „klokot vody“, což je řešení, které je nejen poetičtější, ale také zvukomalebnější. Snaha o libozvučnost spolu s tendencí k vyšší míře expresivity se projevuje také v posledních třech verších strofy:

Kde poustevník drozd v korunách sosen pofidlová  
Drip drop drip drop drop drop drop  
Ale voda tu není

Oba překladatelé zachovali citoslovce z originálu (jen Hauková jejich počet zredukovala na čtyři), pravděpodobně pro jeho zvukové vlastnosti. Obě řešení tak bohužel postrádají významový odstín, který spojuje hlas drozda s kapáním („drip“) či kapkami („drop“) vody.<sup>7</sup> Kolářovo „pofidlová“ je expresivnější než anglické „sings“. Kolář i Hauková také anglický název pro druh drozda *Catharus guttatus* převádějí obecným jménem, protože česká taxonomie tento druh neobsahuje.

Třetí příklad Kolářovy poetizace najdeme v prvních dvou verších šesté strofy: „V této zvětralé hlubni uprostřed hor / V zsinalem měsíčním světle, tráva zpívá.“ Také v tomto případě je originál neutrální, bezpříznakový: „In this decayed hole among the mountains / In the faint moonlight, the grass is singing.“

Již jsme naznačili, že Kolář v překladech tíhne k vyšší míře expresivity. Kromě dříve zmíněných příkladů tuto tendenci dokládá pátý verš čtvrté strofy, v angličtině znějící „Ringed by the flat horizon only“. Kolář přeložil „flat“ jako „sražený“, což v daném kontextu působí poměrně expresivně.

Předcházející dva verše zůstaly v Kolářově překladu významově trochu zastřeny. V originálu znějí: „Who are those hooded hordes swarming / Over endless plains,

---

<sup>7</sup> Valja se pokusil významově propojení s vodou zachovat: „cap kap cap kap kap kap“.

stumbling in cracked earth / Ringed by the flat horizon only.“ Kolář zřejmě neodhalil přesah, čímž si zkomplikoval čtení druhého verše, a výsledkem je značný významový posun, navíc doprovázený příznakovou slovoslednou inverzí: „Kdo jsou ty zakuklené hordy rozrojené / Klopýtající po nedohledných pláních v trhlínách země / Ohrazené jen sraženým obzorem.“ Haukové překlad je v tomto místě přesnější:<sup>8</sup> „jaké jsou tyto zakuklené zástupy, proudící / po pláních bez konce, klopýtající po rozpraskané zemi / obklíčené jen plochým obzorem“ (Eliot 1996: 62).

Druhá polovina šesté strofy je v Kolářově překladu zvukově velmi výrazná.

Bez oken, dveře rumplují,  
Nikomu neuškodí suché kosti.  
Jen kohout na špici  
Kikiryký kikiryký  
V jasu blesku. Pak zavlhlý závan  
Přináší déšť.  
(Eliot 1996: 42)

Nejenže je překlad podobně úsporný a kondenzovaný jako originál, ale Kolář používá zvukomalebná slova („rumplují“ za anglické „swings“, „suché kosti“ za „dry bones“) a aliteraci („zavlhlý závan“ za „damp gust“). Vhodně také distribuuje eufonické „s“ a „š“. Překlad Jiřiny Haukové zvukovou stránku odsouvá do pozadí, je rozvláčnější, méně zvukomalebný a jeho rytmizace není tak důrazná:

Bez oken, dveře se viklají,  
suché kosti nemohou nikomu ublížit.  
Jenom kohout na korouhvičce  
kykiryký kykiryký  
v záblesku světla. Pak velké zadutí větru,  
který přináší déšť.  
(Tamtéž: 63)

Zajímavé je, že oba překladatelé se rozhodli citoslovce označující kohoutí kokrhání převést podle českých zvyklostí, přestože Eliot toto citoslovce cituje ve francouzštině – snad v narážce na fakt, že kohout je jedním z národních symbolů Francie.

Poslední část pátého zpěvu patří k významově nejnasyčenějším a také interpretačně nejsložitějším v celé básni. Porozumění komplikuje zejména implicitně dialogická struktura, syntax a množství intertextových odkazů. Problematická je například hned první odpověď:

*Datta*: what have we given?  
My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
By this, and this only, we have existed

<sup>8</sup> Problém tu vzniká naopak u vztažného zájmena „jaký“, jehož použití zastírá význam. Kolářovo „Co je to za zvuk“ je významově přesnější.

Which is not to be found in om obituaries  
Or in memories draped by the beneficent spider  
Or under seals broken by the lean solicitor  
In our empty rooms  
(Eliot 2001: 18–19)

Oba překladatelé shodně překládají „friend“ jako „přítelkyně“, přestože rod adresáta z básně explicitně nevyplývá.

Dvojverší „The awful daring of a moment's surrender / Which an age of prudence can never retract“ překládá Kolář jako „Tu hroznou smělost okamžitého podrobení / Kterou věk rozvahy přivolat nedokáže“. Potíž je v nezvratné formě verbálního substantiva „podrobení“, které je implicitně aktivní, kdežto anglické „surrender“ je pasivní, takže v češtině by mu lépe odpovídalo například „podlehnutí“. Interpretačně citlivá je také fráze „an age of prudence“, kterou Kolář vhodně vyřešil jako „věk rozvahy“. Hauková zvolila „věk rozumu“, který konotuje spíše osvícenství.

V druhé odpovědi je u obou překladatelů problematický čtvrtý verš:

*Dayadhvam*: I have heard the key  
Turn in the door once and turn once only  
We think of the key, each in his prison  
Thinking of the key, each confirms a prison  
(Eliot 2001: 19)

Oba překladatelé vyřešili citovanou pasáž podobně.

Jiří Kolář:

*Dayadhvam*: Zaslechl jsem klíč  
Jednou se otočit ve dveřích a jednou jen  
Myslíme na klíč, každý v svém vězení  
V myšlenkách na klíč, každý ví, že je vězněn

Jiřina Hauková:

*Dayadhvam*: Slyšel jsem klíč  
otočit se jednou ve dveřích, otočit jen jedinkrát  
myslíme na klíč, každý ve svém vězení  
myšlenkou na klíč utvrzujeme se ve svém vězení

Kolářův překlad se snaží o určitou explicitnost, problém však tkví v tom, že on i Hauková nesprávně interpretovali, k čemu se váže anglické „each“. Na rozdíl od předchozího verše, kdy toto slovo odkazuje k jakémusi kolektivnímu podmětu, se ve čtvrtém verši „each“ vztahuje k substantivu „key“, takže druhá polovina verše znamená přibližně „každý klíč znamená jedno vězení“. Jak Hauková, tak Kolář se tu tedy dopouštějí významového posunu.

Třetí odpověď začíná dvojverším „*Damyata*: The boat responded / Gaily, to the hand expert with sail and oar“. Kolář správně interpretoval anglické „respond“ jako „poslechl“ a první část odpovědi v jeho podání zní takto:

*Damyata*: Člun rád poslechl  
Ruku zkušenou s plachtou a veslem  
Moře utichlo, i tvé srdce by na vyzvání  
Poslušně bijíc, rádo poslechl  
Vládoucí ruce  
(Eliot 1996: 43)

Hauková použila běžnější význam „odpovědět“, což je v tomto kontextu poněkud zavádějící. Významový posun je ještě patrnější v následujících verších:

*Damyata*: Člun odpověděl  
radostně, moře bylo klidné pro ruku,  
zručnou v plachtění a veslování, tvé srdce bylo by odpovědělo  
radostně, tlukouc poslušně na vyzvání  
poroučejícím rukám.  
(Eliot 1996: 64)

Hauková na rozdíl od Koláře zachovává přesahy s důrazem na příslovce „radostně“, kdežto Kolář přídavné jméno „rád“ syntakticky přirozeně zakomponoval dovnitř veršů.

Poslední pasáž pátého zpěvu je složena téměř výhradně z citátů a aluzí. Oba překladatelé k ní přistoupili podobně, s výjimkou třetího verše od konce, který Kolář ponechal v angličtině, kdežto Hauková se ho rozhodla přeložit: „Nuž tedy, já tě slátám. Hieronymo opět zešlel.“ Jde o citáty z dramatu Thomase Kyda *The Spanish Tragedy* (Eliot 2001: 26). První část verše, „Why then Ile Fit you“, je úryvkem z repliky, v níž Hieronymo hodlá vyhovět přání jiné postavy. Haukové překlad zřejmě vychází z jiného významu slovesa „fit“, tedy „ušit na míru“, a je nepřesný.

## Závěry

*Pustá země* je Eliotovým pokusem zachytit vnímání úpadku a mizerné vyhlídky mezi-válečné společnosti, respektive společnosti v krizi po první světové válce. Báseň má být pokud možno univerzální modernistickou výpovědí o celku světa, kde jeho dějinný čas stále trvá a je vždy přítomen, takže se textově opírá o citáty z mnoha starších literárních děl a je protkána více či méně zřetelnými aluzemi. Jde o vysoce intelektuální, pečlivě vykonstruovanou poezii a zároveň zásadní báseň evropského modernismu, což byl pravděpodobně hlavní důvod, proč se do jejího překladu Kolář i Hauková pustili.

Vedle již zmíněné intertextuality je zrádným překladatelským problémem střídání mluvčích a s ním související proměny stylových poloh. Hauková Eliotův jazyk obecně mírně nivelizuje, místy ale dokonce poetizuje, jak je patrné například z rozhovoru v krčmě v oddílu Hra v šachy. Báseň tak částečně ztrácí svůj důležitý rys a princip kontrastu vysokého a nízkého.

Velmi důležitým aspektem je velmi výrazná a proměnlivá zvuková stavba originálu. Hauková se ji snaží dodržet, ale často buď upřednostní jinou složku textu, nebo se převod zkrátka nepodaří. Verše jsou často delší než originál, ztrácejí rytmus a přicházejí o rýmy

či asonance. Ve snaze co nejvěrněji zachovat (a místy dokonce zlogičtit či explicitovat) významové odstíny a vztahy původního textu se dopouští doslovnosti a používá zbytečně složité nebo rozvláčné syntaktické konstrukce.

Příklad Jiřího Koláře působí sebevědoměji, lépe se v něm daří zachovávat zvukové vlastnosti originálu. Na druhou stranu je Kolářův jazyk často poetičtější či obecně expresivnější než Eliotův. Ve srovnání s Haukovou je Kolářův překlad často kondenzovanější a rytmičtější a Kolář se v něm projevuje ne snad jako lepší překladatel, ale jako suverénější básník, který s originálem nakládá poněkud volněji.

Jakkoli se přístupy obou básníků-překladatelů v mnohém liší, určité rysy jsou jim společné. Oba se snaží v maximální míře přenést význam originálu a zřetelně se přitom orientují na českého čtenáře. Hauková v druhé verzi význam často ještě zpřesňuje, Kolář spíše variuje. Nelze říct, že by některý z nich nějak výrazněji uplatňoval vlastní poetické zásady a metody, naopak na některé své frekventované nástroje (u Haukové je to neologizace, u Koláře například anafory) často rezignují v zájmu jiných složek básně.

---

## BIBLIOGRAFIE

- Eliot, Thomas Stearns (1947) *Pustá země*, Praha: B. Stýblo.  
Eliot, Thomas Stearns (1974) *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Sand Diego: Harcourt Brace Jovanovich.  
Eliot, Thomas Stearns (1996) *Pustá země*, Praha: Protis.  
Eliot, Thomas Stearns (2001) *The Waste Land*, in Michael North (ed.), Los Angeles: University of California.  
Eliot, Thomas Stearns (2019) *Křesťan – kritik – básník*, Praha: Argo.  
Hilský, Martin (1996) ‚Řád, tvar a význam‘, in Thomas Stearns Eliot, *Pustá země*, Praha: Protis, 7–28.  
Kolář, Jiří (1946) ‚Poezie města‘, *Kvart* 5: 40–43.  
Kotalík, Jiří (1946–47) ‚Několik poznámek o Skupině 42‘, *Život* 20(4–5): 126.  
Špirit, Michael (2000) ‚Ediční poznámka‘, in Jiřina Hauková, *Básně*, Praha: Torst, 941–1064.

---

## RESUMEN

El texto estudia dos versiones checas de *The Waste Land* de T. S. Eliot realizadas por los miembros del llamado Grupo 42. Jiřina Hauková y Jindřich Chalupecký fueron los primeros en traducir el texto completo, incluidas las notas del autor. La segunda versión fue realizada por Jiří Kolář y Jiří Kotalík e incluye la quinta parte del poema. A través de un estudio detallado de los medios poéticos realizados por T. S. Eliot y por sus traductores se ofrece un complejo análisis del método aplicado por los respectivos traductores.

*Mgr. Petr Eliáš, Ph.D.*

*Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha  
peta.eli@gmail.com*