

PŘEKLADY / TRANSLATIONES





Ovidiův list Ariadna Théseovi (*Her.* 10¹) – rozbor potenciálně dramatických aspektů listu a umělecký překlad

Eliška Šolcová

Abstract:

Ovid's Epistle: Ariadne to Theseus (*Her.* 10) – an Analysis of Potential Dramatic Aspects of the Epistle and a Literary Translation

In my paper, I analyse the potential dramatic aspects of Ovid's epistle *Ariadne to Theseus* on the presumption that it may have been performed during his lifetime. My analysis owes its terminology to the one introduced by Pavel Drábek in the matter of the literary translation of theatre scripts. I try to explain my arguments based on concrete examples in the epistle. In the end, I explain my translation method in opposition to existing Czech translations and conclude with my not-yet-published Czech translation of the epistle.

key words: Ovid; *Heroides*; Ariadne to Theseus; Theatrical translation (translation for theatrical purposes)

klíčová slova: Ovidius; *Listy heroin*; Ariadna Théseovi; dramatický překlad

Podle Maurice Cunninghama² byla první část Ovidiových *Listů heroin* (*Heroides*) s určitou pravděpodobností uváděna scénicky již za autorova života.

¹ *Listy heroin* označuji *Her.*, jak je zvykem v publikacích, se kterými pracuji, zbytek pramenů pojmenovávám podle TLL.

² CUNNINGHAM 1949. Na Cunninghamovy závěry navazuje řada dalších autorů, konkrétně dramatickými aspekty *Listů* se zabývá například také Cornelia Hintermeier ve studiích *Gattungselemente des Dramas a Ignotum aliis opus: Elegisches Briefdrama* (HINTERMEIER 1993, s. 171–189).

Tyto závěry opírá o konkrétní verše v dílech *Ars amatoria*³ a *Tristia*,⁴ kde Ovidius jednak předepisuje, jak mají být jeho *Listy* recitovány, respektive zpívány (*Ars* 3,345): *vel tibi composita cantetur epistula voce*, jednak v *Tristiích* (*Trist.* 5,7,25–26) poznamenává, že byly jeho básně s nemalým úspěchem uváděny na divadle. Vzhledem k použitým pojmům (*carmina*,⁵ *poemata*⁶) vylučuje Cunningham možnost, že by měl Ovidius na mysli svou tragédii *Medea* a za zmíněnými básněmi vidí právě *Listy heroin*.⁷

O tom, že se za raného císařství stávaly látkou pro scénická ztvárnění dílčí pasáže tragédií i primárně nedramatické texty, pojednává A. J. Boyle.⁸ Podle něj dochází za Augusta k výrazné teatralizaci veřejného života v Římě, spojené zejména s Augustovou propagandou vlastní ideologie,⁹ spolu s rostoucí oblibou nižších a kratších divadelních žánrů, jakými jsou atellana, mimus a pantomimus. Zároveň jsou stále ve větší přízni veřejné recitace, a to i nedramatických textů, které se odehrávaly buď v soukromých prostorech, císařský dvůr nevyjímaje, nebo ve veřejných budovách uzpůsobených pro takového performance – v auditoriích a divadlech. Boyle dále zmiňuje nově

³ *Ars* 3,341–346.

⁴ *Trist.* 2,515–520 a *Trist.* 5,7,25–30.

⁵ *Trist.* 5,7,25.

⁶ *Trist.* 2,519.

⁷ „The arguments in favor of the suggestion that the *Heroides* were written for the stage are briefly as follows. They almost certainly were presented on the stage. They seem remarkably similar in length, tone, and structure. In some of the poems the illusion of a letter is broken or interrupted without breaking the sequence of thought in the poem itself. And, lastly, Ovid says that there was something really new about the type of poem represented by the *Heroides*. He mentions two points of difference between the *Heroides* and the *Amores*. The *Heroides* were more serious in character and were set to music. One would expect these features to be significant elements in the novelty of the *Heroides*. If the sort of performance for which the *Heroides* were intended was first introduced at Rome when Ovid was about twenty-one years of age, one can easily understand how he became the first to write elegies intended for such performances. Other suggestions as to the novelty of the *Heroides* do not seem to give full weight to Ovid's own statements about the poems.“ (CUNNINGHAM 1949, s. 106).

⁸ BOYLE 2006, s. 160–188.

⁹ Nárůst počtu *ludi* během roku, zejména u příležitosti oslav Augustových válečných triumfů, nemluvě o jeho značně teatralizovaném výstupu před senátem v r. 27 př. Kr. (viz BOYLE 2006, s. 160–161).

vzniklé dramatické subžánry,¹⁰ jejichž librety byly pravděpodobně i dílčí částí tragédií, případně jiné texty s mytologickými náměty.

Přijmeme-li Cunninghamovy závěry v kontextu Boyleova popisu proměny divadelní praxe za raného principátu, je na místě se ptát, čím jsou *Listy heroin* pro divadlo atraktivní a vhodné. Tento článek se bude zabývat listem *Ariadny Théseovi* pro jeho výrazné básnické kvality, které jsou ve vztahu k přednesu naprosto klíčové, a pro jeho specifické zasazení do vypjaté dramatické situace. Klíčová bude též otázka překladu takového textu, který vykazuje řadu dramatických aspektů a jenž je dramaturgickým vedením určen k scénickému provedení. Konkrétní aspekty budou rozebrány níže.

Dramaturgie překladu¹¹

Pavel Drábek zavádí pojem dramaturgie do teorie překladu a definuje ho takto:

„Motivace, která za překladatelským rozhodnutím tkví, v sobě pojímá jednak kulturní mýtus, který s sebou originál nese, jednak jeho významový potenciál a také jeho současnou rezonanci (důvod k překladu, stejně jako význam, jsou vždy myšlenky dokonale současné). Soubor těchto myšlenek, mýtů, domněnek, materiálních okolností i uměleckých očekávání bude pro potřeby této knihy označen pojmem *dramaturgie*. To je řídicí síla, která se projevuje jednotlivými překladatelskými rozhodnutími – od výběru titulu, přes pochopení originálu (a jeho aktuálního významu) až po jednotlivá slovní řešení a předpokládané užití – ať už jím je představa jevištního ztvárnění nebo knižní vydání.“¹²

Překladatelská dramaturgie tak předchází výběru předlohy, zejména má-li originál několik edic. Samotný překlad je pak podle Drábka *parodií* překladu:

„Předloha (tedy konkrétní originální text) se k originálu (tedy onomu ideálnímu znění) má *parodicky*. *Parodie* může originál znevažovat, ztvárňovat

¹⁰ *Tragoedia saltata a tragoedia cantata* (BOYLE 2006, s. 186).

¹¹ Následující část se opírá o teorii dramatického překladu Pavla Drábka (DRÁBEK 2012, s. 11–73).

¹² DRÁBEK 2012, s. 27.

ho vědomě nedostatečnými prostředky (které samozřejmě nemusí být *a priori* posměšné), nebo může zvýrazňovat motivy jinak zasunuté – tedy *obe-zpívávat* svou předlohu.¹³

Chápání divadelního překladu jako *parodie* své předlohy je pro Drábka a jeho další závěry klíčové, proto připojují další část její definice:

„Volba termínu *parodie* není nahodilá. Kromě toho, že se dovolává teorie, jak ji rozpracoval Ivo Osolobě,¹⁴ tak je pojem sám v sobě ideálním popisem oné mnohdy přiznané nedokonalosti hrubých jazykových nástrojů, kterými jemné myšlenkové světy text ztvárňuje. V případě překladu je také zřejmé, že se překlad vůči své předloze zřetelně vymezuje, a nepředpokládá se (a dnes se to snad už ani o žádném překladu nepředpokládá), že je jejím dokonalým vystižením. Z tohoto ohledu lze za parodický označit vztah překladu a předlohy. Parodie je vhodným označením také proto, že parodie je samostatné umělecké dílo, které se poměřuje vlastními pravidly a vkusem doby, a není vytvářena na úkor své předlohy.“¹⁵

Pavel Drábek dále rozvádí, stranou literárních a kulturních kritérií překladu, s nimiž počítá každý překlad, kritéria *akustická*, *herecká* a *jevištní*, která jsou vlastní všem textům, které jsou dramatické, respektive určené k přednesu.¹⁶ Jednotlivé kategorie posledních tří kritérií vycházejí ze specifické vlastnosti textů – z *anticipované ostenze*.¹⁷

¹³ DRÁBEK 2012, s. 28.

¹⁴ Ivo Osolobě byl dramaturg, divadelní a literární teoretik, čelný představitel české sémiotiky, režisér, překladatel a profesor Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. K pojmu *parodie* viz OSOLOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Editio Supraphon 1974. a OSOLOBĚ, I. *Principia parodica*. Praha: AMU 2007.

¹⁵ DRÁBEK 2012, s. 32.

¹⁶ Nezapomínejme na fakt, že u klasických textů musíme ve většině případů počítat s jejich případným veřejným přednášením, tím více po zavedení *recitací* Asiniem Pollionem (viz BOYLE 2006, s. 145).

¹⁷ Jedná se o Drábkův pojem, poprvé ho definuje na s. 30 a prochází celou jeho úvodní kapitolou, viz DRÁBEK 2012, s. 30, 31, 37, 38 a 41.

„Nedílnou, byť jaksi metafyzickou součástí každého dramatického textu je předpokládané ztvárnění na jevišti. Vedle slov je tu ještě implikovaná, respektive *anticipovaná ostenze* dramatické situace.“¹⁸

Tím se odlišuje dramatický překlad od literárního, protože kromě jazykových prostředků komunikuje svým předpokládaným ztvárněním, *anticipovanou ostenzí*. Ta se projektuje v několika rovinách, jak bude ukázáno na konkrétních pasážích Ariadna listu Théseovi, vždy se však jedná o vztah textové složky k obecně fyzickému aparátu herce/recitátora, která inspiruje případné scénické provedení a napomáhá utvářet dramatickou situaci.

Dramatické aspekty listu

List *Ariadny Théseovi* popisuje výrazněji, než je tomu u ostatních listů Ovidiovy sbírky, konkrétní scény, ve kterých se hrdinka nachází poté, co ji Théseus opustil, až do momentu sepsání dopisu, což je možné v dramatickém čase stanovit na několik hodin. Ariadna je tak více než ostatní Ovidiovy *heroiny* postavou jednající v situaci. Popisy jejího jednání jsou často vytvářeny užitím prezენტních tvarů sloves, případně podpořeny emocionálně zabarvenými výrazy, které jsou poskládány v krátce stříhovitých replikách, často v půlverších:

*excussere metus somnum; conterrita surgo
membraque sunt viduo praecipitata toro.
protinus adductis sonuerunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta coma est.*
(*Her.* 10,13–16)¹⁹

Sloveso *surgo* zpřítomňuje celou akci, která byla a následně je vyprávěna v perfektu.²⁰ První a poslední verš úryvku je rozdělen na dvě významové

¹⁸ DRÁBEK 2012, s. 30.

¹⁹ Při překladu pracuji s edicí a komentářem Petera Knoxe (KNOX 1995) s přihlédnutím ke starší edici Arthura Palmera (PALMER 1898).

²⁰ Což signalizuje, že se jedná o přezens historický: „[T]he historical present (...) is found in passages which record a swift succession of acts performed in a tense and exciting situation. (...) The distinguishing features (...) are the brief and simple sentences, the asyndeton,

části, které popisu dodávají na naléhavosti. Zděšená Ariadna jedná rychle, bezmyšlenkovitě, pohybem ztvárňuje své zoufalství.

*si non audires, ut saltem cernere posses:
iactatae late signa dedere manus.
candidaque imposui longae velamina virgae
scilicet oblitos admonitura mei.*

(*Her.* 10,39–42)

Poté, co Ariadna na Thésea v předchozích verších na dálku pouze křičela, jak napovídá sloveso *audire*, přechází k popisu konkrétních fyzických úkonů, kterými se snaží upoutat Théseovu pozornost.

*saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
sed non acceptos exhibiturus erat
et tua, quae possum pro te, vestigia tango
strataque, quae membris intepuere tuis.
incumbo lacrimisque toro manante profusis
„pressimus“ exclamo „te duo, redde duos!“*

(*Her.* 10,51–56)

Opět se děj zpřítomňuje slovesy v přítomnosti, zejména v kontrastu s plusquamperfektem *acceperat* v prvním verši, akce je zakončena přímou řečí, která pokračuje i v následujících verších. Ariadna přechází od zpřítomněného popisu scény k přímému oslovení adresáta.

Ve všech těchto případech se projevuje *anticipovaná ostenze*, tedy ona tušená přítomnost dramatického jednání, která je zakódována v samotném textu. Ta se mimo jiné projevuje v *gestičnosti*²¹ jazyka:

the frequent initial position of the verb, and a considerable uniformity of sentence structure. (...) The general impression which such passages make on the reader is that of a rapidly and vigorously moving series of acts produced by an overpowering pressure of some sort, whether of the antecedent situation, of a strong emotion or determination, or of other acts immediately preceding them.“ Viz SCHLICHER 1931, s. 49–50.

²¹ Gestičnost popisuje vztah jazyka k obecně fyzickému uchopení na jevišti, respektive k inspiraci takového jednání. Významnou složkou je i rytmus mluvy a dech (Bertold Brecht v tomto kontextu mluví o *dechovém scénáři* promluvy, viz DRÁBEK 2012, s. 56).

*nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine curro,
alta puellares tardat harena pedes.*
(*Her.* 10,19–20)

Ukazovací zájmena *huc* a *illuc* doplněná o příslovce *utroque* gesticky ukazují směr a potenciálně inspirují scénické zpracování v případné herecké akci či gestu. Ariadna běží chvíli tam, chvíli onam, na obě strany, a navíc *sine ordine*. Peter Knox komentuje²² devatenáctý verš jako „(a) state of confusion“, projevuje se zde tedy gestika jazyka, která skrze pohyb odkazuje k Ariadinu duševnímu rozpoložení. Druhý verš úryvku kontrastuje s prvním, po naprostém zmatení a pobíhání *sine ordine* přichází zpomalení verše, které se děje zejména na čtyřslabičném, tedy pro elegii méně obvyklém,²³ adjektivu *puellares*, jež se svými třemi dlouhými slabikami, z čehož dvě jsou iktované, zpomalují spád a tříští rytmus, který byl nastolen v předchozím verši. Navíc je adjektivum následováno cézurou pentametru, čímž jde stavba verše ruku v ruce se slovním významem a potenciálně pohybovým zpracováním. Ariadna se po svém běhu začíná bořit do písku a její běh se tak zpomaluje.

*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas
infelix tendo trans freta lata manus;
hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos;
per lacrimas oro, quas tua facta movent:
flecte ratem, Theseu, versoque relabere vento;
si prius occidero, tu tamen ossa feres.*
(*Her.* 10,145–150)

Slovesa v prézentu (*tendo*, *ostendo*, *oro*) opět zpřítomňují děj, zároveň se zde nacházejí gestická zájmena (*has*, *hos*), která odkazují (*jevištní deixe*)²⁴ k fyzickému jednání jevištní postavy Ariadny, tedy k tělesnému aparátu herce/recitátora. Sloveso *oro* v sobě navíc nese specifickou gestiku prosby či modlitby, která ovlivňuje případné herecké uchopení posledních dvou

²² KNOX 1995, s. 238.

²³ KNOX 1995, s. 238.

²⁴ V jevištní *deixi* se slovo stává průvodcem a inspirátorem jevištního dění (DRÁBEK 2012, s. 56).

veršů listu (149–150), co se týče přednesu i hereckého pohybu. Představitel Ariadny je textem veden k tomu, aby vykonal pohyb, který se v daném kulturním kontextu pojí v tomto případě s prosbou, například pozvednutí rukou k nebi (u modlitby by se dalo počítat i s pokleknutím), a následující verše bude pravděpodobně pronášet jiným tónem, případně i se specifickými důrazy, pomaleji či obřadněji.

Dalším výrazně dramatickými prvky textu jsou *stříhovitost* a *konzistence*,²⁵ kterými je text členěn na jednotlivé situace:

*cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
 quae regerent passus, pro duce fila dedi.
 tum mihi dicebas: „per ego ipsa pericula iuro
 te fore, dum nostrum vivet uterque, meam.“
 Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivit
 femina periuri fraude sepulta viri.
 (Her. 10,71–76)*

Ariadna začíná popisem situace v minulosti, připomíná své přičinění při Théseově záchraně a do tohoto okamžiku zasazuje jeho promluvu, kterou sama pronáší. Jelikož jde o slib, má specifický slovosled typický pro slib se závěrečným důrazem na slově *meam*. Ariadna tak přebírá hlas jiné postavy a vzápětí jí odpovídá expresivní výčitkou. Stříh mezi 74. a 75. veršem tak vytváří dramatický zvrát v promluvě. Těkavost Ariadny myslí charakterizuje její současné duševní rozpoložení.

Podobně stříhovitě fungují i vnitřní monology hrdinky:

*Quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu;
 non hominum video, non ego facta boum.
 omne latus terrae cingit mare; navita nusquam.
 nulla per ambiguas puppis itura vias.
 finge dari comitesque mihi ventosque ratemque,
 quid sequar? accessus terra paterna negat.*

²⁵ Jedná se o členění narativu na jednotlivé hlasy či obrazy, které sestavují výsledné sdělení. Míra stříhovitosti a konzistence promluv je často klíčem k charakteristice postavy, zároveň určuje monologičnost či dialogičnost dílčích promluv (DRÁBEK 2012, s. 63).

*ut rate felici pacata per aequora labar,
temperet ut ventos Aeolus; exul ero.*
(*Her.* 10,59–66)

Vnitřní monolog je plný rychle se střídajících promluv, které značí strach a nejistotu, asyndetické kupení hrozeb je výrazem míry nebezpečí, které hrdinka cítí. V 63. verši se Ariadna snaží najít východisko, jež si vzápětí vyvrátí. Totéž se děje v posledních dvou verších ukázky, které končí zoufalým konstatováním skutečnosti: *exul ero*.

Další velmi zajímavou rovinnou textu, která je antické poezii vlastní, jelikož byla ve většině případů určena k veřejnému přednesu, je významný podíl akustické složky. Jedná se zejména o *barvu* jazyka a *akustický temporytmus*²⁶ promluvy, které již tolik nesouvisí s pohybovým ztvárněním, ale s hlasovým uchopením, přeneseně pak s tvorbou dramatické postavy jako takové.²⁷

*si mare, si terras porrectaque litora vidi,
multa mihi terrae, multa minantur aquae.
caelum restabat; timeo simulacra deorum;
destituor rapidis praeda cibusque feris.*
(*Her.* 10,93–96)

V této pasáži opět Ariadna prezentuje svůj strach z ostrova, na kterém ji Théseus zanechal. Časté užití hlásky *r* její strach zdůrazňuje, jelikož je obsažená, podobně jako v češtině, ve slovech, která strach popisují: *timor*, *horreo*, *terreo* a další,²⁸ a v posledním verši ukázky značí nebezpečí, které postavu čeká. S výraznou kumulací hlásky *r* pracují i verše 107–108, ve kterých je kladen důraz na tvrdost Théseova srdce:

*non poterant figi praecordia ferrea cornu;
ut te non tegeres, pectore tutus eras.*
(*Her.* 10,107–108)

²⁶ Rytmizací či rytmickou pulzací se dosahuje spádu a dynamičnosti (DRÁBEK 2012, s. 54).

²⁷ Tedy skrze výraz, tón hlasu, práci s dechem apod. charakterizovat postavu v rámci ucelené dramaturgické koncepce.

²⁸ Srovnej v češtině *strach*, *hrozit* a podobně.

Dojem křiku navozují v následující ukázce dlouhé vokály (zejména iktované *a*, *o*), přes které lze hlas nejlépe rozezvučet, následované úzkým, kvilivým vokálem *i*. Verš 21 je zakončen vokativem *Theseu*, tedy přímým oslovením, potažmo výkřikem.

*interea toto clamanti litore „Theseu!“
reddebant nomen concava saxa tuum*
(*Her.* 10,21–22)

Také akustický temporytmus, tedy ona rytmická pulzace promluvy, ovlivňuje herecké uchopení:

*nullus erat. referoque manus iterumque retempto
perque torum moveo brachia: nullus erat.*
(*Her.* 10,11–12)

Dvojverší je ohraničeno Ariadniným zoufalým konstatováním: *nullus erat*, na jehož první a poslední slabice je v obou případech iktus. Distichon se skládá pouze z daktylů, které mu dávají rychlý, nepřerušovaný, vlnivý spád. Verš sám navozuje pocit opakovaného pohybu, je umocněn polysyndetickým napojením sloves a potenciálně odkazuje k pohybu postavy.

Umělecký překlad pro divadlo

V češtině již existují tři překlady první části Ovidiových *Listů heroin*. První pochází od Rudolfa Mertlíka,²⁹ který napodobuje latinské elegické distichon. Vůči němu se vymezuje Ivan Bureš,³⁰ jehož cílem bylo najít pro *Listy* odpovídající formu, která je v českém prostředí spojena s milostnou poezií, a překladatelskou metodou adaptace se tak uchyluje k rýmovanému alexandrinu. Poslední, kdo se překladu *Listů heroin* věnoval, byl v šedesátých letech

²⁹ OVIDIUS. *Listy milostné*. In *O lásce a milování*. Překl. R. MERTLÍK. Praha: Svoboda 1969, s. 115–247. (Původní vydání vyšlo v r. 1943.)

³⁰ OVIDIUS. *Dopisy lásky*. Přebásnil I. BUREŠ. Praha: Nakl. Antonín Kovanda 1946.

Jan Fišer,³¹ který svůj výběr sedmi *Listů* přebásnil volným veršem. Můj překlad, na rozdíl od předchozích, které se zabývají překladatelskými kritérii literárními a kulturními, se svou dramaturgií obrací i ke kritériím akustickým, hereckým a jevištním a jeho záměrem je vytvořit text, který bude možné použít jako podklad pro divadelní inscenaci. Snažím se na *Listy* nahlížet jako na scénické monology, respektovat jejich dramatické aspekty a vyzdvihovat motivy, které jsou důležité pro mou dramaturgickou koncepci. Z tohoto důvodu rezignuji na jakoukoli nápodobu latinské časomíry, ale i na striktně formalizovaný poetický útvar, jakým je alexandrín. Mým východiskem se stal, stejně jako pro Fišera, volný verš. Oproti Fišerovi se však můj volný verš snaží podpořit dramatický spád a temporytmus listu, stejně tak Drábkovu kategorii *vyslovitelnosti* a *mluvnosti* vztahující se k případnému hereckému projevu. Důležité je pro mě zejména pointování veršů ať už slovosledem, či veršovými přesahy. Ariadna je v mém pojetí v první řadě dramatickou postavou, která jedná v situacích, vede dialog se svým adresátem, zároveň s ostatními *Listy*, které jsem vybrala do své dramaturgické koncepce,³² a v neposlední řadě s divákem/posluchačem.³³

Překlad: Ariadna Théseovi³⁴

*Ta, kterou jsi, proradný Thésee, zanechal šelmám –
žije! Dokážeš takový čin s klidem nést?*³⁵

Žádná z těch bestií není tak krutá jako ty.
Nikomu horšímu jsem nemohla uvěřit.

³¹ OVIDIUS. *Listy heroin.* Překl. J. FIŠER. Praha: Mladá fronta 1987. Jedná se o čtvrté vydání Fišerova překladu, které obsahuje zmíněných sedm překladů (mezi kterými však Ariadna není). První vydání obsahovalo pouze tři listy, druhé pět.

³² Pro divadelní účely překládám těchto šest *Listů*: Pénélopa Odysseovi, Ariadna Théseovi, Hypsipyla Jásonovi, Faidra Hippolytovi, Médeia Jásonovi a Fyllis Démofoóntovi.

³³ Z dramatického zpracování samozřejmě nevyjímám ani případné rozhlasové zpracování.

³⁴ Vybrané verše budu krátce komentovat, abych ilustrovala svou překladatelskou metodu. Nejedná se o zevrubný rozbor, pouze o ukázky, které jsou relevantní k dramatickým aspektům textu.

³⁵ Toto distichon se objevuje ve dvou rukopisech (PALMER 1898, s. 58) a zachovávají ho oba české překlady.

Co právě čteš, já, Thésee, píšu z toho ostrova,
z kterého beze mě odlplula tvá loď,
na němž mě zradil spánek a zradils mě ty!
a zatímco spala jsem, chystals mi lest.

Bylo to v čas, kdy zemi stále ranní rosa kryje
a ptáci se v korunách stromů hádají.
Bdící jen napůl, ze sna se malátně pohnu
a napůl zdvižená rukou hledám Thésea:
nebyl tam. Ruku stáhnu a znovu sahám,
po lůžku šátrám celou paží: nebyl tam.
Hrůza zahání spánek, zděšena vstávám,
ale mé tělo se řítí na prázdné lože zpět.
Poté se rukama do prsou tluču,
ze spánku zcuchané vlasy si rvu.

Byl nad vodou měsíc. Kam dohlédnu, zkouším,
mé oči nevidí dál, než je břeh.
Tu sem, tu tam zmateně pobíhám,
když náhle³⁶ mé nohy zdržuje písčité pláž.
A přitom křičím po celém břehu: „Thésee!“
Ozvěna vrací mi tvé jméno zpět,
kolikrát zavolám já, tolikrát volá i břeh,
samotné místo mi, nešťastné, pomoci chce.

Byla tam hora porostlá řídkými keři,
z ní tyčí se skála, již dravá voda vymlela,
nahoru šplhám, má vůle žene mě vpřed,
a do dáli hledím, širé moře zkoumám bedlivě.
A odtud – ó já kruté větry již znám –
vidím, jak od jihu vítr žene tvou loď.

³⁶ Slovo *náhle* se v originálu neobjevuje, pro mě je však pomůckou pro vytvoření kontrastu mezi tímto a předchozím veršem, který Ovidius umně vytvořil rytmickým spádem časoměrného verše.

To jsem viděla, nebo jsem myslela, že vidím,
 jen napůl živa, chladnější než led.
 Avšak bolest malátnost nestrpí. Žene mě,
 žene a ze všech sil volám Thésea:
 „Kam prcháš?“, křičím, „vrať se, ty bídáku!
 Obrat' svou loď! Jeden člen na ní chybí.“
 Co scházelo slovům, dodávám tlukotem paží,
 biju se v prsa a můj křik tlukotem sílí.
 Kdybys snad neslyšel, alespoň pohleď,
 rukama mávám a dávám tak znamení,
 na větev zavěsím svůj bílý šat,
 abys věděl, žes mě tu zapomněl!
 Vtom jsem tě ztratila z očí. Teď teprv pláču,
 bolest mé slzy doposud držela zpět.
 Mohly snad nade mnou mé oči neplakat,
 když nakonec ztratily tvé plachty z dohledu?

A tak jsem bloudila, samotná, vlasy mi vlály
 jak bakchantkám, jež svedl bůh,
 nebo jsem na skálu sedla a, chladná, hleděla na moře,
 jako ten kámen nehybná, neschopna pohybu.³⁷
 Znovu a znovu se na lůžko vracím, jež nás přijalo oba,
 ale oběma naráz nám nedalo vstát.
 Dotýkám se otisku tvého, víc už po tobě nemám,
 a lože se dotýkám, které jsi zahříval,
 lehám si a pokrývka mými slzami vlhne.
 „Navrať dva,“ křičím „když dva jsme se na tebe tiskli.“
 Spolu jsme ulehli, proč spolu nevstali zas?
 Proradné lůžko, řekni mi, kde je má větší část?“

Co teď? Co já samotná? Ostrov je prázdný,
 nevidím člověka, nevidím zoraná pole,
 moře ze všech stran, námořníci nikde,

³⁷ *quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (Her. 10,50) – adaptační dovysvětlení antické metafory.

žádná loď odnikud nepluje.
 I kdybych měla loď a posádku a příznivý vítr,
 kam se poděju? Do vlasti nesmím.
 I kdybych zdárně přeplula poklidné moře,
 Aiolos vítr mi zklidnil – jsem vyhnaná.
 Já už tě, Kréto, i s tvými stovkami měst,
 více nespátřím! Země tak milá Jovovi.³⁸
 A otec i země, ve které po právu vládne,
 zrazení jsou, milovaní, mou zásluhou:
 že já jsem tobě, abys v labyrintu nezemřel,
 podala nit, jež tě bezpečně vyvedla ven.
 Tehdy jsi říkal: „Já na svůj život přísahám,
 že učiním tě, dokud oba budem živi, mou.“
 Žijem a já nejsem, Thése, tvá, pokud vůbec žije
 žena zrazená, kterou muž pohřbil za živa!
 I mě jsi měl ubít kyjem jako mého bratra,
 přísahu, kterou jsi dal, bys tak smrtí rozvázal.³⁹

Tisíce způsobů záhuby mi na mysli tanou.
 Sama smrt je menším trestem než čekání na ni.
 Už už vidím, jak vyběhnou z té či oné strany
 vlci, aby mé tělo trhali na kusy.
 Neživí snad zdejší zem i žlutavé lvy?
 Kdo ví, zda tu nejsou tygři lačnící po krvi?
 A vlny prý mořské obludy⁴⁰ vyvrhují ven.

³⁸ *puero cognita terra Iovi* (Her. 10,68) – tento verš je odkazem na specifický mýtus, který je v kontextu Ariadnina listu zanedbatelný.

³⁹ Na tomto místě následuje v edicích dvojverší *nunc ego non tantum, quae sum passura, recordeo, / sed quaecumque potest ulla relictā pati* (Her. 1079–80), které Palmer i Knox považují za pozdější doplnění, protože jeho výpovědní hodnota je ve vztahu k předchozím veršům naprosto banální (KNOX 1995, s. 247). Mertlík i Bureš ho překládají, pro potřeby mého dramaturgického záměru je však zbytečné.

⁴⁰ *magnas ... phocas* (Her. 10,87) – jedná se o tuleně, což je slovo, které v dnešní době a zejména v tomto českém znění, neevokuje nebezpečné zvíře. Z dobového kontextu však vyplývá, že středomořský tulen byl v antice postrachem rybářů a „mořskou šelmou“ či „obludou“. Knox v tomto verši však vidí výrazný antiklimax v líčení nebezpečných tvorů (KNOX 1995, s. 248).

Kdo zastaví meč, aby mi neprošel bokem?
 Jen ať nejsem zajatá, spoutaná okovy,
 ať nemusím otrockou prací své ruce znavovat
 já, jejímž otcem je Mínós, matkou Foibova dcera,
 a co víc, která jsem byla zaslíbená tobě!
 Když moře či pevninu vidím a rozsáhlá pobřeží,
 hrozím se země a hrozím se vln.
 Zbývá snad nebe. Děsím se bohů.
 Kořist a večere jsem pro divou zvěř.
 Byť by tu muži sídlili, nevěřím jim.
 Cizinců jsem se, zraněná, začala bát.

Kéž by žil Androgeós a nemusely by
 Athény lidskými oběťmi smývat svůj čin
 a tvá pravice by, Thésee, nezdrtila kyjem
 Mínótaura⁴¹ – napůl muže, napůl býka –
 a já bych ti nikdy nedala nit jako průvodce,
 nit, již jsem upředla s takovou péčí.
 Nedivím se, že bohyně vítězství při tobě stála,
 že zabitá obluda padla na krétskou zem.
 Tvou železnou hruď nemohl prorazit roh,
 byť nebyla chráněna zbrojí, byls v bezpečí.
 Tam nosíš kámen, tam nosíš ocel,
 tam místo srdce, Thésee, kámen ty máš!⁴²
 Tvým otcem není Aigeus, tvou matkou Aithré,
 jen skála a moře tě zrodily, bezcitný!⁴³

⁴¹ Raději přímo jmenuji, aby byla pro recipienta snazší asociace s mýtem.

⁴² *illic tu silices, illic adamanta tulisti, /illic, qui silices, Thesea, vincat, habes* (*Her.* 10,109–110) – velmi expresivní vyjádření, v latině trikólon se zájmenem *illic* a takové hyperbaton, které je podle Knoxe pro Ovidia až netypické (KNOX 1995, s. 252). Složitost vyjádření zjednodušuji ve prospěch expresivity Ariadnina výroku.

⁴³ *Her.* 10,131–132 – distichon doporučuje Knox a další editoři (KNOX 1995, s. 252–253) vložit na toto místo, protože se na své původní pozici zdá být vytrženo z kontextu.

Ó krutý spánku, proč jsi mě zdržel?
To už bych raději usnula navěky.
A vy, kruté větry, proč byly jste příznivé
a proč jste, vánky, spustily proudy mých slz?
Pravice krutá, zabilas mého bratra i mě
a stvrdila slib plný jen prázdných slov.
Spikly se proti mně spánek i větry i přísaha:
jediná dívka zrazená natřikrát.

Já tedy nespátřím svou matku plakat,
až budu umírat, a nikdo milý mi oči nezavře,
nešťastná duše bude bloudit světem,
nikdo mé tělo k pohřbu vypravovat nebude,
jen supi snad nad mými kostmi zakrouží.
Takový pohřeb za mé zásluhy!

Do své vlasti se vracíš, do Athén,
a až budeš před svým lidem stát,
až budeš líčit, jak jsi Mínótaura zahubil,
o kamenném labyrintu až budeš vyprávět,
vzpomeň i na mě, kterou jsi v pustině zanechal,
nesmíš svou slávu o můj příběh ochudit.

Ó bohové, kéž bys mě z vysoké zádi uviděl,
můj zbídačený zjev by tě musel obměkčit.
Pohled' na mě alespoň v duchu, když zrakem nemůžeš,
jak na skále visím, o kterou vody se třístí.
Pohled', jak truchlím, jak vlasy mi vlají,
jak tunika těžkne, plná mých slz,
tělo se třese jak obilný lán zmítaný větrem
a mé písmo se kácí, jak chvěje se dlaň.

Pro své zásluhy neprosím, vždyť naprázdno vyšly,
já za svou pomoc tvou vděčnost nežádám.
Proč ale trest? I kdybych ti nebyla záchranou,
přec nemáš důvod chtít moji smrt.

Já k tobě, nářky zmožená, nešťastná,
své ruce přes širá moře vztahuji.
Hleď na vlasy, jež jsem, ubohá, nestihla vytrhat,
v slzách, které dřív tě k činům pohnuly, prosím:
Obrát loď, Thésee, vrať se mi zpět.
A zemřu-li dřív, aspoň mé kosti odvezeš.

Literatura

- BOYLE, A. J. *An Introduction to Roman Tragedy*. Routledge 2006.
- CUNNINGHAM, M. P. The Novelty of Ovid's Heroides. *Classical Philology*, 1949, 44/2, s. 100–106.
- DRÁBEK, P. *České pokusy o Shakespeara*. Praha: Větrné mlýny 2012.
- HINTERMEIER, C. M. *Die Briefpaare in Ovids Heroides: Tradition und Innovation (Palingenesia 41)*. Stuttgart: Franz Steiner 1993, s. 171–189.
- KNOX, P. E. (ed.). *Ovid. Heroides: Select Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- OVIDIUS. *Listy milostné*. In *O lásce a milování*. Překl. R. MERTLÍK. Praha: Svoboda 1969, s. 115–247.
- OVIDIUS. *Dopisy lásky*. Přebásnil I. BUREŠ. Praha: Nakl. Antonín Kovanda 1946.
- OVIDIUS. *Listy heroin*. Překl. J. FIŠER. Praha: Mladá fronta 1987.
- PALMER, A. – PURSER L. (eds.). *P. Ovidi Nasonis Heroides*. Oxford: Clarendon Press 1898.
- SCHLICHER, J. J. The Historical Tenses and Their Functions in Latin. *Classical Philology*, 1931, 26/1, s. 46–59.

Bc. Eliška Šolcová, Ústav řeckých a latinských studií / Katedra divadelní vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1.
eliska.solcova@gmail.com