

Radek Malý

**Příběhy básní
a jejich překladů**

Radek Malý

Příběhy básní
a jejich překladů



Vydavatelství Filozofické fakulty
Univerzity Palackého v Olomouci

Recenzovali: doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.
Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.
Prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr.

Edice Litera libera, sv. č. 2
Edici řídí doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Publikace vznikla v rámci projektu
Inovace bohemistických studií v mezioborových souvislostech.
Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

© Doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D., 2014
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014
1. vydání
ISBN 978-80-87895-07-8

Obsah

Úvodem • 7

1. Poezie pohledem translatologa: existuje nepřeložitelná báseň? • 9

2. „Nejznámější německá báseň“ a možnosti jejího překladu • 21

J. W. Goethe: *Ein Gleiches (Wandrer's Nachtlid II)* / Poutníkova
noční píseň II

3. Rytmus, rým a eufonie jako překladatelský problém • 31

Gerrit Engelke: *Auf der Straßenbahn / V tramvaji*

4. K aktuálním překladům básně *Herbsttag / Podzimní den* Rainera
Marii Rilka • 37

5. K úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní světové
poezie • 51

Rimbaud a Trakl — překvapivá paralela

6. K problematice překladu deformací slovesných valencí v moderní
poezii • 69

7. Interpretace básně překladem • 81

Paul Celan: *Die Winzer / Vinaři*

8. K otázce (ne)možnosti překladu „básně po Osvětimi“ • 97

Vlastimil Artur Polák-Avalos: *Ost-Transport / Transport na východ*

9. Překlad básně jako experiment • 105

Ernst Jandl: *ottos mops / ottův mopslík*

Prameny • 119

Literatura • 121

Jmenný rejstřík • 127

Ediční poznámka • 131

Summary • 133

Zusammenfassung • 134

Úvodem

Devět kapitol předkládané monografie nabízí devět pohledů jednoho autora na stejné téma: jak se vyrovnat s mnoha-fasetovou problematikou překladu poezie. V tomto ohledu by měl být dostatečně výmluvný už její název — Příběhy básní a jejich překladů. Neboť překlad jakékoli básně je kromě jiného dobrodružstvím, které zažívá překladatel s textem originálu a se svou mateřštinou, v níž pro báseň hledá optimální tvar — a toto dobrodružství skýtá i u výsostně lyrických textů napínavé příběhy.

Kniha vznikla svým způsobem jako nosný „vedlejší produkt“ mé prakticky orientované překladatelské činnosti — ne náhodou jsou ve všech případech uvedeny (kromě překladů stávajících) i mé vlastní návrhy překladů. Otázky, které si překladatel klade, jsou jiného charakteru než otázky čtenářovy — musejí jít více do hloubi; překladatel musí text interpretovat i včetně význačných míst, kterým čtenář nemusí vždy chtít porozumět. V tomto směru (bez ohledu na estetické kvality finálního tvaru) je překládání básní užitečným nástrojem jejich interpretace pro každého, kdo se poezií zabývá jako badatel, učitel či čtenář — a koneckonců i pro samotné básníky bývalo a je překládání poezie často způsobem, jak se seznámit s básnickým řemeslem a jak obohatit či vyladit vlastní tvorbu.

První kapitola je obecného charakteru; další pak se zabývají proslulými i méně známými básněmi napsanými v německém

jazyce. Jsou mezi nimi texty, které již založily v historii českého překladu vlastní bohatou tradici, i takové, které byly přeloženy jen jednou. Tři kapitoly se zabývají překladatelskými otázkami spojenými s texty básníků z nejobtížnějších, Georga Trakla a Paula Celana. V tomto případě skutečně platí, že právě překladem se síla jejich básnického slova v českém prostředí kanonizovala.

autor

I.

Poezie pohledem translatologa: existuje nepřeložitelná báseň?

J e známou skutečností, že překlady (nejen) poezie z cizích jazyků hrály v kulturním prostředí menších národů často velmi důležitou roli a mnohdy nahrazovaly či usměrňovaly některé aspekty původní básnické produkce. Jisté básně představovaly a stále představují výzvu pro desítky překladatelů, kteří se vždy znovu po svém vyrovnávají s úskalími, jež poezie v procesu překládání představuje. K takovým stále znovu překládaným textům patří v českém prostředí například z angličtiny *The Raven* / *Havran* Edgara Allana Poea, z francouzštiny mistrovskou eufonií oplývající *Chanson d'Automne* / *Podzimní píseň* Paula Verlaina a hned několik básní psaných německy, o něž v naší publikaci půjde především. V případě nových překladů takových básní nejde o to, přiblížit českému čtenáři neznámý text, ale mnohem spíše se jedná o pokus poukázat u zdánlivě známého textu na nové možnosti jeho interpretace prostřednictvím básnického překladu. Některé z překladů, čím blíže současnosti, tím spíše, pak mají dokonce přidech jakési schválnosti až „furiantství“.¹

¹ Dva příklady: Poeovu báseň *The Raven*, která v českém prostředí zdomácněla pod názvem *Havran*, překládá Tomáš Jacko jako *Krkavec* (nakladatelská anotace knižního vydání básně dokonce mluví o frontálním útoku na zažitý kulturní znak); dále 28 verzí Verlainovy *Chanson d'Automne* v českých překladech Libora Kovala.

Umělecký překlad poezie je ve vzájemné recepci literatur vůbec výjimečný a doposud podceňovaný fenomén, který má v každé kultuře specifické postavení. Stěžejní je rozpor, se kterým se potýká každý překladatel poezie: jak zachovat obsahovou i formální věrnost originálu a jak přitom — a přesto — zprostředkovat jedinečný účinek poezie, který s obsahem nemusí nijak souviset. Každá národní literatura si na základě tradic a prozodických vlastností svého jazyka tyto hranice stanoví individuálně, nikoli mechanicky: tak se kupříkladu setkáme s tím, že překlad rýmovaného Goethova *Fausta*, který do francouzštiny přeložil Gérard de Nerval nerýmovaně, de facto prózou, ačkoli francouzština rýmovat může a umí, byl i samotným Goethem vysoce hodnocen; zatímco překládat rýmované francouzské verše např. právě do němčiny nerýmovaně by bylo více než odvážné. Francouzská překladatelská estetika na uměleckou formu předlohy vědomě rezignuje. Podobně se zachoval ve svých překladech ruské poezie do angličtiny Vladimir Nabokov — jeho překlady jsou vlastně prozaickými přepisy s rozsáhlými komentáři ke každému řádku.

Čeština (podobně jako jiné středoevropské jazyky, slovenština a maďarština) je jazyk, který se prostřednictvím kvalitních překladů, často opakovaných u jednoho textu či autora, vždy vyrovnával s takzvanými velkými literaturami a „doháněl“ vývoj ve světě. Proto na své překladatele klade mnohem větší nároky než jiné jazyky. Na základě dlouhé a bohaté tradice překládání poezie do češtiny ve spojení s prozodickými vlastnostmi češtiny a jejím bohatým a stylisticky diferencovaným rýmovým slovníkem lze více než v jiných literaturách právem očekávat, že překlad básně bude opravdu uměleckým překladem, nikoli „variací“, „volným přebásněním“ či „převodem“, s kterýmižto označeními hraničícími až s alibismem se lze někdy setkat. Kromě toho se disciplíně uměleckého překladu v českém prostoru vždy zhusta věnovali sami básníci, obzvlášť v dobách nesvobody, kdy byl jejich vlastní umělecký projev omezován (např. intenzivní překladatelská činnost Františka Halase během druhé světové války).

Obzvláště na rýmovaných básních a hodnocení jejich překladů se pak projeví tradice a úzus jednotlivých národních literatur a kultur, což lze demonstrovat i na příkladech ze současnosti a není třeba poukazovat na minulé staletí. Vychází-li v současnosti v Německu dvojjazyčně souborné dílo Vladimíra Holana, je vnímáno spíše jako rarita a podivuhodnost, že překladatel Urs Heftrich zachovává Holanův rým. Patrně nejčínorodější zprostředkovatelka české literatury, nejen poezie, do němčiny, vídeňská bohemistka Christa Rothmeierová, se rýmu v překladu rýmovaného českého verše cíleně vyhýbá s odůvodněním, že se jedná o nepřenosnou, specificky českou záležitost a že rým není v současné německé poezii živý — a s tímto názorem není v německé jazykové oblasti zdaleka jediná.

Zaměříme se tedy na to, jak na otázku takzvané nepřeložitelnosti poezie nahlíží dvě v současnosti přijímané a do jisté míry protichůdné translatologické teorie, tedy teorie **funkční ekvivalence** a **koncept funkcionalistického překládání** pracující s pojmem adekvátnosti.

Umělecký překlad jakéhokoli literárního díla je z pozice translatologie tradičně a oprávněně vnímán jako interpretace originálního textu, tedy jeho výklad v jiném než původním jazyce. Proto se počet překladů jednoho textu nikdy nevyčerpá a jeden text je možno překládat — dokonce stejným překladatelem — stále znovu. A také proto základní a nejznámější česká odborná publikace o překládání literárních děl z pera Jiřího Levého nese název *Umění překladu*. Překlad je zde považován za tvůrčí umělecký akt, jehož specifikum spočívá v tom, že jeho tvůrce — překladatel — by měl v míře co nejvyšší zachovat charakter originálního textu a v míře co nejnižší vnášet do textu prvky nové. Jen překladatel sám — coby vnímavý a zároveň erudovaný čtenář — však rozhoduje o tom, které prvky podle něj charakter textu utvářejí a které se tedy především bude snažit v překladu zachovat.

Svá specifika má překládání každého literárního druhu. Největší potíže, ale zároveň největší překladatelská dobrodružství

pak přinášejí texty lyrické, u nichž hraje stěžejní roli jazyk a formální struktura textu. Otázka jejího vztahu k výkladu celého textového útvaru je pro překladatele zásadní, neboť formální složka lyrického textu se klíčovým způsobem podílí na možnosti interpretovat jej ve všech souvislostech.

Nejednou je ovšem možné setkat se s texty, které se jednoznačnému výkladu vzpírají. Na tom jistě není nic zvláštního, vždyť možnost různého výkladu je základním principem jakéhokoli uměleckého projevu. Texty mnohých moderních básníků (např. Georga Trakla a Paula Celana) však nabízejí nejednoznačnost výkladu už na základní komunikační úrovni — narušováním syntaktických pravidel jazyka nebo zpochybňováním zažitého významu slov zasazováním do nezvyklých kontextů. Básnický překlad takových textů často trpí nešvarem zjednodušování originálního textu právě v tomto smyslu; překlad zužuje možnosti interpretace jednoznačným výkladem jazykovým i tam, kde to není nezbytně nutné. Proto považuji za užitečné pokusit se vymezit problém nepřeložitelnosti nejprve v kontextu historicko-teoretickém.

Z historického pohledu je teze o nepřeložitelnosti, nejen literárního díla, průvodcem všech teoretických názorů na překladatelství jako takové. Vždy v závislosti na tom, jaké byly kulturní potřeby dané doby, neboť od nich se odvíjely i překladatelské metody. Není proto divu, že tímto pojmem se často operovalo v dobách, kdy sami překladatelé považovali překlad za druh umění a pracovali víceméně intuitivně. Z tohoto historického pohledu je třeba zmínit zejména německého reformátora a překladatele *Bible* Martina Luthera, jehož *Sendbrief vom Dolmetschen* (*Spis o tlumočení*) z roku 1530 je jedním z prvních ucelených dokladů o snaze uchopit problém literárního překladu teoreticky. Luther správně vycítil, že (nejen) biblický text je třeba překládat srozumitelným jazykem, současnou němčinou své doby. Výrazně do oblasti překládání literárních textů vstoupilo také evropské romantické hnutí, které se vyznačovalo čilým překládáním z nej-

různějších jazyků. Romantický překlad usiluje o zachování všech individuálních rysů předlohy, včetně jejího dobového a národního koloritu. Z tohoto období také pochází požadavek umělecké výlučnosti překladu literárních děl.

Zastánci teze nepřeložitelnosti tvrdí, že když se slovo v jednom jazyce nekryje se slovem v druhém jazyce, tím méně se mohou krýt kombinace slov, obrazy či pocity jazykem vyjadřované. Když neexistuje přímý vztah mezi prvky dvou systémů, musí docházet k rozporům, které jsou tím větší, čím větší počet prvků vstupuje do vzájemného spojení. Tento analytický přístup nazírá obsah sdělení jako výpověď sestavenou z určitého množství základních prvků. Převést výpověď do jiného jazyka pak znamená lineárně reprodukovat soubor prvků, z kterých se skládá.

K obratu ve vnímání problematiky překladu dochází ve 20. století, kdy na pole translatologie vstoupily poznatky z oblasti lingvistiky. Otázku nepřeložitelnosti posunuly lingvistické teorie na jinou úroveň — neboť vycházejí z myšlenky univerzálnosti jakéhokoli přirozeného jazyka, která předpokládá, že veškeré obsahové jevy můžou být vyjádřeny jazykovými prostředky, které nemusejí mít tentýž význam, ale fungují ve stejné situaci. Jazyk je vnímán jako nositel informace o mimojazykové skutečnosti a nositelem informace je sdělení jako celek. Jazykové prostředky všech rovin — od fonologické až po syntaktickou a stylistickou — slouží k zakódování informace. Cílem překladu je reprodukovat nikoli jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují; nikoli konstitutivní prvky, nýbrž funkci sdělení.

Teorie funkční ekvivalence, v současnosti jedna ze dvou základních translatologických teorií, čerpá z ideového odkazu Viléma Mathesia, pozdějšího spoluzakladatele Pražského lingvistického kroužku (1926). Funkční hledisko při překládání Mathesius formuloval už v roce 1913. Jazyk je podle něj chápán jako funkční systém, ve kterém má každá jazyková jednotka jistou sdělovací funkci, již může v jiném jazyce plnit jazykový prostředek zcela odlišný:

[...] vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. [...] Zásada, že důležitější je rovnost uměleckého účinku než stejnost uměleckých prostředků, jest důležitá zejména při překládání děl básnických. (Mathesius 1913, s. 808)

Takto formulovaný funkční princip prochází všemi rovinami jazyka a dokonce umožňuje překládat i takové lexikální jednotky, které se nekryjí, nebo nemají v druhém jazyce protějšek — vždy s přihlédnutím k určité komunikační situaci.

S funkčním principem pracuje funkční teorie překladu, zformulovaná začátkem 60. let 20. století Jiřím Levým. Levý přináší pojem **noetická kompatibilita**, kterým zastřešuje obecné požadavky na moderní překlad jako např. výstižnost a pravdivost překladu. Překladatel, skryt za originálem, vytváří iluzi, že čtenář čte původní dílo, avšak překladateli nejde o to, zachovat „dílo o sobě“, nýbrž jeho hodnoty pro příjemce. Vyžadována je věrná reprodukce jednotlivých složek a zachování kompozičního principu díla, avšak při závazném zachování jeho estetické kvality — tímto se daří propojit lingvistický i literární přístup k překladatelství, což je i s odstupem vnímáno jako největší přínos této teorie.

Tato objevná syntéza se projevuje v oblasti poezie, oplývající množstvím formálních prvků daných samotnou stylizovaností díla do veršů, tak, že překladatel není povinen zachovávat v překladu všechny formální prvky (což by byl úkol neřešitelný), avšak pouze ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci. Ve verši jsou na rozdíl od prózy do značné míry oslabeny syntaktické vztahy a dochází k osamostatňování kratších úseků, což je nutno brát v potaz vedle základní problematiky ekvivalentního překladu rytmických a rýmových forem. Jazyk verše má i své charakteristické lexikální rysy; lexikum do jisté míry podléhá formě — vázaný verš si většinou vynucuje užívání kratších slov. Ovšem průměrná

délka slova se v jednotlivých jazycích liší, což má za následek posun ve stylistické a významové rovině překladu.

Další podstatnou otázkou je dodržení stylu překládané poezie. České překlady podle Levého zpravidla zachovávají rysy, které tvoří vnější formu básně, tedy strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma. Oproti tomu vnitřní forma zahrnuje prozodické rysy v oblasti rýmů, tendenci k významové pointovosti nebo nevýraznosti, tendenci k jistému zvukovému zabarvení a tak podobně. Překlady poezie do češtiny zachovávají především vnější podobu. Jiří Levý proto tuto problematiku uzavírá: „Nemá-li se změnit vztah mezi veršem a jeho obsahem, je tedy třeba vycházet nikoliv z formálního schématu (metrum), nýbrž z jeho skutečné zvukové realizace (rytmus, tempo atd.), protože ta je těsně spjata s obsahem.“ (Levý 1998, s. 239). Je, myslím, nabíledni, že v teorii funkčního ekvivalentu nezbyvá pro lapidární bonmoty o nepřeložitelnosti poezie prostor.

Uzavřený teoretický systém funkční ekvivalence Jiřího Levého v českém prostředí působil a působí dodnes velmi silně — svědčí o tom koneckonců i původně snad nezamýšlený konfrontační charakter, kterým se vyznačují jakákoli jeho doplnění či aktualizace. Sem lze zahrnout kritiku Levého teorie Karlem Hausenblasem v publikaci *Výstavba jazykových projevů a styl*. Hausenblas nesouhlasí především s Levého pojetím překladu jako „tvůrčí reprodukce“, neboť reprodukce by podle Hausenblase představovala jiný stupeň realizace díla, kterým překlad není; ten stojí na stejném stupni jako originál. Proto Karel Hausenblas navrhuje nazývat překladovou operaci „transformací“ či „přetvořením“. Toto přetváření se však týká pouze některých stránek původního díla; většina zůstává nezměněna či se mění jen málo. I Hauseblasovu připomínku lze s úspěchem aplikovat na oblast překládání poezie, samozřejmě ve prospěch její „přeložitelnosti“.

Další významný teoretik překladu, slovenský badatel Ján Viliakovský, ve svých tezích z 80. let 20. století, už předznamenává teorii funkcionalistického překládání orientovanou na uživatele,

nikoli na dílo samotné. Vilikovský si ve své monografii *Preklad ako tvorba* (1984, česky 2002) všímá jistého rozporu v Levého požadavcích: jednak jsou to reprodukce estetických hodnot i jazykových prostředků originálu a jednak požadavek totožného působení na čtenáře překladu. Zachování působení na čtenáře vyžaduje respektování domácích tradic, které se často zdaleka neshodují se specifickými prostředky, jimiž působí originál. Vilikovský tedy akcentuje komunikační, situační a kulturní odlišnosti originálu a překladu. Úkolem překladatele je podle Vilikovského reprodukovat literární dílo tak, aby se zachoval jeho estetický charakter, ale zároveň i působení na čtenáře v odlišném literárním a kulturním kontextu.

Ve stejném roce jako monografie Jána Vilikovského, tedy roku 1984, vychází ve Spolkové republice Německo zásadní publikace *Grundlegung einer allgemeinen Theorie der Übersetzung* (Základy všeobecné teorie překladu) badatelské dvojice Kathariny Reißové a Hanse J. Vermeera. Tuto teorii v českém prostředí představil roku 2009 brněnský badatel Zbyněk Fišer v knize s názvem *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Reißová a Vermeer řadí translatologii do oblasti pragmatiky a vyvazují překlad pouze z roviny jazyka, čímž se pochopitelně kriticky vymezují proti teorii Jiřího Levého. Rozhodujícím kritériem je předpokládaná komunikační funkce cílového textu; úkolem překladatele je tedy vytvořit překlad, který je adekvátní očekávané komunikaci v přijímající kultuře. K tomu překladateli slouží nezbytné zaujetí jisté překladatelské strategie — neboť právě překladatel rozhoduje na základě svých znalostí výchozí i cílové situace o tom, **zda, co a jak** se přeloží.

Podle konceptu této všeobecné teorie překladu je nejdůležitější účel překladu, takzvaný skopos. Zavedení tohoto pojmu, jakési očekávané funkce cílového textu, umožňuje označit překládání za čistě komunikační akt a včlenit jej do teorie jednání. Nejvyšším kritériem překladatelovy práce není výchozí, nýbrž cílový text, proto tato teorie pracuje s pojmy „zadavatel“ — ten,

kdo určuje, jaký bude skopos textu — a „zakázka“ — tedy schopnost překladatele skopos naplnit.

Do překladatelské praxe tuto myšlenku aplikovala badatelka Christiane Nordová roku 1988 v publikaci *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer Übersetzungsrelevanten Textanalyse* (Analýza textu a překládání: teoretické základy, metoda a didaktická aplikace relevantní analýzy textu při překládání) zavedením konceptu takzvaného funkcionalistického překládání. Východiskem tohoto překladatelského modelu je stanovení funkce předpokládaného cílového textu, avšak druhým nutným krokem je překladatelova zevrubná analýza textu výchozího se všemi jeho specifiky. Tím je mírně relativizována teorie skoposu, avšak pro překladatelskou praxi je takto pojatý model mnohem přístupnější. Nordová dále pro práci překladatele požaduje spojení již známého požadavku **funkční adekvátnosti** s kritériem loajality, tedy jakési překladatelovy zodpovědnosti vůči oběma textům — cílovému i výchozímu.

Na tomto konceptu je třeba ocenit, že odmítá absolutizaci jednoho postupu, umožňuje či přímo nutí překladatele k užití kreativity, avšak zároveň stanovuje její hranice — zamýšlenou funkci cílového textu. Naproti tomu pro překlad poezie není bezvýhradně použitelný, neboť by sváděl k nikam nevedoucím úvahám o tom, proč vůbec poezii, které často jak původní účel, tak koncový uživatel chybějí, překládat. Užitečný je ovšem pohled této teorie na nepřeložitelnost jakožto kategorii z pohledu pragmatiky zbytnou — přeložitelné je cokoli, co chceme přeložit a pro co nalézáme překladem nějaký účel.

Na specifika překladu literárních textů z pohledu uživatele se upnul jazykovědec a didaktik češtiny Milan Hrdlička v publikaci *Literární překlad a komunikace: k problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře* (2003). Hrdlička se vůči teorii skoposu vymezuje kriticky, odmítá utilitární deformaci původního díla na přání zadavatele či čtenáře, nicméně chápe umělecký překlad rovněž jako komunikaci a připouští v překladatelském procesu

použití kreativních postupů. Není divu, že právě tato okolnost vybízí zastánce teorie skoposu a funkcionalistického překládání v českém prostředí Zbyňka Fišera k poněkud zjednodušujícímu hledání rozporů v Hrdličkových tvrzeních, nicméně záhy dochází ke smíření obou přístupů formulací, že „překladatel umělecké literatury musí usilovat o naplnění umělecké funkce díla, je-li tato funkce od zadavatele (příjemce, hypotetického čtenáře) očekávána.“ (Fišer 2009, s. 44)

Osobně se domnívám, že v případě tak vysoce umělecky stylizovaného žánru, jakým je poezie, si lze v současnosti velmi těžko představit jinou než estetickou funkci jako primární, a tedy že se jedná o jakýsi „kompromis pro kompromis“, nicméně souhlasím s Fišerem v tom, že popsany spor dvou přístupů otvírá užitečné otázky stran didaktiky překladu a že především praxe vždy poukáže na prospěšnost té či oné teorie. Ještě než přejdu k praktickým příkladům, rád bych ocitoval pasáž z Jiřího Levého (1998, s. 2), která podle mě dokazuje, že nastíněný spor je od počátku záležitostí uměle přiřizovanou: „Nebudeme trvat na tom, že zážitek čtenáře originálu musí být totožný se zážitkem čtenáře překladu, nýbrž na identitě z hlediska funkce v celkové struktuře kulturněhistorických souvislostí, do nichž jsou zapojeni oba čtenáři. Jde o podřízení jednotlivostí celku.“ Teorie funkční ekvivalence se tedy v podání Jiřího Levého nijak nevzpírá zapojení originálního díla i jeho překladu do širších mimoliterárních souvislostí a přisuzovat jí přílišnou orientaci na originální text s jeho specifiky svědčí o jejím neporozumění.

Věřím, že se podařilo ukázat, že „nepřeložitelnost“ je v případě poezie dosti vágním a vlastně neužitečným pojmem. Sami překladatelé teorií se příliš nezabývající často konstatují, že jejich úkolem a posláním je přeložit všechno. Například romanista Jiří Pelán ve své studii *Překlad konformní a adaptační (na okraj překladu Písně o Rolandovi)* na základě vlastní klasifikace užitečně zapojuje do uvažování otázku přenosu celého kulturního kontextu zásadní zejména pro překlad starších literárních textů, jimiž

se především zabývá. A renomovaný překladatel (nejen) Shakespeara Martin Hilský ve své stati *O nepřeložitelnosti* konstatuje, že vlastně každé umělecké dílo je nepřeložitelné jiným způsobem. Tento zdánlivý bonmot níže rozpracovává: „Není příliš plodné ptát se, **zda** určité literární dílo je nepřeložitelné. Daleko zajímavější je otázka, **jak** je nepřeložitelné.“ (Hilský 1998, s. 16)

Tím se dostáváme k jádru problému: neboť co jiného dokazují desítky překladů jediné básně do češtiny, než že taková báseň je ve své úplnosti nepřeložitelná? A co jiného tato „nepřeložitelnost“ znamená, než že se další desítky překladatelů budou pokoušet báseň přeložit znovu? Za nepřeložitelné je tak paradoxně považováno často nikoli takové literární dílo, které nebylo přeloženo, ale takové, které je překládáno stále znovu. Dokud bude takové dílo představovat překladatelskou výzvu, zůstane živé — či o to živější — v kulturním povědomí. Vzpomeňme například, co způsobily „nepřeložitelné“ predadaistické verše německého básníka Christiana Morgensterna v české kultuře. Tyto básně stavějící na slovních hříčkách díky četnosti a různosti překladů i osobitosti českých překladatelů zdomácněly už v 60. letech 20. století na české hudební scéně a díky nim je Morgenstern a jeho výrazy jako „košilela“ či „Lalulá“ v České republice minimálně stejně tak známý jako ve své vlasti.

II.

„Nejznámější německá báseň“ a možnosti jejího překladu

J. W. Goethe:
Ein Gleiches (Wandrer's Nachtlied II) /
Poutníkova noční píseň II

Když Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) roku 1815 pořádal své sebrané spisy, v prvním svazku zahrnujícím poezii k sobě přiřadil dvě básně vzniklé v letech 1776 a 1780. Ty měly být tištěny vždy společně pod těmito názvy: *Wandrer's Nachtlied* (*Poutníkova noční píseň*) a *Ein Gleiches* (doslova: „to stejné“, míněno: „stejná báseň“). V té době však už byly obě básně samostatně natolik proslulé, a nadto rozšířené v tolika neautorizovaných tiscích, že tento autorův záměr dnes odráží hlavně poměrně komplikovaný název druhé z nich.

Báseň s úplným názvem *Ein Gleiches (Wandrer's Nachtlied II)* dává svým titulem najevo, že se jedná o druhou ze dvou poutníkových nočních písní pojednávající stejné téma jako první. Už samotná tato okolnost je poměrně důležitá pro interprety, potažmo překladatele — neboť mnozí z nich, a jistě ne neprávem, přisuzují onomu paralelu evokujícímu názvu hlubší význam, jak se o tom ještě zmíníme níže. V německém originálu zní báseň takto:

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du*

*Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.* (Goethe 1989, s. 115)

Následující doslovný překlad Aleny Hartmanové vznikl roku 1970 jako doprovod překladu zahraniční teoretické studie o překládání poezie a pochopitelně zachovává pouze obsahový smysl veršů:

*Nad všemi vrcholky
je klid,
ve všech korunách
postřehl bys
sotva dech.
Ptáčky v lese mlčí.
Počkej jen, brzy
spočineš také.* (Volpe 1970, s. 539)

Již krátce po svém vzniku se toto osmiverší stalo jednou z nejznámějších a nejoblíbenějších německých básní vůbec, básní v dobrém slova smyslu „čitankovou“. K této proslulosti jistě přispěly i nanejvýš romantické okolnosti jejího vzniku: třicetiletý Goethe ji 6. září roku 1780 napsal tužkou na dřevěnou stěnu lovecké chaty na hoře Kickelhahn u Ilmenau v pohoří Durynský les, kde té noci — nikoli poprvé — přenocoval. Sám Goethe nápis opakovaně obnovil, naposledy roku 1813.

V srpnu 1831, půl roku před svou smrtí, navštívil Goethe chatu na Kickelhahnu naposledy — spolu s důlním inženýrem Johannem Christianem Mahrem. Mahr o Goethově setkání s jeho vlastními verši informuje těmito dojemnými slovy:

Goethe überlas diese wenigen Verse, und Thränen flossen über seine Wangen. Ganz langsam zog er sein schneeweißes Taschentuch aus seinem dunkelbraunen Tuchrock, troc-

knete sich die Thränen und sprach in sanftem, wehmüthigem Ton: „Ja: warte nur, balde ruhest du auch!“ schwieg eine halbe Minute, sah nochmals durch das Fenster in den düstern Fichtenwald und wendete sich darauf zu mir mit den Worten: „Nun wollen wir wieder gehen!“ (Mahr 29/1855, s. 123)

V českém překladu:

Goethe přečetl těch několik veršů a po jeho tváři stékaly slzy. Docela pomalu vytáhnul svůj sněhobílý kapesník z tmavohnědého svrchníku, osušil si slzy a pravil jemným, pohnutým tónem: „Ano, počkej jen, brzy spočineš také!“ Půl minuty mlčel, ještě jednou pohlédl oknem do tmavého smrkového lesa a obrátil se ke mně se slovy: „Teď snad abychom zase šli!“ (překlad RM)

Báseň i místo jejího vzniku se staly kultem, zdrojem obdivu i parodií. Báseň roku 1823 zhudebnil Franz Schubert, kompozista, jež sám Goethe velmi uznával — a zdaleka se nejedná o jediné zhudebnění. Lovecká chata figurovala od roku 1838 na pohlednicích jako „Goethův domek“ a poté, co roku 1870 vyhořela, byla o čtyři roky později kompletně vybudována včetně faksimile manuskriptu. Z roku 1869 pochází unikátní fotografie, která osmiverší zachycuje ještě v původní podobě — včetně stop po pile, kterou se nějaký turista marně snažil nápis vyříznout. V „Goethově roce“ 1999 byla u chaty umístěna tabule s básní v překladech do mnoha jazyků.

Vzhledem k množství verzí a neautorských textových změn, kterých báseň doznala v období svého získávání na popularitě, tedy v letech krátce po svém vzniku, kolují ohledně přesného znění básně dodnes zbytečné nejasnosti. Za zásadní bývá mnohými (i amatérskými) interprety považován fakt, že báseň v manuskriptu, jak jej zachytila výše zmíněná fotografie, v šestém verši obsahuje substantivum „Vögel“ (ptáci), autorem až později v kniž-



ním vydání pozměněné na „Vögelein“ (ptáčkové). Je to vskutku změna poměrně zásadní, uvažíme-li, že z bezpříznakového substantiva se stává zdobnělina evokující jakousi až pastorální idylličnost, která je básni jako celku neadekvátní. Na druhou stranu je třeba ctít autorův záměr, kterým v tomto případě patrně bylo podpořit princip opakování v rytmu šestého verše a celé básně.

Báseň samu ve svých dílech citují či parodují němečtí básníci Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz či rakouský dramatik Karl Kraus; jako „nejkrásnější německá báseň“ je zlehčována v bestselleru *Die Vermessung der Welt* (Vyměřování světa) Daniela Kehlmana z roku 2005. Pro českého čtenáře je jistě pozoruhodná pozornost, již básni věnuje romanopisec Milan Kundera ve svém románu *Nesmrtelnost* z roku 1988. Goethe je jednou

z postav tohoto románu, avšak jeho báseň zazní v pásmu postav současné hrdinky Agnes a jejího otce. Z poměrně rozsáhlé pasáže z úvodu románu citujeme stěžejní místa, která mimo jiné poslouží jako vynikající úvod do formální a obsahové analýzy básně:

Doslovným překladem ztratí báseň vše. Poznáte, jak je krásná, jen když si ji přečtete v němčině. [...] Každý verš má jiný počet slabik, střídají se tu trocheje, jamby, daktyly, šestý verš je podivně delší než ostatní, a i když jde o dvě čtyřverší, první gramatická věta končí asymetricky v pátém verši, což vytváří melodii, která nikdy nikde předtím neexistovala než v této jediné básni, stejně nádherné jako úplně obyčejné.

Otec se ji naučil ještě v Maďarsku, kam chodil do obecné německé školy, a Agnes ji od něho poprvé slyšela, když byla stejně stará jako on tehdy. Recitovali ji na společných procházkách a to tak, že zdůrazňovali neúměrně všechny přízvuky a snažili se pochodovat do rytmu básně. Vzhledem k nepravidelnosti metra to nebylo vůbec jednoduché, a teprve v posledních dvou verších se jim to podařilo: war-te nur-bal-de-ru-hest du-auch! Poslední slovo vždycky vykřikli, že ho bylo slyšet na kilometr dokola: auch!

Naposledy jí otec tu básničku říkal v jednom z těch posledních tří dnů před svou smrtí. Nejdřív si myslela, že se tím vrací k mateřskému jazyku a do dětství; pak viděla, že se jí dívá do očí výmluvným a důvěrným pohledem, a napadlo ji, že jí chce připomenout štěstí jejich dávných procházek; teprve nakonec si uvědomila, že ta báseň mluví o smrti: chtěl jí říci, že umírá a že to ví. Nikdy předtím si nepomyslela, že by ty nevinné veršičky, dobré pro školní mládež, mohly mít tento význam. Otec ležel, čelo se mu potilo v horečce a ona ho chytila za ruku; přemáhajíc pláč, šeptala spolu s ním: warte nur, balde ruhest du auch. Brzo si taky odpočneš. A poznávala již hlas blížící se otcovy smrti: bylo to ticho mlčících ptáků ve vrcholcích stromů. (Kundera 1993, s. 34–35)

Milan Kundera na této malé ploše postihuje všechny zásadní aspekty, které s sebou tento text v německém písemnictví nese. Po stránce formální je to především mohutný rozpor, vytvářený skutečností, že se jedná o rýmované osmiverší, tedy jeden z nejjednodušších a nejtypičtějších formálních útvarů, které středoevropská poezie zná, a na druhé straně se této deklarované jednoduchosti vzpírá rafinovaná rytmičná i veršová struktura básně. Ze syntaktického hlediska báseň sestává ze dvou vět, značně asymetricky rozložených do veršů. Rým je užit nejprve střídavý, poté obkročný, pravidelně se střídá ženské a mužské zakončení verše.

Z hlediska rytmičné výstavby je správný Kunderův postřeh, že v básni se střídají různé metrické stopy. Tato skutečnost spolu s rozkolísaností počtu slabik ve verších spjatých rýmem vede k tomu, že téměř nikde není naplněno očekávání metrického impulsu — s jedinou výjimkou v osmém, posledním verši. Ten má — a zde se Kundera mýlí — stejný počet slabik jako verš pátý. Ve spojení s razantním mužským zakončením verše neseným dvojhláskou „au“ je výsledkem majestátní dojem osudovosti, kterým tento poslední verš, potažmo celá báseň působí. Osudovosti, která se může zdát jaksi nepatřičná pro jednoduchý večerní přírodní výjev, stejně jako je pro něj zdánlivě neadekvátní složitá formální výstavba. Avšak analýza obsahové složky nás přesvědčí o tom, že všechny tyto formální finesy jsou zcela na místě, že se nejedná o bezúčelnou exhibici mistrova umu.

Ještě předtím však věnujme pozornost zvukové rovině textu — zda a jak se v básni zachycující vjemy z horské večerní přírody projevuje eufonie. Té věnoval pozornost Jaroslav Blažke, autor čtyřdílné řady učebnic literatury pro střední školy s názvem *Kouzelné zrcadlo literatury*:

Goethovo „Über allen Gipfeln“ a „in allen Wipfeln“ opakovaným „l“ navozuje dojem pohledu na horské vrcholky a koruny stromů, které se jakoby ve vlnách tratí v dálce. Pohoda letního

večera uprostřed ztichlé přírody je zvukově vyjádřena substantivem „Ruh“, začínajícím rušným „r“ a doznívajícím dyšným „h“. Šepotavý zvuk mají hlásky „f“ a „š“ ve slovech „Vögelein schweigen“ v šestém verši, nápadné ztlumení vystihuje rovněž na konci pátého verše užití hlásek „h“ a „ch“ ve slově „Hauch“ a závěrečné „auch“, obsahující po samohláskovém rozložném akordu „u — e — u“ (ruhest du) dvojhláskou „au“ sklouznutí do usínavého „ch“. (Blažke 2003, s. 16)

S jeho analýzou zhuštěnou pro pedagogické účely lze v jednotlivostech polemizovat, ale úhrnem je třeba souhlasit, že eufonie je jedním ze základních stavebních kamenů této básně.

Po formální stránce se tedy jedná o drobný básnický skvost tající v sobě na první pohled netušené hloubky. Stejně tak tematicky se na první pohled jedná o prostý žánrový obrázek — příroda se chystá k spánku a znavený poutník spolu s ní; v tomto duchu je také báseň zprostředkovávána německým dětem v učebnicích literatury. Avšak druhý plán odkrývá ve dvojznačné pointě těchto osmi jednoduchých veršů existenciální hlubinu, které si byl vědom jak zestárnuvší Goethe, tak otec Agnes v ukázce z románu Milana Kundery: spánek znaveného poutníka může být spánkem věčným. Takové čtení vysvětluje a potvrzuje rafinovanou kompozici: veškerá jednoduchost výjevu je pouze zdánlivá.

Přesvědčivě popsal působivost básně Mojmir Trávníček ve své studii shrnující překlady této básně do češtiny: „A přece dokonale vytříbená skladbička, udivující klasickou uměřeností, na minimální ploše, za použití nejprostších výrazů, konkrétních a přesných, slov rytmicky plynoucích s lehkou průzračností, dosahuje úžasné podmanivosti. Malý tvůrčí zázrak působí, že soustředěně hutná úspornost je totožná s křišťálovou jasností, která otvírá v temné noci nekonečné výhledy a tušení, a při vši strohé stručnosti je esencí bohatých meditací.“ (Trávníček 1990, s. 94)

Trávníčkova studie s výstižným názvem *J. W. Goethe — 30× jiný a týž* z roku 1990 přináší komentovaný soubor všech zjiš-

těných překladů Goethovy básně do češtiny — a vskutku jich bylo v roce 1990 zjištěno devětadvacet (z toho jeden do slovenštiny a dva doslovné; třicátým textem je míněna báseň v originálním znění), tedy jedná se o jednu z nejpřekládanějších básní vůbec. Mezi překladateli figurují jména očekávatelná (Jaroslav Vrchlický, Ludvík Kundera, Ivan Slavík a mnoho dalších), překvapivá (Jiří Wolker či Eduard Bass) i některá dnes již pozapomenutá. Za více než dvacet let se jistě počet českých překladů této básně opět rozšířil — a nebylo by nezajímavé je shromáždit a srovnat. To by však bylo téma na samostatnou studii; stejně tak jako výčet a komentář nejrůznějších překladatelských metod, ústupků a úskoků, jakých dosavadní Goethovi překladatelé do češtiny užili, aby v češtině zachovali adekvátní dojem, kterým báseň působí, při dodržení komplikované, ale významotvorné formy.

Tradičně bývá tento text považován za „nepřeložitelný“ — právě kvůli komplexnímu dojmu, jakým báseň působí díky dokonalé souhře formy a obsahu. V tomto duchu v českém prostředí o básni referují dvě studie z pera Wenera Wintera a Galvana Della Volpeho z počátku sedmdesátých let dvacátého století. (Winter 1970, s. 534; Volpe 1970, s. 539)

Jak je tedy (ne)přeložitelná Goethova báseň *Ein Gleiches*? Vše podstatné již o ní víme — známe její příběh, rozkryli jsme způsob, jakým je komponována, i ambivalentnost jejího obsahu. Úkolem překladu je pokusit se vytvořit ze všech těchto jednotlivostí stejně harmonický celek, jakým je báseň v originále — jen sotva se tedy uchýlit k některému z obvyklých překladatelských postupů, jako jsou ekvivalence či kompenzace. Každý z prvků má v básni své pevné a nezpochybnitelné místo; i kvůli nevelkému rozsahu nelze najít jeden klíčový bod, který by bylo možno vy-
zdvihnout na úkor míst jiných.

Pokusil jsem se přeložit báseň do češtiny — ne proto, abych přiblížil českému čtenáři neznámý text, ani se nemíním vymezit vůči překladům stávajícím, ostatně mnohdy zdařilým. Mnohem spíše se jedná o pokus poukázat u zdánlivě známého textu na

nové možnosti jeho interpretace prostřednictvím básnického překladu:

*Nad vrchy se sklání
klid v tmách,
lehounké vání
v korunách
už necítíš;
i ptáčkové umkli v lese.
Posečkej, hned se
též utišíš*

Tento můj překlad (respektive jeho šestá, finální varianta) je nesen snahou o maximální věčnost, neboť, jak Mojmír Trávníček ve své studii správně připomíná, problémem většiny překladů do češtiny je u této básně jakási strnulá křečovitost, poetické vy-
cípky a bizarní kakofonie, vznikající pod vlivem úporné snahy
dodržet metrum originálu. Metrický rozměr se nicméně v mém
překladu zachovat podařilo — byť možná ne s tak samozřejmou
klouzavou lehkostí, jakou disponuje originál.

Rozložení rýmů i jejich slabičný rozsah rovněž zůstaly zachovány, avšak za oslabení dojmu, jakým působí originál, lze považovat fakt, že v posledním verši je pro češtinu poměrně ob-
vyklý rým daktylský oproti originálnímu jednoslabičnému za-
končení, které přispívá intenzivnějšímu pocitu sevřenosti básně. Nápadný je v překladu nedokonalý rým spojující šestý a sedmý
verš (*lese — hned se*). Na jeho obhajobu je snad možno poukázat
na nutnost zachování výrazného meziveršového přesahu, který
v tomto stěžejním místě řada dosavadních překladů nezachovává
(ostatně enjambement je vůbec výrazným prvkem básně — při
krátkosti veršů ostatně není divu). I eufonie má v tomto pře-
kladu své nezpochybnitelné místo — jejími nositeli jsou zejména
dlouhý otevřený vokál „á“ v exponovaných rýmových pozicích
v první polovině překladu a opakovaná souhláska „š“ v druhé po-
lovině básně.

Co se tematicko-motivické výstavby týče, je překlad originálu věrný. Po stylové stránce může zaujmout deminutivní adjektivum „lehounký“, nemající oporu v originále, avšak zde je třeba připomenout, že zdobněliny mají v češtině jiné stylové postavení než v němčině, kde jsou spíše výjimkou. I proto jsem pokládal za nutné zachovat nápadné originální deminutivum „ptáčkové“ v šestém verši, i když právě zde se otvírá prostor pro překladatelskou kreativitu (v dosavadních českých překladech je toto místo přeloženo následovně: pták, ptáci, ptactvo, ptáčci, ptáčkové, ptáčata, ptačí hlasy). Za zajímavý překladatelský problém považuji německé substantivum „Wipfel“ z třetího verše, znamenající „vrcholek stromu“. Toto substantivum nemá v češtině jednoslovný ekvivalent, proto většina překladů sáhla ke generalizaci (stromová koruna), případně k zúžení významu (větve, haluze).

Věřím, že se podařilo ukázat, že Goethovu slavnou báseň — a snad skutečně nejznámější německou báseň vůbec — lze navzdory oprávněným skeptickým hlasům adekvátně přeložit pro současného českého čtenáře. Překlad je samozřejmě jistým kompromisem mezi tím, co o básni víme a jak působí v originále, a tím, jaké jsou výrazové možnosti českého jazyka. Jako však již mnohokrát může překladateli vypomoci silně rozvinutá česká tradice překládání básnických děl do češtiny, a v neposlední řadě důkladná analýza prostředků, jimiž báseň v originále dosahuje svého působivého účinku.

III.

Rytmus, rým a eufonie jako překladatelský problém

Gerrit Engelke:

Auf der Straßenbahn / V tramvaji

I při překládání poezie platí translátologická zásada funkčnosti — jde o to, vyvolat překladem celkový účinek co možná nejvíce se blížící účinku originálu. Může se proto zdát pošetilé pokoušet se o analýzu pouze jednoho z komponentů básně, jež stejně jako každé literární dílo působí právě souhrou všech svých složek. Zvukový plán si však zaslouhuje pozornost pro své možnosti podpořit a případně modifikovat obsah veršů, není-li, jako v tomto případě, přímo klíčem k interpretaci básně.

Podrobit výzkumu lze tuto zvukovou složku poezie ve třech jejích základních oblastech projevu: rytmus, rým a eufonie. Pro tento účel jsem vyhledal svůj překlad básně *Auf der Straßenbahn* (v češtině vyšla pod názvem *V tramvaji*) od u nás poměrně neznámého německého básníka Gerrita Engelka (1890–1918), jehož dílo bylo literární vědou přiřazeno k ranému expresionismu; to lze ostatně do jisté míry vypořadovat i na jmenované básni. Zde je totiž třeba uvědomit si dobu vzniku básně (začátek 20. století). To zdůrazňuji vzhledem k námětu básně, neboť si lze jen těžko představit, že by dnešní básník opěvoval tramvaj, avšak v tehdejší době musel takovýto symbol pokroku působit na rozjitřené city mladého

básníka jako zjevení, lomozíci přízrak, hodný poetického zpracování.

Báseň *Auf der Straßenbahn* je tedy zvolena ne snad pro aktuálnost či závažnost vlastního obsahu, ale proto, že se na jejím překladu dá velice dobře demonstrovat, do jaké míry se podařilo zachovat zvukomalebnost a zda tak bylo nebo nebylo učiněno na úkor metrické výstavby a výrazné rytmiizace básně, to vše při dodržení kritérií stanovených pro překladatele závaznou rýmovou strukturou. Jde mi tedy především o to, pokusit se na jediné básni, respektive na jejím překladu, o komplexní pohled na zvukovou stránku při překládání poezie.

Takto báseň zní v originále:

*Wie der Wagen durch die Kurve biegt,
Wie die blanke Schienenstrecke vor ihm liegt:
Walzt er stärker, schneller.*

*Die Motore unterm Boden rattern,
Von den Leitungsdrähten knattern
Funken.*

*Scharf vorüber an Laternen, Frauenmoden,
Bild an Bild, Ladenschild, Pferdetrtritt, Menschenschritt —
Schütternd walzt und wiegt der Wagenboden.
Meine Sinne walzen, wiegen mit! :
Voller Strom! Voller Strom!*

*Der ganze Wagen, mit den Menschen drinnen,
Saust und summt und singt mit meinen Sinnen.
Das Wagensingen sausebraust, es schwillt!*

*Plötzlich schrillt
Die Klingel! —
Der Stromgesang ist aus —
Ich steige aus —*

Weiter walzt der Wagen. (Engelke 1960, s. 121)

Překlad do češtiny:

V tramvaji

*Když vůz do zatáčky odbočí,
lesklé kolejnice před ním vyskočí:
valí se s větší silou.*

*Pod podlahou motor zarachotí,
troleje v tom trysku potí
jiskry.*

*Těsně kolem luceren a ženských blůz,
hmit a kmit, pestrý štít, lidský krok, koňský skok —
houpavě se valí vpřed ten vůz,
smysly mé se valí, drží krok! :
Plný proud! Plný proud!*

*Celý ten proud, v němž lidé jsou jen čísla,
hučí, sviští, zpívá s mými smysly.
Zpěv vozu syčí, bzučí, blázní!
Náhle zazní
zvonek!*

*Proud píseň dozpíval —
jdu ven. Vůz dál,
dál se v dáli valí. (Malý 2007, s. 117)*

Na úvod výkladu o úloze rytmu v originále a v překladu básně podotkněme, že němčina v poezii používá podobně jako čeština sylabotónický prozodický systém, avšak s nepatrným rozdílem. Zatímco čeština toleruje drobné odchylky v přízvuku, kdežto počet slabik ve verši je závazný, v němčině je tomu naopak — raději vsune jednu slabiku navíc, než aby nebylo učiněno zadost nárokům přízvuku.

Nahlédnutím do kapitoly o překládání poezie v *Umění překlada* Jiřího Levého zjistíme, že Levý rovněž vychází z výše zmíněné zásady funkčnosti — při překládání poezie pro metrum, ale

např. i pro rým podle něj platí, že je především třeba zachovat styl originálu. Nemá se vycházet z formy, jakou představuje metrum, ale z její konkrétní realizace — tedy z rytmu a tempa. Neplatí tedy zásada „překládat metrem originálu“, ale zásada „překládat rytmem originálu“, protože jinak se může stát, že zatímco v originální básni rytmus podporuje obsah díla, v překladu se tyto dva faktory dostávají do rozporu. Pro českou překladatelskou tradici bohužel platí, že se zachovává hlavně vnější forma — především tedy strofická kompozice, pořadí rýmů a metrum. Je tomu tak proto, že tento postup je pohodlnější a mnohdy snáze obhájitelný. (Levý 1998, s. 54–67)

Zaměříme se tedy na metrickou výstavbu básně *Auf der Straßenbahn*. Zjišťujeme, že ačkoli jsou verše velmi rytmické a namnoze spjaty rýmem, je tento rytmus v podstatě nepravidelný. Je použito výhradně trochejů, až ve čtvrté sloce se objevuje pro němčinu dosti typický jamb. Každopádně lze s jistotou říci, že autorovým záměrem bylo podpořit rytmitizaci veršů jejich obsah, aby docílil dojmu „drncání“ a „natřásání se“ vozu pouliční dráhy, důvěrně známého ještě nám, cestujícím dnešní tramvají. V zásadě platí, že překlad zachovává rytmus originálu s drobnými odchylkami (ve třetím verši je místo třetího trocheje užito daktylu, počet přízvuků však zůstává zachován). Za zmínku stojí významný přesah ve druhé sloce, a to jak v originále, tak v překladu. V překladu došlo kvůli nutnosti zachovat rým k malému posunu významu a k poetizaci, místo doslovného „od trolejí odlétávají / jiskry“ se objevuje „troleje v tom trysku potí / jiskry“, čímž v češtině dochází k větší izolovanosti druhého a třetího verše této sloky.

Po všech stránkách je pozoruhodný druhý verš třetí sloky — z hlediska rytmu proto, že se zde čtyřikrát po sobě vyskytuje jedna úplná a jedna neúplná trochejská stopa. Tím je docíleno toho, že vedle sebe stojí dvě přízvučné slabiky, což čtenáře nutí k zastavení a vznikají pravidelné mikropauzy jako součást tempa básně. I v překladu je tento efekt dobře patrný.

Druhým zvukomalebným činitelem, významnou měrou se podílejícím na tvorbě nejen formálních kvalit básně, je rým. Versologie rýmu přisuzuje trojí funkci: sémantickou, rytmičskou a eufonickou. Pro překlady poezie platí, že v nich má rým vzhledem k omezenému výběru možností volnější vztah k myšlence básně než rýmy originálu. Překladatel z němčiny do češtiny se však, co se týče rýmů, nalézá ve výhodné situaci — vzhledem k flektivní povaze češtiny má k dispozici bohatý a stylisticky diferencovaný rýmový slovník, a proto lze v tomto směru od překladatele požadovat dobře odvedenou práci.

V básni *Auf der Straßenbahn* není rýmu užito nijak pravidelně — v prvních dvou slokách se vyskytuje rým postupný, ve třetí sloce obkročný a ve čtvrté opět postupný, mezi nimi je však pět veršů, které nejsou rýmem nijak spjaty. Objevují se rýmy mužské i ženské, a to jak v originále, tak v překladu. Ve třetí sloce se v překladu v rozporu s originálem objevují jen rýmy mužské, ve čtvrté sloce naopak jen ženské. V obou případech jde o daň odváděnou významům veršů. Opačný jev, kdy zůstává zachována kvalita i kvantita rýmu, avšak v překladu dochází k nepatřičnému obohacení významu verše, můžeme pozorovat v prvním verši třetí sloky — místo původního „celý ten vůz s lidmi uvnitř“ se z výše zmíněných důvodů v překladu objevuje „celý ten vůz, v němž lidé jsou jen čísly“.

Zaměřme nyní pozornost na zajímavý druhý verš třetí sloky — vyskytuje se zde jakási rytmizovaná rýmovaná řada asociací, vyvolaných pohledem z okna pádící tramvaje. To pěkně vystihuje a předznamenává vazba „Bild an Bild“, doslova „obraz na obraz“ či „obraz za obrazem“. V tomto případě není nutno význam verše striktně zachovávat, spíše jde opravdu o vyvolání určitého dojmu. Jsou to právě vnitřní rýmy, které, a to i v překladu, podporují rytmus a tempo tohoto verše.

Konečně se dostáváme ke třetímu faktoru, který se spolu s rytmem asi nejvýrazněji podílí na výsledném zvukovém efektu, tedy ke zvukomalebnosti, která patří k nejobtížněji přeložitelným

jevům vůbec. V básni *Auf der Straßenbahn* lze odhalit hned tři projevy eufonie s různým účinkem, vždy však dotvářejícím působivost veršů. Ty jsem se snažil zachovat i v překladu.

Ve druhé sloce je takovýmto zvukomalebným prvkem opakující se hláska „r“, vyvolávající dojem rachocení. Stejně funkční je vysoká frekvence této hlásky i v překladu. Překladateli zde usnadňuje úlohu fakt, že české ekvivalenty pro slovesa „rattern“ a „knattern“ obsahují rovněž „r“ — „rachotit“ a „praskat“. Druhé z těchto sloves se v překladu neuplatňuje, zato je tento nedostatek kompenzován užitím slov „trysk“ a „jiskry“.

Výrazně zvukomalebnými jsou opakující se „s“, „š“ a „z“ ve druhém a třetím verši čtvrté sloky. Nositeli eufonie jsou zde opět především slovesa — např. „sausen“ („šumět“, ale i „pádit“), „summen“ („bzučet“), „brausen“ („syčet“, „hučet“) nebo „schrillen“ („ostře znít“). Půvabně nepřeložitelný je v tomto směru autorův neologismus, kompozitum „sausebrausen“. Eufonický moment svištění, šumění a syčení se ve značné, leč nikoli optimální míře projevuje i v překladu.

Celou básni dále prostupuje temný prvek valení se, dunění a hukotu. Především je to způsobeno vysokou frekvencí slovesa „walzen“ („valit se“, ale i „válcovat“), které zejména ve spojení se substantivem „Wagen“ („vůz“) působí i významotvorně. Opravdovým prubiřským kamenem je pak verš poslední, svou aliterací a otevřenými slabikami evokující obraz odjíždějícího vozu. Aliterace originálu byla v překladu kompenzována zvýšenou frekvencí hlásky „l“ a výrazný je rovněž v přízvučných slabikách se opakující široký vokál „a“. Zvuková stránka byla v posledních dvou verších překladu upřednostněna na úkor syntaxe — v češtině vzniká nepůvodní přesah.

Rytmus, rým a eufonie: všechny tyto tři prvky, ačkoliv samy přímý význam nenesou, mohou jej do značné míry ovlivňovat. Pokud tomu tak je, je třeba zohlednit je i v překladu básně. I tento problém lze řešit, a to nejen na základě principu kompenzace, obzvláště u jazyků relativně si blízkých, jakými bezesporu čeština a němčina jsou.

IV.

K aktuálním překladům básně *Herbsttag / Podzimní den* Rainera Marii Rilka

Dost možná největšího množství překladů do češtiny z německého jazyka se dostalo básni *Herbsttag / Podzimní den* pražského rodáka Rainera Marii Rilka. Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček jich v roce 1992 napočítali 31 a větší část z nich byla publikována a zhodnocena v časopise *Světová literatura*. (Trávníček 1992, s. 42–51.) Cílem této kapitoly je představit, souhrnně publikovat a komentovat nové dostupné překlady za posledních téměř dvacet let, které dokazují, že Rilkův text pro překladatele neztratil nic na své uhrančivosti. Celkem se podařilo shromáždit sedm nových překladů *Podzimního dne*, přičemž pouze jeden z nich byl publikován knižně. Čtyři překlady nabízí internet, ve dvou případech se jedná o mé vlastní překlady.

Čím je Rilkova báseň tak působivá? Zaměříme se nejprve na německý originál:

Herbsttag

*Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.*

*Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.*

*Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.* (Rilke 1906, s. 48)

Báseň byla napsána 21. září 1902 a ještě téhož roku vyšla ve sbírce *Das Buch der Bilder* (*Kniha obrazů*). Působivost textu se zakládá na harmonickém souladu zdánlivě banálního obsahu a dokonale zvládnuté formy. Ta představuje důmyslnou transformaci sonetu: dvanáct veršů tvořených pětistopými jamby rytmicky odkazuje k ruskému sonetu, avšak tradiční znělkové schéma je narušeno už v první tříveršové sloce. Obkročný rým, pro sonet příznačný, je zde nahrazen vnitřním rýmem ve třetí verši. Druhá sloka naplňuje klasický model sonetu, avšak závěrečná terceta, která bychom u sonetu očekávali, jsou zhuštěna do jediné pětiveršové sloky s rýmovým schématem *abbab*. Pro celou báseň je příznačné pravidelné střídání mužského a ženského zakončení veršů. Po formální stránce jsou dále nápadné dva meziveršové přesahy (mezi šestým a sedmým a mezi závěrečnými dvěma verši) a několikerá aliterace v první a třetí sloce.

Takto by mohl znít doslovný, pomocný překlad básně do češtiny:

Podzimní den

*Pane: je čas. Léto bylo velmi velké.
Polož svůj stín na sluneční hodiny
a vypuť vichry na pláň [ale i: nivy či pole — pozn. aut.].*

*Přikaz posledním plodům, aby se naplnily;
dej jim ještě dva jižnější dny,
přinut je k naplnění a všeň
poslední sladkost do těžkého vína.*

*Kdo teď nemá dům, už si žádný nepostaví.
Kdo teď je sám, dlouho sám zůstane,
bude bdít, číst, psát dlouhé dopisy
a alejemi bude sem a tam
neklidně chodit, když se honí listy.*

Po obsahové stránce se jedná o prostý podzimní žánrový výjev, avšak s přesahy k transcendentnu a úvahám až existencialistickým. Výrazná je přesná volba lexika: každé z pouhých šestnácti substantiv má v básni své nezastupitelné místo, napomáhající úspornému výrazu celého textu. Mojžíř Trávníček se k básni a jejímu „vnitřnímu dramatu“ vyjadřuje fundovaně a zároveň sugestivně takto:

Text krystalicky průzračný, čítankově přehledný. Za jeho všedními, nejobyčejnějšími slovy však ochromuje závrať. Již z prvních veršů dýchne ze žhavého léta apokalyptická tucha božího zásahu do času. Dotek stísněné hrůzy [...] se uvolní ve druhé sloce, až bukolicky jasné, pokojné, ale plné energie, která se akumuluje. [...] Závěrečná sloka při vší melancholii zní na první poslech jako pedantický protokolární zápis. [...] Konec je otevřený, naděje naznačena, nikoli zaručena. S vířícím listím v závěru se vrací vítr z první sloky, i když není jmenovitě identifikován. (Trávníček 1992, s. 42)

Je nabíledni, že Rilkův *Podzimní den* čtenáře i překladatele okouzluje svou prostotou, která je však jen zdánlivá. Ve skutečnosti v sobě báseň skrývá rafinovaná překvapení a zpočátku netušenou hloubku. Mistrovský kus, který je pro překladatele skutečnou výzvou.

První z dosud v tištěné podobě nepublikovaných překladů básně je z pera Miroslava Macka:

Podzimní den

*Je, Pane, čas: dals létu příliš hrát!
Teď na slunečních hodinách stín zanech
a venku v lánech nech jen vítr vát.*

*Všem pozdním plodům oblou plnost vnuf,
dva dny jim dopřej plné jižních krás,
ať dozrají — pak ty budeš mít čas
dát do těžkých vín jejich sladkou chuť.*

*Kdo nemá dům, už nemůže jej mít,
kdo zůstal sám, už nenajde si paní,
bdít bude, číst, psát smutně dlouhá psaní,
sem tam se toulat, nenajde už klid,
jak suché listí, hnané bez ustání. (Macek 2011)*

Překlad byl publikován na autorově osobní webové stránce [www.macekvbotach.cz — pozn. aut.] věnované kromě překladů např. gastronomii nebo politickým komentářům. Miroslav Macek, veřejně známý spíše jako někdejší politik, je rovněž erudovaným překladatelem poezie, který knižně vydal např. Shakespearovy *Sonety* (Shakespeare 1992). Ke svému překladu bez konkrétního data Macek sděluje následující informaci (s chybným uvedením názvu originálu s německým členem určitým):

*Výhled z okna a Rainer Maria Rilke. Ne, že by ten dnešní
výhled z okna nebyl oku lahodící, ale venku holt poprchává,
vane docela čerstvý severozápadní vítr a vůbec všechno jaksi
začíná připomínat blížící se podzim. Optimista ve mně sice
stále doufá, že přijde dlouhé babí léto a pak vlídný podzim
a mírná zima, romantická část mého já si ovšem hned při-
pomíná Rilkovu báseň Der Herbsttag [...] Kdysi dávno jsem*

*ji s potěšením přeložil, dnes třeba ty krásné verše potěší vás
[...] A to nádherné babí léto ovšem ještě přijde!*
(Macek 2011)

Mackův časově blíže neurčitelný překlad svědčí o tom, že jeho autor si suverénně osvojil rýmovou techniku a že po řemeslné stránce překládání poezie ve vázaném verši rozumí. Dokládá to bravurní převod formálních fines Rilkovy básně — přirozeně je zachována jak rytmická struktura, tak vnitřní rým i aliterační řady, byť z obou významných enjambementů zachovává jen první. Avšak již první verš se sémanticky od originálu dost odchyluje: místo oslavy končícího léta čteme jeho hodnocení vyznívající spíše negativně, navíc umocněné nepatřičným expresivním vykřičníkem na konci verše. Originální a svěží je řešení vnitřního rýmu: pár *zanech* / *v lánech* se neobjevuje u žádného z ostatních českých překladů; je ovšem otázkou, zda se v originále spíše než o „lány“ evokující dost možná lány zlátnoucího obilí nejedná o již sklizená strniska a holé pláně.

Naopak neoriginální, ale pravděpodobně nabízející se je rýmový pár *chut/vnuť* z druhé sloky — stejné řešení nacházíme už v druhé verzi překladu Otto F. Bablera (Trávníček; Kundera, s. 45) (aniž bychom chtěli Mackovi podsouvat, že se snad mohl nechat inspirovat). Inovativní je spojení „oblá plnost“, přes jistou archaičnost příznačnou pro celý tento překlad plně funkční. Ve třetí sloce zazní zúžení významu druhého verše, který v Mackově překladu interpretuje samotou jako záležitost čistě partnerskou, nikoli existenciální. Třetí verš jako by chtěl existenciální motiv naopak posílit spojením „smutně dlouhá psaní“ — avšak chtěl-li překladatel gradovat melancholii textu, bylo by snad na místě zvolit adjektivní podobu adverbia „smutný“; takto spojení vyznívá až nechtěně komicky. Trochu na škodu je rovněž nevystižení pointy a směřování překladu kamsi do prázdna. Přes všechny tyto drobné nedostatky je Mackův překlad svébytným a důstojným členem dlouhé řady českých verzí této básně.

Autorem druhého překladu publikovaného na serveru Písmák (jednom ze dvou nejznámějších českých serverů určených autorům publikujícím na internetu) od 26. března 2001 je František Vyjan (lze předpokládat, že se jedná o skutečné jméno překladatele):

Podzimní den

*Pane: již čas. Léta bylo dosti.
Na sluneční hodiny polož svůj stín,
větry do rovin vpusť po libosti.*

*Posledním plodům oblou plnost vnuť,
dopřej jim ještě dva dny tepla jihu,
poruč jim oble zrát a v oka mihu
sladce jim dolejš těžkou vína chuť.*

*Kdo svůj dům nemá, sotva zrobí jej.
Kdo nyní sám je, zůstane sám léta,
bdít bude, číst, dopis jak provaz splétat,
neklidem zmítán kráčet přes alej,
až vítr počne zvadlé listí smetat. (Vyjan 2001)*

Překladatel k básni připojil následující výmluvný komentář: „Včera když jsem si ze šuplíku vyhrabával podklady pro daňové přiznání, vyhrabal jsem taky zmačkaný cár papíru s překladem, který jsem už strašně dlouho postrádal. Je to asi vůbec jeden z nejpřekládanějších (do češtiny) textů od Rilka, ale když můžou všichni, proč ne já?“ (Vyjan 2001)

Pokud jsme u Macka konstatovali jistou archaičnost, první verš Vyjanova překladu jí přímo oplývá. Překladatel v první sloce bohužel nezvládl ani převod originálního rytmu, což je spodivem, neboť další sloky jsou již v tomto směru přeloženy bezchybně. (Zde je třeba zdůraznit, že po stránce metrické k sobě mají němčina a čeština velmi blízko a v případě Rilkovy básně není důvod originální umně budovaný rytmus nezachovat). Archaismus (či

spíše poetismus?) se objeví i v šestém — „oka mihu“ — a osmém verši — „zrobí“. Stejně jako Mackův používá i tento překlad spojení „oblá plnost“, avšak jeho efekt je vzápětí rozmělněn nepatřičným zopakováním adjektiva „oblý“ v šestém verši.

Překladatel Hanuš Karlach o překládání Rilka konstatuje, že „technika běžného překladu, zavedené osvědčené finty (ekvivalence, kompenzace) tu selhávají“ (Karlach 1990, s. 343) — to bohužel nechtě potvrzuje ve svém překladu i František Vyjan, když v desátém verši opisuje jednoznačné spojení „dlouhé dopisy“¹ poněkud krkolomným přirovnáním „dopis jak provaz splétat“, byť se takto překladateli otevřel prostor pro vyřešení rýmové trojice ve třetí sloce. Avšak celkově působí překlad vyváženě, překladatel si je přinejmenším vědom formálních nástrah originálu a snaží se je převést. Což tak jednoznačně neplatí pro oba následující překlady.

Třetí z překladů publikovaných na internetu se nachází pod adresou <http://rilke.blog.cz>, na níž najdeme vyzrálé překlady celkem desíti Rilkových básní. Báseň *Podzimní den* sem byla vložena 15. října 2010. Překladatel se po výzvě deanonymizoval, překlad pořídil Radovan Šoba, vystudovaný právník a básník, autor sbírky *Ke hvězdám stíny* (Šoba 2003):

Podzimní den

*Pane: je čas, byl léta velký vmach.
Střel na sluneční hodiny své stíny,
a větrům činy povol v pustinách.*

*Posledním plodům vel se naplnit;
ještě jim dej po dvou jižnějších dnech,
přiměj je dílo završit a nech
poslední sladkost v těžká vína vlít.*

¹ Jež se mimo jiné v jasné narážce objevuje v básni Ivana Blatného *Podzim* ze sbírky *Stará bydlíště*.

*Kdo teď jej nemá, už si nepostaví dům.
Kdo sám teď je, bude tak prodlívat,
bdít bude, číst a dlouhá psaní psát
a půjde alejemi neklidně vstříc dnům,
kdy vítr jimi listí bude hnát. (Šoba 2010)*

Čtení tohoto překladu znesnadňuje rytmická rozkolísanost ve třetí sloce, začínající se však projevovat už ve sloce druhé. Především druhý verš druhé sloky sice počtem slabik odpovídá originálu, ale rytmicky rozhodně nemá žádoucí jambický spád; tím tedy nenaplnuje požadavek sylabotóničnosti českého verše. Je to škoda: neboť překladatel si je vědom formálních úskalí originálů a snaží se s nimi vyrovnat. Nápadité řešení vnitřního rýmu *stíny/činy* bohužel ztroskotává na nepřirozené a neadekvátní dikci celého verše: *a větrům činy povol v pustinách*. Neporozuměním nebo dosti svévolnou interpretací je rovněž expresivum *střel* namísto prostého *polož* z druhého verše — možná kvůli poctivému dodržení aliterací a snaze najít jednoslabičný výraz.

Ke druhé sloce nelze mít po obsahové stránce vážnějších výtek; naopak vyzdvihnout je třeba důsledné opakování osudově vyznívajícího adjektiva *poslední* v prvním a čtvrtém verši. Ve třetí sloce působí svévolně především poslední dva verše, které — kvůli rýmu, zdá se — přesouvají děj z přítomnosti do mlhavé budoucnosti.

Čtvrtý překlad vznikl v lednu 2006 a jeho autorem je tehdejší gymnazista, v současné době především internetový politický komentátor Martin Pánek. Publikován byl na autorově blogu 16. ledna 2006:

Podzimní den

*Už je čas, pane. Letos bylo léto z nejteplejších.
Slunečným hodinám svůj stín odevzdej,
a nech větry vlát na nivách vezdejších.*

*Poruč dozrání plodům zpozdilým,
ještě dva jižnější dny můžeš jim věnovati,
pěstí je k dokonalosti, však nezapomeň dáti
poslední sladkosti vínům ušlechtilým.*

*Kdo teď nemá domu žádného, nového si nepostaví.
Kdo teď samoten jest, dlouho zůstane tak,
bude nespát, číst, dlouhé dopisy psát a pak
v alejích chodit sem a tam bude ve stromoví,
neklidně bude se toulat, až vyraší listy a odejde mrak.*
(Pánek 2006)

Na dotaz po okolnostech vzniku překladu Pánek v komentáři na svém blogu odpověděl: „Vznikl z toho důvodu, že jako dobrovolný domácí úkol na hodinu literatury ve třetáku na gymplu jsme měli přeložit první sloku. Když už jsem byl v tom, tak jsem to přeložil celé.“ (Pánek 2006)

Aniž bychom chtěli snižovat míru a hodnotu překladatelova úsilí, je třeba rozhodně říci, že se jedná o překlad nezdařilý. Obsahuje nejhrůznější začátečnické chyby od zásadního nedodržení pravidelného rytmu originálu po deformaci obsahu pravděpodobnosti v důsledku úporného hledání rýmových párů. Rýmy jsou nakonec to jediné, co báseň po formální stránce s originálem propojuje — avšak jedná se o rýmy vesměs gramatické, ne-li jednoduše koncovkové (*věnovati/dáti*). Nápadný vnitřní rým v první sloce je v překladu zcela ignorován.

Příznačná je snaha o vyvolání „poetického dojmu“ (neadekvátního, protože originál je vlastně civilní) celou škálou prostředků: od lexika (*na nivách vezdejších; samoten*) přes archaické genitivní spojení (*Kdo teď nemá domu žádného*) po užití koncovky *-ti* v infinitivu, navíc v příznakové rýmové pozici.

Po obsahové stránce lze pozorovat zásadní nepochopení originálu v posledním verši. Neklidné podzimní víření listů je přeloženo, jako *až vyraší listy a odejde mrak*, tedy nemístným upnutím se k jaru. Zajímavé je, že stejný lapsus zavádí do svého pře-

kladu z roku 1913 Jakub Deml, u nějž *rašící listy* Mojmir Trávníček hodnotí dokonce jako „určitou schválnost“. (Trávníček 1992, s. 50)

Pátý z překladů byl jako jediný otištěn. Vyšel knižně roku 2008 v antologii *Skrytý poklad — zasuté verše z Čech*, jejímž editorem a zároveň překladatelem Rilkovy básně je Zdeněk Hron, básník a překladatel z angličtiny:

Podzimní den

*Pane, je čas: Tvé léto nejde dál.
Slunečným hodinám svěř svoje stíny
a vypuť vítr, aby poli vál.*

*Posledním plodům přikaz plnost dní,
ještě dva jižní poskytni jim k zrání,
přiměj je k naplnění, které vhnáí
těžkému vínu sladkost poslední.*

*Kdo teď dům nemá, nepostaví nic.
Kdo teď je sám, má osud dlouho jistý,
bude bdít, číst, psát samé dlouhé listy
a v stromořadích sem a tam tím víc
neklidně bloumat, když se honí listí.* (Hron 2008, s. 141)

Ze všech překladů zde publikovaných vykazuje Hronův nejvíce řemeslné zručnosti. Zdeněk Hron je zkušený překladatel (nejen) poezie a zdá se, že němčina, z níž nepřekládá často, mu nečiní problémy. Báze i zvláštnosti formy Rilkovy básně jsou vesměs zachovány, s jedinou důležitou výjimkou: překladatel nezachoval vnitřní rým v první sloce. Částečně jej kompenzuje aliterací ve třetím verši a zejména pak nápadnou aliterací řadou ve verši čtvrtém.

V druhé sloce je mistrovsky zachován meziveršový přesah; překladatel pracuje s elipsou v druhém verši a nijak zvlášť neruší ani opis, kterého je užito v třetím a čtvrtém verši. Třetí sloka pak přináší překvapení: Hron vyřešil rýmovou trojici zavedením de facto

tautologického rýmu *listy/listí*, který využívá polysémie slova *list*. Tím, že slova nejsou úplně totožná, se podporuje jejich významové odlišení; zároveň však není přehlednutelná formální i etymologická příbuznost obou výrazů. Takový postup asi není legitimní v každém překladu, u této konkrétní básně však má své opodstatnění už jen proto, že je na něj položen důraz (poslední slovo celé básně) a čtenář se s ním konfrontuje, byť i nechtěně a nevědomě.

Vymezit se vůči stávajícím překladům: už jen to by jistě byl možný i pochopitelný důvod, proč překládat některé básně stále znovu — ostatně právě tuto motivaci ve svém komentáři k překladu zmiňuje František Vyjan. Já jsem se pokusil *Herbsttag* přeložit dvakrát, avšak motivace prvního překladu přibližně z roku 1998 byla jiná. S básní jsem se setkal jako začínající student germanistiky a netuše, nakolik je báseň v českých překladatelských kruzích proslulá, vytvořil jsem jeden ze svých prvních překladů poezie z německého jazyka:

Podzimní den

*Již, Pane, stůj. Byl velký léta čas.
Sluneční hodiny tvůj stín ať chrání
a pustou plání nech znít vichrů hlas.*

*Posledním plodům poruč rychle zrát,
ať všechny za pár dní cítí tu změnu,
dožeň je k uzrání za každou cenu
a sladkou šťávou zaplav vinohrad.*

*Kdo nemá přátel, bude dlouho sám.
Kdo nemá dům, již nový nepostaví,
bude psát dlouhé věty na pozdravy
a alejemi půjde sem a tam
neklidem zmítán jak list, stéblo trávy.*

Z překladu, mohu-li si dovolit s odstupem let soudit, je patrné řemeslné zvládnutí (včetně aliterací, rytmu a vnitřního

rýmu), avšak zároveň přílišná svévole ve výkladu některých veršů. V prvním verši zaujme přesun substantiva „čas“ do rýmové pozice — čímž se poněkud vytrácí monumentální vstup originálu. Třetí verš pak zbytečně poetizuje — „znějící hlas vichrů“ svou abstraktností a opisností originálu plně neodpovídá. Místo „dvou dnů“ z pátého verše překlad zbytečně zobecňuje: *ať všechny za pár dní cítí tu změnu*. Šestý verš pak nezachovává důležitý mezi-veršový přesah. Sedmý verš, přesto, že svou rozvitou metaforou představuje spíše volnou variaci na originál, si i s odstupem troufám hodnotit jako zdařilý, lehce apokalyptickou náladou Rilkeově básni odpovídající.

Třetí sloka tohoto překladu přináší několikerá zklamání. První dva verše jsou významově prohozeny, což je přinejmenším svérázné. Místo „dlouhých dopisů“, kterými je Rilke ve své osobní korespondenci proslulý, nacházíme svévolnou parafrázi *dlouhé věty na pozdravy*, která je svým významem naprosto jinde. A nevydařil se ani závěr překladu — *stéblo trávy* z dvanáctého verše je svým významovým potenciálem zcela vzdáleno podzimní náladě celé básně.

Nespokojenost především se závěrem první verze překladu, dále obeznámení se s historií a problematikou překládání Rilka do češtiny a v neposlední řadě desetiletá osobní zkušenost s překládáním poezie byly důvody, proč jsem báseň za účelem jejího knižního publikování ve výboru z Rilkovy poezie s názvem *V cizím parku* roku 2013 přeložil znovu:

Podzimní den

*Pane: je čas. Dnes rok se naplnil.
Krok hodin slunečních tvůj stín ať chrání,
ať dují plání vichry ze všech sil.*

*Posledním plodům v jižním poledni
dvou dnů pak přikaz uvrát, ať jsou plné*

*až po okraj a vžeň pak v žhavé vlně
do ztěžklé révy sladkost poslední.*

*Kdo dům teď nemá, nebude v něm spát.
Kdo teď je sám, ten dlouho bude ještě,
bude bdít, číst a dlouhá psaní psát
a alejemi budou ho pak hnát
jako list sem, tam neklid, vítr s deštěm.* (Rilke 2013, s. 16)

Mým cílem bylo zachovat především jedinečnou atmosféru osudovosti Rilkovy básně, a to nikoli na úkor jejich estetických kvalit. Překlad je tak rozkročen mezi doslovnost některých prvků a mezi výrazné ukročení od originálu, které by ovšem mělo být ústrojné.

Doslovností míním například první půlverš celé básně; dále lpění na dvojím slovním opakování (adjektiva „poslední“ a „dlouhý“) a důsledné zachování obou meziveršových přesahů. To je možná až nemístně podtrženo třetím, domnívám se však, že funkčním enjambementem v druhé sloce. Ta je vůbec specifická: značné významové odchýlení se od originálu je kompenzováno formálními prostředky: inovativními rýmy a výraznou aliterací s konsonantem „ž“. „Plnost plodů“, mající oporu v originále, pak v tomto překladu koreluje s druhou polovinou vstupního verše — který se významem zcela odchýlil od nápadného i nápaditého „velmi velkého léta“.

Klíčovou je pak třetí sloka: podařilo se tomuto překladu překonat nedostatky první verze? Rád bych věřil, že ano. Zachovává význam spočívající v detailu — dvakrát zdůrazněné „ted“ v prvním a druhém verši této sloky či sled infinitivů ve verši třetím. I tento překlad má však své slabiny: např. gramatický trojitý rým spočívající v jednoslabičných infinitivech. Kvůli rýmu se pak do výpovědi v posledních dvou verších dostala slovosledná inverze, která může ztížit porozumění textu na první přečtení. Proto ani tuto verzi nelze považovat za definitivní.

Ukazuje se, že překladatelské možnosti Rilkovy básně *Herbsttag* nejsou zdaleka vyčerpány a že i v posledních dvacet

let přineslo několik básnických překladů, které jsou hodny toho jména. Počet českých verzí shromážděných Mojmírem Trávníčkem a Ludvíkem Kunderou v roce 1992 lze tedy směle upravit na třicet sedm, přičemž nelze očekávat, že by toto číslo mělo být do budoucna číslem konečným. Navíc svou životaschopnost prokázal i internet jakožto prostředí vybízející k publikacím různého druhu, tedy — proč ne i jako platforma pro adepty překladatelství poezie.

V.

K úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní světové poezie

Rimbaud a Trakl — překvapivá paralela

Historie překládání poezie je téměř ve všech moderních evropských kulturách historií vzájemných inspirací, vyrovnávání se cizím vzorům a kulturního obohacování, ale také historií nedorozumění a omylů. Je to přirozeně dáno rozpolcenou umělecko-exaktní podstatou celé disciplíny. I taková setkání založená často na náhodě se leckdy s odstupem prokázala jako inspirativní, ne-li zásadní pro směřování literárního vývoje v určitém jazyce.

Chci se v této kapitole věnovat dvěma básníkům, kteří stáli u zrodu moderní evropské poezie a jejichž překladatelé vykonali pro svůj jazyk službu z pohledu odborníka téměř medvědí, ve svém uměleckém důsledku však heroickou a ceněnou. Poukážu na jistou pozoruhodnou paralelu mezi tím, kým a jak byli poprvé přeloženi francouzský básník Jean Arthur Rimbaud do němčiny a rakouský básník Georg Trakl do češtiny a jaké mělo toto jejich uvedení následky.

Dvě básně Jeana Arthura Rimbauda (1854–1891) byly sice v německém překladu Otto Reutera uveřejněny už v roce 1898 v časopise *Die Gesellschaft*,¹ ale už následujícího roku v časopise

¹ Básně *Oraison du soir* a *Les Premieres Communions IV*.

Pan vycházejí první rimbaudovské překlady z pera tehdy sotva dvacetiletého Karla Klammera. Ty se později měly stát milníkem veškeré básnické produkce z německého jazykového prostředí. Zdůrazňuji: Klammerovy překlady z Rimbauda, nikoli Rimbaudovy básně samy o sobě.

Karl Klammer (1879—1959), rodák z Vídně a v civilním životě plukovník rakouské c. k. armády, vedle Jeana Arthura Rimbauda překládal (s menším ohlasem, ale v podstatě stejnou metodou) i verše Françoise Villona a Maurice Maeterlincka a přes požehnaný věk, jež dosáhl, spadá svým významem plně do prvního desetiletí 20. století. Vedle překladatelské činnosti psal i vlastní verše, které však svou kvalitou nijak nevybočovaly ze soudobé básnické produkce. Vlastní psaní a nedostatek zkušeností byly i důvodem, u překladatelů poezie nijak neobvyklým, proč začal překládat francouzské básníky. V sedmnácti letech zápolil s Verlainem, přes nějž se dostal i k veršům Rimbauda, tehdy ještě v evropském měřítku zdaleka ne doceněného autora. Z jeho vlastního vyprávění se dovídáme i něco o způsobu, jakým se Rimbaudova poněmčení ujal: „Bylo těžké vyznat se v jeho Alchymii slova a v jeho pocitech, aby se jim v němčině dalo naslouchat alespoň z poloviny tak jako originálům. Ale na druhou stranu bylo i nádherné ztrácet se v oné bujně nespoutanosti obrazů a barev.“ (Grimm 1982, s. 126)

Povzbuzen slovy Richarda Dehmela, který pochvalně komentoval jeho první překlady, rozvíjí Klammer v ústraní vojenské služby dále svou překladatelskou metodu i počet přeložených básní. Klíčovým je pro něj, potažmo i pro veškerou německou poezii — byť se závažnost tohoto faktu dodnes málo zdůrazňuje — rok 1907. V něm vycházejí kromě řady časopiseckých překladů knižně Klammerovy překlady z Villona, ale především svazek s názvem *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung* (*Arthur Rimbaud. Život a dílo*), výběr z tvorby Arthura Rimbauda zahrnující přibližně polovinu jeho díla a uvedený obsáhlou životopisnou studií Stefana Zweiga. Ten vyšel pod průhledným překladatelo-

vým pseudonymem K. L. Ammer. Tento K. L. Ammer se prostřednictvím svých osobitých překladů z Rimbauda stal iniciátorem jedné výrazné odnože celé literární epochy, německého expresionismu. Tato odnož vycházela ze symbolismu, který se v německé poezii prakticky omezil na specifickou tvorbu Stefana Georga či Rainera Maria Rilka, a z pocitů, jimiž literární vývoj obohatila dekadence. Kniha překladů Arthura Rimbauda se stala ve své době kultem, byla záhy rozebrána, dočkala se dvou dalších vydání a stála u zrodu poetik mnoha německých básníků. Z těch nejvýznamnějších jmenujme dva: Georg Heym (1887–1912), básník německého velkoměsta, a Georg Trakl (1887–1914), básník rakouského venkova.

U prvního z nich se rimbaudovský, ale i např. baudelairovský vliv omezuje na několik klíčových motivů a na formu verše; v případě Georga Trakla, básníka tradičně uznávaného jako svébytného zástupce expresionismu originálního poetického ducha, který zásadním způsobem ovlivnil nejen rakouskou, ale např. i českou poezii, při podrobném pohledu s překvapením zjišťujeme, že Klammerovy překlady z Rimbauda nejen originalitu Traklova talentu iniciují, ale prostřednictvím desítek doslovných i volněji chápaných citátů v Traklově básnickém díle vstupují do zcela nového, nečekaného kontextu, jímž pak mohou působit dále. A je jen zásluhou Traklova básnického génia, že (nijak neskrývané, ale zároveň soudobými čtenáři netušené) vlivy jiných básníků (vedle Rimbauda např. Friedrich Gottlieb Klopstock, Nikolaus Lenau, Friedrich Hölderlin, Novalis, Georg Büchner, Jakob Wassermann, Paul Verlaine, Charles Baudelaire a jiní) přetváří ve své poezii v jedinečnou syntézu originálních interpretací odvozených inspirací, která vnáší do moderní poezie jako takové poprvé v takto ucelené podobě popření tradičního požadavku básnické originality, a zároveň tento požadavek maximální možnou mírou relativizuje.

Rimbaudův vliv na Trakla zaznamenal už v roce 1925, tedy poměrně záhy, Adolf Meschendörfer, který nachází především do-

slovné citáty z Klammerových překladů u Georga Trakla, jejichž již jen pouhý výčet je vyčerpávající. (Menschendorfer 1925, s. 93)

Důsledněji a důkladněji si širších souvislostí mezi Rimbaudem a Traklem, lépe řečeno mezi Klammerovými překlady Rimbauda a Traklem, všímá Reinhold Grimm, který zároveň poprvé pojmenovává význam Klammerových překladů pro německou poezii. (Grimm 1959, s. 288–315; Grimm 1982, s. 124–145)

První badatel si kupodivu nepokládá otázku po kvalitě Klammerových překladů z Rimbauda — ačkoli už tehdy existovaly překlady Paula Zecha a záhy k nim přibýly další z pera Alfreda Wolfensteina. Reinhold Grimm už si takovou otázku klade — stejně jako všichni, kdo se Rimbaudovou recepcí v německém prostředí obecně zabývají — a stejně tak dochází k nutné odpovědi, že Klammerovy překlady z Rimbauda nelze přes jejich dopad na německou literaturu, přes jejich řemeslnou suverenitu a uhrančivou sugesci považovat za umělecký překlad v pravém slova smyslu, ale označuje je přiléhavým termínem „freie Nachdichtung“ čili „volné přebásnění“. Jdeme ještě dál: současný průměrný čtenář Rimbauda v originále neznalý ohlasu, jakého se Klammerovým překladům dostalo, zato znalý německého jazyka, by tyto překlady nesporně označil za špatné. Objevují se nesrovnalosti na rovině formy — Klammer v podstatě volně zachází s metrem a rýmovým schématem Rimbaudových básní psaných ve vázaném verši — i na rovině obsahu. Někdy posouvá vyznění celého verše, ba celé sloky. Není tak tomu proto, že by neuměl dostatečně francouzsky, ale proto, že chtěl docílit stejného dojmu, jakým na něj Rimbaudovy verše zapůsobily — a kvůli kvalitnímu rýmu často obětoval jinou složku verše, obsahovou. Zato převody Rimbaudových básní v próze jsou jasným důkazem Klammerova překladatelského talentu; nejsou svázán rýmovou strukturou, dává překladatel prostor své invenci a vytváří originální, nicméně adekvátní podobu těchto textů v němčině. Zejména tyto Klammerem přeložené básně v próze se staly zdrojem pozdějších Traklových „přejímek“. Trakl tedy Rimbauda vnímá skrze poněkud pokřivené

zrcadlo Klammerových překladů, a pokud přejímá citáty, potom tak činí včetně omylů, jichž se Klammer jako překladatel dopustil.

Je paradoxní, že to, co dnes čtenáři poezie vnímají jako specificky traklovské motivy a metafory, v mnoha případech pochází právě od Rimbauda, respektive od Karla Klammera a od způsobu, jakým Rimbaudovy verše přeložil do němčiny. Jmenujme dva příklady za všechny:

Za typický traklovský slovní obrat lze bezesporu považovat slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které u Trakla vytváří téměř epiteton constans — a přesto je překladatelé do češtiny překládají pokaždé jinak: Reynek jako „pokojné šílenství“ (Trakl 1917, s. 38; Trakl 1924, s. 59), „měkké šílenství“ (Trakl 1917, s. 59), „líbezně šílenství“ (tamtéž, s. 81) a Ludvík Kundera potom překládá jako „hebké šílenství“ (Trakl 1995, s. 86), „lahodné šílenství“ (tamtéž, s. 120) i jako „jemné šílenství“ (tamtéž, s. 64 a 178) — jak vidět, nacházíme zde šest českých přívlastků pro vyjádření jediného německého termínu; to by nevadilo do té míry, pokud by tento přívlastek u Trakla nebyl pevně vázán na jediné substantivum. Slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které Trakl v mnoha variacích v různých básních opakuje, má svého předchůdce v Rimbaudově básni *Ophélie* (*Ofélie*), v jejímž sedmém verši zaznívá v originále „douce folie“ (Rimbaud 1981, s. 70), tedy doslova skutečně význačné „sladké, něžné, jemné, lehké šílenství“ či „bláznovství“. Klammer je překládá právě jako „sanfter Wahnsinn“ (Rimbaud 1921, s. 148), nicméně až u Trakla opakovaným a systematickým užitím nabývá povahu symbolu a takto je třeba s ním nakládat i v českém překladu. Z českých překladů tohoto spojení u Rimbauda jmenujme tyto: „sladké melodie šílenství“ u Františka Hrubína (Rimbaud 1956, s. 16) — přičemž slovo „melodie“ do překladu proniklo zjevně především kvůli nutnosti nalézt rým na klíčové jméno „Ofélie“ — a „tiché šílenství“ u Svatopluka Kadlece (Rimbaud 1959, s. 15). Vítězslav Nezval jakožto zastánce volného přebásnění se tomuto slovnímu obratu úplně vyhýbá a Rimbaudovy verše „Voici plus de mille ans que sa douce folie / Murmure sa romance à la brise du

soir.“ (Rimbaud 1981, s. 70), tedy doslova „Už víc než tisíc let její sladké šílenství / šeptá svou romanci večernímu větru.“, překládá jako „Už víc než tisíc let tu její nostalgie / zpívá svou romanci mlhavé pasece“ (Rimbaud 1930, s. 27).

Zatímco tento příklad demonstroval správný překladatelův postup, následující již operuje se zkreslením, které se však pro Trakla ukázalo jako nosné a inspirativní:

V závěru Rimbaudovy básně v próze *Les Ponts (Mosty)* najdeme slovní spojení „des bouts de concerts seigneuriaux“ (Rimbaud 1981, s. 224), doslova „zakončení, úryvky panských koncertů“, které Klammer nepochopitelně a nesprávně překládá jako „Endakkorde von Kammerkonzerten“ (Rimbaud 1921, s. 241), tedy doslova přeloženo „konečné akordy komorních koncertů“. Překladatelé Rimbauda do češtiny toto místo překládají správně jako „útržky panských koncertů“ — Vítězslav Nezval (Rimbaud 1930, s. 174) — či „úryvky panských koncertů“ — Aleš Pohorský (Rimbaud 2003, s. 61). U Trakla se tento — od Klammera, nikoli Rimbauda — převzatý termín „Endakkord“ objevuje hned dvakrát, v básni *Kleines Konzert (Malý koncert)* ve verši „Narziß im Endakkord von Flöten“ (Trakl 1998, s. 25) a v hymnu *Psalm (Žalm)* ve spojení „Endakkorde eines Quartetts“ (tamtéž, s. 32). Bohuslav Reynek jej v prvním případě překládá poněkud volně jako „závěrečné znění“ (Trakl 1917 s. 43), v druhém případě pak správně jako „konečné akordy“ (tamtéž, s. 61), Ludvík Kundera v obou případech zachovává správné znění „konečný akord“ (Trakl 1995, s. 61 a s. 95). U Rimbauda i Trakla se tedy původně jedná o totéž slovní spojení, jehož interpretace se však v důsledku několika-násobného překladu a především v důsledku zásahu překladatele Karla Klammera rozštěpila několika různými směry.

Na Traklově fascinaci Klammerovými překlady Rimbauda je pozoruhodné, že Trakl sám francouzsky uměl a lze mít za prokázané, že se s Rimbaudovými texty později seznámil i v originále a mohl si tedy být vědom osobitosti Klammerova přístupu. Přesto v něm až do konce jeho tvůrčího vzepětí utkvěl právě Klamme-

rův jazyk — jako by mu ve smyslu rimbaudovské „alchymie slova“ nešlo ani tak o přesný význam veršů, ale o pocit, nezávislý na přesném slovním významu; slova sama se stávají pouhou materií, libovolně kombinovatelnou. To, co se často u Trakla chápe jako halucinační vize způsobené drogovým opojením, je ve skutečnosti rafinovaná, plně racionální nutková činnost hledání výrazu nikoli ve slovech, ale kdesi za nimi.

Byla-li v předchozích odstavcích pro reflexi básnického díla v jiném jazyce prostřednictvím umělecky sice působivého, nicméně z odborného pohledu neuspokojivého překladu použita metafora křivého zrcadla, ponechejme si ji i pro výklad o tom, kým a jak byl Georg Trakl poprvé přeložen do češtiny a s jakým ohlasem se tyto překlady setkaly. Čeština byla vůbec prvním cizím jazykem, do něž byly Traklovy verše (a to již čtyři roky po publikování Traklovy prvotiny *Gedichte*, v roce 1917) převedeny. Kromě tohoto primátu není rovněž zanedbatelný počet českých překladatelů, kteří se s Traklovými verši pokoušeli vypořádat. Na prvním místě je třeba jmenovat Bohuslava Reynka, autora onoho prvního překladu do češtiny, dále pak Ludvíka Kunderu, který v 60. letech 20. století přeložil a uspořádal Traklovo dílo téměř beze zbytku. Překlady Trakla se dále zabývali Zbyněk Hejda, Ivan Slavík, František Nechvátal, Otto František Babler, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Ivan Blatný, Jan Alda, Jaroslav Bednář, Jan Grmela, Jiří Mulač, Růžena Žižková a Ivan Wernisch. Hejdovy, Slavíkovy, Holanovy, Bablerovy a Wernischovy verze překladu vyšly knižně ve výběrech z jejich překladů, překlady ostatních překladatelů (někdy jde jen o jedinou báseň) nalezneme roztroušeny po časopisech.

Existují však ještě jiné vazby české literatury k poezii Georga Trakla. Jedná se o vztahy přímé či nepřímé inspirace některých básnických děl, jednotlivých básní nebo próz Traklovým dílem či životním osudem. Četnost a prakticky kontinuální výskyt takových děl až do současnosti dokazuje, že tato fascinace některých českých básníků Georgem Traklem, byť mnohdy jen chvilková, není jevem nahodilým. Na počátku zaujetí českých básníků

pro Georga Trakla stojí právě Reynkovy překlady Traklových sbírek *Gedichte* a *Sebastian im Traum*.

Bohuslav Reynek první Traklovu sbírku *Gedichte* pod názvem *Básně Jiřího Trakla* přeložil již roku 1917. Druhá Traklova sbírka *Sebastian im Traum*, která byla publikována v Německu roku 1915, byla Reynkem rovněž záhy přeložena a vyšla — stejně jako *Básně Jiřího Trakla* — v nakladatelství Dobré dílo Josefa Florianiana roku 1924 pod názvem *Šebastian v snu*. Jak bylo u Dobrého díla zvykem, obě knížky vyšly stranou zájmu kulturních center a v nevelkém nákladu. Přesto si však našly své čtenáře a vzbudily zaslouženou pozornost i mezi „básníky z center“.

Posuzujeme-li Reynkovy překlady dnes, dospíváme ke spíše rozporuplným závěrům — na jedné straně stojí cena objevitelského činu českého básníka a překladatele, který k nám tak záhy uvedl dílo, jež se ukázalo být pro českou literaturu tak inspiračním; na straně druhé nelze nevidět některé polemické kroky, ale i nedostatky, přehlédnutí, či dokonce chyby, jichž se Reynek dopustil. Ludvík Kundera píše v předmluvě k vlastním překladům básní Georga Trakla o Reynkových překladech následující:

Reynkovy překlady jsou opravdu úrovně velmi rozkolísané, jsou tam místa přeložená velkolepě vedle míst zcela nezdařilých. Tam, kde Reynek překládá Traklův volný verš (tedy zvláště v Šebastianu v snu), jsme svědky urputného hledání českého ekvivalentu pro Traklův zvláštní jazyk, tam se s ním Reynek rve a co na tom, že se nejednou nestrefuje. Jisté je, že ani slabá a nejslabší místa Reynkova překladu nejsou s to potlačit nebo zrušit Traklovu básnickou velikost. To je stará překladatelská zkušenost: i pod nedokonalým překladem prozařuje básník, je-li veliký. A velicí básníci se u nás vždy zprvu dočkávali spíše pohotově informativního překladu, a pak teprve následovaly další pokusy. To má být tedy jistá rehabilitace Reynkovy práce: uvedl k nám velmi záhy velkého básníka a on tu našel spřízněné duše. (Trakl 1995, s. 31)

Není však třeba chodit do „poučené současnosti“, abychom se dopátrali soudobé reflexe Reynkových překladů. Už Vítězslav Nezval, který Trakla na rozdíl od Kundery nikdy nepřekládal, se o Reynkově práci vyjadřuje v souvislosti s Halasovou druhou básnickou sbírkou *Kohout plaší smrt* (a pro ni užitým nelichotivým termínem „traklovština“) dokonce velmi odmítavě, uváděje při tom již roku 1930 ve své kritice poprvé (Halas 1968, s. 41–42), podruhé pak na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956 ještě otevřeněji do vzájemného vztahu Georga Trakla, Bohuslava Reynka a Františka Halase:

Naše generace rozvíjela obraznost, v svém optimismu milovala harmonii. Halas ve snaze o původnost a také pod vlivem Georga Trakla, rakouského básníka, který zemřel v mládí a jehož verše, velmi temné a prosycené syrovostí, překládal Reynek, katolický básník, který prožil víc než půl života ve Francii, kde zapomněl česky, češtinou víc než polámanou, převzal s pesimismem a pochmurností Trakla i Reynkovu řeč. Pokládal jsem Halasovu přemíru kakofonie téměř za organickou vadu [...] (Nezval 1976, s. 318)

V této nespravedlivé a jistě i ideologicky podmíněné kritice najdeme několik závažných souvislostí — Nezval zde spojuje Bohuslava Reynka-básníka s Bohuslavem Reynkem-překladačem, obojí pak považuje za důležitý inspirační zdroj Halasových veršů.

Víme, že Bohuslav Reynek začal překládat velmi brzy, prakticky ve stejné době, kdy začal psát vlastní verše. Podstatnou úlohu při jeho překladatelské aktivitě (i při jeho vlastní básnické tvorbě) sehrála postava staroříšského vydavatele Josefa Floriana, který mladého talentovaného autora k literárním činnostem podněcoval. Své první verše Reynek posílal do *Moderní revue* a vůči jejímu okruhu autorů, zejména však vůči monumentálnímu dílu Otokara Březiny, se, stejně jako mnoho příslušníků jeho generace, chtěl svou poetikou vymezit. Tato skutečnost je jednou z příčin,

kteřé spoluutvářely zvláštní jazyk Reynkových básní, onu češtinu podle Nezvala „víc než polámanou“. Avšak je třeba zdůraznit fakt, že při tomto utváření mohl jen nepatrnou roli sehrát vliv cizích jazyků, tedy Nezvačem připomínaná francouzština. Reynek sice strávil ve Francii řadu let (první pobyt se datuje do let 1911–12), ve větší míře tam však pobýval až později, nikoli v době, kdy se jeho zvláštní poetický jazyk utvářel. Poznámka o tom, že by Reynek ve Francii mohl zapomenout česky, je rozhodně přemrštěná, ne-li nehorázná (ostatně jako celý Nezvalův pamflet).

Přesto je zřejmé, co Nezval Reynkově češtině vytýká. Je to zvláštní dojem jazykové neobratnosti, kterým jeho verše působí; tato „neohrabanost“ je však zamýšlená a souvisí s výjimečným Reynkovým postavením na české literární scéně — záměrně izolovaným postavením katolického básníka v kontextu poetiky poválečného českého básnictví. Jaroslav Med k tomu v předmluvě k výboru z Reynkovy tvorby *Vlídne vidiny* poznamenává:

Člověk, zmítaný neklidem srdce a vidinami hrůz z odpadu lidstva od Boha, musel jako umělec pohrdat všemi avantgardními svody. [...] To se logicky projevovalo i v jeho básnické tvorbě: tam, kde si avantgarda oblíbila v poezii hovorovou plynulost a odvrhla všechny tradiční poetismy i slovoslednou nepřírozenost, tam Reynek stavěl do popředí určitou knižnost větné stavby, podtrženou symboličností básnického pojmenování. V Reynkových verších tak nacházíme některé jevy, které mohly být v soudobém básnickém kontextu považovány za archaickou neohrabanost — myslíme tím zejména slovoslednou inverzi, zdůrazňovanou arytmičností nebo kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmické řady. (Med 1992, s. 15)

Reynkův básnický jazyk je regulérním a opodstatněným výsledkem boje o opravdovost a naléhavost básnického projevu. Není však třeba tato známá fakta potvrzovat; na Reynka-překladaatele je nutno z principu brát měřítko odlišná. Jakkoli lze uzná-

vat a ocenit práci s jazykem v Reynkových vlastních verších, zdá se, že právě totéž je tím nejpodstatnějším, co musíme vytknout jeho (nejen) traklovským překladům. Reynek u svých básnických překladů bohužel většinou (a snad i záměrně) nenalézá odpovídající míru, v níž je třeba, aby se překladatel stáhl do pozadí a byl pouze „služebníkem textu“. Z překladů obou sbírek Georga Trakla, které Bohuslav Reynek pořídil, až příliš výrazně ční jeho vlastní, zvláštní jazyk.

Obširně a erudovaně se k Reynkovým metodám překladu vyjadřuje Josef Mlejnek ve své studii *Blázen jsem ve své vsi*:

Překlady Trakla a ostatních expresionistů nebyly Reynkovi, jenž přes všechny duchovní mohutnosti postrádal jakoukoli virtuozitu či pouhé sklony k ní, cvičením v básnickém jazyce, ale v jeho pozadí vždy stálo trpělivé hledání vlastního výrazu, které je příznačné pro celou jeho tvorbu a které vlastně nemělo skončit. Při tomto zápase s andělem je stále přítomno nebezpečí, že podlehneme-li kouzlu a svodům jazyka někoho jiného, že náš jazyk nebude poslušen nejniternější vrstvě duše tak, aby se dokázal vymanit ze všech ozvuků a přiměsí cizích vlivů. Význam Reynkových překladů je relativní nejen vzhledem k času, ale právě i vzhledem k utvářejícímu se vlastnímu dílu. Jeho překlady jistě v sobě nemají tu míru odosobnění jako třeba překlady Karla Čapka nebo Jindřicha Hořejšího (i v překladech prózy budou Josefu Florianovi vadit „reynkoviny“), ale jejich význam tkví především v objevování a v odhalování nových cest právě ve chvíli, kdy pro setkání uzrálo i setkání jiných. Dost možná, že z traklovské inspirace vytěžil Bohuslav Reynek méně než ti, jimž poznání Traklova díla zprostředkoval, i když objevení Trakla znamenalo spásnou trhlinu v dosavadních básnických jistotách i u něho. (Hradec 1991, s. 65)

Překlad jakékoli beletrie je vždy překladatelovou osobitou interpretací originálního textu, a proto nelze nikdy nalézt překlad

jediný, „ideální“. Snahou by však mělo být, aby tato interpretace byla „co nejméně osobitou“, a tedy „co nejjobecněji přijatelnou“ (tedy „korespondující s interpretací co největší části vnímatelů textu“). Rozhodujícím měřítkem je rozdíl v působení originálního a přeloženého textu. Cílem je, aby tento rozdíl byl co nejmenší. Jazyk a forma originálního i přeloženého díla pak vedle obsahu hrají roli více či méně důležitou, u překladů poezie ovšem roli zásadní. V Reynkových překladech lze sice některé problematické jevy (např. archaicky působící větnou stavbu) do značné míry obhájit osobitostí překladatelovy interpretace, v případě jevů jiných, zejména z oblasti formy básní, se však jedná o závažná pochybení. V menší míře se pak vyskytují zjevná pochybení i v rovině obsahu, tedy v rovině věcného pochopení originálu.

Mohli bychom spekulovat o tom, jaký osud by potkal Reynkovy překlady Trakla, kdyby tolik nezapůsobily na mladého básníka Františka Halase (1901–1949). Jisté je, že právě Halasův zájem, jeho popularizace Traklova díla mezi svými básnickými kolegy „z center“ i ozvuk Traklovy, potažmo Reynkovy poezie v jeho vlastní tvorbě — v prvním básnickém období, vymezeném přibližně sbírkami *Sépie* (1927), *Kohout plaší smrt* (1930) až po sbírku *Dokořán* (1936) — sehrály zásadní roli ve vývoji české meziválečné poezie. Traklův vliv na ranou tvorbu Františka Halase je záležitostí známou, ověřenou jak několikerým neskrývaným svědectvím autora samotného či svědectvím jeho přátel, tak i vědeckým zkoumáním — tím se zabývali např. Ludvík Kundera, Jaroslav Med či Karel Milota. Trakl, Reynek i Halas byli osobití a přes svůj nevysoký věk (mluvíme vesměs o jejich raných sbírkách) vyzrálí básníci; v Halasově tvorbě tedy došlo ke střetu a částečnému prolnutí tří poetik; tří podobných, ale rozhodně nikoli totožných pohledů na svět.

Už tato charakteristika napovídá, že hledat podobnosti na úrovni jednotlivostí — např. konkrétních citátů — je sice možné a také úspěšné, ale nikoli zásadní pro vztah Trakl–Reynek–Halas. K tomu Ludvík Kundera v předmluvě ke svým překladům Trakla píše:

Hledat citáty či parafráze z Trakla u Halase nebo Hrubína by byl počátek bludného kruhu, neboť pak bychom museli začít hledat citáty z Rimbauda, Hölderlina a bible u — Trakla. [...] Neboť v literatuře nezáleží na tom, zdali se cituje, záleží na tom, co z toho vznikne. Že to u velkých tvůrců nikdy není plagiát nebo odvozené dílo, je nasnadě.
(Kundera 1995, s. 32)

Jaroslav Med potom poznamenává ještě obšírněji:

Bylo by absurdní obviňovat básníka Halasova typu z epigonství jedině proto, že v jeho díle nalezneme některé traklovské citáty. Otázka vlivu Trakla na Halase i Reynka je, můžeme říci, otázkou citové sugesce. Halas našel v Traklově díle určitou obranu proti psychickému kolektivismu poetismu, našel zde impuls pro své tvůrčí zosobnění. [...] Traklův vliv na Halase se týká Halasových básnických „kořenů“, nikoli toho, co z nich vyrostlo, je mnohem spíše východiskem k básnickému sebepoznání než možností k transplantaci motivů nebo obrazů.
(Med 1969, s. 228—240)

Je pozoruhodné, s jakou, byť nenápadnou vehemencí brání oba vědci Halasovo dílo před nařčením z plagiátorství. Je ale také potřeba si uvědomit, že Halasovo dílo bylo v dobovém kontextu takového tlaku vystaveno — a to nejen v Nezvalově kritice sbírky Kohout plaší smrt v souvislosti s hanlivým označením „traklovštiny“. Až mnohem pozdější období tzv. postmoderny prokázalo životaschopnost, ba dokonce nutnost a umělecké kvality tvorby, jež zakládá svou vlastní originalitu na práci s jinými texty.

Výjimečnost Halasovy sbírky *Kohout plaší smrt* je založena na několika na sobě nezávislých faktorech, které však ve společném souznění působí jednoduše. Nás bude zajímat otázka, nakolik se v této sbírce zobrazují vlivy Trakla (prostřednictvím Reynka) — neboť právě tato sbírka je dle soudu všech halasovských badatelů

Traklem nejvíce poznamenána. Jaké jsou prameny, z nichž traklovská inspirace do Halasova díla prýští?

Halas se s Traklovými básněmi v Reynkově překladu seznámil záhy po jejich vydání počátkem 20. let, neboť již rokem 1922 je datována následující vzpomínka Jaroslava Seiferta:

František Halas mi Trakla záhy objevil. Docela mu učaroval a znal mnoho veršů nazpaměť. Ale mě tenkrát nezajímalo a v oplátku říkal jsem Halasovi verše z Verlainea [...] A to, podle mého zdání, opět nezajímalo Halase tak, jak bych chtěl.
(Halas 1968, s. 41–42)

Hledáme-li v Halasově díle stopy Traklovy poetiky, pak je nutno je vnímat přes „křivé zrcadlo“ Reynkových překladů, které, jak jsme dříve objasnili, jsou výrazně osobité a poznamenané poetikou Reynkových vlastních básní. Někteří badatelé si proto kladou otázku, nakolik Halase poznamenala tato skutečnost; ba co víc, např. Jaroslav Med či Ludvík Kundera stejně jako Jiří Kolář se domnívají, že — v důsledku Halasovy fascinace Traklem v Reynkově překladu — se Halas seznámil důkladně s Reynkovými sbírkami a tato četba rovněž zanechala stopy v jeho poezii. Tři podobné poetiky „básníků podzimu“, tři podobně tragická vidění světa — to vše se protíná a směřuje k vrcholu ve sbírce *Kohout plaší smrt*.

Na úrovni jazyka lze najít velmi přesvědčivý doklad příbuznosti Halasovy poezie s Reynkovou — a to ve zdánlivě nelogickém Halasově vybočení z dobového kontextu básnické avantgardy. V jeho verších často nalézáme slovoslednou inverzi či kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmičké řady. Miroslav Červenka tyto vlastnosti považuje za typické pro český symbolistický verš (Červenka 1966, s. 160–179), Jaroslav Med pak dochází k závěru, že Halas k němu dospívá skrze Reynkův stylizovaný, záměrně „protiavantgardní“ tradiční verš březinovský. S provokativní, ale pro naše účely klíčovou úvahou na toto téma potom přichází Ludvík Kundera:

Jako lákavou hypotézu nadhazují i možnost, že Halas se pro svou poetiku vskutku inspiroval na slabších místech Reynkova překladu, na těch „nečeských“ podle Nezvala. Na těch, kde možná nad Reynkem-překladačem nabyl převahy Reynek-básník. Proč ne? [...] Inspirativnost přeci není nerozlučně spjata s absolutně čnicí hodnotou. (Kundera 1999, s. 90–91)

Ukazuje se, že měřítko původnosti, podle něž bychom museli prakticky veškerou poezii Georga Trakla považovat za odvozenou, nelze dost dobře uplatnit ani na ranou poezii Františka Halase. Intenzita tvůrčího vzepětí obou tvůrců jim nedovolila zabývat se „podružnostmi“, jako byly citáty z děl jimi obdivovaných básníků, vědomě či nevědomě do vlastní tvorby zanášené. Sleduje se zde básnický účín, který nespočívá v původnosti, ale v předznamenání metody koláže. Důležité je, že do tohoto procesu vstupuje v obou případech výrazný překladatel, který daného básníka předkládá čtenářům po svém, a který tedy poznamenává i povahu převzatých citátů. Zasahuje tím do vývoje poezie mnohem více, než jak by mu příslušelo, přisoudíme-li překladu primárně služebnou úlohu. Vyhroceně řečeno: špatný (rozumí se: příliš osobitý) překlad působí opakovaně jako zdroj nové inspirace.

Bylo by pochopitelně lákavé hledat obraz, metaforu či slovní spojení, které Trakl skrze Klammerův překlad přejímá od Rimbauda, a které následně — netuše již několikanásobnou zprostředkovanost — přejímá do svých veršů František Halas, ovlivněný pro změnu Reynkovým překladem Trakla. I takové přejímky se vskutku najdou. Jmenujme zde příklad, který — prostřednictvím Reynkova překladu Traklova citátu z Klammerova překladu Rimbauda — zasáhl i do poezie Františka Halase.

Jedná se o slovní spojení „runde Augen“, „kulaté oči“, které u Trakla podobně jako u již zmíněného příkladu nabývá povahy epiteta constans a v obou sbírkách se vyskytuje celkem osmkrát. Podle badatele Reinholda Grimma má tento obraz původ

u Rimbauda, pro Trakla pak samozřejmě v Klammerově překladu. V básni v próze *Antique* (*Antika z Iluminací*) totiž čteme: „Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent.“ (Rimbaud 1981, s. 217) V Klammerově překladu: „Reizender Sohn des Pan! In deinem Antlitz, das Blüten und Beeren kronen, bewegen sich zwei kostbare Kugeln, deine Augen.“ (Rimbaud 1921, s. 241)

Z překladů do češtiny jmenujme ten od Aleše Pohorského: „Lepý Panův synu! Zpod tvého čela ověšeného kvítky a bobulemi se pouli tvoje oči, drahocenné koule.“ (Rimbaud 2003, s. 50).

Toto slovní spojení Bohuslav Reynek ovšem nepřekládá jako „kulaté oči“, nýbrž příznakově, nepřesně, snad „poetičtější“ jako „oblé oči“. Rozdíl mezi oběma výrazy spočívá především v logice obrazu — zatímco „kulaté oči“ jsou spíše jakýmsi přirozeným ornamentem a nepopírají logiku obrazu, spojení „oblé oči“ znepokojuje — přívlastek „oblý“ se v češtině tradičně spojuje s jinými substantivy, např. „oblý kámen“ či „oblé křivky těla“, nemluvě o sémantickém rozdílu obou adjektiv.

A hle, oblé oči pronikly i do Halasova básnického díla: do třetí sloky básně *Melancholie* z roku 1924:

*Tvůj obličej je holubicí s hrdlem proříznutým,
vy oblé oči nemohu pro vás spát,
tím pohledem skrz hvězdy protisknutým
zrcadlo v srdci chce se mi rozplakat.* (Halas 1963, s. 19)

Co ovšem takový „důkaz“ dokazuje? Nic více a nic méně, než že Halas nevědomky skrze Reynka, Trakla a Klammera sahá až kamsi k Rimbaudově básni. Pomněme ovšem, jak inspirativní musí jazyk překladu být, když takto svou ústrojnou výstředností překryje samotný originál!

Zobecněme dosah této skutečnosti: tak, jako Trakl v některých aspektech převzal s Rimbaudem jazyk jeho překladatele Karla Klammera, přebírá František Halas s Traklem některé

aspekty jazyka literárního překladu Bohuslava Reynka, a to v obou případech navzdory tomu, že znají originál (Halas sám se dokonce později pokusil jednu Traklovu báseň přeložit). Docházíme k překvapivé, nevídané analogii svědčící o tom, že překladatel — zejména básnického — díla nemusí být pouhým zprostředkovatelem, ale přímo iniciátorem nových mezikulturních vztahů a článkem určujícím jejich charakter. Záleží jednak na tom, jaký text překladatel pro publikaci zvolí (neboť neexistuje objektivní pohled, který by mírou důležitosti daného autora ve výchozí literatuře určoval, kdo má být přeložen — a tak i autor ve své vlasti nedoceněný může jinde zasáhnout výrazně do literárního vývoje) a jednak na tom, jak překladatel ke své práci přistoupí, potažmo opět, jak je jeho počin v cílovém jazyce přijat. Karl Klammer i Bohuslav Reynek jako překladatelé tak nevědomky, nezáměrně a nenápadně svými básnickými překlady výrazně zasáhli do vývoje jak německé, tak české poezie.

VI.

K problematice překladu deformací slovesných valencí v moderní poezii

Deformace slovesných valencí je v moderní evropské poezii poměrně častým jevem, který nabývá rozmanitých podob a funkcí. Z českých autorů se stala charakteristickým výrazovým prostředkem u Vladimíra Holana (1905–1980), zejména v jeho sbírkách z 30. let. Ačkoli je v českém prostředí Holanovo kreativní zacházení s valencí sloves nejznámější a je rovněž odborně popsáno (Trunečka 2000, s. 484–501), nejedná se zdaleka o jediného autora, který jich v poezii využívá.

Vladimír Holan — pravděpodobně nezáměrně, intuitivně — vstupuje do kontextu, který byl v evropské poezii té doby širší, než by se na první pohled zdálo. Konkrétně se zaměřím na popsání tohoto jevu na příkladu rakouského básníka Georga Trakla (1887–1914), který má nejen deformacemi slovesných valencí k Holanovi blízko. Z českých autorů pak přirozeně v daném kontextu kromě Holana vyvstane tvorba Františka Halase, stojícího v rané fázi své tvorby pod výrazným vlivem Georga Trakla.

Asi nejpropracovanější je analýza valenčních deformací v díle Georga Trakla, básníka, který zanechal svou poezií výraznou stopu v dějinách moderní světové literatury. Jeho pohnutý životní osud, ale především básnické dílo, obsažené ve dvou, rozsa-

hem nevelkých sbírkách a v literární pozůstalosti, znepokojovaly a inspirovaly už jeho současníky; po druhé světové válce však zájem literární vědy o Georga Trakla dosáhl nebývalých rozměrů. A jak bylo v předchozí kapitole nastíněno, už od 60. let 20. století Trakl svým dílem zasahoval i do vývoje české poezie, a to zejména prostřednictvím překladů Bohuslava Reynka.

Valenčními deformacemi v poezii Georga Trakla se systematicky zabývá Eberhard Sauermann, ředitel innsbruckého Brenner-archivu, ve své stati s názvem *Zu Valenzverstößungen in poetischer Sprache. Befremdende Transitivityierungen bei Georg Trakl* (K prohrěškům proti valenci v básnickém jazyce. Zcizující tranzitivní transformace u Georga Trakla In: Sauermann 1985). Sauermanna zajímá zejména Traklův zvláštní způsob užití některých sloves, která, ač svou povahou netranzitivní, u něj nabývají tranzitivní povahy.

Tyto jevy spadají do oblasti tzv. poetické deformace, která patří mezi hlavní rysy poetického stylu, jak jej definoval Roman Jakobson (Jakobson 1995). Jedná se vlastně o licenci autora (básníka) zacházet s jazykem proti jeho přirozeně vnímaným pravidlům, pokud mají tyto prohrěšky proti normě za účel dosáhnout uměleckého účinku. S deformacemi v tomto duchu se setkáme v poezii Georga Trakla i Vladimíra Holana a patří k podstatným prvkům spoluvytvářejícím osobitý styl obou básníků.

Pro četné překladatele Traklova díla představují taková místa velmi obtížnou oblast, která by měla být pojímána komplexně v rámci celého díla a poté organicky včleněna do překladu. Přes ojedinělé snahy českých překladatelů podobné prvky do překladů začlenit se žádnému z nich nedaří zachovat je v odpovídající míře, některé prvky jsou pak systematicky opomíjeny. Tato opominutí mají pravděpodobně původ v obavách překladatelů, že verše interpretovali chybně, a proto se raději přiklání k logičtějšímu, uhlazenějšímu řešení. Poezie Georga Trakla je tak českým čtenářům předkládána tradičně v podobě, která většinou nedosa-

huje poetického účinku originálu — znepokojení vnímatele a rozšíření interpretačního pole básně.

Nejzajímavější příklad nabízí druhá sloka známé Traklovy básně *An den Knaben Elis*:

*Elis, wenn die Amsel im schwarzen Walde ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.*

*Lass, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs. [...] (Trakl 1998, s. 17)*

Tato báseň se dočkala hned několika překladů do češtiny. Bohuslav Reynek, první Traklův překladatel do jiného jazyka vůbec, překládá takto:

Chlapci Elisovi

*Elise, zvolá-li v černém lese kos,
toť tvoje zkáza.
Rty tvé pijí chlad modrého pramene z skály.*

*Zanech, krvácí-li potichu tvé čelo,
pradávných legend
a temného výkladu z drah ptačího letu. [...] (Trakl 1917, s. 23)*

A překlad Ludvíka Kundery z šedesátých let dvacátého století:

Chlapci Elisovi

*Elisi, když volá v černém lese kos,
je to tvůj zánik.
Tvé rty pijí chlad modrého skalního pramene.*

*Když tvoje čelo tiše krvácí,
zanech prastarých legend
a temného věštění z ptačího letu. [...]* (Trakl 1995, s. 131)

V novějším překladu Ivana Slavíka z osmdesátých let má báseň odlišně přeložený už název:

Na chlapce jménem Elis

*Elisi, když v černé doubravě kos volá,
to je tvůj zánik.
Tvá ústa pijí chladnou modř skalního pramene.*

*Teď nech, ať čelo tiše krvácí
pradávné zkazky,
temný smysl ptačích odletů. [...]* (Slavík 1996, s. 181)

Zvláštní, tajemnou atmosféru básně podtrhují dvě místa, kde se Trakl dopouští valenčních deformací. Tím prvním je vlastně celá větná konstrukce tvořící druhou sloku: už prvního Traklova vydavatele Kurta Wolffa na ní zarazila zdánlivě chybějící čárka na konci prvního verše, která by zásadním způsobem změnila vyznění celé sloky.

Do celé věci vnáší jasno Traklova odpověď nakladateli v dopise z června 1913, jedno z velmi výjimečných míst, kdy se Trakl sám vyjadřuje ke své poezii: „Auf Ihre Anfrage teile ich Ihnen umgehend mit, dass die betreffende Stelle im Satz vollkommen richtig ist. Das *Lass* hat hier die Bedeutung von dulden; deshalb ja auch kein Beistrich nach *blutet*.“ (Trakl 1998, s. 292) V překladu do češtiny: „Na Vaši otázku sděluji, že zmiňované místo ve větě je zcela v pořádku. Slovo *Lass* [nechej, ale i snášej, strp — pozn. aut.] má zde význam „Dulde“ [snášej, strp — pozn. aut.]; proto také žádná čárka po *blutet* [krvácí — pozn. aut.].“

Autor tedy sám poskytuje přímý návod, jak má být tato sloka (sémanticky) interpretována: „Strp (snášej tu skutečnost),

když tvé čelo tiše krvácí / prastaré legendy / a temné výklady ptačího letu.“

Slovo „krvácet“, běžně netranzitivní a nevyžadující valenci, Trakl používá jako tranzitivní (tedy „krvácet koho, co“). Takto je Traklův text reflektován pouze v překladu Ivana Slavíka. Dřívější překladatelé patrně nepřikládali pozornost chybějící čárce na konci prvního verše, sloveso „lassen“ interpretovali ve významu „zanechat, nechat“ a Traklův obraz podstatně zlogičtili. Nebylo by to sice přílišnou chybou, pokud by zvláštní, příznakovou Traklovu formulaci nahradili jiným, adekvátním příznakovým prvkem, tak se však nestalo. Jako možné řešení se zde jeví Slavíkův poměrně doslovný překlad, ve kterém je sloveso „krvácet“ spojeno s předmětem ve čtvrtém pádě — je tak docíleno podobně zneklidňujícího dojmu jako v textu originálu.

Nutno podotknout, že tranzitivní transformace nejsou v německé poezii, expresionistické zejména, žádnou výjimkou a najdeme je i u jiných autorů (z expresionistů např. August Stramm, ze starších básníků např. Friedrich Hölderlin). Že však tyto tranzitivní transformace nejsou u Trakla ojedinělé, ale jsou jedním ze stavebních prvků jeho poetiky, dokazuje četnost jejich výskytů v básnickově tvorbě. S objektem ve čtvrtém pádě spojuje Trakl slovesa svou povahou intranzitivní, např. *weinen* (plakat), *schweigen* (mlčet), *denken* (myslet — v němčině vždy s předložkou), *träumen* (snít) či zmíněné *bluten* (krvácet). Překladatelé do češtiny se tomuto jevu vyhýbají a většinou se takové verše snaží logicky opsat, čímž oslabují účinek originálního textu. Pro příklad uveďme čtvrtou sloku básně *Abendlied* (*Večerní píseň*):

*Frühlingsgewölke steigen über die finstere Stadt,
Die der Mönche edlere Zeiten schweigt.* (Trakl 1998, s. 38)

Bohuslav Reynek překládá tuto sloku, jejíž doslovný překlad by zněl *Jarní mraky stoupají nad pochmurné město / které mlčí vznešenější doby mnichů*, takto:

*Jarní mračna se vznášejí nad temné město,
jež mlčí o vznešenějších dobách mnichů.* (Trakl 1917, s. 74)

A Ludvík Kundera podobně jako:

*Jarní oblaka stoupají nad mračné město,
jež mlčí o vzácnějších dobách mnichů.* (Trakl 1995, s. 113)

Ivan Slavík tuto Traklovu báseň rovněž přeložil, ovšem použil jiný název — *Večer*. Její čtvrtá sloka v jeho překladu zní:

*Oblaka jarní stoupou do tmy nad městem,
jež mlčí o krásnějších dobách řeholníků.* (Slavík 1996, s. 179)

Žádný z uvedených překladů nedosahuje účinku originálu, kde je sloveso „mlčet“, svou povahou intranzitivní, spojeno s objektem v akuzativu.

Můžeme se zamýšlet nad tím, proč Trakl této příznakové, znepokojující formulace užívá. Zdá se, že jeho cílem mohlo být jednak vzbuzení dojmu odcizenosti, poukázání na to, že jazyk se svými pravidly nedokáže postihnout jím vnímanou skutečnost — a proto se uchyluje k formulacím, které, nedržíce se pravidel jazyka, jsou ve své výpovědi přesvědčivější.

Není důvod, proč se nepokusit Trakla překládat do češtiny včetně jeho valenčních deformací. V důsledku tradičního zlogičtování překladů básní Georga Trakla do češtiny potom může být i jejich odraz v české literatuře (u těch autorů, kteří Trakla poznávali prostřednictvím překladů) v tomto ohledu pozměněný — Georg Trakl není v překladech reflektován komplexně. Rozhodně to však neznamena, že by se tím dopad poezie Georga Trakla na českou literaturu zmínil — nabízí se ale domněnka, že obraz poezie Georga Trakla je pro českou literaturu v důsledku neakceptování některé její složky jiný, plošší než pro literaturu německou.

Tuto hypotézu nepřímou potvrzuje i skutečnost, že se tento způsob práce s jazykem navzdory možnému očekávání téměř nevyskytuje u básníka, o jehož blízkém vztahu k poezii Traklově nemůže být pochyb — u Františka Halase.

Obtížná je odpověď na otázku, zda se u Trakla, případně u Halase mohl pro své valenční deformace inspirovat Vladimír Holan. Lze se spíše domnívat, že nikoli, neboť v Holanově případě nenajdeme tak průkazné stopy traklovské inspirace jako u Halase — a především je Holan básníkem natolik osobitým, že lze předpokládat, že k valenčním deformacím dospěl vlastní cestou. Jistou míru inspirace však nelze vyloučit — a v takovém případě by rozhodně neměla mít hodnotící nádech. Neboť Holan se pod Halasovým vlivem o Trakla zajímal, jak dokazují slova badatele a překladatele Ludvíka Kundery v úvodu jím sestaveného výboru z veršů Františka Halase *Krásné neštěstí*: „Vladimír Holan: ‚[...] mnoho a mnoho let tomu, co mi Fr. Halas věnoval od Trakla *Šebastiana v snu*, knihu přeloženou p. B. Reynkem, básníkem a překladatelem u nás nedoceněným! Trakl je skvělý! Tu jednu báseň jeho jsem přeložil za druhé světové války‘ [...] Holan dosvědčuje Halasovo nadšení, které si nenechával pro sebe.“ (Halas 1968, s. 42)

Kromě takto projeveného zájmu existuje i doklad o Holanově traklovsky orientovaném zájmu překladatelském. Jedná se o překlad textu *Verklärter Herbst* z první Traklovy sbírky *Gedichte*. Holan překládá atypicky a příznakově už titul — místo titulu jmenného (doslova „Blažený, štěstím rozjasněný podzim“) používá u Trakla nikde se nevyskytující titul větný — „Podzim se vyčasil“. Nicméně podle vlastního svědectví Holan tuto báseň přeložil až za druhé světové války, a navíc se v ní valenční deformace (ani v originále, ani v překladu) nevyskytuje, proto nemůžeme o možné inspiraci překladem uvažovat. Báseň byla otištěna ve výboru z Holanových překladů s názvem *Cestou* (Holan 1962, s. 293).

Problematicku deformace slovesných valencí u Vladimíra Holana podrobně popsal a interpretoval Michal Trunečka (Tru-

nečka 2000, s. 484–501), a byť se zaměřil jen na Holanovu sbírku *Vanutí* z roku 1932, charakterizuje tento typ práce s básnickým jazykem jako typický pro celé Holanovo předválečné období (Trunečka 2000, s. 484). O tom, že deformace slovesných valencí je pro Holana produktivní a stěžejní postup, jakým dosahuje estetické funkce svých textů, svědčí např. fakt, že ve sbírce *Vanutí* je valenčních deformací užito v 10 % slovesných tvarů.

Nejčastějším a nejproduktivnějším typem je u Holana podobně jako u Trakla deformace valence akuzativní, tedy narušení vazby sloves s předmětem ve 4. pádě. Michal Trunečka ji ve své výše zmíněné studii rozděluje na dva typy: deformace **pozitivní**, tj. taková, kdy konkrétní realizace porušuje normu přítomnosti nové pozice (např. „mlčet něco“), a deformace **negativní**, vyznačující se absencí pozice jinak obligatorně obsazované (např. sloveso „vzývat“ užité bez předmětu ve 4. pádě).

Ponechme nyní stranou samotnou analýzu těchto deformací, neboť tématem studie je jejich vztah k básnickému překladu do cizích jazyků. V Holanově případě se nabízí zjistit, jak se s jeho četnými valenčními deformacemi vyrovnali jeho překladatelé do němčiny. Konkrétně se zaměříme na nejnovější překlad Holanovy sbírky *Vanutí*, který pořídil heidelberský bohemista Urs Heftrich. Jeho pozoruhodnost spočívá mj. v tom, že se jedná o bilingvní vydání, a rovněž v tom, že Heftrich tímto svazkem zahájil ambiciózní projekt překladu Holanova souborného básnického díla do němčiny. Nikoli na posledním místě by měla být zmíněna skutečnost, že překladatel zůstává Holanově poezii věrný po stránce formy — tedy že zachovává např. rýmovaný verš, kde je to žádoucí (tento postup v současné překladatelské praxi do němčiny není zdaleka standardní).

A jak se tedy Urs Heftrich jako překladatel vyrovnal s Holanovými deformacemi akuzativních valencí? I s ohledem na to, že v německém prostředí se nejedná o nijak zvlášť radikální ani z historie neznámý prvek, by bylo lze očekávat, že překladatel do němčiny se může vyhnout výše popsaným chybám českých

překladatelů a zachovat transformace v jejich doslovnosti, a tedy v jejich poetickém účinku.

Vyjdeme-li ze seznamu valenčních deformací ve sbírce *Vanutí*, které na závěr své studie uvádí Michal Trunečka (Trunečka 2000, s. 499–500), dospíváme k zajímavému zjištění: z celkového počtu 42 zjištěných deformací valencí jich zůstává v překladu zachováno pouhých šest, a to ještě ne vždy ve stejném tvaru — ve dvou případech je deformace valence zachována, ale má jinou podobu. Urs Heftrich zachovává pouze 2,5 % valenčních deformací. Je tedy zjevné, že se jedná o systematický překladatelův postup, neboť v takovém množství nelze deformační valence u Holana — i s přihlédnutím k jejich všeobecné známosti — jednoduše přehlédnout. Co však překladatele vedlo k tak radikálnímu rozhodnutí tento silně příznakový rys autorova stylu nezachovat?

Jako materiál pro prezentaci i zhodnocení Heftrichova překladatelského přístupu k Holanovým valenčním deformacím mohou skvěle posloužit první dvě sloky Holanovy známé básně *Smrt umírajícího na sadě* (v Heftrichově překladu *Der Tod von einem, der im Garten stirbt*), kde se deformace valence objeví hned třikrát:

*Mlčím vás, jabloně! A vítr oči vzdouvá,
plachtoví víček v starost o dva sněhy,
před jejichž bělostí pohled mé krve couvá,
zapřen do rány něhy.*

*Ležím kříž odřikání. Umrít! A přec tu je
zachvění údivu, jež vlní dech můj v lem.
Podobně dar se ještě pohybuje
na citu přijatém. (Holan 2005, s. 36)*

V překladu Urse Heftricha:

*Ich schweig dich, Apfelbaum! Die Segel meiner Lider schwellen
im Augenwind, voll Sorge von dem Doppelschnee.*

*Das Blut stockt mir beim Anblick seiner Helle
und sperrt sich, zärtlich, weh.*

*Ich liege da, ein Kreuz, das absagt. Sterben! Doch ein Beben
Von Staunen ist noch da und wellt den Atem leicht am Rand.
So ähnlich regt die Gabe ein Gefühl, das eben
Sich angenommen fand. (Holan 2005, s. 37)*

První příklad najdeme hned v prvním verši a jedná se o stejný případ jako u Trakla — viz výše popsanou valenční deformaci u intransitivního slovesa „mlčet“: Heftrich překládá Holanovo *Mlčím vás, jabloně!* jako *Ich schweig dich, Apfelbaum!*, doslova tedy „Mlčím tě, jabloni!“. Valenční deformace zůstala v překladu zachována, podstatné jméno v akuzativu je však převedeno do jednotného čísla.

Na konci prvního verše první sloky se vyskytuje druhá valenční deformace: sloveso „vzdouvat“ je užito s předložkou „v“ ve spojení s akuzativem. Trunečka tento typ deformací označuje jako deformace směrové (Trunečka 2000, s. 489). Překladatel tuto část verše překládá poměrně volně, doslova jako „Plachty mých víček se nadouvají ve větru očí, plny starostí z dvojitého sněhu.“ Tímto volným překladem se valenční deformace zcela vytratila, avšak nedá se říci, že by tím výrazněji utrpěla intenzita zprostředkovávaného obrazu. Tento postup je v Heftrichových překladech vůbec nejčastější.

Třetí příklad najdeme v prvním verši druhé sloky: je jím nápadná slovesná vazba s akuzativem u slovesa „ležet“: — *ležím kříž odříkání*. Heftrichem v překladu užitý opis *Ich liege da, ein Kreuz, das absagt* doslova znamená „Ležím tu, kříž, který odříká“. V tomto případě je třeba konstatovat, že osamostatněním původního objektu v akuzativu překladatel originální obraz posunul směrem k jeho zjednodušení, které je na škodu otevřenosti jeho výkladu. Vlastně se zachoval podobně jako čeští překladatelé Traklových veršů, kteří tranzitivní transformace opisují „gramaticky korektním“ způsobem.

Neznamená to ovšem, že by byl podobným způsobem posunut Heftrichův překlad jako celek. Jsme si vědomi toho, že jsme se zaměřili pouze na velmi konkrétní výsek, jednotlivost, sice nápadnou, avšak přesto jsoucí součástí složitého systému vztahů. Smyslem této stati není hodnotit význam valenčních deformací a míru jejich zachování v překladech, avšak upozornit na ně jako na zajímavý prvek moderní poezie, který bývá právě v překladech z víceméně pochopitelných důvodů přehlížen či opomíjen.

Sám Urs Heftrich na přímý dotaz ve svém e-mailu z 19. 1. 2012 vysvětluje, jak s Holanovými valenčními deformacemi nakládal: „Co se týče Holanových deformací, byl jsem ve svém překladu poněkud zdrženlivý, abych německému čtenáři neodcizil básníka, kterého u nás málokdo zná.“

Takové uvažování je pochopitelné a i tyto argumenty je třeba brát v moderních překladech, obzvláště poezie, v potaz. Ostatně v osmdesátých letech v Německu vzniknuvší koncept tzv. funkcionalistického překládání akcentuje právě čtenáře a komunikační funkci cílového textu — úkolem překladatele je podle tohoto konceptu vytvořit překlad, který je adekvátní očekávané komunikaci v přijímající kultuře. Je však zároveň paradoxní, že překladatel sám vysvětluje nezachování některých valenčních deformací v překladu snahou o neodcizení se čtenáři — neboť právě zcizující funkci tyto deformace v první řadě mají.

VII.

Interpretace básně překladem

Paul Celan: *Die Winzer / Vinaři*

Paul Celan (1920–1970) je autor pokládáný nejen v německé jazykové oblasti za jednoho z nejvýznamnějších básníků poválečné Evropy. I v českém prostředí je tento autor prostřednictvím překladů znám a uznáván od šedesátých let a neutuchající zájem dnešních překladatelů o jeho dílo svědčí i o aktuálním zájmu čtenářském.¹

Celanova nesnadná a nejednoznačná poezie jako by mimo jiné odrážela složitý autorův původ. Paul Celan, rodným jménem Paul Antschel, se narodil v Černovicích, hlavním městě Bukoviny. V tomto regionu, někdejší nejvýchodnější výspě a korunní zemi rakousko-uherské monarchie, vedle sebe po staletí poklidně koexistovalo mnoho různých evropských národů a náboženství. Mezi nimi rovněž početná židovská menšina, jejímž dorozumívacím jazykem byly jidiš a spisovná němčina. V důsledku jedinečných dějinných okolností, srovnatelných a srovnávaných se situací německy mluvícího židovského obyvatelstva meziválečné Prahy, vznikala na území Bukoviny ve 20. století unikátní německy psaná literatura, jak po stránce kvantity, tak kvality. Ve 20. století se Černovice ocitly postupně na území Rakouska-Uherska, Rumunska, Sovětského svazu a Ukrajiny. Celan pocházel z asimilované židovské rodiny a jeho mateřštinou byla spisovná němčina.

1 Blíže o české recepci díla Paula Celana viz Malý 2012.

Paul Celan, jenž během holokaustu přišel o oba rodiče, Černovice opustil roku 1945 a přes Bukurešť a Vídeň emigroval do Paříže, kde se roku 1949 definitivně usadil. Přestože on sám se již narodil na území Rumunska, na rakouském území strávil jen necelý rok a v Německu žít odmítal, zůstala jeho literárním jazykem němčina. Nejčastěji proto bývá — nikoli neprávem — řazen do dějin rakouské literatury. Do svých dějin však Celana i ostatní bukovinské autory řadí i literatura rumunská.²

Poválečná poezie bukovinských básníků a básnířek tematizující pronásledování Židů a jejich masové ničení se upíná ke snaze pojmenovat nevyslovitelné veršem — jakoby v rozporu se známým (a později revidovaným) výrokem filozofa Theodora W. Adorna, že „psát po Osvětimi básně je barbarské“.³ Avšak právě v tomto vědomém aktu je třeba vidět úsilí zdejších autorů vrátit němčině, „jazyku vrahů“, platnost jazyka básnického a prokázat nezníčitelnost básnického výrazu mateřštiny. V druhém plánu, spíše nezáměrně, pak tato snaha znamená pokusit se odbourat traumata spojená s holokaustem. Paradox, že tato vzkvétající kultura vznikající v němčině byla právě německým nacismem zničena, je určující pro celou poválečnou situaci bukovinských autorů.

Paul Celan, spolu s o generaci starší básnířkou Rose Ausländerovou, nejproslulejší z autorů vzešlých z bukovinského kul-

2 Ostatně dvouletá Celanova bukureštská epizoda, rumunsky psané texty i skutečnost, že Celanův nejznámější text, báseň *Todesfuge* (*Fuga smrti*), byl poprvé publikován v překladu do rumunštiny, k takové úvaze poskytují plné právo. *Fuga smrti* vyšla pod názvem *Tangoul Morții*, tedy *Tango smrti*, v květnu roku 1947 v bukureštském literárním časopise *Contemporanul* v překladu Celanova přítele Petre Solomona. Jednalo se o první Celanovu zveřejněnou báseň a zároveň zde Paul Antschel poprvé vystupuje pod svým pseudonymem vzniklým přesmyknutím písmen svého příjmení v transkripci do rumunštiny (Ancel).

3 Blíže o tomto výroku a jeho okolnostech např. viz Hrdlička 2012, s. 109, nebo Heinrichová a Hrdličková 2012, s. 41–56.

turního prostoru, ve své poezii, často zjednodušeně označované jako hermetická (sám takové označení odmítal), postupuje nejradikálněji: systematicky básnický jazyk zcizuje prostřednictvím šifer, přetvářením tradičního básnického lexika a narušováním zažitých jazykových struktur. Zároveň však odkazuje na tradiční básnické postupy, které často využívá proti jejich původnímu duchu, a proto nepřekvapí, že v Celanově poezii se nápadně často vyskytují paradoxy, oxymóra a antiteze.

Taková poezie pochopitelně klade vysoké nároky na čtenáře i interprety, tedy i na překladatele Celanových básní do jiných jazyků. Texty Paula Celana nabízejí nejednoznačnost výkladu už na základní komunikační úrovni — narušováním pravidel jazyka, nebo zpochybňováním zažitého významu slov zasazováním do nezvyklých kontextů. Básnický překlad takových textů často trpí nešvarem zjednodušování originálního textu právě v tomto smyslu; překlad zužuje možnosti výkladu jednoznačným výkladem jazykovým i tam, kde to není nezbytně nutné. Při překládání Celanových textů je proto dobré mít tuto skutečnost na paměti a intencionální nejednoznačnost pokud možno zachovat i v překladu.

Celan je autorem osmi básnických sbírek publikovaných v letech 1952–1971. V druhé z nich, *Von Schwelle zur Schwelle* (*Od prahu k prahu*) vydané roku 1955, zaujímá příznakovou předposlední pozici báseň *Die Winzer* (*Vinaři*) — text, který patří k Celanovým známějším. Tato nepřiliš rozsáhlá báseň o dvou slokách je typickým zástupcem tvorby první fáze Celanova zralého básnického období. Přes závažnost svého tématu tento text oplývá různými poetickými postupy (např. slovní hříčka nebo odlehčující třídobý rytmus), které jdou zdánlivě proti jeho vyznění — jako takový tedy představuje ideální příklad pro prezentaci autorova přístupu k tvorbě i možnosti a hranic básnického překladu.

Paul Celan báseň *Vinaři* napsal v září roku 1953 a věnoval ji svým přátelům z období vídeňského exilu Nani a Klausovi Demusovým.

Die Winzer

*Sie herbsten den Wein ihrer Augen,
sie keltern alles Geweinte, auch dieses:
so will es die Nacht,
die Nacht, an die sie gelehnt sind, die Mauer,
so forderts der Stein,
der Stein, über den ihr Krückstock dahinspricht
ins Schweigen der Antwort —
ihr Krückstock, der einmal,
einmal im Herbst,
wenn das Jahr zum Tod schwillt, als Traube,
der einmal durchs Stumme hindurchspricht, hinab
in den Schacht des Erdachten.*

*Sie herbsten, sie keltern den Wein,
sie pressen die Zeit wie ihr Auge,
sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte,
Im Sonnengrab, das sie rüsten
mit nachtstarker Hand:
auf daß ein Mund danach dürste, später —
ein Spätmund, ähnlich dem ihren:
Blindem entgegengekrümmt und gelähmt —
ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe emporschäumt, indes
der Himmel hinabsteigt ins wächserne Meer;
um ferner als Lichtstumpf zu leuchten,
wenn endlich die Lippe sich feuchtet. (Celan 2003, s. 87–88)*

Doslovný překlad do češtiny poslouží zejména pro orientaci v textu a porozumění jeho obsahu, neboť mnohé zásadní esteticky příznakové kvality se z něj vytrácejí.

Vinaři

*Podzimují víno svých očí,
lisují všechno vyplakané, i toto:
tak to chce noc,
noc, o niž jsou opření, zeď,*

*tak žádá kámen,
kámen, přes který promlouvá jejich berla
do mlčení odpovědi —
jejich berla, která jednou,
jednou na podzim,
když rok se napne k smrti, jak hrozen,
která jednou promluví skrze němotu, dolů
do šachty vymyšleného.*

*Podzimují, lisují víno,
drtí čas jako své oko,
to, co prosákne, to vyplakané, uskladňují
v slunečním hrobu, jež zbrojí
rukou silnou jak noc:
aby po tom žíznila ústa, později —
pozdní ústa, podobná jejich:
zkřivená vstříc slepotě a chromá —
ústa, k nimž z hlubin už vzkypuje nápoj, zatímco
nebe sestupuje do voskového moře,
aby zazářilo z větší dálky než oharek svíce,
když se konečně zvlhčí ret.*

Zaměříme-li se na významovou složku slov, slovních spojení a veršů, kterou doslovný překlad může zachytit většinou přesněji než překlad umělecký, lze konstatovat, že báseň *Vinaři* představuje svéráznou variaci na poezii s tématem podzimu a s ním související sklizně, ale zároveň neodvratně se blížícího zániku. Její titul evokuje tradiční básnický útvar ódy na práci vinařů, vnímanou v umění mnohdy jako idylickou. V německé poezii je toto téma často zpracováváno v pastorálních básních období romantismu. Avšak už první verš i všechny následující dokazují, že tato asociace je záměrně zavádějící: namísto očekávaných sémantických polí pojmů asociovaných s poezií podzimu, jako např. „strom“, „ptáci“ či „vítr“, se objevují zcela jiné, negativní asociace spojené se slovy jako „noc“, „zeď“, „kámen“ či „mlčení“. Celanovi *Vinaři* jsou v tomto duchu mnohem spíše

podzimní elegií evokující téměř výhradně negativní, ke smrti směřované konotace.

Je zřejmé, že práce vinařů má v básni symbolickou, zástupnou roli. Mnohem spíše než o výrobu vína jde o proces přeměny materie jako takový; v konkrétní rovině pak o proces tvorby prostřednictvím řeči: pozorujeme usilovnou snahu vyslovit se, které je však systematicky různými prostředky — z neobjasněných důvodů — zamezováno. Samotní „vinaři“ z titulu básně se níže neobjevují, vystupují pouze v podobě osobního zájmena „sie“, tedy do češtiny nepřekládaného „oni“ v nápadné anafore. Švýcarský germanista Hermann Burger ve své zevrubné analýze této básně (Burger 1989, s. 61–78) vyslovuje myšlenku, že jako „oni“ jsou jednoznačně zamýšleni lidé slova — básníci (v druhé sloce) a jejich čtenáři (v první sloce) — a že je zde tedy tematizován proces vzniku lyrického textu. Klíčem k tomuto výkladu je Burgerovi mimo jiné v češtině nepostižitelná dvojznačnost německého verba „lesen“, které znamená „číst“, ale také „sbírat“, „sklízet“.

Vůči této interpretaci se vymezuje americký germanista John Felstiner (Felstiner 1997, s. 122), který vinaře ztotožňuje s mrtvými příslušníky židovského národa, jemuž Celan propůjčuje naléhavý hlas v mnoha svých básních tohoto tvůrčího období. Jedním z Felstinerových argumentů je skutečnost, že báseň měla původně jiný titul: *Die Menschen*, tedy *Lidé*. John Felstiner na základě citátů z Celanovy tvorby dokazuje, že pro Celana byla tato dvě slova skutečně zaměnitelná a že se jedná o šifru. Navíc tento badatel připomíná, že pro nacisty nebyli Židé označení „lidé“ hodni.

Ať už se překladatel přikloní k jakékoli z těchto interpretací, či bude konatele v básni vnímat ještě jinak, výhodou je, že tato okolnost nemusí být z překladu hned zřejmá — stejně jako zůstává kryptická i v originálním textu.

Padl-li pojem šifra v souvislosti s titulem básně, je třeba ještě dodat, že skrytých míst, která nemohou být neinformovanému čtenáři zjevná, je v básni více. Zásadní je pro Celana pojem

kamene („Stein“), který opakovaně představuje obraz bolesti dovedené do krajnosti, k umlčení. S šifrou kamene přímo souvisí pojem hole (německy „Stock“, v této básni „Krückstock“, tedy spíše ve významu „berla“). Tento obraz odkazuje k Celanově próze *Gespräch im Gebirg (Rozhovor v horách)* z roku 1959, v níž motiv hole odkazuje také k obecnějšímu motivu cesty.

Avšak v básni *Vinaři* se kámen stává nástrojem, prostřednictvím něž hůl dokáže promluvit: „kámen, přes který promlouvá jejich berla“. V Celanově poezii tento pojem rovněž nejednou, přímo či nepřímou, odkazuje na Starý zákon, na holi Aronovu či, jako možná právě zde, na hůl, již Mojžiš udeřil do skály a vytrysknul pramen vody.

Kromě toho slovo „Stock“ užitím v této básni jednoznačně evokuje pojem „Weinstock“, tedy rostlinu vinné révy. Tento termín z oblasti vinařství bohužel nemá přímý český ekvivalent, v němž by sémantické pole slova „hůl“ rezonovalo, takže překladatel nemůže využít jeho potenciál. Zato se v básni nacházejí další dvě kompozita, která Celan vytváří jako neologismy, jež však přitom odkazují na termíny z oblasti vinařství: „Spätmund“, „pozdní ústa“, evokující „Spätlese“, tedy „pozdní sběr“, a „Sonnengrab“, „sluneční hrob“, evokující „Sonnenglut“, tedy „sluneční žár“.⁴ V obou případech se opět jedná pouze o metaforické nápovědy, nikoli přímé a jasné odkazy.

To platí rovněž o dvou frazémeh, které z básně vytanou, aniž by na ně verše přímo odkázaly. Prvním z nich je „über Stock und Stein“, doslova „cestou necestou“, v němž stojí stěžejní subjektiva „Stock“ a „Stein“ přímo vedle sebe. Druhým frazémem je „zur Rüste gehen“, které se liší od významu v básni užitého slovesa „rüsten“ („zbrojit“, ale i „vybavit“, „zaopatřit“) a znamená „nachýlit se ke konci“. Obzvláště nápadné je jeho užití v nejobvyklej-

4 Navíc báseň vyvolává konotace ke spojení, byť Celanem přímo nevyslovenému, „Weinstein“ – v češtině nezáměrně dvojznačnému termínu z oblasti vinařství „vinný kámen“.

ším spojení se substantivem „Sonne“, „slunce“ — „Die Sonne geht zur Rüste“ značí tolik, co „slunce zapadá“. A právě toto substantivum vytane v témže čtvrtém verši druhé sloky. Přes průkaznost těchto aluzí je velmi těžké být jen pokusit se latentní přítomnost těchto frazémů obhájit v uměleckém překladu do češtiny.

Zásadním neologismem v této básni, který se ovšem do češtiny nedaří uspokojivě přeložit, je verbum „herbsten“ z prvního verše obou slok. Toto sloveso je vytvořeno slovnědruhovou konverzí ze substantiva „Herbst“, tedy „podzim“, a dalo by doslova přeložit experimentálním neologismem „podzimovat“ — avšak tento termín v češtině vyznívá příliš uměle, proto jej ponecháváme jako návrh pouze v doslovném překladu. Funkce tohoto neologismu v Celanově básni není zcela zřejmá, respektive je několikerá — kromě zcizujícího účinku, který vyvolává samozřejmost obsahu ve spojení s radikální inovací formy, by bylo možné uvažovat o sémantice obrazu ve vztahu k (teprve zvolna se zjevujícímu) celku básně. Český překlad každopádně tuto významovou stránku zplošťuje a situuje báseň příliš jednoznačně do podzimního období.

Dalším rysem Celanových básní, který nemůže interpret-překladatel ignorovat, je jejich intertextualita. Už byl zmíněn odkaz na Celanovu prózu *Rozhovor v horách*; krom toho Celan odkazuje i na jiné své básně formou skrytého citátu či jen prostého opakování či variování některého klíčového pojmu nebo motivu.⁵ Báseň *Vinaři* obsahuje také hned několik odkazů na *Bibli*: kromě motivu hole je to zejména titulní motiv vína a jeho mystické proměny. Na *Bibli* se však odkazuje i v jednotlivostech, jako např. v devátém verši druhé sloky — John Felstiner zde vidí narážku na začátek 130. biblického žalmu známého jako *De Profundis* v překladu Martina Luthera (*Aus der Tiefe / Z hlubin*). Tentýž badatel správně konstatuje téměř překvapivé protnutí Celanovy básně s ódou *Brot und Wein* (*Chléb a víno*) německého romantika Fried-

5 Těchto vztahů si podrobněji ve své studii všímá Hermann Burger.

richa Hölderlina hned na dvanácti místech. Kromě toho se v básni dají vyčíst nepřímé, avšak přesto i s ohledem na další Celanovu intertextuálními vztahy oplývající poezii nabízející se odkazy na tvorbu oblíbených autorů jeho mládí Jeana Paula, Rainera Maria Rilka a Georga Trakla.

Potud tedy k obsahové stránce básně; překladatele však stejně tak musí zajímat i její formální podoba. Na první pohled se může zdát, že báseň *Vinaři* je psána ve volném verši, což je ovšem pravda jen z části. Je známou skutečností, že Celan vázaný verš ve své tvorbě víceméně opustil už s emigrací z Černovic, avšak v jeho tvorbě soustavně nalézáme rafinované odkazy na tradiční básnické postupy — ať už v podobě jejich prostého využití v nových souvislostech (např. nečekaný výskyt jediného rýmového páru v rozsáhlé *Fuze smrti*), jejich variace či v užití ve smyslu negace tradičního a známého (proslulá absolutní metafora „černé mléko“ opět z *Fugy smrti*).

Podobně jako *Fuga smrti*, tato nejproslulejší Celanova báseň,⁶ je i text básně *Vinaři* založený na opakování, a sice opakování nejrůznějšího typu. Opakují se jednotlivá slova, spojení či celé verše. V podobě hojných paralelismů se opakují gramatické struktury. Objevuje se anafora, dále také četné aliterace, v německé poezii častá figura, někdy evokující starogermánský náslovný rým (Stabreim). V Celanově básni jsou však nápadnou aliterací spojovány protikladné pojmy jako „schweigen“ („mlčet“) a „sprechen“ („mluvit“) či „Tod“ („smrt“) a „Traube“ („hrozen“). Celan v této básni aktualizuje i užití tak tradiční figury, jako je rým: poslední dva verše básně jsou spjaty neúplným rýmem v podobě slov „leuchten“ („svítit“) a „feuchtet“ („zvlhčí se“). A v neposlední řadě se opakují intertextové narážky, citáty či výše popsany způsob tvoření originálních metafor.

Báseň *Vinaři* je dále propojena rytmem, který není důsledně pravidelný, avšak přesto evokující dojem neúprosného opako-

6 K její analýze blíže viz Malý 2010.

vání. Převažují daktylské stopy nad trochejskými, začátek verše je vždy uvozen nepřízvučnou slabikou. Tato předrážka je zde však natolik výrazná, že bylo možné hovořit o stopě amfibrachické — to je opět postup odkazující k *Fuze smrti*, která se nese v podobném rytmu. S přihlédnutím ke všem těmto prvkům je zatěžko užít pro způsob básně označení „volný verš“; o klasický verš vázaný se však samozřejmě nejedná. Tím se tato báseň — ale není ze Celanovy tvorby tohoto období zdaleka jediná — ocitá na znepokojivé hranici mezi „novým“ a „starým“, mezi tím, co lze tradičními prostředky pojmenovat, a tím, co zůstane nepojmenovatelné.

Všechny tyto prostředky lze (alespoň v jisté míře) zachovat i v překladu, jestliže je překladatel bude považovat za relevantní vzhledem k vyznění textu. Zbývá však jeden vyjadřovací prostředek zásadního významu, který může pomoci tuto báseň vnímat v jiném světle: dvakrát je v básni použito v němčině náhodné zvukové shody mezi substantivem „Wein“, tedy „víno“, a verbem „weinen“, tedy „plakat“ (respektive od něj odvozeným participiem „Geweintes“, tedy „vyplakané“). Tato zdánlivě nezávazná — a navíc v němčině nijak originální — slovní hříčka, vlastně etymologizace, může být vnímána jako klíč k celé básni — jako koláž bukolické básnické tradice s tragičností „poezie po Osvětimí“, osvětlující zároveň drsný rozpor mezi žánrem ódy a elegie.⁷

Slovní hříčka patří pro překladatele k nejobtížnějším prvkům; většinou se jí daří — a jen volně, kompenzací — přeložit tam, kde je prostředkem humoru. Avšak v tomto případě, kdy v češtině ona nahodilá zvuková shoda neexistuje, je třeba postupovat obzvlášť opatrně. Nejsnazší cestou by bylo na překlad této etymologizace rezignovat — a rozhodně je to lepší než její násilné užití. Považuje-li však překladatel tuto slovní hříčku za klíč k pochopení celé básně, nemůže ji jednoduše obejít. Po dlouhém hledání se nabízí možnost: V češtině se daří najít jiný zvukově podobný pár, který spadá

7 Dalšími příklady z těchto postupů v Celanových básních jsou konfrontace slov „wann“ a „Wahn“ („kdy“ a „šilenství“) či „nichts“ a „Licht“ (nic“ a „světlo“).

do ne snad totožného, ale přinejmenším podobného sémantického pole jako dvojice „víno“ a „plakat“, a sice dvojice „víno“ a „vina“, zejména pak od tohoto substantiva odvozené dvojznačné adjektivum „vinný“. Ani v českém prostředí není tato etymologizace příliš originální; mistrně a opakovaně jí ve své poezii využíval např. Oldřich Mikulášek. Ovšem do překladu Celanovy básně pomůže tato homonymnost vnést v daném kontextu žádoucí prvek, možná ve významu trochu posunutý, nicméně zřetelně odkazující na paradox dvou stejně znějících českých slov.

Ludvík Kundera, editor a překladatel dosud jediného knižního výboru ze Celanovy poezie v češtině (*Sněžný part*, 1986), báseň *Vinaři* do svého výběru nezařadil; přesto však v zasvěceném doslovu přesně charakterizuje styl, jímž je i tato báseň psána, a zároveň hodnotí možnosti překladu Celanovy poezie do češtiny:

Vše je nutno při zachování novosti výrazu řešit jinými prostředky, jichž český jazyk má naštěstí dost a dost. [...] Čárek je až přemíra — sugerují zadrhavý, „koktavý“ způsob rozvádění myšlenky. [...] Jsme tu i v blízkosti tzv. lidových etymologizací. Tyto postupy se v Celanově případě přiči nazvat slovními hříčkami, ne-li kalamůry, [...] neboť jsou to hry veskrze vážné, pevně zakotvené v systému jazyka, ale i době. (Kundera 1986, s. 217—218)

Poezii Paula Celana se ve svém monumentálním díle *Po Bábelu: otázky jazyka a překladu* okrajově zaobírá i významný jazykový a literární myslitel George Steiner. Charakterizuje ji slovy, která lze beze zbytku vztáhnout i na báseň *Vinaři*:

Slova sama o sobě jsou otevřeně prostá. Přesto je nelze vysvětlit odkazem k obecné řeči. [...] Toto podvracení lineárního sledu, jak je odráží gramatika, a významu, na němž se lze nakonec dohodnout a který lze držet, je něčím víc než literární strategií. Představuje vzpouru literatury proti jazyku. [...] Když se literatura rozhodne rozlomit kadlub obecně sdíleného jazyka

a stát se idiolektem, když se rozhodne pro nepřeložitelnost, vstupujeme do světa nového vnímání. (Steiner 2010, s. 171)

Takto zní náš návrh uměleckého překladu básně do češtiny, který je veden snahou zachovat co nejvíce klíčových prvků originálu:

Vinaři

Nani a Klausovi Demusovým

*Sklízejí s podzimem víno svých očí,
lisují všechn vinný pláč, i tento:
tak chce tomu noc,
ta noc, o niž opírají se, ta zeď,
tak žádá si kámen,
ten kámen, přes který promlouvá jejich berla
v mlčení odpovědi —
ta berla, jež jednou,
jednou na podzim,
když rok se naplní k smrti, jak hrozen,
jež jednou skrze němotu promluví, dolů
do šachty vymyšleného.*

*Sklízejí s podzimem, lisují víno,
mačkají čas jak své oko,
vkládají to, co prosákne, ty vinné slzy,
do slunečního hrobu, jež rukou
zaopatřují silnou jak noc:
to aby po tom žíznila ústa, později —
pozdní ústa, tak podobná jejich:
zkřivená slepotě vstříc a chromá —
ústa, k nimž z hlubin už vzkypuje nápoj, a zatím
do moře z vosku poklesá nebe
zazářit z větší dálky než od svíce pahýl,
poté, co rtu se konečně dostane vláhy.*

Za klíčové prvky originálu, a tedy i překladu považujeme rytmus, sice nepřesný, ale mající zřetelně daktylský spád. Rytmu

byl ve čtvrtém a pátém verši druhé sloky překladu obětován přirozený slovosled: slovosledná inverze v jinak přirozeném jazyce překladu dosti nápadná. Dalším prvkem z oblasti zvukové výstavby básně jsou aliterace, které překlad nezachovává v takovém množství, v jakém se vyskytují v originále. Ovšem tento překlad — na rozdíl od většiny dostupných překladů do jiných jazyků — se snaží vyrovnat se závěrečným dvojverším spjatým v originále nedokonalým rýmem. Český rýmový pár „pahýl — vláhy“ víceméně odpovídá předloze jak charakterem, tak významem, což u překladů rýmovaných básní zdaleka nebývá samozřejmost.

K výraznému významovému posunu ovšem dochází ve druhém verši první sloky a třetím verši druhé sloky u překladu trpného participia „das Geweinte“ spojením „vinný pláč“, případně „vinné slzy“ — o motivaci užití tohoto spojení jsme se již zmínili. Nelze však opomenout, že toto nezvyklé zpodstatnělé participium v předloze tvoří paralelu s dalším velmi neobvyklým zpodstatnělým participiem „das Erdachte“ („vymyšlené“) z dvanáctého verše — tato paralela se v českém překladu pochopitelně vytrácí.

Je přínosné srovnat tato dvě klíčová místa básně, její první dva a poslední dva verše, v překladech do jiných jazyků. Do slovenštiny nebyla báseň bohužel přeložena ani Ivanem Kupcem, ani Milou Haugovou, překladateli a zároveň editory knižních výborů ze Celanovy poezie (Kupec 1966; Haugová 1998) — zato však báseň přeložil do chorvatštiny Tomislav Dretar, chorvatsko-bosenský básník, publicista a překladatel. V jeho překladu znějí první a poslední dva verše básně *Vinogradari* takto:

*Oni jëmaju vino svojih očiju
oni prešaju sve isplakano, čak i ovo:
[...]
da treperi u daljini kao ugarak svijeće
kad se najzad usna ovlaži.⁸*

8 Dretar 2013.

Je zřejmé, že tento překladatel se rozhodl rezignovat na některé zvukové kvality básně ve prospěch doslovnější významové přesnosti — ani uvozující etymologizaci, ani finální rým u něj nebudeme. Poněkud alibisticky však pod svým překladem uvádí vysvětlivky, jež na některé „nepřeložitelné“ jevy v básni upozorňují — aniž by se pokusil je do svého překladu vnést.

Podobně postupuje pařížský romanista a germanista Jean-Pierre Lefebvre ve svém překladu básně do francouzštiny. Inkriminované verše v básni *Les vigneron*s znějí takto:

*Ils vendengent le vin de leurs yeux,
ils passent tout le pleuré qu pressoir; même cela:
[...]
pour luire de très loin, malingre lumignon,
quand enfin se mouille la lèvre.*⁹

Tedy opět nejsou zachovány ani původní etymologizace, ani úvodní neologismus, ani závěrečný rýmový pár. Naproti tomu již citovaný germanista John Felstiner Celanovu báseň ve svém překladu pojímá výrazně jinak, blíže našemu pojetí — v básni *The Vintagers* usiluje o zachování některých originálních prvků:

*They harvest the wine of their eyes,
they crush out all of the weeping, this also:
[...]
far off, as a candle-end, glistens,
at last when the lip comes to moisten.* (Felstiner 1995, s. 120)

Neužívá sice přímo etymologizace, ale využívá nápadné aliterace spojením slov „wine“ a „weeping“ — přičemž výběr právě slovesa „weep“ byl pravděpodobně touto aliterací motivován, neboť v angličtině je při překladu německého „weinen“ („plakat“) na výběr hned z několika synonym. V závěrečném dvojverší pak

9 Tamtéž.

lze pozorovat rým podobně nedokonalý, jako je v Celanově předloze („glistens — moisten“).

John Felstiner není jen znalcem a autorem Celanovy biografie a překladatelem jeho poezie. Je také sám básník — možná proto zdůrazňuje v překladu ty prvky, které podtrhují jeho poetický účinek. Na rozdíl od Tomislava Dretara tyto prvky vkládá přímo do textu básně, nikoli do vysvětlivek pod něj — a důsledně tak naplňuje svou tezi ze svého komentáře k básni: „Tato báseň klade vysoké nároky na překlad. [...] Jsou to velkolepá očekávání od aktu dotváření, od druhotného umění překladu, interpretace. Avšak v případě tak nabitých lyrických útvarů, jako jsou ty Celanovy, vstupuje interpret na pole dodatečné tvorby, dalšího rozvíjení textu.“ (Felstiner 1997, s. 127–128. Překlad R. M.) V případě překladu Celanových básní je překladatel skutečně více než kde jinde interpretem, který — aniž by o to často stál — je někdy nucen jejich vyznění v rámci možností cílového jazyka posunout.

Pozoruhodné však je, že stejným způsobem Paul Celan zachází s jazykem v případě, kdy překládá texty jiných básníků: Celan překládal literární texty ze sedmi jazyků a cílovým jazykem byla v převážné většině případů němčina. Paul Celan sám považoval svou překladatelskou činnost za velmi důležitou, často opomíjenou, a jako překladatel se nepovažoval za zprostředkovatele, ale za spolutvůrce díla. Celan rovněž vědomě svou vlastní tvorbu obohacoval impulzy získanými při překládání a sám, pokud mu to jazykové vybavení umožnilo, spolupracoval na překladu svých textů do cizích jazyků.

Cílem Celanovy tvorby je dovést básnickou řeč na samou hranici srozumitelnosti a poukázat na nemožnost vyslovení traumatizujícího prožitku šoa; jedná se o nejzazší a ve svém důsledku marný pokus dát holokaustem zmařenému básnickému slovu nový konkrétní výraz a obsah. I o tomto traumatu vypovídá a vedena touto snahou je báseň *Vinaři*. Výše uvedený návrh jejího překladu do češtiny by chtěl naplnit maximu Georga Steinera, že „skutečný překlad navrácí originálu — když ho nejprve vydran-

coval — to, co mu patřilo, ale co současně jako něco dosud pouze latentního nepatří pouze jemu.“ (Steiner 2010, s. 343) Zdánlivá „nepřeložitelnost“ této i jiných Celanových básní nepředstavuje rezignaci, ale výzvu — neboť neexistuje jediný možný způsob, jak takovou báseň přeložit, ale každý z poctivých pokusů by měl jasně rozkrýt, jak ji překladatel pochopil.

VIII.

K otázce (ne)možnosti překladu „básně po Osvětimi“

Vlastimil Artur Polák-Avalos:
Ost-Transport / Transport na východ

Vlastimil Artur Polák-Avalos (1914—1990) sám sebe označoval za posledního německy píšícího spisovatele z Čech a Moravy. Byť pocházel ze starobylé židovské rodiny z městečka Úsova, jehož osud se stal i jeho osudem, strávil většinu svého života v Olomouci — ve městě, ve kterém v době, kdy o to už nikdo nestál, dále rozvíjel tradici soužití židovského, německého a českého živlu na Moravě. Vlastimil Artur Polák (vlastním jménem Salomon Polák; jméno Vlastimil přijal po návratu z Terezína, staré rodinné jméno Avalos začal používat ještě později) v Olomouci trvale žil od roku 1929. Zde byl také po vpádu nacistů zatčen a po věznění v nacistických kriminálech byl roku 1944 deportován do Terezína. Po válce byl za svoji antifašistickou činnost vyznamenán a odstěhoval se znovu do Olomouce. Zde se věnoval spisovatelské činnosti, pracoval v několika dělnických profesích a dočkal se i pádu druhého nenáviděného režimu roku 1989.

Polák-Avalos, jeden z mála, kdo přežili likvidaci úsovské židovské obce i celé tamní židovské menšiny, se v 70. letech stává jediným nositelem a pokračovatelem úsovských tradic ve formě sbírání a zapisování tamních pověstí (*Bílá paní z ghetta*, 1996 a 2013). Neméně významný, ne-li významnější je však druhý okruh jeho tvorby: básnická produkce reflexivní lyriky z prostředí

transportů a koncentračních táborů, v níž propůjčuje slovo hrůzným zážitkům pronásledovaných Židů. Již za války začal vznikat obsáhlý cyklus textů různých žánrů *Die Stadt der schwarzen Tore* (*Město černých bran*; psáno 1936–1947); knižně vyšla sbírka *Die große Einsamkeit* (*Velké osamění*; pod pseudonymem Roman zur March vyšlo ve Vídni 1975) a výbor z básní *Der erloschene Leuchter — Uhaslý svícen* (2003, přel. Olga Poláková).

Je známo, že Vlastimil Artur Polák byl spisovatelem produktivním (spisovatelské činnosti se věnoval téměř každý den) a že umělecká kvalita jeho tvorby je i z tohoto důvodu poměrně nevyvážená. Přesto najdeme v jeho díle texty, jednotlivé básně, jež snesou srovnání s tvorbou jiných autorů židovského původu, kteří svou poezií s děsivým mistrovstvím vyslovují hrůzu šoa — z těch největších jmenujme Paula Celana a Rose Ausländerovou. S nimi Poláka pojí i jeho literární jazyk — němčina, která byla zároveň jeho mateřštinou, a zároveň jazykem vrahů jeho národa. Je rovněž známá a uznávaná teze, že mimo jiné právě proto autoři židovského původu dokázali vdechnout svému dílu onu bezprostřední naléhavost; dokázali v němčině vyslovit nevyslovitelné. Ostatně i pro Poláka představovala němčina také spíše nástroj, s nímž lze svobodně zacházet (některé texty psal i v jidiš) — v „jeho“ němčině najdeme příklady deformací syntaxe a volného nakládání s členy.

Jednou z nejpůsobivějších básní Vlastimila Artura Poláka je *Ost-transport* (*Transport na východ*); báseň, kterou Polák napsal v Terezíně. Časopisecky vyšla až r. 2000, v rámci statě Ludvíka Václavka *Der Lyriker Vlastimil Artur Polák* (Václavek 2000), avšak již od roku 1999 se s její první slokou a pozměněným názvem *Transport* mohou setkat návštěvníci literární expozice Památníku Terezín (Literární tvorba v terezínském ghettu), kde je nad vchodem použita jako motto. Zde lze rovněž nalézt první sloku básně v uměleckém překladu olomoucké překladatelky a teoretičky překladu Veroniky Prágerové.¹

Práce na vlastním překladu celé básně *Ost-Transport* do češtiny mne vyprovokovala k několika otázkám a úvahám na téma

přeložitelnosti básnického textu — zda lze adekvátně básnický přeložit i ve své jednoduchosti tak působivou báseň, jakou bezesporu *Ost-Transport* je, aniž by ztratila na svých uměleckých kvalitách. Nejprve tedy báseň v originále a poté v mém překladu:

Ost — Transport

Transport
Heißt ein Schrecken.
Transport
Ist kein Wort...
Transport:
Der Tod im „Osten“.
Man geht ohne Hoffnung fort.—
Transport, Transport, Transport.

Die jungen
Ruth und Jakob
Gingen gemeinsam im
Transport.
Dann vergast im „Osten“.
Doch,
Gemeinsam gegangen fort.—
Transport, Transport, Transport.

Transport
Heißt ein Schrecken.
Transport
Ist kein Wort...
Transport:
Der Tod im „Osten“.
Birkenau — Auschwitz — Treblinka:

1 *Transport*
hrůzou rozechvěje.
Transport —
na to slovo nestačí...

Transport:
na východě smrt.
Odjíždí se bez naděje.
Transport, transport, transport.

*Todesort, Todesort... Todesort.
Transport, Transport, Transport*

V překladu do češtiny:

Transport na východ

*Transport
Hrůzu značí.
Transport
Slova nepostačí...
Transport:
Smrt na „Východě“.
Bez naděje jde se, jde a jde.—
Transport, transport, transport.*

*Mladičci
Rút a Jákob
Společně prošli
Transport.
Pak na „Východě“ zavraždil je plyn.
Ale
Šli spolu, když jim drtil klín
Transport, transport, transport.*

*Transport
Hrůzu značí.
Transport
Slova nepostačí...
Transport:
Smrt na „Východě“.
Birkenau — Osvětim — Treblinka:
Za smrtí jde se, jde se, jde a lká.
Transport, transport, transport.*

Zaměříme se teď na jednotlivé sloky; na komponenty, které jsou zásadní pro strukturu básně, a na to, jak se s nimi vypořádal umělecký překlad do češtiny. Do prostředního sloupce kladu překlad doslovný.

<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Heißt ein Schrecken.</i>	znamená děs.	Hrůzu značí.
<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Ist kein Wort...</i>	není (žádné) slovo...	Slova nepostačí...
<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>
<i>Der Tod im „Osten“.</i>	Smrt na „východě“.	Smrt na „Východě“.
<i>Man geht ohne</i>	Bez naděje se jde	Bez naděje jde se,
<i>Hoffnung fort. —</i>	pořád dál. —	jde a jde. —
<i>Transport, Transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>
<i>Transport.</i>	<i>transport.</i>	<i>transport</i>

Jako řada slavných básní i většina uznávaných uměleckých děl vůbec je *Ost-transport* založen na mnohoznačnosti a na interpretační otevřenosti. V první řadě právě s ní se musí každý překladatel potýkat a vyrovnat — nalézt k textu svůj klíč. Jen tak může překlad působit celistvě, avšak samozřejmě vzniká riziko, že klíč nebude správný, že se celý překlad uchýlí nesprávným směrem.

První verš básně přináší jediné a klíčové slovo: transport. To ve své terminologické preciznosti přináší dvojaký úděs — transportovat lze věci, náklad... a přesně v tomto duchu bylo s Židy v transportech na východ nakládáno. Autor básně si byl hrozivé působivosti tohoto slova vědom a ponechává je na řádku samo. Čtenář je nekompromisně vtažen do situace. V češtině nelze o jiné možnosti překladu uvažovat, což ale přináší další otázky o několik veršů níže.

Druhý verš staví rovnítko mezi transport a hrůzu, děs. Více než výmluvné srovnání. Třetí a čtvrtý verš naopak obsah pojmu „transport“ vymezují negativně — transport není slovo. Ale také: transport není *žádné* slovo. Žádné slovo nedokáže vyslovit hrůzu transportu. Dvojsmysl, který čeština neumí postihnout. A rovněž po formální stránce v německém originále přichází zlom: rým, a to právě na klíčové slovo „transport“. Strohost sdělení nečekaným rýmem udeří, kontrast obsahů slov „Transport“ a „Wort“ v němčině působí jako rozbuška. Třetího vysvětlení obsahu slova „transport“ se dostává v pátém a šestém verši — transport znamená smrt na „Východě“ (velké počáteční písmeno v češtině ponechávám pro

zdůraznění rozporných ironicko-mytizujících konotací, které se slovu dostává v originále umístěním do uvozovek). Sedmý a osmý verš přinášejí druhý rým ke slovu „transport“, tentokrát se jedná o slovo „fort“ značící tolik co „kupředu, stále dál“ a končí trojnásobným opakováním klíčového slova. To nabývá funkce refrénu.

V překladu bylo nezbytné po dlouhých úvahách vyřešit problém rýmu rázně: na slovo „transport“ v češtině nenajdeme vhodný rým; navíc zde vůbec nelze operovat s prostorem verše, v němž by bylo možno slova přeskupovat. Překlad nabízí kompenzaci — rým v českém překladu spojuje druhý a čtvrtý verš (*hrůzu značí — slova nepostačí*) a šestý a sedmý verš. Sedmý verš překladu navíc oproti originálu opakuje sloveso „jít“ třikrát po sobě, aby se poukázalo na úzkou souvislost s veršem následujícím. Obsahem je zde dotvořen dojem pochodu, podtržený i rytmickou strukturou, jemuž je třeba podříditi rytmus jednotlivých veršů, přestože je báseň komponována ve volném verši. Překlad dále zachovává pro češtinu neobvyklá velká počáteční písmena na začátku veršů.

<i>Die jungen</i>	<i>Mladí</i>	<i>Mladičci</i>
<i>Ruth und Jakob</i>	<i>Rút a Jákob</i>	<i>Rút a Jákob</i>
<i>Gingen gemeinsam im</i>	<i>šli společně v</i>	<i>Společně prošli</i>
<i>Transport.</i>	<i>transportu.</i>	<i>Transport.</i>
<i>Dann vergast im</i>	<i>Potom zplynování na</i>	<i>Pak na „Východě“</i>
<i>„Osten“.</i>	<i>„východě“.</i>	<i>zavraždil je plyn.</i>
<i>Doch,</i>	<i>Ale</i>	<i>Ale</i>
<i>Gemeinsam</i>	<i>šli společně</i>	<i>Šli spolu, když jim</i>
<i>gegangen fort. —</i>	<i>vpřed. —</i>	<i>drtil klín</i>
<i>Transport, Transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>
<i>Transport.</i>	<i>transport.</i>	<i>transport</i>

Druhá sloka přináší příběh. Možná děti, sourozenců, možná mladých milenců se starozákonními jmény Rút a Jákob (jejich jména jsou počestěna právě kvůli starozákonním konotacím). Příznakový je překlad prvního verše, náhrada adjektiva „mladý“

deminutivem „mladičky“. Němčina tvořit deminutiva od adjektiv neumí a domnívám se, že zde jeho užití svým citovým zabarvením vytváří intenzivnější dojem vtažení do děje, který je příznačný pro celou tuto sloku. „Východ“ je zde v pátém verši přímo pojmenován jako místo, kde jsou lidé (= Židé) zplynováváni, vražděni plynem. Vyhnul jsem se téměř odbornému termínu „zplynovat“, ačkoli ten by byl přesným překladem, a po úvaze jsem opustil i řešení metaforickým opisem „přeměnil je plyn“ (opis „být přeměněn v plyn“, vycházející z původního významu slova „vergasen“ v němčině, je hrůzný — obsahuje v sobě jak plynové komory, tak pece s prosulými osvětimskými komíny — ale nepatříčně poetizuje Polákovu stroze konstatovanou skutečnost). Na konci verše (v ještě nerealizované rýmové pozici) se v překladu ocitá slovo „plyn“.

Poslední tři verše této sloky vyjadřují vůli, odhodlání, přítomný okamžik transportu. Vyskytuje se zde opět zásadní rým, totožný s předchozí slokou. Zde jsem si v překladu dovolil užít metaforu (když jim transport drtil klín), ač originální báseň je na metaforu velmi chudá — a zároveň jsem tak refrén, stojící v originále jako samostatná jednotka, propojil s předchozím veršem. Z „transportu“ se stává činitel děje. Domnívám se, že mírná poetizace je v tomto případě ústrojná, nosná a přínosná, a to i — jakoby mimochodem — kvůli rýmu a slovům, která jsou zde vedle sebe položena: plyn — klín. Smrt a láska...

<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Heißt ein Schrecken.</i>	<i>znamená děs.</i>	<i>Hrůzu značí.</i>
<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Ist kein Wort...</i>	<i>není (žádné) slovo...</i>	<i>Slova nepostačí...</i>
<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>
<i>Der Tod im „Osten“.</i>	<i>Smrt na „východě“.</i>	<i>Smrt na „Východě“.</i>
<i>Birkenau — Auschwitz</i>	<i>Birkenau — Osvětim</i>	<i>Birkenau — Osvětim</i>
<i>— Treblinka:</i>	<i>— Treblinka:</i>	<i>— Treblinka:</i>
<i>Todesort, Todesort...</i>	<i>Místo smrti, místo</i>	<i>Za smrtí jde se, jde</i>
<i>Todesort.</i>	<i>smrti...místo smrti.</i>	<i>se, jde a lká.</i>
<i>Transport, Transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>	<i>Transport, transport,</i>
<i>Transport.</i>	<i>transport.</i>	<i>transport.</i>

Závěrečná sloka je variací sloky první. Jedinou změnu přináší záměna sedmého verše v první sloce (*man geht ohne Hoffnung fort*) za dva verše, které lakonicky vyjmenovávají cíle transportů a stejně lakonicky je všechny označují za „místa smrti“. Ona lakoničnost je překladu bohužel cizí, a to hlavně z toho důvodu, že by v češtině nepůsobila stejně mocně, ale naopak spíše neobratně (což částečně dokládá doslovný překlad). Nemožnost nalézt rým na slovo „transport“ zde (triumfálně, adekvátně či nepatřičně?) překonává použití rýmu na název koncentračního tábora: Treblinka — lká.

Český překlad také variuje oproti originálu i původní sedmý verš první sloky (*Bez naděje jde se, jde a jde*), a to především opětovným trojím opakováním slovesa „jít“. Překladu této sloky ubližuje především předposlední verš, který rozvíjí vlastní příběh, oproti originálu, kde jsou poslední tři verše tvořeny vždy jen třemi paralelními či totožnými pojmy. Na zváženou je užití počestěné podoby jména koncentračního tábora Osvětim, zatímco Birkenau zůstala v němčině — volil jsem ta jména, která jsou v češtině nejužívanější.

Celkově překlad básně *Ost-transport* působí mnohomluvněji, ne tak stroze jako originál, což mu ubírá na působivosti. Na druhou stranu více rozvíjí formální strukturu, pracuje s více rýmy a už provazuje poslední sloku s první. Těmito prostředky jsem chtěl vzdát hold mimo jiné i české básnické tradici, s níž — volky nevolky — je překlad každé básně z cizího jazyka do češtiny konfrontován.

Každý překlad, poezie pak obzvlášť, vzbuzuje řadu otázek a u lidí znalých originálního jazyka pak často i rozpaků. Nechtěl jsem zde rozkrýt otázku zásadní a oblíbenou, sklouzávající leckdy až k bonmotu, tedy „zda vůbec lze překládat poezii“. Domnívám se, že ano, a že mnohé, co překlad původnímu textu vezme, lze kompenzovat jinými prostředky, kterými např. nedisponuje originál. Jedná se vždy o tanec na ostří nože — mezi překladatelovou vlastní invencí a službou původnímu textu — na jehož konci však může stát kvalitní, v pravém smyslu slova *básnický* a v pravém smyslu slova *překlad*.

IX.

Překlad básně jako experiment

Ernst Jandl: *ottos mops / ottův mopslík*

Málokterý autor měl tak obtížnou cestu ke čtenářům i k uznání kritikou jako rakouský básník, dramatik a překladatel Ernst Jandl (1925–2000). Jeho první veřejné čtení roku 1957 vyvolalo skandál, ovšem když roku 2000 zemřel, byl už v pozici jednoho z nejoblíbenějších a nejuznávanějších současných rakouských spisovatelů. O tuto vskutku masovou oblibu se zasloužila především ta část Jandlova díla, díky níž bývá autor dodnes zjednodušeně označován jako „humorný experimentátor“¹ — a z této oblasti Jandlovy tvorby je pak bezpochyby nejznámější báseň *ottos mops*. Ta je nejednou vnímána jako jedna z nejznámějších básní německého jazyka — např. německý básník Robert Gernhardt ji označil za druhou nejpopulárnější po Goethově *Ein Gleiches / Wandrers Nachtlied II* (Gernhardt, 2000, s. 208). Než se však budeme věnovat básni *ottos mops* důkladněji, je vhodné seznámit se i s širším kontextem Jandlova díla — právě proto, abychom se vyhnuli nepatřičnému zjednodušování.

Jandl se narodil ve Vídni 1. 8. 1925. Po maturitě byl poslán na frontu a roky 1944 až 1946 strávil v anglickém zajetí, kde pracoval

¹ Velký zájem Rakušanů o „jejich“ Jandla mj. ukázala výstava uspořádaná na jeho počest na přelomu roku 2010 a 2011 v Muzeu města Vídně na Karlově náměstí. Ta přístupným způsobem přiblížila Jandlův život, ale i osudy jeho díla a příčiny jeho počátečního nepochopení, ba odmítnutí rakouskou literární kritikou, a zároveň demytizovala Jandla jako výsostného humoristu.

jako tlumočník. Po studiích anglistiky a germanistiky pak dlouhá léta působil jako profesor němčiny a angličtiny na gymnáziu. Roku 1954 se spřátelil se svou pozdější družkou, básnířkou Friederike Mayröckerovou, která se výrazně podílela na větší části jeho díla. Zhruba v tomto období začal úzce spolupracovat s tzv. Vídeňskou skupinou, s básníky H. C. Artmannem, Gerhardem Rühmem, Konradem Bayerem a Oswaldem Wienerem. V Evropě — mnohem dříve než v Rakousku, kde byl zpočátku odmítnut — tak již koncem padesátých let proslul svými autorskými čteními s nenapodobitelnou prezentací vlastních textů. Zařadil se tak k nemalé skupině rakouských autorů, kteří kvůli nemilosrdně kritickému pohledu na nacistickou minulost vlastního národa publikují svá díla převážně v zahraničí.

Jandl je autorem řady básnických sbírek a experimentálních dramatických textů, rovněž psal prózy a překládal z angličtiny. Dále se stal držitelem několika významných literárních ocenění, např. Ceny Georga Trakla, Ceny Georga Büchnera či Velké rakouské státní ceny za literaturu. Ani v českých zemích není Jandl neznámý. S ním a Friederike Mayröckerovou se od šedesátých let přátelili čeští autoři, překladatelé a propagátoři experimentální poezie Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Díky těmto kontaktům Jandl roku 1986 četl v pražské Viole; v roce 1989 pak česky vyšel výběr z jeho poezie pod názvem *Mletpantem* a roku 1999 následoval výběr s názvem *Rozvrzaný mandl* (obojí v překladu Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové). Opožděná, nicméně intenzivní je česká recepce Jandla — dramatika: roku 2003 byla v pražském Divadle Na zábradlí v režii Jana Nebeského s velkým úspěchem uvedena Jandlova „mluvená opera“ *Z cizoty*, která získala Cenu Alfréda Radoka za inscenaci roku. Roku 2005 pak vyšla kniha *Experimentální hry* (většinu z nich Jandl napsal spolu s Friederike Mayröckerovou), na níž se podílelo hned šest překladatelů do češtiny. Většina těchto her se dá jen s obtížemi realizovat jevištně, ale představují skutečnou výzvu např. pro rozhlasové zpracování.

Pro Jandlovo dílo je stěžejní zvukový plán jazyka a experimenty s ním. Experiment však pro jeho texty představuje jen

prostředek k hlubšímu vyjádření, nikoli cíl výpovědi. Každá Jandlova báseň je přitom novým experimentem, každá je vystavěna jinak. Jandl neustále inovuje metodu, skladbu i slovní materiál svých textů. Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou tuto zajímavou vlastnost Jandlovy poezie v doslovu k českému výboru *Mlet-pantem* komentují takto:

Skladba mnohých Jandlových výtvorů není tak jednoduchá, jak by se snad zdálo, i když jejich působivost je zřejmá. Jejich sugestivita svádí k napodobování a k seriální produkci, je to však slepá ulička. Každá Jandlova báseň má totiž svou nezměnitelnou identitu. [...] Každá inovace se ovšem může častějším používáním a zvykem stát konvencí, z popření normy se stává nová norma. Jandl tak stále bojuje proti vlastní metodě, nově vyplňuje prostor, který sám uprázdnil, a prosazuje se proti současně dominující komunikační funkci jazyka. Tam, kde ji používá, povyšuje banalitu a otrápanost mluveného zvláštní perspektivou. (Hiršal a Grögerová, 1989, s. 219)

Báseň *ottos mops* (Jandl 1997, s. 60) zastupuje v Jandlově tvorbě tu její výšeč, pro niž je charakteristická hra s jazykem bez závažnějších přesahů (což však nelze tvrdit beze zbytku). Její vznik se datuje na 20. 11. 1963 a byla publikována roku 1970 ve sbírce *der künstliche baum* (*umělý strom*). Svéráz básně je rozpoznatelný na první pohled i čtenáři neovládajícímu němčinu:

ottos mops

*ottos mops trotzt
otto: fort mops fort
ottos mops hopst fort
otto: soso*

*otto holt koks
otto holt obst*

otto horcht
otto: mops mops
otto hofft

ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott

Nezbytností k porozumění básně i jejímu úspěchu je však pracovní, doslovný překlad. Pro potřeby překladu knihy *Rekviem za Ernsta Jandla* od Friederike Mayröckerové jej v češtině pořídila Bohumila Grögerová (Mayröckerová 2006, s. 43):

otův mopslík

otův mopslík truceje
oto: ven mopslíku ven
otův mopslík skáče ven
oto: taktak

oto nosí uhlí
oto nosí ovoce
oto naslouchá
oto: mopslíku mopslíku
oto doufá

otův mopslík klepe
oto: pojd mopslíku pojd
otův mopslík vchází
otův mopslík zvrací
oto: óbožeóbože

Báseň sestává ze čtrnácti veršů rozvržených do tří slok, a ačkoli postrádá interpunkci, dá se odvodit, že každý verš je tvořen hlavní větou sestávající z několika slov. Jedná se svým způ-

sobem o báseň epickou: vypráví epizodu ze života pána jménem Oto a jeho mopslíka. Pes je zpočátku odehnán pryč, následují všední činnosti vykonávané pánem, který však vzápětí naslouchá, zda se mopslík nevrací, a doufá v jeho návrat. Tento návrat se vskutku odehraje, ovšem za překvapivých okolností: pejsek se pozvrací. Příběh je to tedy svým způsobem banální, ale i dojemný, s nečekanou tragikomickou pointou.

Nejnápadnějším rysem básně je bezesporu její univokalismus²: všechna slova obsahují výhradně samohlásku „o“. Touto záměrnou redukcí si autor samozřejmě silně zúžil možnost výběru slov. Redukce ovšem prostupuje různými aspekty básně: všech 41 slov básně vychází pouze z 15 slovních kmenů, které se často opakují a variují. V básni jednají pouze dvě postavy a děj se odehrává výhradně prostřednictvím třetí osoby singuláru v přítomném čase. Redukována na minimum je i interpunkce: jediné interpunkční znaménko v básni je dvojtečka. Tento postup je v Jandlově tvorbě obvyklý — básník zde vychází z odkazu spisovatelky Gertrude Steinové, podle níž v poezii čárky ve větách stojí v cestě čtenářově aktivizaci a samostatnosti. Zároveň však Jandl v této básni (ovšem i jinde) rezignuje na použití velkých písmen: i to přispívá k dojmu vizuální sevrženosti. Slovní materiál v básni užitý i způsob, jakým je s ním naloženo (nerozvinuté hlavní věty), může připomenout mluvu malých dětí: ostatně nelze vyloučit ani možnost, že „oto“ — podobně jako malé děti — sám o sobě mluví v třetí osobě singuláru, je tedy zároveň lyrickým subjektem básně.

Po formální stránce je dále užito nerýmovaného verše, s proměnlivým počtem slabik, ačkoli tento počet osciluje mezi třemi a pěti, s výjimkou posledního, kontrastně delšího verše. První a poslední sloka jsou z hlediska syntaxe vystavěny analogicky, avšak se zřejmým sémantickým kontrastem: v první sloce pozo-

2 V české literatuře tento postup použil např. Konstantin Biebl ve své poetistické sbírce *Zlatými řetězy* (1926).

rujeme zvětšující se distanci mezi dvěma jednajícími postavami, v poslední sloce jejich opětovné sblížení. Předposlední verš pak tvoří nečekanou pointu, zároveň však přináší v básni jediný rým s prvním veršem celé básně (*trotzt/kotzt*).

Přes zdánlivou jednoduchost básně přitahuje pozornost badatelů ohledně možné interpretace. Tak například germanista Andreas Brandtner ve své zevrubné analýze (2002, s. 73–89) básně zařazuje do kontextu ostatní Jandlovy básnické produkce a poukazuje na její sociálně a jazykově kritické rysy. Germanistka Anne Uhrmacherová, která Jandlovi věnovala disertační práci, v textu hledá rysy religiozity (byť ironizované), opřené o poslední verš básně (Uhrmacherová 2007, s. 138–146). V tomto ohledu ji doplňuje básník Norbert Hummelt (2000, s. 55), který v básni spatřuje moderní verzi podobenství o návratu ztraceného syna.

Ottos mops není jediným monovokálním Jandlovým textem — na počátku šedesátých let vznikl i cyklus monovokálních básní *das grosse e* (*velké e*), nebo básně *mal franz mal anna /drama/* (*jednou franz jednou anna /drama/*), dále jsou známé jeho experimenty s texty pracujícími výhradně s jedním konsonantem. Svou cestu k básni *ottos mops* Jandl popsal patnáct let po jejím vzniku takto:

Co se dalo s tolika slovy s „o“ počít? Nic se s nimi nedalo počít, dokud se, sama od sebe, některá z nich nezačala pohybovat, řadit k sobě a říkat: my tady, hodíme se přece k sobě, můžeme vytvořit příběh; začněme přeci příběh ottova mopslíka. Tak se i stalo, a tak vznikla tato báseň. (Jandl 1997, s. 184)

Ernst Jandl básně *ottos mops* řadil k básním určeným k hlasitému předčítání (tzv. *sprechgedichte*), které vyniknou až při přednesu. *Ottos mops* je z těch textů, které v rámci jeho autorských čtení patřily k nejoblíbenějším. A ačkoli se Jandl bránil tomu, aby byl jako autor zařazen do škatulky „jazykového klauna“, akcepto-



val popularitu této básně, a dokonce ji podporoval — jak dokazuje např. inscenovaná fotografie Wernera Berna:

Záhy po svém publikování se báseň stala nesmírně populární. Byla zařazena do četných antologií a tímto způsobem se přiblížila i dětskému čtenáři: byla zpracována jako obrázková kniha, opakovaně byla zhudebněna a z její všeobecné popularity a znatlosti v německojazyčném prostředí těžší dokonce i stejnojmenná počítačová hra. Báseň *ottos mops* bývá také často využívána ve výuce: v německých učebních textech je často předkládána jako příklad konkrétní poezie. V tomto ohledu báseň přímo vybízí k přetváření, k variacím s jinými vokály — a vybraná žákovská díla se dostala i k samotnému autorovi. Sám Jandl některé tyto dětské výtvary, např. *Hannas Gans* (*Hanina husa*), *Kurts Uhu* (*Kurtův výr*) či *Ruths Kuh* (*Ruthina kráva*) publikoval ve své stati s názvem *Ein bestes Gedicht* (*Nejlepší báseň*) a komentoval je slovy: „Většinou jsou to děti, které tuto báseň přetvářejí, ale ve skutečnosti ji nepřetvářejí, nýbrž jen objevily, jak se taková báseň dá napsat, a vzniká jejich vlastní text.“ (Jandl 1997, s. 184—187).

Využití Jandlova postupu spočívajícího na principu monovokalismus a jednání dvou postav, zvířete a člověka s konkrétním křestním jménem, by se dalo označit jako imitace. Takto postupoval např. již výše zmíněný německý básník Robert Gernhardt ve svém cyklu s názvem *Ottos Mops ond so fort. Ein Beitrag zum integrativen Deutschunterricht* (*Otův mopslík a tak dále. Příspěvek k integrativní výuce němčiny*) — doplnil Jandlovu báseň o variace se čtyřmi zbývajícími německými vokály. (Gernhardt 1997, s. 128–130)

Pojmům „imitace“ a „variace“ se nevyhneme, pokud se zaměříme na to, jak je *ottos mops* překládán do jiných jazyků. Neboť překlad této Jandlovy básně je výzvou, již málokterý Jandlův překladatel odolal, a navíc bývá tato báseň nejednou pojímána i jako jakési „překladatelské cvičení“, svým způsobem překladatelská hříčka.

Základní schéma (monovokalismus, zvíře a jméno) naplňuje i nejznámější překlad této básně do angličtiny *Lulu's Pooch* (*Lulin pejsek*), který pro americký výbor z Jandla s názvem *Reft and Light* pořídila Elizabeth MacKiernanová:

Lulu's Pooch

Lulu's pooch droops

Lulu: Scoot, pooch, scoot!

Lulu's pooch soon scoots.

Lulu brooms room.

Lulu scoops food.

Lulu spoons roots.

Lulu croons: Pooch, pooch.

Lulu broods.

Lulu's pooch drools.

Lulu: Poor fool pooch.

Lulu grooms pooch.

Lulu's pooch poops.

Lulu: Oops. (Jandl 2000, s. 33)

Obsahové rozdíly oproti originálu můžeme považovat za vedlejší, neboť nejsou primárním nástrojem porozumění této básni. Co už může být problematičtější, je skutečnost, že báseň v tomto anglickém překladu je monovokalická pouze při hlasitém přednesu, tedy při zvukové realizaci — čímž se poněkud vytrácí dojem kompaktnosti originálu. A na škodu témuž je rozhodně svévolné zavedení velkých písmen a interpunkce, jakož i rozdělení třetí sloky na dvě. Z nápadité a ve své strohosti působivé formy originálu tak zůstává zachován pouze princip monovokality.

Podobným způsobem postupuje většina překladatelů této básně do nejrůznějších jazyků. Když byla roku 2005 u příležitosti Jandlových nedožitých 80. narozenin internetovým magazínem www.signandsight.com vypsána soutěž na překlad této básně do angličtiny, zvítězil v ní skotský germanista Brian O. Murdoch se svým překladem s názvem *fritz's bitch* (*fritzova fena*). Jeho překlad se po formální stránce více drží originálu:

***fritz's bitch*³**

fritz's bitch itches
fritz: quit bitch quit
fritz's bitch quits it
fritz: nitwit

fritz picks chips
fritz picks dips
fritz listens
fritz: bitch bitch
fritz wishes

fritz's bitch twitches
fritz: sit bitch sit

³ Citováno podle: <<http://www.signandsight.com/features/290.html>>, cit. 3. 9. 2013.

fritz's bitch sits
fritz's bitch is sick
fritz: shitshitshit

V zápolení se dále umístily originální a vtipné překlady do angličtiny s názvy jako *prue's poodle* (*pruin pudl*), *Mao's chow* (*Maův čau-čau*) či *Doug's pug* (*Dougův mopslík*)⁴ a soutěž vyvolala ohlas i mezi překladateli do jiných jazyků, takže se tato báseň dočkala kromě řady evropských jazyků i překladu do afrikánštiny či svahilštiny.⁵

Ani čeština se překladu básně *ottos mops* v podobném duchu nevzpírá. Existuje řada možných řešení, z nichž některá jsou např. výsledkem překladatelských seminářů, které vede na Masarykově univerzitě v Brně Zbyněk Fišer. Respekt před kreativitou studentů zaslouží už názvy básně v překladech jako např. *irinčín pinč*. Jako příklad české verze Jandlovy nejslavnější básně bych však rád nabídl vlastní dosud nepublikovaný překlad z roku 2006, v němž jsem mopslíka abstrahoval na obecnějšího „psa“ a obtížně řešitelný problém s monovokálním titulem jsem vyřešil grafickým zapojením znaku ampersand — ten pochopitelně nese význam spojky „a“, avšak zároveň jej lze číst jako latinské „et“ či anglické „and“:

evžen & pes

pejsek je nezbeden
evžen: jedeš pse
pes jde
evžen: jen běž

4 Tyto i další překlady do angličtiny jsou k nahlédnutí na internetových stránkách <<http://www.signandsight.com/features/386.html>>, cit. 3. 9. 2013.

5 Viz <<http://www.signandsight.com/features/387.html>>, cit. 3. 9. 2013.

evžen jde ven
evžen nese džem
evžen je nevesel
evžen: pse pse
evžen se třese

pejsek klepe
evžen: sem sem
pejsek jde
pejsek bleje
evžen: jéjé (Malý 2014, s. 80)

Pro hodnocení těchto i řady dalších překladů je možné si vzít jako jedno z kritérií roli humoru v básni: ačkoli pracuje se slovním vtipem, právě její subtilní humor prostupující více rovin ji povyšuje nad pouhou slovní hříčku. Téměř všechny citované překlady si však z básně berou pouze tuto povrchní rovinu; zachovávají její vtip, její groteskní působení, ale nikoli už hlubší humor, který není vystavěný pouze na efekt – jak tyto kategorie rozlišuje např. Ludwig Reiner (2004, s. 422). O způsobu, jakým se překladatelé většinou s touto básní vypořádávají, se Ernst Jandl vyjádřil už roku 1978 ve výše jmenovaném eseji *Nejlepší báseň* následovně: „Vzniká velmi mnoho básní, krásných básní. Avšak jestli se někomu ještě podaří báseň s vokálem o, když už máme *ottova mopslíka*, to vskutku nemohu říci. Přesto se domnívám: spíše ne.“ (Jandl 1997, s. 187)

Autorova skepse oprávněně směřuje k jistému nepochopení, lépe řečeno redukci básně pouze na komické základní schéma bez ambicí na vážnější podtón skrývajících se třeba už jen v grafické podobě vokálu „o“, jehož užití není rozhodně podmíněno pouze náhodou. Z tohoto pohledu proto není divu, že Jandlovi překladatelé do češtiny Josef Híršal a Bohuslava Grögerová ve výboru *Mletpantem* na překlad této básně v osmdesátých letech rezignovali, pravděpodobně proto, že ji nechťeli redukovat na pouhou komickou hříčku.

Velmi niterným způsobem báseň vnímá básnířka Friederike Mayröckerová, Jandlova životní družka. Po Jandlově smrti vydala roku 2001 básnickou skladbu — koláž různorodých textů s názvem *Requiem für Ernst Jandl* (Rekviem za Ernsta Jandla), která ve svém závěru obsahuje i komentář Mayröckerové k básni *ottos mops* už z roku 1976 (s. 43–44):

[...] die sprachliche Auseinandersetzung des Autors mit einem Vokal: er singt das hohe Lied vom O, vom O-Tier, vom O-Gott, ogottogott, vom Hundehälter Otto, vom Mops, der wieder heimgefunden hat, und wir alle lachen und weinen". Sie sah den Leser angesprochen von einem naiven Mitgefühl, das den Mopsbesitzer wie sein Mopstier einschließe. Er werde vom Gedicht zurückversetzt in frühe Kindheitserlebnisse mit Tieren. In den Zeilen vollziehe sich eine Verwandlung, „die immer wieder von neuem glückt, nämlich von der Liebe zum Vokal zur Wirklichkeit des Bilds; vom Glauben an das O zur Offenbarung Poesie.

V českém překladu Bohumily Grögerové (2006, s. 41):

[...] jazykové střetnutí autora se samohláskou: zpívá ódu na O, na psa O, na Boha O, na majitele psa Ottu, na mopslíka, jenž se vrátil domů, a my se smějem a pláčem zároveň. Smějem se a pláčem a náš soucit, naše dojetí, jež se pojí k prvním dětským zážitkům se zvířaty a je tedy naivním pocitem bez hranic, platí stejně tak onomu laskavému majiteli psa, jemuž se pes ztratil a jenž dál neúnavně plní své denní povinnosti („koks holt“ a „obst holt“ — „nosí uhlí“ a „nosí ovoce“), jakož i jeho mopslíkovi, který „trotzt“ a „kotzt“ („tručuje“ a „zvrací“). Čím častěji se s ním v básni setkáváme, tím víc jsme si jisti, že zde dochází k proměně, která se vždy znovu zázračně daří, že totiž z lásky k samohlásce se stává skutečný obraz; že víra v O je zjevenou poezií.

Takovýto výklad básně téměř znemožňuje její skutečný překlad — a toho si byli Jandlovi překladatelé do češtiny, kteří si uvědomovali hlubší podtóny skryté v Jandlově komice, dobře vědomi. Bohumila Grögerová i proto k překladu této Jandlovy básně v *Rekviem za Ernsta Jandla* (2006, s. 45) připojila následující poznámku: „Už při prvních překladech básní Ernsta Jandla v 80. letech jsme stáli před problémem, jak do češtiny převést takzvanou *Ode auf O — ottos mops*. Josef Hiršal se po mnoha marných pokusech stvořit českou verzi z jednoslabičných slov se samohláskou o, dodržet přitom obsah, rozsah i rytmus — rozhodl českou verzi nezařadit. Báseň si však přeci jen vynutila nový pokus o transpozici. Je totiž součástí *Rekviem* Friederike Mayröckerové a nelze ji obejít. *Ódu na O* jsem rovnou vzdala. Po četných neúspěšných pokusech s dalšími samohláskami jsem zvolila *elegii na e — pes rek*. Je třeba ji brát jako jeden z možných pokusů.“

A takto tedy vypadá překlad Bohumily Grögerové z roku 2006 (Mayröckerová 2006, s. 44):

elegie na e — pes rek

rek chtěl špek štěk
ernst: *pes* hned ven
rek se žene chce špek
splet se sněd jed

ernst nes plech
ernst pek chléb
kde je *ten* *pes*
ernst se lek
pes někde zheb

večer *pes* klep klep
rek bleje lék se nese
ernst: zle je
rek lék žere
ernst: veselme se

Překlad Bohumily Grögerové není pouze reprodukčním, ale zároveň i smělým tvůrčím aktem a rozhodně obstojí nejen jako součást *Rekviem* Friederike Mayröckerové, pro něž byl pořízen a jehož kontext jej obohacuje o další významy. Nejedná se o pouhou změnu vokálu, jak ji lze pozorovat u ostatních překladů — variací; tento překlad přináší nové aktualizace převrácením významu žánrového zařazení básně, kdy se z chvalozpěvu stává žalozpěv za mrtvým básníkem. Na něj je navíc vtipně odkázáno v samotném překladu užitím básníkovy jména — zdánlivá svévole, která má však při překladu takového textu své hluboké opodstatnění. Oba prvky jsou natolik svébytné a významotvorné, že zastíní drobné odchylky od originálu: dramatičtější fabuli překladu (pes v překladu sní jed) a s tím související poněkud odlišná, rozvinutější pointa.

Nedá se říci, že by překlad Bohumily Grögerové splňoval všechna základní a obecně platná pravidla uměleckého překladu — avšak v případě básně *ottos mops* máme co do činění s experimentální poezií, která vyžaduje i experimentální přístup překladatele. Tím, že se překladatelka neuchýlila pouze k nabízející se variaci s jiným vokálem, ale zapojila do překladu i některé prvky biografické, mimotextové, nabízí svým překladem básni nový rozměr — jiný než v předloze, ale rozhodně překračující meze „pouhého“ schématu. Životnost i specifčnost jejího překladu tak ukazuje, že nelze najít jednoznačnou odpověď na obecnou otázku, jak poezii překládat — ale že s využitím jazykové kreativity a znalostí tématu i jeho kontextu lze víceméně adekvátně přeložit sebeobtěžnější báseň.

Prameny

- CELAN, Paul (2003). *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CELAN, Paul (1966). *Piesok z urien*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- CELAN, Paul (1998). *Slabika bolesti*, Bratislava: Drevko a srd.
- CELAN, Paul (1986). *Sněžný part*, Praha: Odeon.
- ENGELKE, Gerrit (1960). *Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa*, Mnichov: List.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1989). *Goethes Werke. Bd. I. Gedichte und Epen*, München: C. H. Beck.
- HALAS, František (1968). *Krásné neštěstí*, Praha: Československý spisovatel.
- HALAS, František (1963). *Sbohem múzy (výbor z básní)*, Praha: Mladá fronta.
- HOLAN, Vladimír (1962). *Cestou. Výbor z překladů*, Praha: SNKLU.
- HOLAN, Vladimír (2005). *Gesammelte Werke 1. Das Wehen, Der Bogen, Stein, kommst du....*, Köln: Heidelberg.
- HRON, Zdeněk (2008) (ed.). *Skrytý poklad. Zasuté verše z Čech*, Praha: Prostor.
- JANDL, Ernst (1997). Ein bestes Gedicht. In: *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*, Poetische Werke Band 11, Luchterhand, Frankfurt.
- JANDL, Ernst (2000). *Mletpantem*, Praha: Odeon.
- KUNDERA, Milan (1993). *Nesmrtelnost*, Brno: Atlantis.
- MALÝ, Radek (2007) (ed.). *Držice v držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*, Praha: BB art.
- MALÝ, Radek (2014) (ed.). *Malé lalulá*, Zlín: Archa.

- MAYRÖCKEROVÁ, Friderike (2006). *Rekviem za Ernsta Jandla*, Červený Kostelec: nakladatelství Pavel Mervart.
- MAYRÖCKEROVÁ, Friederike (2001). *Zu: ottos mops*. In: *Requiem für Ernst Jandl*, Frankfurt: Suhrkamp.
- NEZVAL, Vítězslav (1976). *Dílo XXVI. Eseje a projevy po osvobození (1945–1958). O některých problémech současné poezie*, Praha: Československý spisovatel.
- POE, Edgar Allan (2008). *Krkavec / The Raven*, Praha: Prstek.
- POLÁK, Vlastimil Artur (2003). *Der erloschene Leuchter — Uhaslý svícen*. Olomouc: Monsé 2003
- RILKE, Rainer Maria (1990). *... a na ochozech smrt jsi viděl stát*, Praha: Československý spisovatel.
- RILKE, Rainer Maria (1906). *Das Buch der Bilder*, Berlin: Axel Junder Verlag.
- RILKE, Rainer Maria (2013). *V cizím parku*, Olomouc: Prstek.
- RIMBAUD, Arthur (1956). *Básně*, Brno: Krajské nakladatelství v Brně.
- RIMBAUD, Arthur (1930). *Dílo J. A. Rimbauda*, Praha: Odeon.
- RIMBAUD, Arthur (1921). *Leben und Dichtung*, Leipzig: Insel-Verlag.
- RIMBAUD, Arthur (1981). *Poésies — Une saison en enfer, Illuminations, Oeuvres diverses*, Paris: Presses Pocket.
- RIMBAUD, Arthur (2003). *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*, Praha: Garamond.
- RIMBAUD, Arthur (1959). *Výbor*, Praha: Mladá fronta.
- SLAVÍK, Ivan (1996). *Lampa útěchy*, Praha: Jinočany.
- TRAKL, Georg (1917). *Básně Jiřího Trakla*, Stará Říše: Dobré dílo.
- TRAKL, Georg (1998). *Das dichterische Werk*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- TRAKL, Georg (1924). *Šebastian v snu*, Vyškov: Obzina.
- TRAKL, Georg (1995). *Šebestián ve snu*, Třebíč: Arca JiMfa.
- VERLAINE, Paul (1995). *Podzimní zpěv: v 28 překladech*, Třebíč: Arca JiMfa.
- VERLAINE, Paul (1993). *Podzimní píseň Paula Verlaina, soubor 33 českých překladů*, Praha: Volvox Globator.

Sekundární literatura

Monografie a časopisecké studie

ACKERMANN, Petr a kol. (2002). *Vinařský slovník*, Praha: Radix.

APEL, Friedmar a KOPETZKI, Annette (2003). *Literarische Übersetzung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

APPEL, Mirjam (2004). *Lyrikübersetzen. Übersetzungswissenschaftliche und Sprachwissenschaftliche Grundlagen für ein Rahmenmodell zur Übersetzungskritik*. Frankfurt am Main: Hartwig Kalverkämper und Larisa Schippel.

BLAŽKE, Jan (2003). *Kouzelné zrcadlo literatury II — písemnictví 19. věku*, Praha: Velryba.

BRANDTNER, Andreas (2002): *Von Spiel und Regel. Spuren der Machart in Ernst Jandls otts mops*. In: KAUKOREIT, Volker — PFOSE, Kristina (eds.). *Interpretationen Gedichte von Ernst Jandl*, Stuttgart: Reclam.

BURGER, Hermann (1989). *Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Curych, Mnichov: Artemis Verlag.

ČERMÁK, Josef (1970) (ed.). *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha: Odeon.

FELSTINER, John (1992). *Paul Celan. Eine Biographie*, Mnichov: C. H. Beck.

FIŠER, Zbyněk (2009). *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*, Brno: Host.

GERNHARDT, Robert (2000). *In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl*, Frankfurt am Main: Fischer 2000.

GERNHARDT, Robert (1997). *Lichte Gedichte*, Zürich: Haffmans.

GRIMM, Reinhold (1959). Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, roč. 9, č. 2, s. 288—315.

- GRIMM, Reinhold (1982). Ein Wegbereiter. In: *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*, Göttingen: Sachse und Pohl.
- GRÖGEROVÁ, Bohumila (2006). K překladu Jandlový básně. In: Mayrockerová, Friderike. *Rekviem za Ernsta Jandla*, Červený Kostelec: nakladatelství Pavel Mervart.
- HAUSENBLAS, Karel (1971). *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha: AUC.
- HEINRICHOVÁ, Naděžda a HRDLIČKOVÁ, Jana. (2012). *Obraz druhé světové války a holocaustu v německy psané literatuře*, Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- HILSKÝ, Martin (1998). O nepřeložitelnosti aneb rytmus jako prvek významotvorný, *Souvislosti* roč. 1998, č. 2, s. 16–23.
- HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila (1989). *Enfant Terrible z Vídně*. In: JANDL, Ernst (ed.). *Mletpantem*, Praha: Odeon.
- HORÁLEK, Karel (1966). *Příspěvky k teorii překladu*, Praha: SPN.
- HRADEC, Josef (1991). Blázen jsem ve své vsi, *Proglas — měsíčník pro politiku a kulturu*, roč. 2, č. 2, s. 65.
- HRDLIČKA, Josef (2012). K lyrické paměti po druhé světové válce: Paul Celan a Jiří Kolář, *Svět literatury*, roč. XXII, č. 45, s. 109–117.
- HRDLIČKA, Milan (2003). *Literární překlad a komunikace: k problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře*, Praha: ISV.
- HUMMELT, Norbert: *Merk dir, du heißt Ernst Jandl. Eine Vermisstenanzeige*. In *Schreibheft* Band 55/2000.
- JAKOBSON, Roman (1995). *Poetická funkce*, Praha: Jinočany.
- JANDL, Ernst (1997). *Ein bestes Gedicht*. In: *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*, Poetische Werke Band 11, Frankfurt: Luchterhand.
- JANDL, Ernst (2000). *Reft and Light*, Providence: Burning Deck Press.
- JONES, Francis (2011). *Poetry Translating as Expert Action*, Amsterdam: Benjamins Translation Library.
- KARLACH, Hanuš (1990). Rilke — básník plodných nejistot. In: RILKE, Rainer Maria: ... a na ochozech smrt jsi viděl stát, Praha: Československý spisovatel.
- KUFNEROVÁ, Zlata (2009). *Čtení o překládání*, Praha — Jinočany: H&H.
- KUFNEROVÁ, Zlata, SKOUMALOVÁ, Zdena. (1194) (ed.). *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H.

- KUNDERA, Ludvík (1986). Na pomezí řeči. In: CELAN, Paul. *Sněžný part*, Praha: Odeon.
- KUNDERA, Ludvík (1995). Tragický básník. In: TRAKL, Georg. *Šebestián ve snu*, Třebíč: Arca JiMfa.
- KUNDERA, Ludvík (1999). *František Halas. O životě a díle (1947–1999)*, Brno: Atlantis.
- LEVÝ, Jan (1998). *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný.
- MAHR, Johan Christian (1855). Goethes letzter Aufenthalt in Ilmenau, *Weimarer Sonntagsblatt*, č. 29, s. 123.
- MALÝ, Radek (2012). *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana*, Olomouc: Periplum.
- MALÝ, Radek (2010). Fuga smrti Paula Celana v překladech do češtiny, *Aluze*, roč. 14, č. 1, s. 32–52.
- MATHESIIUS, Vilém (1913). O problémech českého překladatelství. *Přehled*, roč. 1913, č. 11, s. 808.
- MED, Jaroslav (1969). Halas — Trakl — Reynek, *Česká literatura*, roč. 17, č. 17, s. 228–240.
- MED, Jaroslav (1992). Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. In: *Bohuslav Reynek (1892–1971). Výstava ke 100. výročí narození*, Brno: Dům umění města Brna.
- MENSCHENDORFER, Adolf (1925). Trakl und Rimbaud, *Klingsohr*, roč. 2, č. 1, s. 93–96.
- MILOTA, Karel (1997). Šebestián proklátý a proklátý, *Literární noviny*, roč. 31, s. 6–7.
- NORD, Christiane (1988). *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Amsterdam: Rodopi.
- PELÁN, Jiří (1998). Překlad konformní a adaptační (na okraj překladu *Písně o Rolandovi*). *Souvislosti*, roč. 1998, č. 2, s. 158–168.
- REINER, Ludwig (2004). *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, München: C. H. Beck.
- REISS, Katharina (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München: Hueber.
- REISS, Katharina a VERMEER, Hans (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Theorie der Übersetzung*, Tübingen: Niemeyer.

- SAUERMANN, Eberhard (1985). Zu Valenzverstöße in poetischer Sprache. Befremdende Transitivityierungen bei Georg Trakl. In: KOLLER, Erwin — MOSER, Hans (eds.). *Studien zur deutschen Grammatik. Johannes Erben zum 60. Geburtstag*. Innsbruck.
- SEGBRECH, Wulf (1978). *Goethes Gedicht Über allen Gipfeln ist Ruh und seine Folgen. Texte, Materialien, Kommentar*, München: Carl Hanser.
- SLOBODNÍK, Dušan (1990). *Teória a prax básnického prekladu*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- STEINER, George (2010). *Po Babelu: otázky jazyka a prekladu*, Praha: Triáda.
- STROMŠÍK, Jiří (1995). Češi a Rilke. In: Svět literatury 9. *K Receptci Rilkova díla v českých zemích*, s. 38—58.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír (1992). Rainer Maria Rilke — Herbsttag — Podzimní den. Výběr z existujících českých překladů připravili Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček, *Světová literatura*, č. 1.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír (1990). J. W. Goethe — 30× jiný a týž, *Revue Proglas*, č. 8, s. 94—100.
- TRUNEČKA, Michal (2000). Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce Vanutí, *Česká literatura*, roč. 5, s. 484—501.
- UHRMACHER, Anne (2007). *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Niemeyer: Tübingen.
- VÁCLAVEK, Ludvík (2000). Der Lyriker Vlastimil Artur Polák, *Mnemosyne*, roč. 2000, č. 26, s. 143—158.
- VILIKOVSKÝ, Ján (2002). *Preklad jako tvorba*, Praha: Ivo Železný.
- VOLPE, della Galvano (1970). „O překládání poezie.“ In: *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha: Odeon.
- WILSS, Wolfram, ARNTZ, Reiner a THOME, Gisela (1990). *Übersetzungswissenschaft — Ergebnisse und Perspektiven*, Tübingen: Narr.

Internetové zdroje

MACEK, Miroslav. Výhled z okna a Rainer Maria Rilke, Macek v botách, [online]. Dostupné z: www.mackvbotach.cz/vyhled-z-okna-a-rainer-maria-rilke, cit. 11. 5. 2011.

VYJAN, František. (2001). Podzimní den, Písmák, [online]. Dostupné z: www.bezvedeni.pismak.cz/index.php?data=read&id=21529, cit. 11. 5. 2011.

ŠOBA, Radovan. (2010). Podzimní den, Můj Rilke, [online]. Dostupné z: www.rilke.blog.cz/1010/podzimni-den, cit. 11. 5. 2011.

PÁNEK, Martin. (2006). Podzimní den, Shit happens, [online]. Dostupné z: www.mmister.com/podzimni-den, cit. 11. 5. 2011.

DRETART, Thomas. (2013). Paul Celan: Die winzer — Les vigneron — Vinogradari, [online]. Dostupné z: <http://thomasdretart.over-blog.com/article-paul-celan-die-winzer-les-vignerons-vinogradari-99300499.html>, cit. 22. 2. 2013.

(2005). And the winner is... [online].

Dostupné z: <http://www.signandsight.com/features/290.html>, cit. 3. 9. 2013

<http://www.signandsight.com/features/386.html>

Jmenný rejstřík

A

Adorno, Theodor W. 82
Alda, Jan 57
Antschel, Paul (viz Celan, Paul)
Artmann, Hans Carl 106
Ausländerová, Rose 82, 98

B

Babler, Otto František 41, 57
Bass, Eduard 28
Baudelaire, Charles 53
Bayer, Konrad 106
Bednář, Jaroslav 57
Bern, Werner 111
Biebl, Konstantin 109
Blatný, Ivan 43, 57
Blažke, Jaroslav 26
Brandtner, Andreas 110
Březina, Otakar 59
Büchner, Georg 53, 106
Burger, Hermann 86

C

Celan, Paul 12, 81, 84–86, 91,
93–96, 98

Č

Čapek, Karel 61
Červenka, Miroslav 64

D

Dehmel, Richard 52
Deml, Jakub 46

Demus, Klaus 83
Demusová, Nani 83
Dretar, Tomislav 93, 95

E

Engelke, Gerrit 31

F

Felstiner, John 86, 88, 94–95
Fišer, Zbyněk 16, 18, 114
Florian, Josef 58–59, 61

G

George, Stefan 53
Gernhardt, Robert 105, 112
von Goethe, Johann Wolfgang 10,
21–23, 27–28, 30, 105
Grimm, Reinhold 52, 54, 65
Grmela, Jan 57
Grögerová, Bohumila 106–108, 115,
117–118

H

Halas, František 10, 59, 62–64,
66–67, 69, 75
Haugová, Mila 93
Hausenblas, Karel 15
Heftrich, Urs 11, 76–77, 79
Hejda, Zbyněk 57
Heym, Georg 53
Hilský, Martin 19
Hiršal, Josef 106–107, 115, 117
Holan, Vladimír 11, 57, 69–70, 75–79

Hölderlin, Friedrich 53, 73, 88
Hořejší, Jindřich 61
Hrdlička, Josef 82
Hrdlička, Milan 17, 82
Hrdličková, Jana 82
Hron, Zdeněk 46
Hrubín, František 55
Hummelt, Norbert 110

J

Jacko, Tomáš 9
Jakobson, Roman 70
Jandl, Ernst 105–107, 109–110, 112,
115, 117

K

Kadlec, Svatopluk 55
Karlach, Hanuš 43
Kehlmann, Daniel 24
Klammer, Karel 52–56, 65–67
Klopstock, Friedrich Gottlieb 53
Kolář, Jiří 64
Koval, Libor 9
Kundera, Ludvík 28, 37, 41, 50,
55–56, 58–59, 62–64, 71,
74–75, 91
Kundera, Milan 24, 26
Kupec, Ivan 93

L

Lefebvre, Jean-Pierre 94
Lenau, Nikolaus 53
Levý, Jiří 11, 14–16, 18, 33
Luther, Martin 12, 88

M

Macek, Miroslav 40, 41, 43
MacKiernanová, Elizabeth 112
Maeterlinck, Maurice 52
Mahr, Johann Christian 22
Mathesius, Vilém 13
Mayröckerová, Friederike 106, 108,
116–118

Med, Jaroslav 60, 62–64
Meschendörfer, Adolf 53
Mikulášek, Oldřich 91
Milota, Karel 62
Mlejnek, Josef 61
Morgenstern, Christian 19, 24
Mulač, Jiří 57
Murdoch, Brian O. 113

N

Nabokov, Vladimir 10
Nebeský, Jan 106
Nechvátal, František 57
de Nerval, Gérard 10
Nezval, Vítězslav 55, 59–60, 63, 65
Nordová, Christiane 17
Novalis 53

P

Pánek, Martin 44–45
Paul, Jean 89
Pelán, Jiří 18
Poe, Edgar Allan 9
Pohorský, Aleš 56, 66
Polák-Avalos, Vlastimil Artur 97–98,
103
Prágerová, Veronika 98

R

Radok, Alfréd 106
Reiner, Ludwig 115
Reiřová, Katharina 16
Reuter, Otto 51
Reynek, Bohuslav 55–56, 58, 60–64,
66–67, 70–71, 73, 75
Rilke, Rainer Maria 37, 39, 40, 42, 46,
48–49, 53, 89
Rimbaud, Arthur Jean 51–56, 65–66
Ringelnatz, Joachim 24
Rothmeierová, Christa 11
Rühm, Gerhard 106

S

Sauermann, Eberhard 70
Seifert, Jaroslav 64
Shakespeare, William 40
Schubert, Franz 23
Slavík, Ivan 28, 57, 72–74
Solomon, Petre 82
Steiner, George 91, 95
Steinová, Gertrude 109
Stramm, August 73

Š

Šoba, Radovan 43–44

T

Trakl, Georg 12, 51, 53–57, 59,
61–62, 65, 67, 69, 70, 72–74,
76, 78, 89, 106
Trávníček, Mojmír 27, 29, 37, 39, 41,
46, 50
Trunečka, Michal 69, 75, 77

U

Uhrmacherová, Anne 110

V

Václavek, Ludvík 98
Verlaine, Paul 9, 53, 64
Vermeer, Hans J. 16
Vilíkovský, Ján 15
Villon, François 52
della Volpe, Galvano 28
Vrchlický, Jaroslav 28
Vyjan, František 42, 47

W

Wassermann, Jakob 53
Wernisch, Ivan 57
Wiener, Oswald 106
Winter, Werner 28
Wolfenstein, Alfred 54
Wolff, Kurt 72
Wolker, Jiří 28

Z

Zahradníček, Jan 57
Zech, Paul 54
Zweig, Stefan 52

Ž

Žižková, Růžena 57

Soubor devíti studií na téma překládání poezie je s výjimkou první teoretické statě komponován podle chronologického hlediska, tedy podle doby vzniku analyzovaných básní. Všechny studie jsou knižně publikovány poprvé, přičemž studie věnované překladům Georga Trakla a Paula Celana jsou organickým pokračováním a rozvinutím závěrů, k nimž jsem dospěl v monografiích, které jsem těmto autorům věnoval (*Spásná trhlina. Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře* (Votobia, Olomouc 2006) a *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana* (Periplum, Olomouc 2012).

Některé ze studií byly dříve publikovány samostatně v časopisech. V časopise *Bohemica Olomucensia* vyšly statě o překladech z Ernsta Jandla (*Překlad básně v mezní situaci. Ernst Jandl: ottos mops / ottův mopslík*; 3/2013), R. M. Rilka (*K aktuálním překladům básně Herbsttag Rainera Marii Rilka*; 4/2011) J. W. Goetha (*„Nejznámější německá báseň“ a možnosti jejího překladu*; 3/2012). Časopis *Svět literatury* otisknul studii věnovanou básni Paula Celana (*Paul Celan: „Die Winzer / „Vinaři“*. Interpretace básně překladem; 48/2013). Tyto studie byly pro knižní vydání aktualizovány o nejnovější podobu překladů a mírně přepracovány s ohledem na koncepci monografie. V knize byly zohledněny cenné připomínky recenzentů.

autor

Summary

The book *Stories of Poems and Their Translations* presents nine translational studies dealing mainly with German literary texts. The first study is of general character and focuses on the essential question concerning the translation of poetry – whether it is possible to consider the category of untranslatability – which is then subjected to various translation theories. The second study deals with possible translations of “the most famous German poem”: Johann Wolfgang Goethe’s *Ein Gleiches* (*Wandrer’s Nachtlid II*). Topic of the third study is the translation problematic of rhythm, rhyme and euphony on the example of German expressionistic poet Gerrit Engelke and his poem *Auf der Straßenbahn*. The next chapter presents and evaluates current Czech translations of Rainer Maria Rilke’s well-known poem *Herbsttag*, while the fifth chapter deals with the role and influence of a translator in the development and reception of modern poetry on the example of J. A. Rimbaud’s and G. Trakl’s poems. The sixth study focuses on the problematic of translating the deformations of verbal valency in modern poetry. The seventh chapter concerns the question of interpretation of Paul Celan’s *Die Winzer* through its translation. The issue of (im)possibility of translation of “a poem after Oświęcim” is the topic of the eighth chapter, the poem in question is Vlastimil Artur Polak-Avalos’s *Ost-Transport*. The ninth chapter focuses on the search of possibilities of experimental poetry translation on the example of Ernst Jandl’s monovocalic poem *ottos mops*.

Zusammenfassung

Die Publikation *Příběhy básní a jejich překlady* (*Die Geschichten der Gedichte und deren Übersetzungen*) beinhaltet neun translatologische Studien, die sich mit Gedichten überwiegend aus der deutschen Literatur beschäftigen. Die erste Studie stellt im Licht von verschiedenen translatologischen Theorien die grundsätzliche Frage, die mit Lyrikübersetzen verbunden ist: was heißt eigentlich Unübersetzbarkeit. Die zweite Studie stellt anhand der unterschiedlichen Übersetzungen die Vielschichtigkeit von Goethes berühmten Gedicht *Ein Gleiches* (*Wandrer's Nachtlied II*) vor. Das Thema der dritten Studie ist Rhythmus, Reim und Euphonie als Übersetzungsproblem am Beispiel des Gedichtes *Auf der Straenbahn* des deutschen Expressionisten Gerrit Engelke. Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit den neuesten tschechischen Übersetzungen des bekannten Gedichtes *Herbsttag* von Rainer Maria Rilke. Das fünfte Kapitel setzt sich mit der Aufgabe und Einfluss des Übersetzers in der Rezeption der modernen Lyrik am Beispiel von Gedichten von J. A. Rimbaud und G. Trakl auseinander. Die sechste Studie beschreibt und interpretiert die Problematik der Übersetzungen von „Valenzverstößen“ bei Georg Trakl und Vladimír Holan. Das Thema des siebten Kapitels ist das Gedicht *Die Winzer* von Paul Celan sowie die Übersetzungen. Das achte Kapitel beschäftigt sich mit der Möglichkeit des Übersetzens „eines Gedichtes nach Ausschwitz“ (Adorno) am Beispiel von Vlastimil Polák-Avalos' Ost-Transport. Das neunte Kapitel sucht mit Ernst Jandls monovokalischem Gedicht *ottos mops* die Möglichkeiten und Grenzen einer experimentellen Lyrikübersetzung.

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Malý, Radek

Příběhy básní a jejich překladů / Radek Malý. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2014. -- 134 s. -- (Litera libera ; sv. č. 2)
Anglické a německé resumé

ISBN 978-80-87895-09-2

82-1 * 821.112.2-1 * 81'255.4 * 811.162.3'25

- poezie
- německy psaná poezie
- literární překlady
- překlady do češtiny
- monografie

81 - Lingvistika. Jazyky [11]

Radek Malý

Příběhy básní a jejich překladů

Edice Litera libera, sv. č. 2

Edici řídí doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Výkonná redaktorka Agnes Hausknotzová

Odpovědná redaktorka Lenka Pořízková

Jazyková redakce Tereza Šimonová, Jana Kolářová

Sazba Kristýna Vávrová, Lenka Pořízková

Korektury Pavla Hartmanová

Návrh sazby Lenka Pořízková

Obálka Martina Šviráková

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Křížkovského 10

771 47 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP

www.vff.upol.cz

vff@upol.cz

Dodavatel tiskových služeb Vydavatelství Univerzity Palackého

Vytiskl Papírtisk, s. r. o.

Chválkovická 223/5, 779 00

Olomouc 2014

1. vydání

ISBN 978-80-87895-07-8 (iPDF)

ISBN 978-80-87895-08-5 (ePUB)

ISBN 978-80-87895-09-2 (tisk)

PUBLIKACE JE NEPRODEJNÁ