

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tereza Jůzová

Poezie Georga Trakla v českých překladech

Georg Trakl's Poetry in Czech Translations

Děkuji panu docentu Tvrđíkovi, paní docentce Veselé a panu doktoru Svobodovi za konzultace a cenné rady a Soně Tolarové za korekturu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 20. prosince 2012

.....
Tereza Jůzová

Abstrakt

Diplomová práce Terezy Jůzové *Poezie Georga Trakla v českých překladech* se pokouší odhalit, jakou tvář tomuto rakouskému básníkovi dávají tři čeští překladatelé, náležející třem různým generacím – Bohuslav Reynek (1917, 1924), Ludvík Kundera (1965) a Radek Malý (2005). První kapitola práce se věnuje Traklovi a jeho dílu, zařazenému do společenského a literárního kontextu. Druhá kapitola představuje překladatele a jejich počiny, shrnuje dobovou recepci a podává stručný přehled o básníkově vlivu na původní českou literaturu. Těžiště práce tvoří třetí kapitola – translatologická analýza šesti vybraných básní v českých překladech. Teoretickými východisky jsou zejména teorie posunů Antona Popoviče a metoda translatologické analýzy Jiřího Levého. Ukazuje se, že každý z překladatelů uchopil předlohu po svém a akcentoval jiné stránky Traklova díla – Reynek básníkovi specificky zabarvenými slovy dodává laskavý a něžný výraz a jeho počestění je nejosobitější. Kundera a Malý se přiblížili Traklovi civilnímu stylu, Kundera se však nijak nezdráhá podtrhnout poetičnost některých pasáží. Malý cíleně reprodukuje častou nejednoznačnost básnickových formulací, kterou jeho předchůdci nedostatečně zohlednili. V závěru práce jsou zjištěné výsledky zařazeny do kontextu soudobých překladatelských metod a norem.

Klíčová slova

Georg Trakl, básnický překlad, translatologická analýza, Bohuslav Reynek, Ludvík Kundera, Radek Malý

Abstract

Tereza Jůzová's thesis *Georg Trakl's Poetry in Czech Translations* tries to discover which specific expression this Austrian poet takes in three Czech versions created by Bohuslav Reynek (1917, 1924), Ludvík Kundera (1965) and Radek Malý (2005) – three translators belonging to three different generations. The first chapter is devoted to Trakl and his work, ranked in the social and literary context. The second chapter presents the translators and their achievements, summarizes the period reception, and gives a brief overview of the poet's influence on original Czech literature. The focus of the thesis is the third chapter – translation analysis of six selected poems transposed to Czech. It is theoretically based on the translation shifts theory of Anton Popovič and on the method of translation analysis developed by Jiří Levý. It turns out that each of the original translators handled the original in their own way and accentuated different aspects of Trakl's work. Reynek colours the words by kind and gentle expression and his translation is the most peculiar. Kundera and Malý approached Trakl's plain style, Kundera, however, does not hesitate to underline some poetic passages. Malý intentionally reproduces the frequent ambiguity of the poet's formulations, which his predecessors insufficiently took into account. At the end of the thesis, the results obtained are included in the context of period translation methods and standards.

Keywords

Georg Trakl, translation of poetry, translation analysis, Bohuslav Reynek, Ludvík Kundera, Radek Malý

Obsah

Úvod	7
Současný stav zkoumané problematiky	8
1. Georg Trakl	10
1.1. Dobový kontext: společnost v předvečer první světové války	10
1.2. Literární kontext: expresionismus v Rakousku	12
1.3. Básníkův život	13
1.4. Vývoj a proměny Traklovy tvorby	18
1.5. Charakteristické rysy Traklova verše	20
1.6. Recepce v německy mluvících zemích	25
2. České překlady a česká recepce Traklova díla	28
2.1. Překladatelé	29
2.1.1. Bohuslav Reynek	29
2.1.1.1. Osobnost	29
2.1.1.2. Překlady Traklových básní do češtiny	31
2.1.1.3. Ohlas překladů v tisku	33
2.1.2. Ludvík Kundera	36
2.1.2.1. Osobnost	36
2.1.2.2. Překlady Traklových básní do češtiny	38
2.1.2.3. Ohlas překladů v tisku	40
2.1.3. Radek Malý	43
2.1.3.1. Osobnost	43
2.1.3.2. Překlady Traklových básní do češtiny	43
2.1.3.3. Ohlas překladů v tisku	46
2.1.4. Ostatní překladatelé	48
2.2. Traklův vliv na původní českou literaturu	50
3. Translatologická analýza českých traklovských překladů	54
3.1. K překládání poezie	54
3.2. Teoretická východiska	56
3.3. Rozbor vybraných básní	61
3.3.1. Im Winter	64
3.3.2. Menschheit	72
3.3.3. De profundis	79
3.3.4. Der Herbst des Einsamen	85
3.3.5. Winternacht	91
3.3.6. Grodek	96
3.4. Shrnutí zjištěných posunů	102
3.5. Srovnání se soudobým stavem překladatelských metod	103
Závěr	107
Zusammenfassung	108
Summary	109
Seznam použité literatury	110
Příloha 1: Bibliografie českých překladů Traklova díla	I
Příloha 2: Bibliografie článků o Traklovi v českém tisku	VI

Úvod

„Ich verstehe sie nicht; aber ihr *Ton* beglückt mich. Es ist der Ton der wahrhaft genialen Menschen,“¹ napsal o Traklově poezii Ludwig Wittgenstein. Georg Trakl je básník, kterému není snadné porozumět. Jeho tvorba je temná, nepřístupná, plná metafor a symbolů, a nelze proto ani stanovit její definitivní interpretaci – stejně jako není možné kanonizovat některý z překladů, které jsou ostatně také specifickým druhem interpretace. U nás se o přebásnění Trakla pokoušelo více než dvacet překladatelů a mnohé básně jsou do češtiny uváděny znovu a znovu. „Wer mag er gewesen sein?“² stanul bezradně tváří v tvář Traklově lyrice Rainer Maria Rilke, a jeho otázka ani dnes neztrácí svou aktuálnost.

Ucelené soubory traklovských překladů u nás pořídili Bohuslav Reynek, Ludvík Kundera a Radek Malý, jejichž počiny jsou tématem této diplomové práce. Jejím těžištěm je translatologická analýza, která se pokouší odhalit, jak si uvedení překladatelé Trakla vykládají a jakou tvář svým počestěním básníkove poezii dávají. Při tom je potřeba mít na paměti, že překlad lyriky je činnost vysoce tvůrčí a vyžaduje mnohé kompromisy, neboť všechny stránky původního díla vinou odlišnosti jazyků zachovat nelze; nemá proto smysl pojímat analýzu jako hledání a kategorizaci chyb. Vhodnější je postup, jež nastínil německý literární vědec Friedmar Apel:

„Wenn es nun im Wesen der Übersetzung liegt, daß sie einem Leser, der das Original nicht versteht, dieses nicht vollständig ersetzen kann, sondern ihm nur eine je bestimmte Erfahrung eines Rezeptionsverhältnisses vermitteln kann, so wäre es konsequenterweise weniger die Aufgabe der Übersetzungskritik, Übersetzungen unter verschiedenen Kriterien mit gut oder schlecht zu bewerten, als vielmehr, dem Leser zu vermitteln, in welcher Form Verhältnisse von Original und Übersetzung in einer Übersetzung als Text erfahrbar werden können und welche spezifische Rezeptionseinstellung dem Leser mit Gründen nahegelegt werden kann.“³

Než však přistoupíme k samotné translatologické analýze, podíváme se na okolnosti, které výslednou podobu překladů spoluutvářely. Zde je třeba začít už u původního díla, zasazeného do společenského, uměleckého a biografického kontextu, a nelze opominout ani dobovou recepci, neboť – jak podotýká slovenský literární historik Ján Vilikovský – „recepce v jistém smyslu dotváří dílo, dovršuje jeho realizaci“⁴. Také na překlad je pak nutné nahlížet v širších souvislostech – musíme zvážit vliv společenského a kulturního prostředí, v němž vzniká,

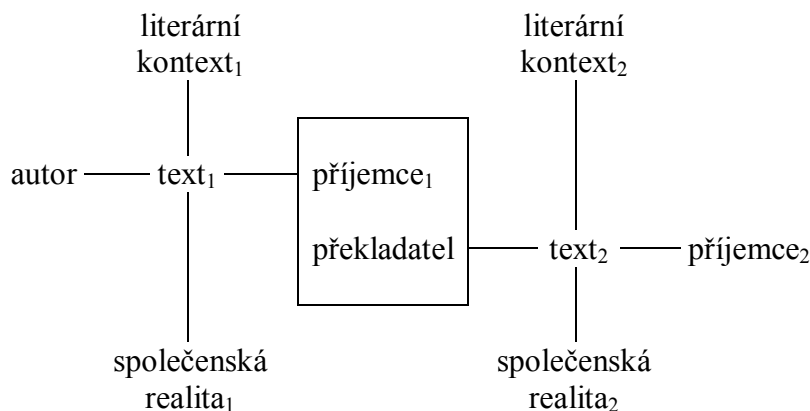
¹ Otto Basil: *Georg Trakl*. Reinbek bei Hamburg 2010, s. 145 [zvýrazněno v originále].

² *Erinnerung an Georg Trakl*. Salzburg 1966, s. 9.

³ Friedmar Apel: *Literarische Übersetzung*. Stuttgart 1983, s. 35.

⁴ Ján Vilikovský: *Překlad jako tvorba*. Praha 2002, s. 52.

a také roli překladatelovy osobnosti, která se pokaždé do určité míry promítne do výsledného textu.⁵ Zrození přeloženého díla je příběh, jehož strukturu opisuje komunikační řetězec Vilikovského (viz Graf 1). Tato diplomová práce se postupně dotkne – byť někdy jen okrajově – všech jeho součástí.



Graf 1 – překlad jako literární komunikát (zdroj: Vilikovský 2002: 53)

Současný stav zkoumané problematiky

V německém jazykovém prostoru existuje k Traklovu dílu bohatá sekundární literatura. Zásahu na tom nese především nakladatelství Otty Müllera v Salcburku, které roku 1938 získalo práva na Traklovo dílo. Básníková tvorba, která se staví na odpor jednoznačnému výkladu, i jeho osobnost, svádějící ke vzniku legend, podnítily vznik nejrůznějších interpretací. Na jedné straně stojí básník-prorok pevně zakořeněný v křesťanské tradici, na straně druhé expresionista tvořící z hlubin nevědomí, snu a opojení, jenž svůj výraz sám popisuje jako „die heiß errungene Manier“⁶.

I k traklovskému překládání bylo již mnoho řečeno. Různé příspěvky k tématu nalezneme především ve sbornících vydaných na základě sympozií o básníkovi. Publikace, která se cele věnuje překladům Trakla, nese název *Trakl in fremden Sprachen: Internationales Forum der Trakl-Übersetzer* (Salzburg: Otto Müller, 1991) a obsahuje příspěvky autorů z celého světa, nevyjímajíc ani překladatele čínského a japonského. Pro nás jsou však přirozeně nejpoučnější statě, které napsali básníci a jazykovědci převádějící Traklovo poezii do jazyků příbuzných češtině, konkrétně texty Petera Zajace ze Slovenska a Krzysztofa Lipińskiego z Polska. V dalších sbornících jsou podnětné například také teoretické reflexe anglického překladatele Alexandra Stillmarka či úvahy francouzského germanisty Adriena Fincka.

⁵ Katharina Reiß: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München 1971, s. 109.

⁶ Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe I*. Salzburg 1969, s. 478.

Snad nejsystematičtěji se vědeckému uchopení svého počínu věnuje polský překladatel Lipiński; na základě vlastních traklovských překladů dokonce navrhl otevřený, a díky tomu široce využitelný model uměleckého překladu.⁷ Velkou pozornost věnuje přípravné fázi překladatelského procesu, při níž se stanoví hierarchie aspektů, které je nejdůležitější zachovat. V této souvislosti upozorňuje na značnou homogenitu Traklových básní, které říká „Ein-Gedicht-Struktur“ a jejíž převedení staví na vrchol pomyslného žebříčku. Reprodukce této charakteristiky vyžaduje koordinovaný přístup, který u dosavadních polských překladů Traklovy poezie postrádal, ideálně realizovaný jediným překladatelem. Součástí strategie při překladu Trakla je podle Lipiňského také zachování klíčových slov, respektování vnitřních souvislostí, tzv. „vnitřní architektury“ díla nebo třeba cit pro básníkovu jazykovou inovativnost.

I v českém prostředí je Trakl poměrně známým básníkem, avšak spíše než literární věda jej přijala za své původní české básnictví zejména první poloviny 20. století, v němž díky překladům Bohuslava Reynka ožila celá řada traklovských variací a inspirací. Této kapitole české lyriky se věnoval literární historik Jaroslav Med – vyzdvihněme například jeho stať *Halas – Trakl – Reynek (Pokus o srovnání)*.⁸ Traklovskou stopu v české literatuře, a to až do současnosti, zvolil jako téma své dizertační práce překladatel a básník Radek Malý; monografie vyšla i knižně pod názvem *Spásná trhlina: Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře* (Olomouc: Votobia, 2006). V úvodu této práce se Malý zabývá i českými překlady Traklovy poezie, krátce charakterizuje počiny svých předchůdců, upozorňuje na některé omyly, jež ve vlastním překladu napravil, a pozornost věnuje zejména básni *Ein Winterabend*.

Zasvěcené představení Georga Trakla a jeho tvorby českému publiku představuje předmluva *Tragický básník*, jíž své výbory opatřil Ludvík Kundera. V roce 1965, kdy Kunderův překlad vyšel poprvé, se v časopise *Tvář* objevil článek Vladimíra Kafky *Básník rozpolceného světa* (č. 6, s. 5–10), který je neméně zdařilým portrétem Traklovým. I další z textů, jež je třeba vyzdvihnout, charakterizuje rakouského autora přívlastkem – za „básníka nočního vidění světa“ jej ve svém pojednání *Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym* označil Vojtěch Jirát (*Kritický měsíčník* 1942, č. 5–6, s. 147–153).

Z diplomových prací, které se vztahují k našemu tématu, uveďme text Jitky Kolářové *Ludvík Kundera jako překladatel německé literatury* (Ústav translatologie FF UK v Praze, 2005). Trakla však zmiňuje jen na okraj, jejím těžištěm jsou Kunderovy překlady veršů z her Bertolta Brechta.

⁷ Krzysztof Lipinski: Georg Trakls Dichtung als Vorlage des Übersetzungsprozesses und Ausgangspunkt eines Übersetzungsmodells. In: Walter Weiss a Eduard Beutner (eds): *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit*. Stuttgart 1985, s. 185–200.

⁸ Jaroslav Med: Halas – Trakl – Reynek (Pokus o srovnání). In: *Česká literatura*. 1969, roč. 17 (č. 3), s. 228–240.

1. Georg Trakl

Jak uvádí polský překladatel Traklovy poezie Krzysztof Lipiński, není v případě salcburského básníka nastínění jeho osudu a životních podmínek pouhou formalitou, nýbrž prostředkem k bližšímu porozumění jeho dílu: „Trakls Werk ist ohne den biographischen und zeitlichen Kontext nur bedingt ‚verständlich‘. Für das richtige Erfassen der Vorlage ist nicht selten die Kenntnis der Entstehungsumstände von entscheidender Bedeutung – die ergreifende Parallelität von Leben, Geschichte und Dichtung ist einer der interessantesten Züge dieser schicksalshaften Dichtergestalt.“⁹

Zohlednění Traklova života při analýze jeho tvorby by však nemělo překročit určitou mez, aby nevyústilo v zavádějící biografismus. Tento extrémní přístup v literární vědě, který se nevyhnul ani traklovskému bádání, se snaží hledat mezi životem a dílem umělce přímou souvislost, o čemž u Trakla svědčí mj. bohatství psychoanalytických výkladů jeho poezie. Stejně tak nesprávné je však důsledně antibiografistické stanovisko, které nepřipouští důležitost osobnostních a společenských podmínek pro vznik díla. V následujících podkapitolách proto stručně zmíníme dobový a literární kontext Traklovy tvorby, o něco podrobněji se pak věnujeme jeho životu. Dále uvedeme charakteristické rysy jeho poezie a shrneme recepci v německy mluvících zemích.

1.1. Dobový kontext: společnost v předvečer první světové války

Trakl se narodil a vyrůstal v Salcburku, romantickém a ospalém městě, které bylo klidné, přehledné, konzervativní, zbožné a vzhlíželo ke své slavné minulosti.¹⁰ Koncem 19. století – v období, kdy básník prožíval svá dětská léta – v rakousko-uherské monarchii navenek vládl neochvějný blahobyt. Hospodářský pokles, jež zapříčinil krach na vídeňské burze dne 9. 3. 1873, i o něco pozdější krizi evropského zemědělství Rakousko-Uhersko v 80. letech překonalo rozmachem zahraničního obchodu a po někdejší panice nebylo ani památky.¹¹ Teprve roku 1901 v zemi opět nastává hospodářská krize, do vypuknutí války v roce 1914 ještě několikrát přerušena krátkými konjunkturami.

Sociální otázka monarchie se v předválečných desetiletích vyostřila a ve vzduchu viselo napětí. Přední rakousko-uherský novinář Moritz Benedikt v roce 1892 napsal: „Alle horchen gespannt, als ob ein nicht mehr abwendbares großes Ereigniß immer näher rücken würde, das Jüngste Gericht, welches über die sociale Ordnung entscheidet, die ernste

⁹ Lipinski 1985: 193

¹⁰ Basil 2010: 30

¹¹ Gebhard Rusch a Siegfried J. Schmidt: *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*. Braunschweig 1983, s. 189.

Auseinandersetzung zwischen dem Capital und dem Lohn.“¹² Industrializace, špatné životní podmínky ve městech a projevy kapitalismu vedly ke zhoršení sociálního klimatu, rostlo uvědomění dělnické třídy a vznikala socialistická a revoluční hnutí. Ve společnosti existovala pluralita názorů – různé skupiny měly různé ideály, jako např. beztřídní společnost, nacionalismus či návrat k přírodě, a dosáhnout konsenzu nebylo možné.

Stejně jako mnohá další odvětví se i knižní trh stal větším, rozmanitějším a anonymnějším. Na jedné straně vznikala oddychová literatura pro masy, na druhé straně subkultury s vlastními nakladatelstvími, časopisy, divadly a publikem,¹³ například vydavatelství Kurta Wolffa nebo okruh časopisu *Brenner*, s nimiž byl v kontaktu právě Trakl.

Proměnilo se životní tempo člověka a zrychlilo se prožívání času. Minulost byla čím dál tím silněji vnímána jako něco, co rychle zastarávalo, a přestávala být měřítkem k utváření budoucího.¹⁴ Atmosféru neklidu umocnilo také mizení tradičních životních opor a zdrojů sebedefinice, jimiž dříve byly práce a rodina. V důsledku industrializace se zaměstnání proměnilo, vznikaly velké podniky, mizela rukodělná práce a výroba se racionalizovala. Ve stále více odvětvích nemohli lidé definovat svou identitu skrze příslušnost k povolání, práce přestala spoluutvářet jejich individualitu. Zaměstnanec neměl vztah k produktům své práce, pouze plnil danou funkci a byl jednoduše nahraditelný; Marx tento stav nazval „odcizením práce“.¹⁵

Dějištěm moderních společenských problémů se stalo velkoměsto; bylo mezinárodní, sociálně heterogenní, neosobní a hektické a přemíra nervových podnětů často vedla k psychickým problémům jeho obyvatel. Také Trakl městské prostředí špatně snášel a naopak miloval svůj rodný, provinční Salcburk, jak je patrné z procítěné vzpomínky v dopise sestře Marii, poslaném z nenáviděné Vídně:

„Ich denke, der Kapuzinerberg ist schon im flammenden Rot des Herbstes aufgegangen, und der Gaisberg hat sich in ein sanft' Gewand gekleidet, das zu seinen so sanften Linien am besten steht. Das Glockenspiel spielt die ‚letzte Rose‘ in den ernsten freundlichen Abend hinein, so süß-bewegt, daß der Himmel sich ins Unendliche wölbt! Und der Brunnen singt so melodisch hin über den Residenzplatz, und der Dom wirft majestätische Schatten. Und die Stille steigt und geht über Plätze und Straßen.“¹⁶

Vinou životních podmínek moderního člověka se šířily předzvěsti rozpadu a obavy z blížící se katastrofy. Když pak vypukla světová válka, hodně intelektuálů ji nadšeně přivítalo. Zdálo

¹² V novinách *Neue Freie Presse* (příloha *Wiener Börsenwoche*), 24. 12. 1892 [cit. podle Basil 2010: 31]

¹³ Philip Ajouri: *Literatur um 1900*. Berlin 2009, s. 19.

¹⁴ Ajouri 2009: 11

¹⁵ Ajouri 2009: 14

¹⁶ Z dopisu sestře Marii Geipelové, konec října 1908 (in: Trakl 1969, I: 472 f.)

se také, jako by válka sjednotila roztržštěnou společnost. Mnozí však počítali s krátkou vítěznou válkou, která nastolí nový politický režim, a jejich nadšení brzy vystřídala deziluze. Hlasy nářku a zklamání, které se během války množily v dílech expresionistických autorů, poukazovaly na obrat v myšlení, opustivším počáteční euforii a entuziasmus.¹⁷

1.2. Literární kontext: expresionismus v Rakousku

Dekádě mezi lety 1910 a 1920, do jejíž první poloviny spadá Traklova zralá tvorba, se někdy říká expresionistické desetiletí.¹⁸ Expresionismus nebyl stylem, který by měl nějaký jednotný, závazný program. Jednalo se o hnutí různých uskupení a jednotlivých kroužků kolem časopisů a nakladatelství, v nichž se sdružovali umělci tematizující již zmíněné společensko-politické problémy. O Traklovi se pak často mluví jako o jednom z nejvýznamnějších představitelů literárního expresionismu, ale toto přiřazení není jednoznačné. V jeho tvorbě se spíše zračí celá pluralita stylů, tolik příznačná pro danou epochu. Literární vědci identifikovali v básnickově díle nejen prvky expresionismu, ale také impresionismu, novoromantismu, symbolismu a secese.¹⁹ Expresionistické období se proto ilustruje především na jiných autorech, jakými jsou např. Heym, Stadler, Benn, Werfel, Stramm a van Hoddis. Zdůrazňuje se sice Traklův význam pro tento literární směr, ale za jeho typického představitele básník považován není. Přesto si zde připomeňme některé rysy literárního expresionismu a jeho podobu v rakouském prostředí.

Expresionismus vznikl v Německu, kde se rovněž nejvíce prosadil. Také vědecké práce se soustředí hlavně na Německo a expresionismus rakouský zůstával dlouho nezpracován. „Sieht man von den eher beiläufigen Etikettierungen der Lyrik Werfels oder Trakls als ‚expressionistisch‘ ab, so existierte der Expressionismus im Kanon der österreichischen Literatur jahrzehntelang überhaupt nicht,“²⁰ říkají v předmluvě ke sborníku *Expressionismus in Österreich* (Wien 1994) editoři Klaus Amann a Armin A. Wallas. Podle nich přitom nejen němečtí, ale i rakouští umělci toto hnutí naplno prožívali. Rozšířený názor, že expresionismus v Rakousku byl oproti Německu méně radikální, společenské a politické kritice se věnoval jen okrajově a byl metafyzičtější, je podle nich klišé, které nebere v potaz revoluční snahy rakouských aktivistů. Stejně jako německý expresionismus byla přitom i jeho rakouská varianta angažovaným protestním hnutím mladé generace narozené v 80. a 90. letech, brojící proti zkonstatěným institucím, konvencím a hodnotám generace otců. Ačkoli lze i z Traklovy

¹⁷ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2010, s. 139.

¹⁸ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart 1998, s. 124.

¹⁹ Hans-Georg Kemper: Nachwort. In: Georg Trakl: *Werke, Entwürfe, Briefe*. Stuttgart 2003, s. 271.

²⁰ Klaus Amann a Armin A. Wallas: *Expressionismus in Österreich*. Wien 1994, s. 11.

poezie stejně jako z mnoha děl jeho vrstevníků vycítit obavy z rozpadu hodnot a touhu po politické a morální obnově společnosti – projevující se u něj sympatiemi k prostému venkovskému lidu a odsuzováním povrchních obyvatel Vídně prahnoucích po penězích –, nevyhledával básník společnost stejně naladěných umělců, nerevoltoval, ale byl to solitér, který se raději držel v ústraní. K literárnímu úspěchu mu dopomohl časopis *Brenner*, který vznikl roku 1910 v Innsbrucku a o němž se ještě zmíníme. Vzorem pro jeho vydavatele byl rakouský spisovatel Karl Kraus, přední osobnost soudobé rakouské literární scény, člověk, jenž významně podporoval mladé autory. V jeho polemickém časopise *Fackel* postupně vycházely básně Ernsta Blasse, Jakoba van Hoddise, Bertholda Viertela a zejména Alberta Ehrensteina, Else Lasker-Schülerové a Franze Werfela. Ve Vídni se expresionistická scéna výrazněji rozvinula až po roce 1917, kdy začaly vznikat početné časopisy a nakladatelství.²¹

1.3. Básníkův život

Krátký život „tragického básníka“ Georga Trakla²² je vymezen daty 3. 2. 1887 a 3. 11. 1914. Přišel na svět v Salcburku jako čtvrté dítě obchodníka Tobiasa Trakla a jeho ženy Marie. Otec (1837–1910) pocházel ze Šoproně, byl protestantského vyznání a jeho předky byli dunajští Švábové, možná mu ale v žilách kolovala také maďarská krev. Z prvního manželství měl syna Wilhelma, žena však zemřela při porodu druhého, pravděpodobně mrtvě narozeného dítěte. Nová manželka Tobiasa Trakla, již rozvedená Maria Halíková (1852–1925), pocházela z Vídně, ale rodiče byli občané Prahy. Syn Gustav, narozený ještě před svatbou, zemřel ve věku jednoho a půl roku a krátce nato se Tobias Trakl se ženou a Wilhelmem přestěhovali do Salcburku. Důvody byly patrně hospodářské, neboť ve Vídni se v té době zhoršila ekonomická situace, ale možná spolurozhodovaly také společenské a psychické příčiny, spojené se smrtí syna i kontroverzním opětovným sňatkem rozvedené katoličky. V Salcburku, který byl v té době významnou křižovatkou nedaleko Německé říše, si Tobias Trakl v domě zvaném „Schaffnerhaus“ otevřel úspěšné železářství.

Tam básník a jeho sourozenci prožili své dětství. Podle svědectví sestry Marie byl Georg Trakl dítě jako každé jiné, byl zdravý a veselý, rád si s ostatními hrával v zahradě, později sbíral známky. Nejvíce přilnul k nejmladší sestře Gretě (1892–1917), k níž měl již od malička zvláštní, výjimečný vztah. O děti se starala alsaská guvernanta Marie Boringová, která je naučila plynule francouzsky a soustavně v nich probouzela zájem o francouzskou

²¹ Anz 2010: 28

²² Tato podkapitola vychází, není-li uvedeno jinak, z traklovských monografií *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* Otty Basila (Reinbek bei Hamburg 2010) a *Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten* Hanse Weichselbauma (Salzburg 1994).

literaturu. Mademoiselle jim dokonce byla bližší než matka. Ta se sice o děti dobře starala, ale byla to rezervovaná, nečitelná žena a chyběla jí vřelost. Měla však vyvinutý cit pro umění a starala se o kultivovanou atmosféru v domě. Na dlouhé hodiny i dny se zavírala ve svých pokojích, kde pečovala o rozsáhlou sbírku starožitností. Georg Trakl matčinou nezúčastněností velmi trpěl; i v básních se pak postava matky vždy pojí s chladem, strachem a smutkem. Naopak k obrazu otce, se kterým měl básník mnohem bližší vztah, se v jeho lyrice vážou představy ticha, odvahy, rozvážnosti a bezpečí. Otcova smrt v roce 1910 jím proto hluboce otřásla, jako by ztratil svou největší životní oporu.

V dětství Trakl rád poslouchal různé příběhy, a když se naučil číst, často sedával nad pohádkami, germánskými a antickými pověstmi a byl nadšeným čtenářem Karla Maye. V šesti letech ho otec zapsal na školu, kam chodily děti z bohatších středních vrstev. Georg byl spíše plachý a ostatních spolužáků se stranil. Přesto se sblížil s Erhardem Buschbeckem²³, s nímž se pak přátelil celý život. Na podzim 1897 se Trakl dostal na chlapecké humanistické gymnázium zaměřené na němčinu a klasické jazyky. V tercii se začal učit řecky a jeho prospěch se výrazně zhoršil; kvartu musel dokonce opakovat. Postavil se k tomu s lhostejností a cynismem, byť patrně jen předstíranými. Školu začal vnímat jako nutné zlo a namísto učení ve velkém množství četl knihy autorů, již nebyli součástí školních osnov – Nietzscheho, Dostojevského, Rimbauda nebo Verlaina. Zejména ruské romány ho tehdy silně ovlivnily.

Do pozdního období školní docházky spadají jeho první experimenty s drogami – často se zkoušel uspat chloroformem, experimentoval s opiem a barbituráty. Zprvu ho k tomu zřejmě hnala zvědavost a snad i touha udělat něco provokativního a zakázaného, ale postupně se stal závislým. Do narkózy se uváděl čím dál častěji a nejednou ho jeho blízcí našli v bezvědomí. Už od puberty hodně kouřil a cigarety si namáčel do opiového roztoku, kromě toho také nadměrně pil. Přátelé vzpomínali, že se stával podrážděnějším a depresivnějším, a také namyšlenějším. Omezil kontakty s okolím, podnikal osamělé procházky hluboko do noci a velmi dbal na svůj zevnějšek. Dlouhé vlasy měl pečlivě učesané a silně napomádované, oblečen chodil podle poslední módy. Pohyboval se v kroužku podobně naladěných bohémů, kteří se scházeli v kavárnách a říkali si Apollo, později Minerva. Pravidelně také chodíval do nevěstinců a vždy si vybíral nejstarší prostitutku, u níž pak celé hodiny sedával a pil víno či vyprávěl; možná zde hledal cit, který v dětství postrádal u své matky.

Po neúspěchu v septimě roku 1905 z gymnázia odešel. Šest tříd střední školy ale stačilo, aby se Trakl mohl vyučit v oboru, jenž by byl pro něj i pro rodinu společensky únosný – ve farmacii. Nastoupil jako praktikant do salcburské lékárny U Bílého anděla, kde pak o tři

²³ Erhard Buschbeck (1889–1960), rakouský spisovatel a dramaturg vídeňského divadla Burgtheater, vystudovaný právník a Traklův dobrý přítel. Zprostředkoval básníkovi kontakty s rakouskou kulturní scénou.

roky později, v únoru 1908, úspěšně složil závěrečnou zkoušku. Práce mu dobře šla, byl prý pilný a svědomitý. Ve sklepech lékárny měl však k dispozici nejrůznější narkotika včetně nejprudších jedů své doby. Po opuštění školy měl najednou také více volného času, a tak se intenzivněji věnoval psaní. Traklovy rané básně ale ještě zdaleka nedosahují uměleckých kvalit jeho pozdější tvorby. Zřídka kdy přesahují osobní tematiku, jsou prvoplánově efektní a z velké části pouze napodobují básnickovy tehdejší vzory jako Baudelaira, Verlaina, Rimbauda či Hofmannsthalu.

V roce 1905 se také pokusil napsat své první drama. Přiměl ho k tomu dramatik a spisovatel Gustav Streicher²⁴, který pak Traklovy jednoaktovky *Totentag* a *Fata Morgana* doporučil salcburskému Městskému divadlu. Obě byly přijaty a hrály se, ale možná spíše z toho důvodu, že divadelní pokusy syna z vážené rodiny měly šanci přilákat obecnost. Ani jedno z dramát se nedochovalo, ale je znám přibližný obsah obou děl. V prvním z nich se slepý mladík zamiluje do dívky Greta a věří, že i ona miluje jeho. Greta však jeho city neopětuje a odejde za jiným mužem, načež mladík na pódiu spáchá sebevraždu. Ve druhé jednoaktovce bloudí poutník setmělou pouští, zjeví se mu Kleopatra a on si namlouvá, že s ní strávil noc. Když zjistí, že to byl pouhý klam, vrhne se ze skály. Obě dramata vzbudila u diváků i kritiků rozporuplné reakce. První hra zaznamenala ještě jistý úspěch, avšak druhá byla propadák, což velice otřásl Traklovou sebedůvěrou. Připadal si jako zneuznaný umělec; od té doby už žádné další dramatické texty neuveřejnil a ty dosavadní včetně recenzí zničil. V pozůstalosti se z básnickovy dramatické tvorby zachovaly jen fragmenty tří her, z nichž nejznámější je *Blaubart*, krvavá sadomasochistická loutkohra s erotickými a náboženskými motivy.

Je nápadné, že obě zmíněné jednoaktovky spojuje motiv zklamané lásky a klamání sebe sama. Mnozí odborníci věří, že se za touto fikcí skrývá vztah k sestře Gretě. Postava sestry – a jedná se vždy o sestru konkrétní, nikoliv obecně lidskou – skutečně figuruje v řadě Traklových veršů v průběhu celého jeho tvůrčího období a objevuje se i v básních *Klage* a *Grodek*, napsaných v básnickových posledních dnech s vědomím blížící se smrti. Měnil svou sestru v bájnou a démonickou bytost, ukrýval ji pod různými jmény jako *Jünglingin*, *Fremdlingin* nebo *Mönchin* a spojoval ji s představami naděje a vysvobození. Existují dokonce domněnky, že mezi oběma sourozenci probíhal incestní vztah. Jejich milostný poměr se často zmiňuje jako fakt, ale žádné mimoliterární důkazy jej přitom nepotvrdily; spekulace pramení výhradně z díla samotného. V básnickových verších opravdu najdeme mnoho indicií (jako příklad se často uvádí báseň *Blutschuld*), ale mohlo se jednat jen o neuskutečněnou fantazii.

²⁴ Gustav Streicher (1873–1915), rakouský prozaik a dramatik, představitel literárního směru *Heimatkunst*, který vycházel z naturalismu. Byl znám svým protiměšťáckým postojem a bohémským vystupováním.

Podle jiného názoru zase Trakl pouze navázal na tradiční literární linii, reprezentovanou např. Clemensem Brentanem či Novalisem.²⁵ Básníkův vztah k sestře bezesporu nelze opominout v žádné jeho biografii, avšak není ani namístě učinit z něj středobod traklovské interpretace.

Jisté je, že k sobě Georg a Greta měli velice blízko, a pokud to bylo možné, trávili spolu hodně času. To se týkalo zejména krátkého období, kdy se oba sešli ve Vídni. Nejmladší z Traklových sester zde studovala hudbu, on po praktiku v lékárně nastoupil na farmacii. Georg jí také zpřístupňoval drogy a ona jim postupně zcela propadla, což si nikdy nepřestal vyčítat. Roku 1910 se potom přestěhovala do Berlína, kde se učila na klavír u Ernsta von Dohnányiho. V létě 1912 se zde provdala za knihkupce Arthura Langena, avšak manželství nebylo šťastné a skončilo rozvodem. Po Traklově smrti pak Greta zcela ztratila půdu pod nohama. Jednoho večera, který trávila ve společnosti přátel a údajně se dobře bavila, náhle odešla do vedlejšího pokoje a zastřelila se; bylo jí 25 let.

Vídeň jako město se Traklovi protivila a útěchu před nepříjemnými pocity hledal v útěcích do svého vnitřního snového světa. „...ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! meine ganze schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts.“²⁶ I v hlavním městě monarchie pokračoval v psaní veršů, jež se pomalu oprostily od autorových literárních vzorů. Kapitulu svého nejranějšího díla symbolicky uzavřel tím, že veškeré básně předal příteli Buschbeckovi, aby s nimi naložil podle libosti. Ten je pak, jako později i Traklova další díla, neúnavně nabízel časopisům a nakladatelstvím a nenechal se odradit ani častým nezájmem. Na podzim roku 1909 se mu podařilo navázat kontakt s Hermannem Bahrem, který se pro Traklovy básně nadchl a tři z nich pak nechal otisknout v liberálních novinách *Neues Wiener Journal*, kam přispíval jako kritik; to bylo první uveřejnění Traklových veršů mimo rodný Salcburk. Trakl sám své verše nikam neposílal, neodpovídalo by to jeho vnímání sebe sama coby básníka odvráceného od světa, a kromě toho měl skutečné komunikační problémy. Při cestě vlakem například nevydržel sedět tvář v tvář neznámým lidem a raději celou cestu – byť trvala i celou noc – prostál v uličce.

V letech 1910–11 byl Trakl jednoročním dobrovolníkem v armádě, v této době se také čím dál víc uzavírá před světem a propadá depresím. Po skončení vojenské služby si hledal stále zaměstnání a nastoupil opět do lékárny U Bílého anděla v Salcburku, kde však vydržel pouhé dva měsíce, protože to pro něj tentokrát již byla přílišná zátěž. Jeho dlouhodobé psychické rozpoložení spolu s drogovou závislostí a alkoholovými excesy se s každodenní

²⁵ Srov. např. Alfred Doppler: Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls. In: Hans Weichselbaum (ed.): *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*. Salzburg 2005, s. 9–27.

²⁶ Z dopisu sestře Hermině Traklové, později Rauterbergové, ze dne 5. 10. 1908 (in: Trakl 1969, I: 472)

docházkou do zaměstnání vylučovalo. Přepadaly ho pocity strachu, zoufalství a beznaděje, navíc umocněné nedávnou smrtí otce. Dobře se cítil snad jen ve společnosti uměleckého spolku Pan, kam ho uvedl jeho přítel, hudební skladatel August Brunetti-Pisano²⁷. V tomto kroužku se seznámil s bohémem Karlem Hauerem²⁸, k němuž hodně přilnul; imponoval mu jeho životní styl na okraji společnosti a obdivoval jeho schopnost kritiky.

V prosinci 1911 nastoupil Trakl jako lékárník do vojenské nemocnice v Innsbrucku. I tato služba pro něj byla téměř nesnesitelná a krátce po uplynutí zkušební doby zažádal o přeložení do zálohy. Měl v úmyslu radikálně změnit prostředí a životní styl, v úvahu přicházely např. ostrov Borneo nebo nově založený albánský stát. V této době se jeho básně dostaly do rukou Ludwigu von Fickerovi²⁹, vydavateli literárně-avantgardního časopisu *Brenner*, a ten byl dílem mladého básníka nadšen, a dokonce si přál, aby ho začínající literát navštívil v jeho vile na innsbruckém předměstí Mühlau. Tam pak Trakl v posledních letech svého života často nacházel útočiště. V této době se také spřátelil s významnými osobnostmi rakouské umělecké scény, jako byli Oskar Kokoschka³⁰, Adolf Loos³¹ a Karl Kraus³².

Ficker uveřejňoval Traklovy básně ve svém čtrnáctideníku, a dokonce je zamýšlel vydat knižně. Předběhl ho však mladý německý vydavatel Kurt Wolff³³, který Traklovi na jaře roku 1913 napsal dopis se žádostí o rukopis. Trakl byl nadšený, ale jeho nadšení záhy polevilo, neboť Wolff zprvu nechtěl sbírku vydat v plném rozsahu, nýbrž jen ukázky v rámci edice *Der jüngste Tag*, připravované redaktorem Franzem Werfelem. Teprve na podzim měla následovat vlastní básnická sbírka, doplněná o nově vzniklé verše. Po Traklově rozhořčené námítce, že v plánovaném výboru by celek jeho básní pozbyl umělecké účinnosti, se nakonec dohodli na kompromisu – sbírka, nazvaná jednoduše *Gedichte*, vyšla v rámci zmiňované řady v nezkrácené verzi jako dvojčíslo 7/8 1913.

O prázdninách roku 1913 odjel s přáteli Petrem Altenbergem³⁴, Karlem Krausem a Adolfem a Bessie Loosovými na dvanáct dní do Benátek a po návratu pro něj nastalo skutečné peklo, úplně se zhroutil. Neví se přesně proč, ale možná jeho zoufalství souviselo

²⁷ August Brunetti-Pisano (1870–1943), rakouský hudební skladatel řadící se k pozdnímu romantismu. Vyučoval v Traklově rodině hru na klavír. Dlouhá léta byl předsedou uměleckého spolku Pan.

²⁸ Karl Hauer (1875–1919), rakouský novinář a esejista. Pocházel z dobře situované rodiny a vedl provokativní bohémský život; k výstřednostem různého druhu sváděl také Trakla.

²⁹ Ludwig von Ficker (1880–1967), spisovatel, vydavatel a zakladatel časopisu *Brenner*. Trakla všemožně podporoval a uveřejňoval jeho díla.

³⁰ Oskar Kokoschka (1886–1980), rakouský malíř, grafik a básník, spolupracující s berlínským časopisem *Sturm*. Významný představitel expresionismu a vídeňské secese.

³¹ Adolf Loos (1870–1933), přední rakouský architekt, rodák z Brna.

³² Karl Kraus (1874–1936), rakouský spisovatel a novinář, zakladatel satirického časopisu *Die Fackel*.

³³ Kurt Wolff (1887–1963), německý vydavatel, jehož nakladatelství Kurt Wolff Verlag se stalo nejvýznamnější publikační platformou expresionistických spisovatelů.

³⁴ Peter Altenberg (vl. jménem Richard Engländer, 1859–1919), vídeňský prozaik a básník.

s nešťastným manželstvím sestry Greta a jejím těhotenstvím (které později skončilo potratem a těžkou nemocí). Příteli Fickerovi napsal:

„...es haben sich sonst in den letzten Tagen für mich so furchtbare Dinge ereignet, daß ich deren Schatten mein Lebtage nicht mehr loswerden kann. Ja, verehrter Freund, mein Leben ist in wenigen Tagen unsäglich zerbrochen worden und es bleibt nur mehr ein sprachloses Schmerz, dem selbst die Bitternis versagt ist. [...] Vielleicht schreiben Sie mir zwei Worte; ich weiß nicht mehr ein und aus. Es <ist> ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht. O mein Gott, welch ein Gericht ist über mich hereingebrochen. Sagen Sie mir, daß ich die wahre Kraft haben muß noch zu leben und das Wahre zu tun. Sagen Sie mir, daß ich nicht irre bin. Es ist ein steinernes Dunkel hereingebrochen. O mein Freund, wie klein und unglücklich bin ich geworden.“³⁵

V prosinci se vrátil do armády a v Innsbrucku se také odehrálo jeho první a jediné autorské čtení. Tato událost spolu s přípravou básní pro knižní vydání Trakla trochu rozptýlily, ale přesto se dál ničil alkoholem a drogami a dostával záchvaty zoufalství a vzteku. Když pak v létě roku 1914 vypukla válka, Trakl jako by s ní vnitřně souhlasil; možná si od ní sliboval konec svých starostí, možná úplný konec. Jeho problémy se ale nevyřešily, naopak utrpěl těžký šok. Odjel na frontu se sanitní kolonií, a když byl poprvé nasazen v bitvě o Gródek, nebyl na místě žádný lékař a on se dva dny a dvě noci úplně sám musel starat o téměř stovku raněných. Jeden pacient se mu před očima zastřelil. V následné depresi se Trakl pokusil spáchat sebevraždu; přátelé mu však včas odebrali zbraň. Druhého dne byl lhostejný, uzavřený a napsal básně *Klage* a *Grodek*. Ludwig von Ficker mu slíbil, že zařídí jeho přeložení do Innsbrucku, avšak zanedlouho dostal dopis s informací, že Trakl zemřel náhlou smrtí. 2. listopadu se předávkoval kokainem a dalšího dne večer mu selhalo srdce. Pochovali ho na krakovském hřbitově bez jakéhokoli obřadu a mrtvého doprovázel jediný člověk, jeho důstojnický sluha Mathias Roth. V roce 1925 byly pak básnickovy ostatky s požehnáním evangelického faráře a za přítomnosti rodiny uloženy na hřbitově v Mühlau na předměstí Innsbrucku.

1.4. Vývoj a proměny Traklovy tvorby

Ernst Kossat³⁶ dělí Traklovu tvorbu do tří období, která přibližně odpovídají třem částem prvního souborného vydání básnickova díla, uspořádaného Karlem Röckem.³⁷ Mezi těmito etapami je možné sledovat vývoj od přísně strofické formy k postupnému rozvolňování, za jehož vyvrcholení lze považovat pozdní básně v próze.

³⁵ Dopis Ludwigu von Fickerovi z konce listopadu 1913 (Trakl 1969, I: 529 f.)

³⁶ Ernst Kossat: *Wesen und Aufbauformen der Lyrik Georg Trakls*. Hamburg 1939, s. 38 ff.

³⁷ Georg Trakl: *Die Dichtungen* (ed. Karl Röck). Leipzig: Kurt Wolff, 1919. Více o tomto vydání viz pododíl 2.1.2.2 této diplomové práce.

Básně prvního období můžeme ještě označit za impresionistické – odrážejí se v nich útržky viditelného, vnějšího světa, kterému básník dodává melancholický nádech: „Trakl überdeckt alles Sichtbare mit dem Schleier seiner besonderen, um gewisse Pole kreisenden Seelenstimmung, die durch das Melancholische zu kennzeichnen ist.“³⁸ Tato nálada je sugerována specifickou kadencí, nezaměnitelně traklovskou, již najdeme nejen v této periodě, nýbrž v poezii celého tvůrčího období; ostatně Kundera označil celek Traklova díla za „monografii melancholie“.³⁹ Motivy rozkladu, zmaru a zániku přitom kontrastují s klasickou dokonalostí formy. První období básnickovy tvorby se vyznačuje formální přísností, verše jsou spojovány rýmem a sdružují se do různých pravidelných slok, zejména čtyřveršových; jednou čerpají z lidové písně, jindy z protestantského chorálu. Nepřekvapí, že Trakl používá i sonet, jenž se řadí k nejpřísnějším básnickým formám vůbec. Metrum se pohybuje od třístopých po šestistopé verše, převládají čtyřstopý trochej a čtyřstopý jamb. Pro básníkův pravidelný a melodický verš prvního období zralé tvorby vymyslel Ludvík Kundera přiléhavé pojmenování „salcburský krajinný tón“.⁴⁰

Ve druhém období, které se – slovy Kunderovými – nese v tzv. „tyrolském horském tónu“, se rytmus stává uvolněnějším, Trakl opouští přísnou metrickou formu a na její místo nastupuje takřka hymnický volný verš, o němž ještě bude řeč v následující podkapitole. Zatímco v prvním, impresionisticky laděném období jsou obrazy řazeny za sebe a pojitko s vnějším světem je zřejmé, nyní narůstá dynamičnost poezie, obrazy se prolínají, narážejí do sebe a nezachycují již viditelné okolí, nýbrž v duchu expresionismu prýští přímo z básníkovy nitra. Kossat říká, že tyto básnické vize jsou čirá exprese, neobsahují žádné sdělení a nemá tedy ani smysl snažit se je interpretovat – můžeme je jen spoluprožívat: „Diese Bilder sind schlechterdings für sich da und können entweder mitempfunden werden oder nicht. Sie haben keinen gewöhnlichen aussagenden Sinn, sind weder Vorbildliches noch Gedankliches. Ähnliche Maßstäbe dürfen an diese Kunst nicht mehr angelegt werden. Damit ergibt sich, daß diese Bilder einer Interpretation im Grunde nicht weiter zugänglich sind.“⁴¹

V posledním, třetím období Traklovy poezie se v básních čím dál silněji zrcadlí otřesné zážitky, jež básník v té době zakoušel, a zcela převládly pocity zkázy a rozpadu. Pokračuje také „rozklad“ verše, vrcholící rozvinutím traklovské prózy; není to ale próza v pravém slova smyslu, nýbrž vystupňované rozvolnění volného verše druhé tvůrčí etapy. Ve veršovaných básních se obrazy střídají rychleji, verš se zkracuje a stává se útržkovitým. Dokonce i tolik

³⁸ Kossat 1939: 44

³⁹ Ludvík Kundera: Tragický básník. In: Georg Trakl: *Šebestián ve snu*. Třebíč: Arca JiMfa, 1995, s. 9.

⁴⁰ Kundera na rozdíl od Kossata rozlišuje pouze dvě období, přičemž první období si v obou periodizacích odpovídají, druhé období u Kundery bychom pak mohli ztotožnit s druhým a třetím u Kossata (Kundera 1995: 17).

⁴¹ Kossat 1939: 63

typický měkký, melodický tón místy ustupuje slovům tvrdším a hlasitějším: „Der angstvolle Flüsterton der frühen Jahre verwandelt sich in eine gewaltige stoische Denkmelodie.“⁴²

1.5. Charakteristické rysy Traklova verše

Georg Trakl má nezaměnitelný básnický rukopis, který se projevuje v rytmu, slovní zásobě nebo třeba některých neobvyklých syntaktických a stylistických jevech. V této podkapitole si stručně představíme osobité rysy Traklových veršů a problémy, jež se pojí s jejich překladem. Zároveň uvedeme i některé poznámky a úvahy zahraničních traklovských překladatelů, kteří svůj počín teoreticky reflektovali.

Zmínili jsme Traklův volný verš – a ten má svá pravidla. Ačkoli nesleduje žádný vzorec, důsledně se v něm projevuje osobitý kompoziční princip: mezi dvě nepřízvučné slabiky spadají vždy jedna nebo dvě přízvučné. Zřídka v básních nalezneme dvě přízvučné slabiky vedle sebe, ještě neobvyklejší jsou více než dvě nepřízvučné slabiky za sebou; a pokud se vyskytnou, má čtenář vlivem analogie tendenci prostřední z nich přízvukovat.⁴³ Tato pravidelnost je tak nápadná, protože ji nenajdeme v německé nerytmizované próze; tam běžně stojí mezi dvěma přízvučnými slabikami více než dvě nepřízvučné, nebo často také žádná. Také číselným poměrem přízvučných a nepřízvučných slabik se Traklovy verše liší od standardní prózy, v níž najdeme průměrně 2,3 nepřízvučné slabiky mezi dvěma přízvučnými – oproti 1,3 u Trakla.⁴⁴ Relativní hustota přízvuků v kombinaci s jejich poměrně pravidelnými rozestupy pak zákonitě vede k nápadné souměrnosti a vyrovnanosti, k harmonii a vznešenosti podobné hexametru či pentametru.

Další významnou charakteristikou Traklovy lyriky je propojení zvukové stránky veršů s obsahem. Vezměme si například první čtyřverší básně *Entlang*:

*Geschnitten sind Korn und Traube,
Der Weiler in Herbst und Ruh.
Hammer und Amboss klingt immerzu,
Lachen in purpurner Laube.*

První dva verše jsou jambické a druhé dva trochejské, což je v německy psané poezii velice vzácná kombinace.⁴⁵ Trakl využívá rozdílný spád obou meter k podtržení líčeného obrazu – zatímco melodie jambu dokresluje pocit harmonické a ničím nerušené krajiny, rázný trochej

⁴² Basil 2010: 12

⁴³ Heinz Wetzel: Sprachmusik und Übersetzung. In: Adrien Finck a Hans Weichselbaum (eds): *Trakl in fremden Sprachen*. Salzburg 1991, s. 80.

⁴⁴ Heinz Wetzel: Zum Rhythmus der freirhythmischen Gedichte Trakls. In: Joseph P. Strelka (ed.): *Internationales Georg Trakl-Symposium*. Bern 1984, s. 173 f.

⁴⁵ Wetzel 1991: 76

ještě zdůrazní neklidné životní tempo člověka; zvuk trochejského *Hammer* nadto sugeruje pád kladiva. Podobný kontrast najdeme i v Traklově nejznámějším sonetu *Verfall*. Zasněné kvartety jsou psány klidným, pravidelným pětistopým jambem, v tercetech pak nastupuje pocit rozkladu a zmaru a spolu s ním verš rušený cézurami, přesahy a nepravidelnostmi metra v podobě dvou nepřízvučných dob za sebou.

Přijmeme-li za své funkční hledisko při překládání, které má v českém myšlení o překladu tradici v podobě odkazu Viléma Mathesia, Romana Jakobsona nebo Jiřího Levého, je při převodu rytmické stránky verše důležité nikoliv snažit se za každou cenu zachovat totéž metrické schéma, nýbrž hledat rytmické ekvivalenty v domácí prozódii, jež by vyvolaly stejný umělecký účinek. Jakobson uvádí, že jednotlivá metra mohou v různých jazycích plnit natolik odlišné funkce, že se jedná vlastně o homonymii.⁴⁶ Český jamb například působí uměle, nesouzní s přirozeným spádem jazyka; slovy Jaroslava Durycha „není určen pro běžnou a snadnou práci, nýbrž pro práci výjimečnou, sváteční, slavnostní“⁴⁷. Jamb německý na sebe naopak nepoutá pozornost, je přirozený a živý. Při překladu Traklovy poezie, pro niž je příznačné nadprůměrně úzké sepětí formy s obsahem, je bezpochyby nutné tyto rozdíly českých a německých meter zohlednit. Jak doporučuje Jiří Levý, namísto zásady „překládat rozměrem originálu“ je potřeba přijmout maximu „překládat v rytmu originálu“ – nesnažit se o reprodukci formální stránky verše, nýbrž konkrétní zvukové realizace.⁴⁸

Kromě rytmických zvláštností se v Traklově poezii setkáme také se specifiky v oblasti slovní zásoby. Je překvapivé, že i k nejjemnějšímu odstínění výrazu básník používá velice konvenční slovník a volí slova zcela prostě a nenásilně; i jeho vlastní kompozita (jako třeba *Sternensaal*, *Baumarkaden*, *Rattenchor* apod.) znějí velmi přirozeně. V tomto bodě se Trakl podstatně liší od většiny ostatních expresionistů, kteří si v oblasti slovní zásoby počínali dosti revolučně. Navzdory jednoduchosti lexika však není snadné významu Traklových formulací porozumět – je-li to vůbec možné, neboť některá slova plní funkci jen a pouze zvukomalebnou. Například ve verši „*Am Friedhof scherzt die Amsel mit dem toten Vetter*“ slovo *Vetter* pravděpodobně není kvůli svému věcnému významu, nemá zde žádný smysl, avšak když zazní, jako bychom s ním zaslechli švitoření kosa, o němž je ve verši řeč. Trakl přitom postupuje poměrně nenápadně. „So könnte man immer wieder meinen, die Worte, wie sie im Gedicht erscheinen, seien des gewöhnlichen Sinnes wegen da. In Wirklichkeit sind sie oft zur Vergegenständlichung völlig anderer Dinge erfunden, als was sie selbst

⁴⁶ Roman Jakobson: O překladu veršů. In: *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 147.

⁴⁷ Jaroslav Durych: Poznatky o českém jambu. In: *Akord*. 1928 (roč. 1), s. 106–110 [cit. dle Jakobson 1995: 147].

⁴⁸ Jiří Levý: *Umění překladu*. Praha 1998, s. 277.

anzurühren scheinen.“⁴⁹ Zabýváme-li se tedy smyslem Traklových veršů, je třeba přistupovat k nim nanejvýš opatrně.

I v rámci běžného lexika se Trakl často uchyluje k relativně úzkému repertoáru stále se opakujících klíčových slov, která v jistých obměnách sugerují stále tytéž základní představy a přispívají tak ke značné obsahové i formální homogenitě básní. Různé obrazy jako by navíc bylo možné přemísťovat z básně do básně – ostatně Trakl někdy tímto způsobem při psaní svých básní skutečně postupoval. Pro časté používání týchž slov a formulací, jež ve verších vytvářejí tak charakteristickou stereotypii, se vžilo označení „kaleidoskopická hra“.⁵⁰ K této charakteristice se poměrně často vyjadřují traklovští překladatelé a shodují se, že je nutné ji při přebásnění zachovat, což vyžaduje systematický a předem důkladně promyšlený přístup; Alexander Stillmark, který přeložil kompletního Trakla do angličtiny, v této věci poznamenává:

„A consistency in one's choice of words is therefore called for, without, I would argue, slavish adherence to one equivalent for each and every use of recurring words such as ‚dunkel‘, ‚leise‘, ‚still‘, ‚sanft‘, ‚schweigend‘, which might sometimes call for a subtle synonym invited by the new context. Yet for the great majority of instances, the diction is best kept consistent, for it is one of the repeat commonplaces concerning Trakl that his horizontal range is limited, whilst his store of imagery is most complex; a protean source of ambiguity and shifting accentuation. In translating it is important then, to retain multivalence of meaning, to preserve rather than to dispel the mystery of his imagery.“⁵¹

Stillmark upozorňuje, že Traklův poměrně úzký slovník, pravděpodobně i záměrně redukovaný, v žádném případě není chudý. Je totiž vyvažován tím, že básník pracuje s týmiž slovy v různých kontextech, používá je nově a neobvykle, vrství významy a dociluje tak jistého napětí. Překladateli se na různých místech sama nabízejí synonyma, jimiž by mohl výraz odstínit, ale aby zůstal věrný kouzlu Traklovy poetiky, neměl by se tímto pokusem nechat svést, byť se opakování téhož ekvivalentu v cílovém jazyce může zdát až neúnosné. Také slovenský překladatel Georga Trakla Peter Zajac je téhož názoru. Například klíčové slovo *sanft*, pro které ve slovenštině existuje mnoho protějšků, navrhuje převádět vždy jako *krotký*. Slovenštinu jako bychom tím nejednou natahovali na skřípec, ale výrazová pestrost Traklova díla neutrpí: „Gerade sein kontextueller Reichtum ist die Quelle seines Bedeutungsreichtums – nicht selten bis zum Entgegengesetzten.“⁵² Polský překladatel

⁴⁹ Kossat 1939: 51

⁵⁰ Adrien Finck: Die französischen Trakl-Übersetzungen. In: Walter Weiss a Hans Weichselbaum: *Salzburger Trakl-Symposion*. Salzburg 1978, s. 33.

⁵¹ Alexander Stillmark: Problems and Principles in Translating Trakl. In: Peter Pabisch a Wolfgang Greisenegger. *Von Eierschwammerlhöhen zur D. H. Lawrence-Ranch*. New York 2010, s. 185.

⁵² Peter Zajac: Trakl in den slowakischen Übersetzungen. In: Adrien Finck a Hans Weichselbaum (eds): *Trakl in fremden Sprachen*. Salzburg 1991, s. 30.

Traklovy poezie Krzysztof Lipiński, jak jsme již zmínili v úvodu, označil homogenitu básnických veršů pojmem „Ein-Gedicht-Struktur“ a její zachování stanovil za hlavní imperativ traklovského překládání.⁵³ Jak ale konstatuje francouzský germanista Adrien Finck,⁵⁴ naprostá přesnost v reprodukci Traklovy lexikální stereotypie je sice legitimním ideálem, avšak v praxi pochopitelně není možná, neboť lexika dvou jazyků si nikdy přesně neodpovídají, hranice slovních polí jednoho jazyka nikdy přesně nekopírují vnitřní uspořádání žádné další řeči.

Trakl vytváří svůj vlastní symbolický svět, ve kterém se neustále navrácí úzké spektrum motivů a témat, avšak nejedná se o neustálé opakování téhož. Odborníci se shodují, že Traklova monotematicnost není projevem nedostatečné invence, nýbrž pravým opakem, zdrojem mimořádné dynamiky. Slovy Zdeňka Kožmína: „oslnivé ztěžklé metafory [...] jsou vsazovány do stále osobitě proměňovaných struktur, žijí v každé básni naplno a s novou silou.“⁵⁵ Domněnku, že se jedná o vysoce tvůrčí monotonii, potvrzuje také Theo Buck: „Jedes Traklsche Gedicht ist so das manische Umkreisen einer einmal erfahrungsmäßig erschlossenen Topographie. Was auf manchen Interpreten als poetische Stereotypie wirkt, ist in Wahrheit kreative Permutation.“⁵⁶

Básně díky uzavřenosti obrazového repertoáru působí až hermeticky – Traklův životopisec Otto Basil přirovnává tuto uzavřenost k pohádkám a mýtům.⁵⁷ Svět básnickovy lyriky díky ní získává zvláštní, osobitý řád: „Das Nervöse, Hektische, Beschleunigte, diese so typischen Akzidenzen seiner Zeit, sucht man in diesem dichterischen Werk eher vergebens. Denn Trakls Lyrik ist in erster Linie entschleunigte Bewegung, gelegentlich beinahe anti-kinetisch, angstvoll, aber antinervös und doch von sprachdramatischem Eigenwert und ästhetischem Eigen-Sinn.“⁵⁸

Mezi klíčová slova Traklovy poezie se jistě řadí i některé barvy, jež jsou pilířem jejího tak typického synestetického charakteru. Básnickovy barevné vize jsou výrazným, ne-li tím úplně nejvýraznějším traklovským rysem a bylo o nich napsáno již mnoho – snad i proto, že stále zůstávají hádankou. Kromě černé totiž žádná z barev není důsledně volena k navození téhož pocitu. Představy, které se s barvami pojí, se pohybují na hranici nevědomého a jsou básníkem sugerovány spíše intuitivně; ne však svévolně. V Traklově básnickém díle vyvstává

⁵³ Lipinski 1985: 194

⁵⁴ Finck 1978: 33

⁵⁵ Zdeněk Kožmín: Trakl. In: *Studie a kritiky*. Praha 1995, s. 214.

⁵⁶ Theo Buck: Negative Utopie: zu Georg Trakls Gedicht „Grodek“. In: Rémy Colombat a Gerald Stieg (eds): *Frühling der Seele*. Innsbruck 1995, s. 174.

⁵⁷ Basil 2010: 13

⁵⁸ Rüdiger Görner: Farbintervall und Wortverschattung. In: *Euphorion*. 2008 (č. 2), s. 188.

promyšlená struktura symbolů, která není čtenáři snadno přístupná, není totiž možné ji racionálně a analyticky uchopit.⁵⁹

Způsob, jakým Trakl pracoval s barevnými vizemi, je dokonce i v kontextu vysoce synestetického expresionistického básnictví ojedinělý. Adjektiva vyjadřující barvy se v jeho verších dokonce stávají závažnějšími, výrazově nosnějšími než pojmy samotné, vystupují do popředí, ačkoli formálně stále zůstávají jmény přídavnými. Podle Hermanna Schreibera se v těchto výrazech volba substantiv řídí spíše estetickými hledisky a pojmy jsou tedy z hlediska obsahu mnohdy v zásadě nahodilé: „Wenn also Trakl von silbernen Füßen, leuchtenden Schritten, schwarzem Tau, grünen Blumen, rosigen Osterglocken und den hyazinthenen Locken der Magd spricht, so ist dies der voll errungene Sieg der Farbe über den Gegenstand, der ausersehen ist, sie zu tragen.“⁶⁰ Trakl tento princip místy dovádí do krajnosti a substantivum zcela vynechá, neboť přídavné jméno stačí k vyvolání zamýšlené představy samo o sobě; v básních se pak setkáme s formulacemi jako *Aus Schwarzem bläst der Föhn* nebo *Ein Goldnes tropft aus Zweigen mild und matt*. Stojí před námi čistý symbol, emancipovaná představa barvy, oproštěná od spojení s předmětem.

Uvedená forma zpodstatnělého přídavného jména se u Trakla vyskytuje nadprůměrně často nejen ve spojení s barvami. Básník tento tvar nejvíce používá ve středním rodě (*ein Totes, ein Dunkles, ein Krankes* apod.), méně často pak v ostatních rodech (*der Tönende, der Toten Gestalt* atd.). Finck v těchto prvcích vidí ústřední motiv básnickovy syntaxe⁶¹ a její významovou nejednoznačnost dokonce označuje za hlavní problém traklovského překladu. Vezměme si například název básně *Verwandlung des Bösen* – jedná se o genitiv slova *das Böse* (zlo), anebo *der Böse* (zlý člověk)? Řešení, ke kterému se překladatel uchýlí, je pak závislé výlučně na konkrétní interpretaci. Zajímavá je v této souvislosti poznámka Kunderova, že používání těchto netypických neuter a maskulin je krycí formou pro první osobu, jíž se Trakl záměrně vyhýbal.⁶²

Mezi zvláštnosti Traklovy poezie dále patří také časté komparativy stojící ve funkci pozitivu (*dunklere Tränen, kühlere Violentfarben, sanfter leiden* apod.). Zajac zastává názor, že tuto formu je třeba zachovat, jakkoli to bude znít cize.⁶³ Podobným případem je také tranzitivní užití sloves, která běžně tranzitivní nejsou (*Es schweigt die Seele den blauen*

⁵⁹ Na tomto místě je třeba upozornit, že ne všechna užití barevných označení mají u Trakla čistě symbolický charakter. Výrazy jako *die grünen Stufen des Sommers* nebo *Afras Lächeln rot im gelben Rahmen von Sonnenblumen* nemusejí být nutně chápány v souvislosti se symbolikou barev. Hermann Schreiber však zastává názor, že se jedná o jednotlivosti, které nijak nepopírají existenci rozsáhlé sítě symbolů v Traklově poezii. – Hermann Schreiber: *Der Dichter und die Farben*. In: *Plan*. Wien 1946, s. 276.

⁶⁰ Schreiber 1946: 274

⁶¹ Finck 1978: 38

⁶² Kundera 1995: 19

⁶³ Zajac 1991: 31

Frühling). Tím však výčet traklovských specifik nekončí, na některá další upozorníme u příslušných básní v empirické části práce.

1.6. Recepce v německy mluvících zemích

Během svého života nebyl Trakl moc známý a ani se nijak nesnažil zviditelnit. Sám od sebe zpravidla nenavazoval kontakty s uměleckou scénou a většinu komunikace s nakladatelstvími a tiskem vedl básnickovým jménem přítel Erhard Buschbeck. Ve velkých novinách se jen málokdy objevily jeho verše, a to jen ty rané.⁶⁴ Roku 1914 napsal v Traklově nekrologu, jenž byl dále otištěn v almanachu *Vom jüngsten Tag* z roku 1916, spisovatel Albert Ehrenstein: „Einige in Wien und Innsbruck kannten ihn. Wenige wissen, wer er war; wenige wissen um sein Werk: daß keiner in Österreich je schönere Werke schrieb als Georg Trakl.“⁶⁵ Básníková popularita nastoupila až mnohem později.

V deníku *Berliner Börsen-Courier* se po vydání sbírky *Gedichte* objevily dvě krátké recenze, napsané expresionistickými literáty Otto Pickem a Walterem Hasencleverem. Pick⁶⁶ Traklovu prvotinu považoval za velmi zdařilou a označil ji za jeden z nejpotěšitelnějších lyrických počinů uplynulých několika měsíců. Básníkovu dílo nahlíží jako v zásadě idylické, pouze doplněné o motiv rozkladu: „Trakl dichtet Idyllisches, das vom Hauch der Verwesung gestreift wird.“ Sbíрка *Gedichte* je v Pickových očích originální syntézou různých vlivů, jež dosud nebyly propojeny v jednom díle; nalézá zde mimo jiné inspiraci Heymem, Hölderlinem a Mörikem – avšak neupírá mladému básníkovi osobitost. Oceňuje, že verše jsou prosté nadbytečného patosu a snahy o velkolepost, ale zároveň jim nechybí naléhavost. A co považuje autor recenze za vůbec nejzdařilejší moment Traklovy lyriky? „Am bedeutendsten erscheinen jene Gedichte, worin das verborgene Grauen hinter friedlichen Dingen gewiesen wird, z. B. in dem Gedicht ‚Die Bauern‘, welches nichts mit Lissauerscher Abgehacktheit und Monumentalitätsucht zu tun hat, sondern schlicht und ergreifend eine Mahlzeit der Knechte also enden läßt: [uvádí poslední dvě sloky básně *Die Bauern*].“

Hasenclever ve svém posudku⁶⁷ vyzdvihuje zralost formální stránky Traklovy tvorby: „In seinen Gedichten ist das Brausend-Ungezügelter des poetischen Instinkts schon gebändigt in klangliche Erhabenheit.“ Stejně jako Pick identifikuje Hasenclever v recenzovaných básních ozvuky poezie Heymovy a Hölderlinovy, aniž by přitom umenšoval Traklovu

⁶⁴ Sieglinde Klettenhammer: Die Nicht-Rezeption Georg Trakls in den Zeitschriften „Der Sturm“ und „Die Aktion“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* [online]. Innsbruck: 1983, roč. 2, s. 50 [cit. 2012-10-21]. Dostupné z: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=1424&page=1&viewmode=fullscreen>

⁶⁵ Albert Ehrenstein: In memoriam Georg Trakl. In: *Vom jüngsten Tag*. Leipzig 1916, s. 25.

⁶⁶ Otto Pick: Gedichte von Georg Trakl. In: *Berliner Börsen-Courier*. 21. 9. 1913, roč. 46.

⁶⁷ Walter Hasenclever: Georg Trakl: Gedichte. In: *Berliner Börsen-Courier*. 4. 1. 1914, roč. 47.

originalitu. „Doch eine stark und wohl vielversprechende Eigenart in seinem schönen, heimatländlichen Entzücktsein. Jedenfalls aber ein Poet, der, jenen Wiener Zuckerl-Lyrikern angenehm fern, den Mut zum Sentimentalen in der Landschaft hat und das ist, bei aller Zeitlosigkeit seiner Gedichte, immerhin wichtig in unsrer Zeit.“

Recepce Traklovy tvorby po první světové válce je zásadně ovlivněna vydavateli časopisu *Brenner*, kteří jako jedni z prvních rozpoznali význam básnickova díla. Z okruhu *Brenneru* pocházeli první interpreti Traklovy tvorby – a vykládali ji prizmatem nové orientace časopisu. Zatímco před válkou to byla platforma expresionistické literární avantgardy, bojovný list ražení německých periodik *Sturm* a *Aktion*,⁶⁸ po válce se začal zabývat nábožensko-filozofickými a existenciálními otázkami, odvolávaje se na filozofii Kierkegaardovu.⁶⁹ Autoři zpochybňovali křesťanství, protože jednotlivé konfese ve válce očividně selhaly, distancovali se od konzervativní i liberalisticky uvolněné víry, a také od vládnoucích politických tendencí, proti nimž stavěli své apokalyptické vnímání poválečné duchovní situace a politického dění. Ludwig von Ficker, vůdčí osobnost časopisu, prezentoval Trakla jako autentického křesťana a vyvoleného básníka-vizionáře, jenž pronikavě vystihl ducha doby a nahlížel ho prizmatem věčnosti; programaticky Ficker vyzdvihoval závěr básně *An die Verstummen*: „*Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit, / Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.*“

Druhým vlivným recipientem byl okruh významného lipského nakladatelství Kurt Wolff Verlag, avantgardní společnosti zaměřené spíše na elitní skupinu mladých čtenářů.⁷⁰ U tohoto vydavatelství vyšla roku 1913 Traklova prvotina jako součást ediční řady mladých expresionistických autorů *Der jüngste Tag*.⁷¹ Mimo časopis *Brenner* byl tedy Trakl vnímán v kontextu avantgardních autorů, jako expresionista. K tomu přispělo souborné vydání jeho díla roku 1919 opět u nakladatelství Kurta Wolffa i zařazení několika básní do legendární expresionistické antologie *Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung* (též 1919) – od té doby byl Trakl řazen po bok Lichtensteina, Heyma, Stadlera, Stramma a dalších.⁷²

V období nacismu se Traklovo dílo zařadilo mezi tzv. zvrhlé umění („entartete Kunst“). V duchu tehdejší ideologie se nese i soudobá recepce Traklovy poezie. Podívejme se

⁶⁸ Basil 2010: 10

⁶⁹ Zmínili jsme časopisy *Sturm* a *Aktion*; zarážející může být v této souvislosti skutečnost, že tato dvě vlivná berlínská periodika nepublikovala žádnou Traklovu báseň a nevěnovala mu jedinou zmínku, nevzpomenula jej ani u příležitosti jeho tragické smrti. Sieglinde Klettenhammerová usuzuje, že příčinou je Traklova náklonnost k okruhu časopisu *Brenner*, jehož estetická i politická stanoviska se od obou berlínských listů zásadně lišila. Publikace Traklova díla v tak rozdílných kontextech podle Klettenhammerové nepřicházela v úvahu. (Klettenhammer 1983: 58)

⁷⁰ Walter Methlagl: Wirkung und Aufnahme des Werkes von Georg Trakl seit dem ersten Weltkrieg. In: Walter Methlagl (ed.). *Londoner Trakl-Symposion*. Salzburg 1981, s. 18.

⁷¹ Z českého pohledu je zajímavé, že 12. svazkem této edice byla sbírka básní Otokara Březiny *Hymnen*. Dále zde vycházeli autoři jako Franz Werfel, Franz Kafka, Francis Jammes, Carl Sternheim, René Schickele a další.

⁷² Methlagl 1981: 19

na pojetí dvou významných osobností nacistické literární kritiky – literárních historiků Josefa Nadlera a Hellmutha Langenbuchera.

Nadler⁷³ ilustruje na Traklovi pojem „zvrhlé umění“, tragická postava básníka a jeho poezie jsou pro něj smutným ztělesněním předválečné doby a jejího rozkladu: „Sie singt mit vollen Akkorden aus der ganzen Elendstiefe des Geschöpfes das Sterbelied der Menschheit, durchfunkelt von den ersten grausigen Vorstellungen des kommenden Krieges.“ Tento rozklad Trakl až obsesivně estetizuje, staví jej na oltář své poezie. To lze přičíst úpadku doby, která narušila básníkův vývoj v dětství a vyústila v následnou neurotičnost a nezdravý, přímo patologický vztah k vlastní osobě i k okolí; a právě v tom spočívá ona „zvrhlost“ Traklovy lyrické tvorby. Umělecky nadaný mladík se stal obětí společenských podmínek hroutícího se Západu.

Také pro Langenbuchera⁷⁴ je Traklova poezie výmluvným historickým dokumentem, pramenem k porozumění duchovnímu ovzduší předválečných let. Proti tomuto básníkovi podle autora stati není třeba brojit, je nutné ho brát jako symptom doby. Langenbucher vidí Trakla optikou historického determinismu – básníkovo dílo ztělesňuje atmosféru úpadku a dekadence, v jejímž světle se vypuknutí světové války jeví jako nevyhnutelná nutnost, přírodní zákonitost. S ulehčením však podotýká, že Traklovy materiální obavy byly neopodstatněné – poválečný vývoj v Evropě nakonec zastavil tento rozklad, překonal jej a zneškodnil síly, jež ho živily a kterým Trakl skládal tak děsivý hold. Básníkův nárek, souznící s labutí písní doby, se v období Třetí říše stal bezpředmětným, protože – jak autor konstatuje s příznačným patosem a v souladu s vládnoucí ideologií – byl nastolen řád, který s konečnou platností zabránil stržení „národa středu“ do propasti.

Po druhé světové válce, když literatura a literární věda hledaly návaznost na estetiku moderny, byl znovuobjeven i expresionismus. Poezie Georga Trakla se však vymanila z prostého přiřazení k tomuto uměleckému hnutí a na básníka se začalo více nahlížet jako na jedinečný literární zjev své doby, srovnatelný snad jen s Rilkem a znovunalezeným Kafkou; později tuto trojici velkých autorů doplnili ještě Benn a Brecht.⁷⁵ V této době se o Trakla ve větší míře začalo zajímat i zahraničí, nejvýznamnějším recipientem byla Francie. V německy mluvících zemích se zvedl zájem o interpretaci Traklovy poezie, jíž se zhostila řada disciplín, mezi nimiž jsou i teologie nebo psychoanalýza. Dokladem, že Trakl není ani dnes zapomenutým básníkem, budiž například nedávno natočený životopisný film.⁷⁶

⁷³ Josef Nadler: *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*. Berlin 1942, s. 456 f. [cit. podle Methlagl 1981: 23 f.]

⁷⁴ Hellmuth Lagenbucher: Georg Trakl. In: *Bücherkunde*. 1942 (č. 9), s. 115 [cit. podle Methlagl 1981: 24 f.]

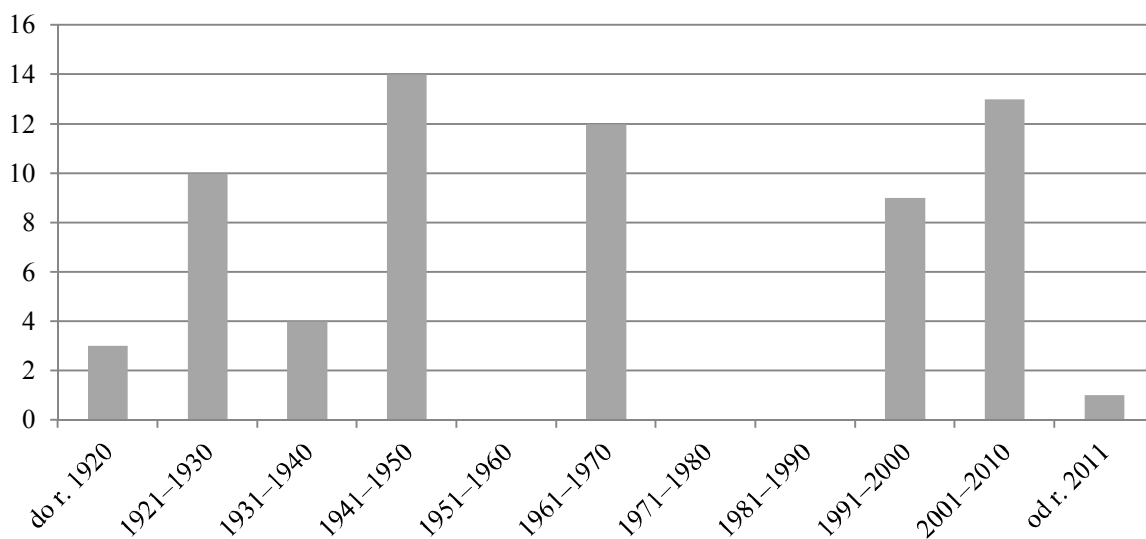
⁷⁵ Methlagl 1981: 27

⁷⁶ *Tabu – Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*. 2011, režie Christoph Stark.

2. České překlady a česká recepce Traklova díla

Do češtiny se Traklovu poezii pokoušelo uvést více než dvacet překladatelů, byť někteří jen jedinou básní. Mnohé básně jsou překládány znovu a znovu,⁷⁷ což podtrhuje tezi o interpretační otevřenosti a významovém bohatství této poezie. Díky včasnému překladu Bohuslava Reynka se Trakl v českém prostředí stal známým velice záhy a tento objevitelský počín pak – jak si ukážeme v podkapitole 2.2 – ovlivnil celou generaci českých básníků.

O intenzitě traklovské recepce do jisté míry vypovídá počet uveřejněných překladů v tisku. Graf 2, ukazující počet publikovaných básní v českých periodikách, svědčí o poměrně silném zájmu o Traklovo dílo ve 20., 40. a 60. letech a poté po roce 1990. Naopak v 50., 70. a 80. letech nebyl v tisku nalezen jediný překlad. Příčiny jsou jistě ideologické – Traklova poezie plná melancholie a rozkladu, balancující na hraně absolutního umění, které je prosté jakéhokoli obsahu a sdělení, byla v rozporu s vládnoucí estetikou socialistického realismu. Výjimku, kdy se v 60. letech objevily v tisku překlady Ludvíka Kundery a Zbyňka Hejdy, můžeme připsat soudobému uvolňování napětí, jemuž učinil přítrž rok 1968.



Graf 2 – počet přeložených Traklových básní v českém tisku

Hejdovy překlady vyšly v časopise *Tvář*, kde doprovázely traklovskou studii *Básník rozpolceného světa* Vladimíra Kafky, patřící k tomu nejlepšímu, co se u nás o tomto rakouském básníkovi napsalo. *Tvář* byla jediným neideologickým časopisem v socialistickém Československu,⁷⁸ a její působení proto nemělo dlouhého trvání – vycházela v letech 1964 až

⁷⁷ Napočítali jsme sedm překladů básní *Ein Winterabend* a *De profundis* a šest překladů básní *Verklärter Herbst* a *Zu Abend mein Herz*; dalších devět básní bylo přeloženo celkem pětkrát.

⁷⁸ Michael Špirit: *Tvář*. Praha 1995, s. 7.

1965 a pak ještě od podzimu 1968 do léta 1969. Literární historik Milan Blahynka později o *Tváři* napsal, nahlížeje ji optikou tehdejšího režimu:

„Ve *Tváři* vynaložili velice mnoho úsilí na opření svého spiritualistického programu o domácí tradice i cizí příklady. Velmi se zajímali zejména o Richarda Weinerja, Ladislava Klímu, Jakuba Demla, Georga Trakla a Rainera Mariu Rilka; upínali se z jejich odkazu k tomu, v čem – ať právem, ať svévolněji – nalézali ‚potvrzení‘ své vlastní nenávisti vůči materialismu, svého zbožnění bolesti, svých metod i svého útěku do nitra. Vladimír Kafka, který věděl a napsal, že ‚nejnápadnějšími vlastnostmi Traklovy poezie jsou temnost, nesrozumitelnost, uzavřenost, mnohoznačnost‘, vydával osud tohoto ‚básníka rozpolceného světa‘ za ‚typický příklad osudu básníka moderní doby‘.“⁷⁹

V 90. letech přestal být Trakl zamlčovaným básníkem a dva dosavadní velké překladatelské počiny – Reynkův a Kunderův – se v roce 1995 dokonce dočkaly reedice. O deset let později vstoupil na scénu další traklovský překladatel, Radek Malý, díky jehož aktivitě stoupl i počet Traklových básní publikovaných v českém tisku.

V následujících úsecích diplomové práce se podíváme na tři nejvýznamnější překladatelské počiny, jejich původce a následnou recepci;⁸⁰ okrajově představíme i další traklovské překladatele. Dále stručně pojednáme ozvuky Traklovy poezie v původní české literatuře.⁸¹

2.1. Překladatelé

2.1.1. Bohuslav Reynek

2.1.1.1. Osobnost

Prvním z traklovských překladatelů nejen u nás, ale i celosvětově, byl básník, překladatel a neméně významný grafik Bohuslav Reynek. Narodil se 31. 5. 1892 v Petrkově nedaleko dnešního Havlíčkova Brodu, v malé vsi na Vysočině, která mu s přestávkami dobrovolnými i vynucenými zůstala domovem po celý život a k níž ho vázalo pevné pouto. Reynek měl vždy blízký vztah k přírodě, a snil proto o lesnické škole, ale na přání otce nastoupil na panštější a prestižnější školu, na jihlavskou reálku. Kvůli synovu vzdělání se rodina na čas do Jihlavy přestěhovala. V německém prostředí se Reynek naučil jazyku, z něž později do češtiny uvedl mnoho významných básníků včetně Trakla, a osvojil si také francouzštinu, ze které také překládal. Kromě toho se budoucímu grafikovi na školních hodinách kreslení otevřel svět výtvarného umění; profesor Max Eisler, na kterého rád vzpomínal, se stal jeho

⁷⁹ Milan Blahynka: *Metody a cíle: Ke kritice a ne-kritice poezie v šedesátých letech*. In: *Literární měsíčník*. 1976 (č. 1), s. 71. Dostupné online [cit. 2012-10-23]: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/4/11.pdf>

⁸⁰ Kompletní seznam nalezených článků o Traklovi je zahrnut do přílohy této diplomové práce (Příloha 2).

⁸¹ Tímto tématem se dopodrobna zabýval Radek Malý ve zmíněné dizertační práci; příslušná podkapitola této diplomové práce jen shrne významné projevy traklovské inspirace v naší literatuře a neklade si nárok na úplnost.

prvním a jediným učitelem. Po maturitě roku 1912 začal Reynek na přání otce studovat inženýrství v Praze, ale v prostředí velkoměsta se necítil dobře, studia záhy ukončil a vrátil se do tichého a klidného Petrkova. Otec s matkou ještě bydleli v Jihlavě a Reynek se tak na rodinném statku ocitl sám, jen s knihami. Hodně četl, přemýšlel nad autory soudobými i staršími, a také pozoroval svět kolem sebe a zachycoval jej v básních a grafikách.

Jako básník se poprvé představil v symbolistně dekadentní *Moderní revui* Arnošta Procházky, kde také uveřejnil své první překlady poezie, např. veršů Francise Jammese. Brzy navázal kontakt s Josefem Florianem, který ve Staré Říši na Moravě řídil nakladatelství uvádějící do naší kultury významné myslitele své doby. Inspirací byl tomuto vydavateli zejména francouzský publicista Léon Bloy, jehož dílo sám přeložil a publikoval. Výsledkem Florianovy ediční činnosti se měla stát tzv. Hora Studia, v jejíchž základech stojí věda, nad ní umění a výsadní postavení má teologie. Těžištěm Hory Studia byla překladová literatura, na jejíž produkci se významnou měrou podílel právě Reynek. Českému čtenáři představil básníka Paula Claudela, k němuž se též hlásil jako ke svému učiteli poezie, a dále např. Tristana Corbièra či Charlese Péguyho. Co se týče německé jazykové oblasti, spočívá Reynkův přínos hlavně v systematickém uvádění expresionistických básníků do naší kultury; při této práci mohl naplno uplatnit i své malířské vnímání. Překládal mj. Alberta Ehrensteina, Theodora Däublera, Georga Heyma a především Georga Trakla.

Ve Staré Říši byla jako umělecké dílo vnímána kniha ve své celistvosti, a proto se hodně pozornosti věnovalo grafické úpravě, přičemž inspiraci hledal Florian z velké části v knižní kultuře minulosti. Do ilustrace staroříšských svazků se zapojila řada domácích i zahraničních umělců, za všechny jmenujme např. Josefa Čapka. Jako grafik a ilustrátor se ve Florianových edicích představil i Reynek, dokonce dříve než coby překladatel a básník. Jeho výtvarná činnost se nejen v pracích pro Starou Říši, ale v průběhu celého života soustředila na několik základních motivů – přírodu, hospodářství se zvířaty a biblické výjevy.

Josef Florian přiměl Reynka také k tomu, aby se věnoval vlastní ediční činnosti. Mezi lety 1921 a 1927 vydával mladý autor vlastním nákladem v počtu pouhých 120 výtisků básnické periodikum *Sešity poezie*, kde uveřejňoval své překlady z francouzštiny a němčiny i vlastní básně a básnické prózy. Roku 1922 v rámci *Sešitů* vychází sbírka *Rybí šupiny*, roku 1924 *Had na sněhu* a roku 1925 *Rty a zuby*. Dnes vysoce ceněné bibliofilie šly ve své době špatně na odbyt, a tak Reynek po sedmi sešitech svou vydavatelskou činnost ukončil.

Šestý *Sešit* byl překladem knížky *Ta vie est là* francouzské básničky Suzanne Renaudové, k jejíž tvorbě Reynek pocítil zvláštní blízkost. V roce 1923 se dokonce vydal do Grenoble, aby se s autorkou těchto veršů osobně seznámil; a rok poté ji v dopise požádal

o ruku. Suzanne dlouho váhala, ale pak ke sňatku svolila. Zprvu pro ni nebylo snadné sžít se s tak odlišným prostředím, než na které do té doby byla zvyklá, ale časem si v Čechách našla přátele a česky se naučila natolik, že mohla překládat díla českých básníků do francouzštiny.

Manželé trávili léta na Vysočině a na zimu pravidelně odjížděli za mírnějším podnebím do Grenoblu, kde se jim v letech 1928 a 1929 narodili synové Daniel a Jiří. Ve Francii Reynek navázal cenné kontakty s místními malíři i spisovateli, seznámil se např. s Jeanem Gionem. Za války byla rodina vysídlena z petrkovského statku a útočiště našla u synů tehdy již zesnulého Josefa Floriana. V epoše socialismu bylo rodinné stavení znárodněno a Reynek se živil pasením ovcí, které jediné mu zbyly. Od roku 1948 do poloviny 60. let nevycházela žádná jeho díla, ale navzdory tomu se právě v této době stával předmětem kultu. Suzanne umírá roku 1964 a básník dožívá v samotě a chudobě – „ale ve skutečnosti spíše v jakési františkánské prostotě“⁸² – na polorozpadlé petrkovské usedlosti. Jeho život se uzavřel 28. 9. 1971.

Na Reynkovo básnické dílo měla velký vliv pevná křesťanská víra, a také život na vsi, se zvířaty a uprostřed přírody. První sbírky proniká něžná, „až naivně prostá oslava života“⁸³, pod vlivem expresionismu se do nich však zároveň vkrádají motivy smrti, rozpadu a tlení. Pro verše tohoto období je příznačná vysoká obraznost, a také barevnost, která je pojátkem s Reynkovou výtvarnou tvorbou. Po období expresionistické inspirace a sugestivních básnických vizí se autor vrací k venkovské realitě, k tajemství obyčejných věcí a své tak charakteristické oproštěnosti a pokoře. Poetické ztvárnění skutečnosti pro něj však není samoúčelné. „Vše je pouze pozadím pro básníkův ustavičný úchvat či úžas nad Stvořitelovým dílem, spojený s díkuvzdáním za možnost vyslovit se.“⁸⁴ Ke konci Reynkovy tvorby nabývají jeho verše až asketické strohosti a koncentrovanosti výrazu, vrcholící poslední básnickou sbírkou *Odlet vlaštovek*.

2.1.1.2. Překlady Traklových básní do češtiny

Jak jsme již zmínili, byla čeština vůbec prvním jazykem, do něžž byla Traklova poezie přeložena. Stalo se tak v roce 1917, tři roky po básníkově smrti. Když Reynek začal pracovat na svém přebásnění, znal Trakla a jeho dílo jen málokdo; Reynek si ho vybral pouze na základě vlastní četby. „Mimo Hlaváčka neznám básní krásnějších. Docela nově se dívá na věci[,] a čím dále ke konci knížky, tím hlouběji a šíře vidí,“⁸⁵ napsal vydavateli florianovské

⁸² Pavel Chalupa: *Bohuslav Reynek*. Řevnice 2011: s. 7.

⁸³ Jaroslav Med: *Spisovatelé ve stínu*. Praha 2004: s. 83.

⁸⁴ Med 2004: 88

⁸⁵ Jaroslav Med: Česká literatura a německý expresionismus. In: *Česká literatura*. 2005, roč. 53 (č. 5), s. 691.

edice *Dobré dílo* Antonínu Ludvíku Střížovi v dopise dne 23. 8. 1916. „Neubráníme se překvapení,“ užasl později Ludvík Kundera, „nad úctyhodným množstvím vykonané práce, nad bystrozrakem a důsledností při výběru autorů, nad nezaměnitelnou svérázností jazyka i nad včasností, s níž Reynek přinášel nová jména světového písemnictví.“⁸⁶

Ani o Traklově životě se tenkrát zdaleka ještě nevědělo tolik, kolik toho víme dnes. Informace, které se o něm objevovaly, byly kusé a neurčité a podrobněji se psalo jen o sklonku jeho života v krakovské vojenské pevnosti. O básníkově osobním životě, který je v současnosti často pilířem traklovské interpretace, Reynek žádné zprávy neměl, a k dispozici mu proto byl jen text samotný. Častý motiv sestry v Traklově poezii se tehdy ještě nevykládal tak konkrétně a závažně jako dnes: „A žena, která v jinošských snech mu splývá ve vidinu svůdného hříchu, zjevuje se mu jako tichá sestra.“⁸⁷

První Traklovu sbírku *Gedichte* přeložil Reynek v roce 1917 pod názvem *Básně Jiřího Trakla*, v úpravě Josefa Marka ji vydal Antonín Ludvík Stříž a vytiskl významný vyškovský tiskař a nakladatel František Obzina. Svazek byl součástí edice *Dobré dílo* a stejně jako mnoho dalších knih z této řady ho ilustroval Josef Čapek. Vydavatelská činnost byla nákladná, a protože Reynek neměl dost peněz, odmítl někdy Čapek honorář a věnoval se této práci z čiré radosti, neboť vydávané texty byly jemu samému blízké.⁸⁸

Ještě téhož roku, kdy byla sbírka vydána, napsal Reynkovi v dopise datovaném 3. 11. 1917 v Jaroměřicích velký básník Otokar Březina slova uznání: „Váš překlad krásné knihy Traklovy jest básnické dílo, bohaté i jemnými, Vašimi vlastními, původními postřehy a objevy a přesvědčuje mne znovu, že překladatelská Vaše činnost, byť i vzácně cenná, jest jen přípravou k Vaší vlastní tvorbě básnické.“⁸⁹ Reynkův překlad – jak si ukážeme později – však nebyl vždy jen takto opěvován, objevily se také výtky ohledně překladatelových jazykových a rytmických neobratností, a to od drobných shovívavých poznámek po výrok až nespravedlivě kritický, jehož původcem byl Vítězslav Nezval.

Další Reynkovy překlady Traklových básní, nadepsané jako *Poslední básně Jiřího Trakla*, vyšly roku 1919 ve staroříšském sborníku *Nova et Vetera*, jež uspořádal Florianův spolupracovník, hudební skladatel a pedagog Otto Albert Tichý, mj. také překladatel Léona Bloye a zároveň jeho zeť. Pod tiskem jsou podepsáni současně Kryl a Scotti v Novém Jičíně, František J. Trnka v Třebíči a František Obzina ve Vyškově; všichni tito tři tiskaři,

⁸⁶ Ludvík Kundera: Devatero překvapení. In: Josef Glivický a Ludvík Kundera: *Nepřicházejí vhod: Josef Čapek – Bohuslav Reynek: dopisy, básně, překlady, prózy*, Brno 1969, s. 13.

⁸⁷ Josef Marek: Jiří Trakl. In: *Národní listy*. 2. 11. 1917, roč. 57 (č. 301), s. 1.

⁸⁸ Kundera 1969: 11

⁸⁹ Bohuslav Reynek: *Ostny v závoji*. Praha 2002, s. 88 [zvýrazněno v originále].

spolupracující se Starou Říší, byli známí svou řemeslnou zručností a významnou měrou se zapsali do historie knižní kultury své doby.⁹⁰

V roce 1924 vychází překlad Traklovy sbírky *Sebastian im Traum* pod názvem *Šebastian v snu*.⁹¹ Knihu opět výtvarně upravil Josef Čapek a v počtu 500 číslovaných exemplářů vytiskl a vydal František Obzina jako třetí publikaci své *Edice Obzinových tisků*.

V prakticky nezměněné podobě, jen s drobnými pravopisnými úpravami, uveřejnil roku 1995 celý soubor Reynkova Trakla v jednoduché, takřka minimalistické úpravě náhodský nakladatel Pavel Maur; kniha s překlady nese prostý název *Básně*.

2.1.1.3. Ohlas překladů v tisku

Bezprostředně po vydání sbírky *Básně* napsal Josef Marek, jenž je v tiráži knihy uveden jako redaktor, pro *Národní listy*⁹² fejeton o Traklovi, lyricky a nábožensky laděný portrét básníkův. Marek sám se k překladu nevyjadřuje, ale v poznámce pod čarou, podepsané iniciálami M. R. (což by mohl být Miroslav Rutte), najdeme krátkou zmínku: „Překlad B. Reynka má barevnou plnost a pružnost výrazu a většinou tlumočí krásně roztěkaný a křehký rytmus básníkův. Místy však jeho verš jest ještě strohý a násilný, a místy zase si dopřává přílišnou volnost rytmickou.“ Obdobné formální nedostatky vytkla Reynkovi dobová kritika i v jeho autorské tvorbě.⁹³ Ve fejetonu samotném je pak pozoruhodná Markova interpretace, korespondující s katolickým zaměřením okruhu Florianových spolupracovníků, kam se Marek řadil coby překladatel a grafik. Ačkoli z fejetonu vyplývá, že pisatel znal Trakla v originále (dva roky nato – jak ještě zmíníme – ostatně sám publikoval překlady tří Traklových básní), není vyloučeno, že na jeho básně nahlíží prizmatem Reynkova křesťansky laděného překladu. Přes všechnu temnotu a tesknost Traklovy poezie, pramenící z bezútěšnosti básníkovy osobního prožitku, vidí Marek v jeho verších prosvítat hlubokou lásku a bezpečné spočinutí v boží náruči. S tímto akcentem se v ostatních nalezených českých člancích o Traklovi – vyjma básníkovy nekrologu z pera Arneho Nováka⁹⁴ – nesetkáme. Marek napsal:

⁹⁰ Radek Mikulka: Radost z pěkné knížky. In: *Dějiny a současnost* [online]. Praha 2005 (č. 5) [cit. 2012-10-04]. Dostupné z: <http://dejiny.nln.cz/archiv/2005/5/radost-z-pekne-knizky>

⁹¹ Na obálce knihy je název uveden ve tvaru *Šebastian ve snu*, uvnitř pak jako *Šebastian v snu*.

⁹² Josef Marek: Jiří Trakl. In: *Národní listy*. 2. 11. 1917, roč. 57 (č. 301), s. 1.

⁹³ V roce 1921, po vydání Reynkovy prvotiny *Žízň*, napsal Miroslav Rutte: „Škoda, že básník, na jehož ohnivou a zlatou barevnost působil nesporně Jiří Trakl, jehož verše překládal, nemá k své vzácné schopnosti obrazové i stejnou schopnost rytmické melodičnosti; jeho verše jsou strohé a neohebné, a často se vám zdá, jakoby [sic!] se v nich slova sama vzpouzela rytmu, do něhož byla spoutána.“ – Miroslav Rutte: Z mladé lyriky. In: *Národní listy*. 29. 7. 1921, roč. 61 (č. 206), s. 1.

⁹⁴ Arne Novák: Dva lyrikové. In: *Lumír*. 29. 1. 1915, roč. 43 (č. 2), s. 90–93. Novák napsal: „Úchvatně však působí tu jeden rys: uprostřed dusného a podmračného světa zmaru a hnutí v beznadějných končinách, kde vše

„Nade vším hořem života tichý Bůh rozestírá laskavé ruce, do nichž člověk vkládá ‚temný konec, všechnu vinu a rudou trýzeň‘. A pokorné pochopení všech žalů i radostí a slabostí lidských jest láska, která jest nejvyšší spravedlivostí, opsána hluboce lidským symbolem křesťanské zbožnosti: spravedlivého života chléb a víno. Dnes lidství jest postaveno před ohnivě jícny, černá ocel řinčí, Evin stín, honba a rudé peníze utlačují přízrakem život („Lidství“). Nedůvěřivý Tomáš noří ruku do krvavé rány. Ale až se unavený poutník vrátí přes práh, bolestí zkamenělý, zazáří v čirém jasu na stole – chléb a víno. Vřelá něha lásky stře se jako nebesky modrá mlha vším dílem Traklovým. A jako by toto slovo bylo nevýslovným tajemstvím, jehož si netroufá vyřknouti nikde přímo, zaklíná je v bratrské opisy: pochopení, laskavost, odpuštění.“

Když vyšla druhá sbírka *Šebastian v snu*, objevila se v *Lidových novinách*⁹⁵ recenze B. Vlčka. Klade se v ní důraz na patos, expresivnost a „kosmický neklid“ Traklových básní, ale zároveň i na jejich subtilní a nevtíravou krásu, jež činí z Trakla tak výjimečného básníka. „Nazlátlé víno některých jeho veršů chutná mdlé a stahuje jazyk, ale rozvedeno do žil zjevuje mnohé krásné vlastnosti, při prvním ochutnání nepostižitelné.“ Ke konci článku se Vlček stručně vyjadřuje také k Reynkovu překladu: „Škoda jen, že tyto verše i básnické prósy příliš připomínají, že jsou překladem; ale zápas, který s originálem podnikl B. Reynek, byl urputný a poctivý, byť nebyl vyhrán na celé čáře.“

Mnohem později se k Reynkovým překladům podrobně a zasvěceně vyjadřuje Josef Mlejnek (pod pseudonymem Josef Hradec) v autorově portrétu *Blázen jsem ve své vsi*.⁹⁶ Reynek podle něj jako překladatel nezůstává skryt, nýbrž do přebásnění vkládá svou osobní poetiku. Článek zmiňuje i průkopnický význam Reynkova počínu pro původní českou literaturu:

„Překlady Trakla a ostatních expresionistů [...] nebylo [sic!] Reynkovi, jenž přes všechny duchovní mohutnosti (nebo právě díky nim) postrádal jakoukoli virtuozitu i pouhé sklony k ní, evičením 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 (nezaměňujeme dokonalost s uzavřeností a hotovostí). Při tomto zápase s andělem je stále přítomno nebezpečí, že podlehneme kouzlu a svodům jazyka někoho jiného, že náš jazyk nebude poslušen nejnítěrnější vrstvě duše tak, aby se dokázal vymanit ze všech ozvuků a příměsí 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 hledání jiných. Dost možná, že z traklovské inspirace vytěžil Bohuslav

hasne, tlí, zkomírá, Trakl hledal vášnivě modrý boží dech, zákon, život, logos. Věřil, že z hustého výparu země a hmoty vzbudí pouhé dechnutí boží jemnou hudbu strunnou.“ (s. 93)

⁹⁵ B. Vlček: *Šebastian ve snu*. In: *Lidové noviny*. 11. 3. 1925, roč. 33 (č. 125), s. 7.

⁹⁶ Josef Hradec: *Blázen jsem ve své vsi*. In: *Proglas*. 1991 (č. 1), s. 65.

Reynek méně než ti, jimž díla zprostředkoval, i když objevení Trakla znamenalo spásnou trhlinu v dosavadních básnických jistotách i u něho.“

Další ohlasy se v tisku objevily poté, co byly Reynkovy překlady Trakla v roce 1995 znovu vydány. Germanistka Květa Hyršlová tento nakladatelský počín ocenila v článku *Chvála kontinuity*.⁹⁷ Autorka připomíná i jména dalších Traklových překladatelů a vyzdvihuje aktualitu jeho poezie i pro dnešního čtenáře:

„Básnický expresionismus, v němž je těžiště Traklovy tvorby, se v jeho případě nestal pouhou položkou literární historie, ale prosívá až hluboko do naší současnosti. Jeho lyrika, která roste z rozeklanosti ‚Snu a zatemnění‘, ‚Zjevení a zániku‘ a fascinuje sugestivní smyslovostí a krásou, je vyjádřením touhy po harmonii, překryté temným vědomím obecného ohrožení. [...] Svým křehkým, bolestným bytím, proměněným v čirou skutečnost poezie, zůstává Trakl – cítíme to hlavně ve verších ‚Šebestiana [sic!] ve snu‘ – pokrevně blízký i čtenáři z opačného konce století.“

Patrně nejpodrobnější analýzu traklovských překladů v českém tisku uveřejnil v roce 1997 Karel Milota, který konfrontoval přebásnění Reynkovo a Kunderovo⁹⁸ a doložil své závěry četnými příklady.⁹⁹ Milotovo hodnocení je v souladu s dosavadními recenzemi – upozorňuje na značnou překladatelskou volnost a rytmické nepřesnosti Reynkovy verze, avšak vyzdvihuje svébytnou básnickou krásu českých veršů, objevitelský počín Reynkův i smysluplnost reedice tohoto přebásnění. Překlad charakterizuje takto:

„Reynek, básník po letech přezírání dnes až legendarizovaný, celkově vnímá předlohu tradičněji ‚poeticky‘ (a není to jen časovým rozdílem), měkčeji až zasněněji, zablouje hrany. Nachází originální slova a formulace, hodně archaizuje inverzemi a knižními tvary i hledanými retro vazbami i tam, kde originál zní civilně – a to je často. Vůbec má sklon k biblizaci stylu. [...]

Ve volném verši, kde se nemusí vyrovnávat s verzifikací a řídí se citem, je R. schopen až kongeniálních řešení. Hůře bývá, má-li napodobit metrum, stavbu strofy, rým; tam jeho neobratnosti často ‚umělecky úkonné‘ (výraz Červenkův) nebývají. [...]

Příliš zhusta se R. dostává do rozporu s Traklovou rýmovou technikou. Rád a nemístně nahrazuje mužská zakončení ženskými, mnohde nedrží básníkův oblíbený obkročný rým, vytvářející třídíllost strofy, ale zavádí jej svévolně jinde. Úplné vyvrácení rýmového schématu bez zjevného důvodu není výjimkou. [...] Jistá boží bezstarostnost o fakturu spolu s některými lexikálními poklesky [...] kvality Reynkových překladů rozhodně umenšuje, nicméně obdiv budí jeho oddané a konzistentní zmáhání temného a téměř neznámého básníka, s nímž určitě neměl typově tak mnoho společného, jak se někdy myslí. Překlady mají svůj profilovaný svět a invenci, byť jen zčásti ve stylu předlohy. Nezvalova

⁹⁷ Květa Hyršlová: *Chvála kontinuity*. In: *Nové knihy*. 2. 8. 1995 (č. 29), s. 3.

⁹⁸ K rekapitulaci Milotova hodnocení Kunderových překladů viz příslušnou pasáž o české recepci přebásnění Kunderova (pododíl 2.1.2.3).

⁹⁹ Karel Milota: *Šebestián proklátý a proklátý*. In: *Literární noviny*. 6. 8. 1997, roč. 8 (č. 31), s. 6–7.

velkopanská invektiva vůči ‚více než polámané češtině‘ překladů od básníka, který prý prožil půl života ve Francii a zapomněl tam česky, byla nejen nesmyslná (Reynek pobýval ve Francii až později), ale i nespravedlivá. Tahle čeština ‚kazit‘ Halase věru nemohla.“

Milota uzavírá, že pro současného čtenáře je patrně přístupnější překlad Kunderův, avšak na Reynkově verzi oceňuje „originalitu“, „průkopnickou cenu“ a především „blízkost básnické češtině, jak ji mohl cítit autor sám, kdyby se byl narodil jako Čech“.

2.1.2. Ludvík Kundera

2.1.2.1. Osobnost

Druhým z překladatelů, kteří pořídili ucelený soubor počestěných básní Traklových, je Ludvík Kundera. Narodil se 22. 3. 1920 v Brně do dvojjazyčné rodiny – otec byl Čech a důstojník československé armády, matka, povoláním učitelka, byla napůl Rakušanka a napůl Maďarka, která s dětmi mluvila německy; jeho kořeny napříč rakousko-uherskou monarchií se tolik podobají kořenům Georga Trakla. Od dětství byl Kundera obklopen německými i českými knihami a překládat se pokoušel – ze zvědavosti – už na gymnáziu. Po maturitě v roce 1938 začal studovat bohemistiku a germanistiku na FF UK v Praze, ale po roce se rodina přestěhovala zpět do Brna a mladý student přestoupil na brněnskou FF MU, kde pokračoval v týchž oborech. Velice záhy, v listopadu roku 1939, však byly vysoké školy uzavřeny a Kundera se učil drogistou, byl zaměstnán jako kreslič, mzdový účetní a v roce 1943 totálně nasazen do Německa; zážitky z nucených prací později zpracoval ve své dramatické prvotině *Totální kuropění* (premiéra 1961). Teprve roku 1946 mohl dokončit započatá studia v Brně.

Následně působil jako redaktor v umělecké revui *Blok*, deníku *Rovnost* a literárním měsíčníku *Host do domu*, krátce pracoval v brněnské pobočce Svazu československých spisovatelů. Bezprostředně po druhé světové válce se také angažoval v umělecké Skupině Ra, sdružující mladé surrealisty, jež byla po únoru 1948 zakázána a dále figurovala pouze v samizdatu. Od roku 1955 byl po třináct let výhradně na volné noze a živil se převážně překládáním německé poezie. V roce 1967 spoluzaložil umělecké Sdružení Q, které působilo do roku 1970 a pak dále po roce 1988. Mezi lety 1968 a 1970 byl dramaturgem Mahenovy činohry v Brně, kde také vydával časopis *Meandr*. S nástupem normalizace ale musel svou činnost ukončit, nesměl oficiálně publikovat a nastalo pro něj těžké období izolace; roku 1976 se s rodinou dobrovolně přestěhoval z Brna do Kunštátu na Moravě, čímž tuto odloučenost sám podpořil. Tvořit však nepřestal, a hodně energie investoval také do ediční práce na díle

Bertolta Brechta, které vycházelo v nakladatelství Odeon. Řada Kunderových překladů v tomto období vyšla anonymně, pod pseudonymem či skrytá za jménem někoho, koho režim neodsuzoval; tzv. „pokrývání“ překladatelů v nemilosti bylo velice častým jevem.¹⁰⁰

Po revoluci začal Kundera vyučovat na třech vysokých školách zároveň. Masarykova univerzita v Brně mu roku 1990 udělila titul *doctor honoris causa*, v roce 1997 se pak stal také čestným doktorem Janáčkovy akademie múzických umění. Dostalo se mu řádné rehabilitace a získal mnoho významných ocenění u nás i v německy mluvícím zahraničí. Zemřel 17. 8. 2010 v Boskovicích.

Kunderově původní tvorbě dominují poezie a drama, pro něž je – jak autor sám přiznal – příznačné „uhranutí poetismem, surrealismem“¹⁰¹. Překládal hlavně z němčiny, dále pak z francouzštiny, slovenštiny a za pomoci filologů i z mnoha dalších jazyků. Jeho překladatelský odkaz zahrnuje zhruba sto děl a vévodí mu celoživotní práce na díle Bertolta Brechta, kterému se věnoval i jako editor. Dalším jeho významným editorským počinem je pořádání sebraných spisů Františka Halase, k němuž se po celý život hlásil jako ke svému učiteli.

Ludvík Kundera má také – podobně jako Bohuslav Reynek – zásluhu na přiblížení německého expresionismu českému čtenáři: v roce 1969 publikoval antologii *Haló, je tady víchr-vichřice!*¹⁰², kde ve svém přebásnění představil autory, jako jsou Gottfried Benn, Georg Heym, Johannes R. Becher či právě Georg Trakl. Začátkem roku 2010 Kundera přiznal, že expresionisty stále překládá a že už léta chystá „všestranně pozměněné vydání“ své antologie,¹⁰³ avšak tyto plány již nestihl uskutečnit.

Pro téma této diplomové práce je zajímavé setkání dvou traklovských překladatelů, ke kterému došlo v létě roku 1971. Kundera v té době hodně četl Reynkovu poezii, a také se básníkem zabýval vědecky – z jeho studia vzešla publikace *Nepřicházejí vhod: Josef Čapek – Bohuslav Reynek: dopisy, básně, překlady, prózy*¹⁰⁴, na níž pracoval společně s prostějovským profesorem Josefem Glivickým a která obsahuje Reynkovu korespondenci s Josefem Čapkem z let 1917–1924 i mnohé ukázky z díla obou umělců. Spolu se spisovatelem Josefem Suchým navštívil Kundera petrkovského básníka na jeho statku, jemuž se přezdívalo „zámeček“, a takto pak na setkání vzpomínal:

¹⁰⁰ Svědčí o tom mj. bibliografie „pokrytých“ překladů o bezmála 250 stranách, již sestavila Zdeňka Rachůnková a která vyšla knižně pod názvem *Zamlčování překladatelé: bibliografie 1948–1989* (Praha: Ivo Železný, 1992).

¹⁰¹ Dora Kaprálová: Ani jeden den bez řádky: Rozhovor s Ludvíkem Kunderou. In: *Tvar*. 2005 (č. 7), s. 8.

¹⁰² Vydalo nakladatelství Československý spisovatel v Praze roku 1969 s Kunderovou úvodní studií *Expresionismus*.

¹⁰³ Radek Malý: „Dnes hlásám, že jsme rýmová velmoc“: Rozhovor s Ludvíkem Kunderou. In: *Kontexty*. Brno 2010, roč. 2 (č. 1), s. 80.

¹⁰⁴ Josef Glivický a Ludvík Kundera: *Nepřicházejí vhod: Josef Čapek – Bohuslav Reynek: dopisy, básně, překlady, prózy*. Brno: Blok, 1969, 128 s.

„Pan Reynek seděl trochu bokem a na klíně choval bystrého kocourka. Nikdo se nedral do popředí otázkami, byla to návštěva s dlouhými pauzami, mlčení bylo však tichem srozumění. Nikdo se nepokoušel ucpat je koudelí jen tak zbůhdarma kupených vět. [...] Padla zmínka o dobových nešvarech; opravili jsme je na zvěrstva a hodili je tím za hlavu. Padla zmínka o hodinách na vížce ‚zámečku‘. Dlouho nešly, teď už jdou! (Sdělení téměř temperamentní!) Padla narážka na nedávné ještě vstávání po druhé hodině ranní: uvařit prasatům, to už je málem legenda.“¹⁰⁵

Padlo i jméno Georga Trakla, ale blíže se o něm nebavili – Kundera cítil, že o něm „coby po Reynkovi druhý překladatel nebyl právně mluvit“¹⁰⁶.

2.1.2.2. Překlady Traklových básní do češtiny

Ludvík Kundera označil přebásnění Georga Trakla za své „snad největší překladatelské dobrodružství“¹⁰⁷. O tom, jak se k rakouskému básníkovi dostal, proč ho začal překládat a jak s ním posléze zápolil, vypráví v článku *Potýkání s Traklem*¹⁰⁸. K jeho poezii našel cestu díky básníku a architektu Vítu Obrtelovi, který řídil časopis *Kvart*. Krátce po druhé světové válce mu Obrtel doporučil, aby se na Trakla podíval a zkusil některé z jeho veršů pro *Kvart* přeložit. „Namítl jsem,“ vzpomíná Kundera, „že tu jsou přece překlady Reynkovy, on mi však lehkým tónem dokázal, že Trakl je z rodu těžkých básníků, kterého si asi každá generace musí přeložit znovu.“¹⁰⁹ Když se pak s Reynkovými překlady blíže seznámil, přidala se k jeho motivaci také snaha zohlednit v překladech některé formální rysy, jež ve staroříšském přebásnění postrádal: „Trakla jsem překládal po Bohuslavu Reynkovi, protože jsem, jako školený germanista, přišel na několik nedostatků. Totiž rané období Traklovo, to jsou libé harmonické rýmované verše, které Reynek překládal rozbitým volným veršem. Celý efekt Traklovy poezie, křesy a nemoci, byl vysloven krásným veršem.“¹¹⁰

Kundera poté skutečně několik překladů uveřejnil, ale cítil, že na mnohé další básně nestačí. Zanedlouho se mu ale ozval jeden čtenář a zeptal se, jestli bude publikovat další překlady Traklovy poezie, a to ho opět motivovalo k práci. Vzápětí projevilo zájem i nakladatelství a sbírka přeložených básní rakouského expresionisty získala reálné obrysy. Kundera si začal pečlivě shánět veškerou dostupnou sekundární literaturu, zkoumal traklovskou stopu v české poezii a s Janem Skácelem podnikl pouť k básníkovi hrobu v Mühlau, odkud si na památku přivezl dva kamínky. Překlady stále přepracovával a jejich dohotovení všemožně

¹⁰⁵ Ludvík Kundera: *Různá řečiště /a/*. Brno 2005, s. 345 f.

¹⁰⁶ Kundera 2005: 346

¹⁰⁷ Kundera 2005: 191

¹⁰⁸ Ludvík Kundera: *Potýkání s Traklem*. In: *Nové knihy*. 5. 8. 1965 (č. 32–34), s. 4.

¹⁰⁹ Kundera 2005: 191

¹¹⁰ Kaprálová 2005: 8

odkládal, ale ani po skončení práce se necítil být s tímto autorem hotov. „Když už jsem promeškal všechny lhůty, odhodlal jsem se za tímto překladem udělat tečku. Ale jako bych dělal tři tečky...“¹¹¹ O čtyři roky později bylo totiž uveřejněno důkladné historicko-kritické vydání Traklova díla, za další dva roky se objevila traklovská konkordance a Kundera si musel připustit, že „je to pro revizi překladu moře k utonutí“¹¹².

Kunderovo přebásnění vyšlo v roce 1965 pod názvem *Básně* v edici Světová četba Státního nakladatelství krásné literatury a umění a doprovázela ho zasvěcená studie *Tragický básník* o životě a díle Georga Trakla i jeho vlivu na českou poezii. Mnoho básní opatřil Kundera poznámkami, které informují o okolnostech jejich vzniku, osvětlují intertextualitu a reálie v díle či seznamují s osobnostmi, jimž Trakl své verše věnoval. Podkladem k tvorbě překladu byl soubor, jež uspořádal Karl Röck, spisovatel působící v časopise *Brenner*.¹¹³ Röck básně seřadil nejprve podle metra a následně podle dějiště. Při klasifikaci zkombinoval tato dvě hlediska a vytvořil skupiny básní formálně a tematicky podobných, k čemuž ho inspiroval cyklický princip sbírky *Der siebente Ring* Stefana Georgeho. Ke svému editorskému počínu se sám vyjádřil: „Das ganze Buch sollte wie zu einer Wohnung werden, in deren Gemächern man rasch sich zurechtfinden und bald in diesem, bald in jedem Raum ungestört sich aufhalten könne. Daher schwebte mir als Ideal vor eine streng architektonische, durch sinnvolle Zahlen, Symmetrien und Entsprechungen bestimmte Ordnung, wie ich sie ähnlich zuerst in Stefan Georges ‚Siebentem Ring‘ erblickt hatte.“¹¹⁴ Podle této edice Kundera přebral uspořádání básní do kapitol a oddílů, neboť Röckovu verzi považoval „za šťastnější a přehlednější v kompozici než pasivně chronologické ‚pásmo““^{115 116}.

Roku 1995 pak nakladatelství Arca JiMfa vydalo Kunderovo přebásnění znovu, pod názvem *Šebestián ve snu*. Toto pojmenování, jež odpovídá Traklově druhé sbírce, bylo zvoleno pro odlišení od vydání z roku 1965, ale také „z pohnutek takřikajíc emocionálních“¹¹⁷. Úvodní překladatelova stať byla na několika místech drobně stylisticky pozměněna a na konci doplněna novým odstavcem o stopách, jež Traklova lyrika zanechala v českém výtvarném umění. Do černobílé obrazové přílohy jsou pak kromě básníkových

¹¹¹ Kaprálová 2005: 8

¹¹² Jiří Hoblík: *Zlomky L. K.: 166 otázek Ludviku Kunderovi (s 18 apendixy)*. Brno 1993, s. 30.

¹¹³ První vydání – Georg Trakl: *Die Dichtungen* (ed. Karl Röck). Leipzig: Kurt Wolff, 1919, 201 s. Tento soubor se dočkal mnoha reedic; ze které konkrétně překládal Kundera, nevíme.

¹¹⁴ Karl Röck: Über die Anordnung von Georg Trakls „Die Dichtungen“. In: Georg Trakl: *Nachlass und Biographie*. Salzburg 1949, s. 153.

¹¹⁵ Kunderova ediční poznámka, in: Trakl 1995: 297

¹¹⁶ Röckovo uspořádání však není vždy považováno za šťastné. Například Walter Methlagl (1981: 20) preferuje pořadí básní v intencích samotného autora, které můžeme považovat za editorskou podobu typicky traklovské poetiky parataxe, tzv. řadicího stylu, a Röckovu seřazenou verzi považuje za závažné narušení komunikace mezi autorem a příjemcem.

¹¹⁷ Kunderova ediční poznámka, in: Trakl 1995: 297

portrétů, rukopisů a dalších fotografií zahrnuty reprodukce konkrétních českých výtvarných děl, která jsou Traklem inspirována; vytvořili je Bohdan Lacina, Miloš Ševčík, Václav Bláha, Jaroslav Klápště a Pavel Čampulka. Struktura sbírky je ponechána podle Karla Růčka, překlady i poznámky Kundera důkladně revidoval za pomoci historicko-kritického vydání Walthera Killyho a Hanse Szklenara¹¹⁸. Čtvrtá kapitola s básněmi z pozůstalosti je výrazně rozšířena o nové překlady. Nově potom přibyly kapitoly *Z dopisů Georga Trakla* a *Čtyřikrát na okraj*. Druhá z obou jmenovaných obsahuje krátké úryvky ze tří statí o básníkovi, jež napsali Vojtěch Jirát, Walther Killy a Franz Fühmann, a seznam nejfrekventovanějších slov Traklovy poezie v němčině převzatý z traklovské konkordance zpracované Heinzem Wetzlem¹¹⁹.

Za sbírku Traklovy poezie *Šebestián ve snu* spolu s výběrem z díla Gottfrieda Benny, který vyšel pod titulem *Básně*, a s přihlédnutím k dalšímu rozsáhlému překladatelskému dílu získal Ludvík Kundera v říjnu roku 1996 Státní cenu za překlad.

2.1.2.3. Ohlas překladů v tisku

Bezprostředně po prvním vydání Kunderova překladu byla v tisku nalezena jediná, pouze informativní zmínka, a to v týdeníku *Kulturní tvorba*¹²⁰. O kvalitě překladu neříká nic, Trakla uvádí jako jednoho z nejvýznamnějších expresionistických lyriků a zmiňuje „jeho věrnost vlastnímu lyrickému světu, nevšední hudebnost verše, která obdivuhodně nese a sugeruje měkkou melancholii a smírnou rezignaci v počátcích tvorby i vizionářskou expresi v pozdějších básních“.

Roku 1966 publikoval Zdeněk Kožmín článek¹²¹, v němž Trakla uvádí jako prokletého básníka, který se však svým vztahem ke skutečnosti vymyká přihrádce dekadence: „Přes všechnu subjektivizaci a introvertnost je tu vytvořen svět tak bohatě pohlcující realitu, že ona básnická projekce je neobyčejně mnohotvárná a znovu a znovu se v ní v nejrůznějších variantách vrací ke slovu tíha této země.“ Kožmín dále píše o nové traklovské monografii Otty Basila, o Kunderově studii *Tragický básník* a zmiňuje se také o novém překladu:

„Nynější překlad Ludvíka Kundery (*Básně*, SNKLU 1965) je ovšem na úrovni současné básnické řeči, je moderní v nejlepší slova smyslu. Kundera stál před těžkým překladatelským úkolem, neboť musil být práv věci na tři strany: Traklovi, dobové atmosféře i současné poezii. Myslím, že neošdil ani jednu stranu

¹¹⁸ Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe* (2 sv., eds Walther Killy a Hans Szklenar). Salzburg: Otto Müller, 1969, 585 a 829 s.

¹¹⁹ Heinz Wetzler: *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller, 1971, 818 s.

¹²⁰ Georg Trakl: *Básně*. In: *Kulturní tvorba*. 5. 8. 1965, roč. 3 (č. 31), s. 10

¹²¹ Zdeněk Kožmín: *Trakl*. In: *Host do domu*. 1966, roč. 13 (č. 1), s. 41–42.

a že nepředimenzoval ani dobovost, ani současnost. Plně zachoval Traklovu hudebnost, byl mu věren do nejmenších detailů (například v přesném dodržování jeho interpunkce, a tedy i jeho napětí věty a verše).“

Za odlišné politické situace bychom mohli očekávat, že si tisk připomene Trakla (a v této souvislosti i kunderovské překlady) po únoru roku 1987, kdy minulo sté výročí Traklova narození. Ve skutečnosti se však neobjevil jediný článek ani sebekratší zmínka. V červenci pak překladatel Kundera uveřejnil ve čtrnáctideníku *Rozhlas*¹²² článek *Georg Trakl – bludný balvan světové poezie*, kde se pozastavil nad nevšímavostí vůči Traklovi ze strany české vědy, tím pozoruhodnější, že právě do češtiny byl básník přeložen ze všech jazyků nejdříve. Kundera upozorňuje, že ve světě byl ohlas traklovského jubilea naopak enormní a že podnítil vznik mnoha badatelských projektů.

Další články a recenze, hodnotící Trakla v Kunderově překladu, se vztahují až k druhému, přepracovanému vydání z roku 1995. Jaromír Blažejovský¹²³ se nechává okouzlit básníkovými sceneriemi hřbitova a márnice, Trakl sám je v jeho pohledu „nejtruchlivější ze všech truchlivých básníků, pěvec chronické melancholie, snivec tlení, mistr žalné zádumčivosti“. Blažejovský vyzdvihuje Kunderův esej o Traklovi (*Tragický básník*), jejž označuje za znamenitý, a na překladu si konkrétně všímá jedině původního pravopisu ve slově *föhn* (což však ani nemusí být rozhodnutí Kunderovo, nýbrž také redaktorovo): „Kundera může klidně psát počeštěně ‚fén‘; ale německý pravopis jediného slovíčka vyčnívá z textu jako dobové ozvláštnění.“

Ivo Harák¹²⁴ se v článku *Dvě překlady Ludvíka Kundery* věnuje přebásněním poezie Traklovy a Bennovy. Na Traklovi ho poutá především apokalyptická, vypjatá stránka veršů, básníka samého prezentuje poněkud expresivně jako „narkomana, incestníka a možná také sebevraha, obdivovatele katolického baroka a inspirátora celé řady autorů české spirituální lyriky“. Vzpomíná tradici traklovského překládání u nás a na Kunderově práci si cení značné badatelské poučenosti:

„Kunderův překlad Šebestiána ve snu je důležitý zejména tím, jak reflektuje a v sobě integruje nejnovější traklovská bádání včetně posledních kritických edic tohoto jistě významného německy píšícího autora. Zajímavá a podnětná je Kunderova traklovská studie tím, že ukazuje stopy tradice, o níž kritika nevěděla, která však trvá v podstatě dodnes. Nebývale ambiciózní je výtvarný doprovod, vyžadující však poněkud pevnější vazbu knihy.“

¹²² Ludvík Kundera: Georg Trakl – bludný balvan světové poezie. In: *Rozhlas*. 13. 7. 1987, roč. 65 (č. 29), s. 4.

¹²³ Jaromír Blažejovský: ... a krysy piští v prázdnou dvora. In: *Rovnost*. 5. 1. 1996, roč. 6 (č. 4), s. 13.

¹²⁴ Ivo Harák: Dvě překlady Ludvíka Kundery. In: *Lidové noviny*. 27. 4. 1996, roč. 9 (č. 100), příl. Nedělní LN – Národní 9 (č. 17), s. 14.

V literárním čtvrtletníku *Texty* ocenil Mojmir Trávníček¹²⁵ reedici Kunderova překladu jako završení soustavné a pečlivé překladatelské práce, jejíž výsledek neváhal označit za kongeniální:

„Kundera přibližuje nyní básníka takřikajíc komplexně: jako básník mistrovským překladem po léta cizelovaným, jako germanista obsáhlou studií a dokumentárními přílohami, jako historik přehledem českých i cizích ohlasů a výtvarným doprovodem, inspirovaným Traklovými verši. Vznikla tak kniha krásná a všestranně potěšující, jakkoliv jde o poezii prokletého básníka, těženu ze samého dna melancholie. [...] Ludvík Kundera tlumočí Traklovi monotonií a vzrušenost, podzemní víry i větrné závratě kongeniálně. Je to jedna z knih jeho srdce – a jak by si nezískala i srdce čtenáře! –, velký překladatelský čin, dílo lásky a věrnosti: kolikátý už v živé řadě Kunderových překladů!“

O Kunderově překladu se v tisku pochopitelně objevilo více zmínek poté, co za přebásnění Traklovy a Bennovy poezie obdržel Státní cenu za překlad, avšak u všech nalezených článků se jedná o krátké texty, které překlad samotný vůbec neanalyzují a spíše ve stručnosti připomínají Kunderovo celoživotní dílo.¹²⁶ Kundera byl označen za prototyp „překladatele, jenž se pokorně dává do služeb autora“¹²⁷.

Roku 1997 publikovaly *Literární noviny* již pojednaný článek Milotův¹²⁸, kde se autor ke Kunderovu překladu vyjadřuje takto:

„Zkušený autor, temperamentem odlišný od rakouského secesního mága i od jeho prvního českého tlumočníka, je pro Trakla disponován nejméně ve dvojnásobném ohledu: s dikcí originálu v něm rezonuje vrozený smysl pro *Sachlichkeit*, kdežto s jeho imaginací zase důkladná znalost německého expresionismu. Takový překladatel by mohl vybočit dvojnásobným směrem: k nadměrnému zcivilnění nebo k výrazové nadsázce. To první je nesmírně choulostivá záležitost citu a názoru, protože Trakl civilní je a zase není: zní-li nám něco v těchto českých verzích o poznání prozaičtější, uvažme, zda to nebude jen efektem časového posunu. Kundera je jistě celkovým tónem proti Reynkovi víc u země, věcnější [...]. Expresionistické školení však na druhé straně nezapře: výrazově přitlačí leckde, kde R. zůstává zdrženlivý (případně trochu unylý), zejména když slovníkový význam dává na vybranou.“

Milota sice připouští, že Kunderův překlad je v porovnání s Reynkovým „aktuální, formálně přesnější a jazykově spolehlivější“, avšak nestaví se na stranu žádného z obou překladatelů. Neříká, který překlad je lepší a který horší, a ani podle něj není namístě si tuto otázku klást –

¹²⁵ Mojmir Trávníček: Šebestián ve snu. In: *Texty* [online]. 1996 (č. 3), s. 6 [cit. 2012-10-02]. Dostupné z: <http://www.inext.cz/texty/PDF/texty03.pdf>

¹²⁶ Zmínky se objevují v následujících periodikách: *Mladá fronta Dnes* 24. 10. 1996 (s. 18), *Svobodné slovo* 24. 10. 1996 (s. 1), *Večerník Praha* 24. 10. 1996 (s. 13), *Nové knihy* 6. 11. 1996 (s. 2).

¹²⁷ Josef Chuchma: Juliš a Kundera se stali laureáty státní ceny. In: *Mladá fronta Dnes*. 24. 10. 1996, roč. 7 (č. 250), s. 18.

¹²⁸ Milota 1997: 6–7

obě verze „představují totiž hodnoty navzájem komplementární a korektivní“ a podle Miloty je dobré a zasloužené, že se překlady Reynkův i Kunderův dočkaly reedice.

2.1.3. Radek Malý

2.1.3.1. Osobnost

Radek Malý, básník, překladatel z němčiny a vysokoškolský učitel, se narodil 24. 7. 1977 v Olomouci. Vystudoval germanistiku a bohemistiku na Univerzitě Palackého, kde získal také doktorský titul. Tématem jeho dizertační práce, kterou publikoval také knižně,¹²⁹ bylo sledování traklovské linie v původní české poezii. Na olomoucké univerzitě dnes Malý působí jako odborný asistent Katedry bohemistiky, dále je vedoucím Katedry tvůrčího psaní Literární akademie – soukromé vysoké školy Josefa Škvoreckého a externím redaktorem nakladatelství Meander.¹³⁰

Kromě přebásnění Geoga Trakla knižně vydal také překlady poezie Karla Lubomirského (2003), Ericha Kästnera (2006), Huga Sonnenscheina (2009) a v rámci antologie *Držice v drzých držkách cigarety* (2007) překlady různých expresionistických básníků. Sám je oceňovaným autorem básní a knížek pro děti, získal například Cenu Jiřího Orteny za sbírku *Vraní zpěvy* či dvě ceny Magnesia Litera – za sbírku *Větrní* a za knížku básní pro děti *Listonoš vítr*. Je jedním z mála současných básníků, kteří píší vázaným veršem. Dále je Malý spoluautorem učebnic češtiny pro základní školy a okrajově i dramatikem.

2.1.3.2. Překlady Traklových básní do češtiny

Výbor překladů Traklovy poezie vydal Malý roku 2005 pod názvem *Podzimní duše* (nakladatelství BB/art). Soustředí se spíše na první polovinu Traklovy zralé tvorby. První ze čtyř oddílů knihy obsahuje přebásnění kompletní autorovy prvotiny *Gedichte* (nadesáno jako *Duše života*), k níž Malý v *Ediční a překladatelské poznámce* dodává: „Texty uvádíme v poslední autorské verzi; od znění v původní sbírce (a tedy i od znění dosavadních českých překladů) se proto drobně liší básně ‚Sen zla‘ a ‚Lidské soužení‘. Báseň ‚Zasmušlost‘ ponecháváme v první verzi, v dodatcích však přinášíme její verzi poslední, podstatně odlišnou.“¹³¹ Z druhé Traklovy sbírky *Sebastian im Traum* vybral Malý celý oddíl *Podzim samotáře* (*Der Herbst des Einsamen*), v další části, kterou pojmenoval podle jedné ze zahrnutých Traklových básní *Oněmělým*, se nacházejí další verše druhé sbírky a některé básně

¹²⁹ Radek Malý: *Spásná trhlina: Reflexe poezie Geoga Trakla v české literatuře*. Olomouc: Votobia, 2006, 237 s.

¹³⁰ Radek Malý – informace o vyučujícím [online]. [cit. 2012-10-22]. Dostupné z: <http://www.kb.upol.cz/maly>

¹³¹ Radek Malý: Ediční a překladatelská poznámka. In: Georg Trakl: *Podzimní duše*. Praha 2005, s. 119.

uveřejněné v letech 1914–15 v časopise *Brenner*. Poslední část výboru nese název *Dodatky* a najdeme v ní kromě již zmíněné *Zasmušlosti* dvě rané básně z pozůstalosti: *Tmavé údolí* a *Cikáni*. Jako předloha Malému sloužilo souborné vydání Traklovy lyriky *Das dichterische Werk (Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar)*, vydané roku 1998 v Mnichově. Pro úplnost dodejme, že kromě textů zahrnutých ve výboru *Podzimní duše* překladatel dále uveřejnil počeštěné Traklovy básně z pozůstalosti *Balada*, *V měsíčním svitu* a *Delirium* v časopise *Nové břehy* (roč. 2008, č. 3).

V závěru *Ediční a překladatelské poznámky* Malý připomíná své předchůdce na poli traklovského překládání a odvolává se – stejně jako předtím Kundera – na slova básníka Víta Obrtela:

„Georg Trakl patří k básníkům často překládaným nejen do českého jazyka. Pro českou poezii ho objevil Bohuslav Reynek, na něj v šedesátých letech navázali např. Ludvík Kundera či Zbyněk Hejda. Cítím jejich úsilí a dílo, nemoha však opomenout a záměrně zde neopomíjeje výrok architekta a básníka Víta Obrtela: „Trakl je z rodu těžkých básníků, kterého si asi každá generace musí přeložit znovu.“¹³²

Prvotním impulsem k překládání Georga Trakla pro Malého bylo, když ho na konci jeho studií požádala autorka publikace *Expresionismus* (Votobia 2000) Ingeborg Fialová-Fürstová, aby pro knihu přeložil některé ukázky z básnickovy tvorby.¹³³ Působení této poezie, již do té doby znal jen mlhavě, se mu pak blíže odkryl na podzim roku 2000 na studijním pobytu v německé Jeně.¹³⁴ Zakoupil si kapesní vydání básnickova souborného díla a pokoušel se básně překládat. Ve svých třiatdvaceti letech Malý ještě nebyl zkušeným překladatelem, ale ani to nebyly jeho první kroky v této oblasti – už měl přebásněné některé verše Kästnerovy, Rilky či méně známých expresionistických básníků. Podzimní počasí a vycházky na hřbitov, zdá se, ještě nahrávaly kouzlu Traklovy poezie. Když Malý odjel na Vánoce domů, začal se seznamovat i s předchozími traklovskými překlady, o jejichž početnosti v té době ještě neměl tušení, a uvědomil si nesnadnost předsevzatého úkolu: „Až po vánočních svátcích strávených doma studováním Trakla v podání ostatních překladatelů začalo mi docházet, do čeho že jsem se to pustil. Ale už bylo pozdě, vězel jsem příliš hluboko v močálu a muselo se sestoupit na dno. Procítit v němčině všechny ty drásavě krásné obrazy, v nichž se přirozeně našlo tolik českých básníků.“¹³⁵ Malý přiznává, že jej Traklova poezie zcela pohltila a že měla vliv i na jeho

¹³² Radek Malý: *Ediční a překladatelská poznámka*. In: *Trakl 2005*: 120.

¹³³ Radim Kopáč: *Setkávání* [rozhlasový pořad, online]. ČRo 3 – Vltava, 28. 2. 2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/setkavani/_zprava/700996

¹³⁴ Radek Malý: *Jak jsem si začal (a neskončil) s Georgem Traklem*. In: *Listy* [online]. 2005 (č. 5) [cit. 2012-10-02]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=055&clanek=050520>

¹³⁵ Malý 2005 (nestránkováno)

soudobou autorskou tvorbu: „Zachtělo se mi podívat se Traklovýma očima na současnost, na sídliště, na místní malé skinheady, kteří občas zmlátili španělského studenta a občas pronásledovali české studenty, protože nemluvili po jejich. Lobeda-Ost¹³⁶, Trakl. V expresionistickém řadicím stylu, který nehodnotí, jen se dívá.“¹³⁷

Později, roku 2005 v minirozhovoru pro *Lidové noviny*, Radek Malý svou motivaci k přebásnění rakouského expresionisty specifikoval takto: „Chtěl jsem přeložit Georga Trakla pro současného čtenáře tak, jak jsem mu já porozuměl. V dosavadních českých překladech se udrželo i několik faktických pochybení a hlavně dojem, že Trakl je melancholický, ale v zásadě srozumitelný básník. Chtěl jsem jej představit také jako jazykového experimentátora.“¹³⁸ Ke svým pohnutkám se překladatel vyjádřil i ve svém rozhlasovém příspěvku o Traklovi, jež připravil pro cyklus *Důvěrná sdělení* stanice Český Rozhlas 3 – Vltava:

„... to, co mě k tomu motivovalo, byly především vědecké poznatky, to, co o básních Georga Trakla bylo napsáno v němčině, to, co se o něm dodnes nevědělo. V Česku se ví, že Georg Trakl byl významný pro básníky, jako byl František Halas, František Hrubín nebo Jan Zahradníček, ale málo se ví o tom proč, čím je tato poezie znepokojivá pro německé čtenáře. Proto jsem se pokusil přiblížit Georga Trakla tak, jak ho vnímali jeho současníci.“¹³⁹

Malý se v době, kdy připravoval svou sbírku přebásněné Traklovy lyriky, zabýval překlady svých předchůdců velice podrobně, o čemž svědčí i komentáře v dizertační práci, jež vyšla knižně rok po výboru *Podzimní duše*. Z této publikace je patrné, že Malý je – podobně jako Kundera – svědomitým překladatelem, který nespolehá jen na svou intuici, nýbrž je značně vyzbrojen poznatky ze sekundární literatury. Díky tomu se mu v dosavadních českých překladech Traklovy poezie nejednou podařilo odhalit prokazatelně chybné interpretace a ve svém vlastním přebásnění tyto nedostatky opravit. Malý považuje vědeckou poučenost za nezbytný předpoklad překladatelského úsilí: „On každý překladatel poezie by měl být trochu i literárním teoretikem a znalcem historie literatury, kterou překládá – bez toho by se jednalo spíše o volnou inspiraci. Na překládání poezie mě zajímá a baví právě ta možnost žonglování s jazykem a nutnost balancování mezi uměním, řemeslem a vědou.“¹⁴⁰ Díky studiu sekundární literatury si uvědomil některá specifika Traklova díla, která předchází překladatelé natolik nezohlednili, například záměrnou interpretační otevřenost a nejednoznačnost této poezie:

¹³⁶ Radek Malý bydlel během svého jenského pobytu na panelovém sídlišti v městské části Lobeda.

¹³⁷ Malý 2005 (nestránkováno)

¹³⁸ Ondřej Horák: Georg Trakl jako experimentátor. In: *Lidové noviny*. 12. 5. 2005, roč. 18 (č. 111), příl. Kulturní premiéry, s. 3.

¹³⁹ *Důvěrná sdělení: Georg Trakl*, pořad Českého rozhlasu 3 – Vltava, 4. část z 5, 28. 4. 2011, 13:30–13:40.

¹⁴⁰ T. Hrbek: *Mezi uměním, řemeslem a vědou: Rozhovor s Radkem Malým* [online]. 12. 11. 2007 [cit. 2012-10-22]. Dostupné z: <http://www.upol.cz/aktualita/clanek/radek-maly>

„To, o co se překladatel v první fázi většinou pokouší, je tu báseň nějakým způsobem pochopit, nějakým způsobem vyložit. To si myslím, že právě v případě Trakla může být trošku odbočkou na špatnou stopu, že vlastně je to autor, který vyžaduje být překládán doslova – nevymýšlet si příliš, nebásnit, ale zachovat ty jeho metafory, určitá klíčová slova, která se tam stále opakují. Ale to je něco, co člověk pozná až po důkladném studiu pramenů, čili tady se to spojilo s tou prací vědeckou.“¹⁴¹

Díky tomu, že se Malý v úvodní části své dizertační práci pokusil nastínit překladatelský počin Reynkův, Kunderův a stručně i některých dalších autorů, můžeme sledovat, jaký názor si na ně vytvořil, co na dřívějších převodech oceňuje a co v nich naopak postrádá. Aniž by umenšoval mimořádný význam Reynkova počestění, uvědomuje si jeho slabé stránky: „... 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 inspirativním; na straně druhé nelze nevidět některé polemické kroky, ale i nedostatky, přehlédnutí či dokonce chyby, jichž se Reynek dopustil.“¹⁴² Vytýká mu zejména formální nepřesnost – u básní psaných vázaným veršem „nenajdeme ani jediný text, který by zachovával rozložení a charakter rýmů a rytmus originálu“¹⁴³. Petrkovský básník podle Malého nedokáže umlčet svůj vlastní umělecký temperament: „Reynek u svých básnických překladů bohužel většinou (a snad i záměrně) nenalézá odpovídající míru, v níž je třeba, aby se překladatel stáhnul do pozadí a byl pouze ‚služebníkem textu‘. Z překladů obou sbírek Georga Trakla, které Bohuslav Reynek pořídil, bohužel až příliš výrazně ční jeho vlastní, zvláštní jazyk.“¹⁴⁴

To je pravý opak dalšího velkého traklovského překladu. V Kunderově přebásnění si Malý všímá, že „... po formální stránce jsou básně přeloženy velmi přesně, což někdy poznamenává výběr ne zrovna ideálních slov do rýmů. Kundera překládá rovněž jazykově správně, místy však volí z hlediska vnímatele příznaková slova (neologismy, poetismy). Přesto i v jeho překladech nalezneme několik sporných míst, jež jsou však v porovnání s rozsahem celého přeloženého díla zanedbatelná“¹⁴⁵.

2.1.3.3. Ohlas překladů v tisku

Na vydání výboru *Podzimní duše* reagoval v *Lidových novinách*¹⁴⁶ Michal Jareš, který nejprve představil Traklovu poezii, připomněl básníkovu stopu v české literatuře a věnoval se i překladu Malého v porovnání s Kunderovým. Zajímavým postřehem je poukaz na Kunderovo

¹⁴¹ Kopáč 2010

¹⁴² Malý 2006: 23

¹⁴³ Malý 2006: 29

¹⁴⁴ Malý 2006: 25

¹⁴⁵ Malý 2006: 38

¹⁴⁶ Michal Jareš: Když v černém lese volá kos. In: *Lidové noviny*. 13. 10. 2005, roč. 18 (č. 149), Orientace, s. 6.

zakotvení v katolické tradici, charakteristika, která o mnoho nápadněji prostupuje překlady Reynkovy. Malý podle Jareše ve svém přebásnění na katolickou tradici nenavazuje a vyvstává otázka, který z obou přístupů je bližší duchu Traklovy poezie. Je zřejmé, ke kterému se přiklání autor článku:

„Srovnáme-li Malého překlad s prací Ludvíka Kundery, najdeme zajímavé posuny zejména ve volbě slovních ekvivalentů. Kunderova slovní zásoba často souzní s katolickou tradicí, která se v překladu Radka Malého vytrácí. Je otázka, zda k Traklovi nepatří víc právě ten starší model. Například v básni *Růžencové modlitby* překládá Malý: *Ó ty blízkosti smrti. Dopřej nám modlitby*. Proti tomu Kundera: *Ó blízkost smrti. Modleme se*. Totéž platí o vhodněji zvoleném názvu básně *Požehnaný plod* (narážka na modlitbu *Zdravas*), kterou Malý překládá jako *Požehnání ženám*.“

K nejnovějšímu traklovskému překladu Jareš dále říká: „Malý kráčí cestou trochu chtěného eklekticismu, což není výhrada negativní. Pouze na několika místech (například v básni *Zimní šíráni* – u Kundery *Zimní soumrak*) působí Malého důraz na ‚staré‘ vyznění Traklových básní až zastarale.“ Shrnuje však, že přes nastíněné nedostatky „překlad Radka Malého s Traklem souzní, ostatně plodně z něj vychází i překladatelova vlastní tvorba“. Na závěr si klade otázku, proč právě Traklova poezie, temná a plná hrůzných výjevů, neustále přitahuje nové překladaatele. Domnívá se, že je to díky její schopnosti vyslovit latentně prožívané obavy: „Skrze ni se všechny ty hrůzy pojmenovávají, a tak ztrácejí bezbřehou působnost nevysloveného.“

Poté co Malý vydal svou antologii expresionistické poezie *Držice v drzých držkách cigarety*, vyjádřil se konkrétně k překladům Georga Trakla v ní obsaženým básník Petr Borkovec v *Lidových novinách*:

„U překladu reflexivnějších básní však vznikají potíže. Jako by se z nich někdy vytrácelo napětí mezi starým řádem světa a poezie a jejich ‚nepřípadným‘ obsahem, cit pro onen šev – tedy to, co je na expresionistech vzrušující. Ludvík Kundera v předmluvě antologie Haló, je tady víchr-vichřice! výstižně píše: ‚Citlivý řád básně jako by uprostřed hroučící se světové konstelace zachycoval sebemenší, dosud jen tušené nárazy a šířil je síť prasklin mezi hláskami, slovy a větami veršů.‘ U Malého překladů Traklových básní nebo Osamělého topolu Oskara Loerkeho jako by citlivý řád chyběl, jako by nebylo co rozrušovat.

Do značné míry za to může překladatelovo vulgární rýmování. Rýmy jsou často mírně řečeno zánovní (tvář – zář; noc – moc, ústy – pustý, jen – ven, žal – dal – plál...) a často se opakují [...]. U některých autorů jsou takové ‚obsazené‘ rýmy výhodou, jak bylo řečeno. U jiných se podílejí na pocitu, že čtu pouze vzpomínku na expresionistickou poezii, vzpomínku na skon a počátek. Hrůzu vystřídal ‚hrůzičky‘.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Petr Borkovec: *Držice v drzých držkách cigarety: Vzpomínky na světaskon*. In: *Lidové noviny*. 16. 6. 2007, roč. 20 (č. 140), s. 6. Dostupné i online: <http://www.bbart.cz/recenze.asp?co=kniha&id=1056> [cit. 2012-10-22]

2.1.4. Ostatní překladatelé

O překlad Traklovy poezie se dále pokoušela celá řada dalších básníků a překladatelů, třebaže někdy přispěli jen jedinou básní.¹⁴⁸ Patrně nejvýznamnějším překladatelským počinem po Reynkovi, Kunderovi a Malém je přebásnění Zbyňka Hejdy (*1930), básníka a překladatele, jenž kromě Trakla překládal dále jen Emily Dickinsonovou a Gottfrieda Benna.¹⁴⁹ Hejda objevil Traklovu poezii přes překlady Bohuslava Reynka, které v něm probudily touhu přečíst si básníka v němčině. Požádal proto jednoho přítele, aby mu ve Vídni koupil originál, a pokusil se verše amatérsky, sám pro sebe přebásnit – neboť, jak sám říká, když člověk básníka překládá, pochopí ho víc, než když ho jen čte.¹⁵⁰ Hejdovy překlady se poprvé objevily roku 1965 v literárním a kritickém časopisu *Tvář*, kde doprovázely traklovský esej Vladimíra Kafky *Básník rozpolceného světa*. Tyto překlady uveřejněné v *Tváři* a ještě tři další najdeme v knižním výboru z Hejdových přebásnění (*Překlady*, 1998), počestěnou báseň *Na podzim* pak pouze v autorových denících *Cesta k Cerekvi* (2004).

Ostatní překlady jsou zmíněny chronologicky a zavedou nás až do roku 1919. Pět let před Reynkovým *Šebastianem v snu* uveřejnil tři počestěné básně z Traklovy druhé sbírky výtvarník a překladatel Josef Marek (1883–1951), jenž se také podílel na úpravě Reynkova prvního souboru překladů *Básně Jiřího Trakla*. Překlady vyšly v časopise *Sladko je žítí*, jež vydával Otakar Štorch-Marien.

Roku 1923 se v Peroutkově deníku *Tribuna* objevuje překlad básně *De profundis*, podepsaný jménem Jaroslav Dohnal. O překladateli tohoto jména nebylo nalezeno nic bližšího, avšak v souvislosti s dílem Franze Kafky existují spekulace, že pseudonymu Jaroslav Dohnal užila Milena Jesenská (1896–1944) u překladu Kafkovy prózy *Zum Nachdenken für Herrenreiter*, a to v témže periodiku, v *Tribuně*, necelé čtyři měsíce před otisknutím uvedené básně Traklovy.¹⁵¹ Náznak, že by Jesenská mohla být i autorkou traklovského překladu, se nám ale nepodařilo ověřit.

V rozmezí let 1925 a 1931 publikoval v tisku (*Cesta, Národní osvobození, Pramen, Právo lidu*) jednotlivé překlady z Traklova díla (celkem osm básní) knihovník, spisovatel a překladatel Jan Grmela (1895–1957), tři z nich zařadil také do svého výboru soudobé německy psané lyriky *Německé hlasy* (1926).

¹⁴⁸ Soupis všech nalezených překladů včetně úplných bibliografických údajů je obsažen v příloze této diplomové práce, a proto zde neuvádíme bibliografické údaje u každého jednotlivého překladatele zvlášť.

¹⁴⁹ Soubor Hejdových překladů vyšel roku 1998 knižně pod názvem *Překlady* (Praha: Aula).

¹⁵⁰ Tyto informace jsme si poznamenali na Hejdově autorském čtení v Lyrik Kabinett München („Dem Himmel entfallen“ – Spirituelle Lyrik aus Tschechien I, 21. 2. 2011), kde se básník v následné diskuzi k Traklovi krátce vyjádřil.

¹⁵¹ Josef Čermák: Die Kafka-Rezeption in Böhmen. In: Kurt Krolop a Hans Dieter Zimmermann (eds): *Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.–27. November 1992*. Berlin 1994, s. 219.

Roku 1933 se v deníku *Národní osvobození* v literární příloze *Hodina* objevuje překlad pravděpodobně nejznámější Traklovy básně *Ein Winterabend* (česky jako *Zimní večer*) vytvořený Janem Aldou (1901–1970). Překlad z pera tohoto básníka byl dále otištěn v roce 1940 v *Lidových novinách*, tentokrát šlo o báseň *Verklärter Herbst* (*Zářivý podzim*).

Když v roce 1942 literární historik Vojtěch Jirátko uveřejnil v *Kritickém měsíčníku* svou stať *Dva předchůdci* o Traklovi a Bennovi, byly k ní připojeny i ukázky z díla obou autorů, přičemž traklovské překlady, celkem pět básní, pořídil spisovatel a překladatel František Nechvátal (1905–1983).

Jedinou básní se mezi překladatele Traklova díla zařadil Viktor Navrátil, roku 1943 v *Lidových novinách* básní *V parku* (*Im Park*). O tomto překladateli nebylo zjištěno nic bližšího a není tedy ani vyloučeno, že se jedná o pseudonym.

Ve 40. letech publikoval čtyři své traklovské překlady i Jan Pilař (1917–1996), spisovatel a překladatel zejména z polštiny. Objevily se v letech 1942 a 1943 v *Lidových novinách*.

Roku 1943 vychází útlá knížečka s šesti přeloženými básněmi Georga Trakla pod názvem *Trosky křídel Ikarových*, překladatelkou je básnička Růžena Žižková (*1918).

Rok nato, v listopadu 1944, byly v deníku *Národní práce* otištěny dva překlady vyhotovené Janem Linhartem. O tomto překladateli nemáme bližší informace.

Několik dalších počestných Traklových básní vyšlo také v knižních výběrech z díla různých překladatelů. Mezi ně patří velký básník a také překladatel Vladimír Holan (1905–1980). Od Holana je z Traklovy poezie k dispozici jediná přeložená báseň, a to *Podzim se vyčasil* (*Verklärter Herbst*), obsažená v souborech překladů *Cestou* (1962) a *Překlady IV* (2011).

Další osamocená báseň, tentokrát *Léto* (*Sommer*), byla zařazena do výboru z překladů spisovatele a překladatele Oty Františka Bablera (1901–1984) *Lyrické konfrontace* (1986). V Bablerově pozůstalosti se dále uchoval překlad básně *Zpěv odloučeného* (*Gesang des Abgeschiedenen*), publikovaný roku 1996 v časopise *Opus musicum*.

Jedinou Traklovu básně (*Spánek, Der Schlaf*) volně převedl i básník a překladatel Ivan Wernisch (*1943), najdeme ji v publikaci *Frc: překlady a překrady* z roku 1991.

Roku 1994 uveřejnil v časopise *Česko-bavorské Výhledy* dva své traklovské překlady (*Hudba v zahradě Mirabell* a *Návrat domů*) šumavský básník a knihovník Jan Mareš (*1940).

K dispozici je i překlad Ivana Blatného (1919–1990), uveřejněný roku 1996 v časopise *Obratník*. Blatný přebásnil Traklovo *Předměstí ve fěnu* (*Vorstadt im Föhn*), ale sám je nikdy nepublikoval. Když se báseň našla v pozůstalosti, byla nejprve přiřazena k jeho autorskému dílu a až později se přišlo na to, že se vlastně jedná o přeložené verše Traklovy.¹⁵²

¹⁵² Jiří Sůra: Georg Trakl a Ivan Blatný. In: *Obratník*. 1996, roč. 2 (č. 12), s. 17.

Tři traklovské překlady jsou dále známy od básníka a překladatele Ivana Slavíka (1920–2002), najdeme je pod jmény *Večer*, *Navečer mé srdce* a *Na chlapce jménem Elis* ve Slavíkově překladové antologii světové poezie *Lampa útěchy* (1996).

Díky publikaci Radka Malého *Spásná trhlina* (2006) se mezi překladatele Georga Trakla zařadil také někdejší olomoucký student Jan Prokeš, jehož převedení básně *Zimní večer*, pořizené pro účely univerzitního semináře, Malý ve své knize předkládá coby zdařilou verzi.

Zatím nejnovějším nalezeným překladem je *Zimní večer*, přebásnění Ivana Chvatíka (*1941), uveřejněné v internetovém časopise *Dobrá adresa* (2012).

Kromě výše uvedených překladů, které jsme dohledali, údajně Trakla překládali ještě Jaroslav Bednář, Jiří Mulač a Jan Zahradníček.¹⁵³ Radek Malý ve své dizertační práci zmiňuje jako překladatele i Petra Kurku, který počeštil některé Traklovy verše pro symfonii Vladimíra Franze *Písně o Samotáčích*, a vnučku Františka Halase Kláru Halasovou, která své překlady zatím neuveřejnila.¹⁵⁴

2.2. Traklův vliv na původní českou literaturu

Poezie Georga Trakla našla odezvu v původním českém básnictví; probudila v něm některé imanentní tendence, ke kterým byla doba zvláště citlivá. K básnickovým veršům, reflektujícím prožitek rozpadu tradičních duchovních i společenských jistot, pocítili mimořádnou blízkost spisovatelé, kteří měli v živé paměti otřesné zážitky první světové války. Příklonem k básníkovi podzimu a hřbitova, melancholie a hořkosti se bránili bezstarostnému a naivně optimistickému poetismu, jenž se u nás rozvinul v první polovině 20. let. Podle Radka Malého „lze hovořit o jakémsi ‚vnitřním souznění‘, kdy čeští spisovatelé objevovali, že jejich pocity tak přesvědčivě vyjádřil už někdo před nimi, a nechávali své verše více či méně s Traklovými rezonovat“¹⁵⁵. Je však třeba zdůraznit, že tento ohlas zaznamenala Traklova poezie již přeložená, v osobité interpretaci Reynkové a s otiskem jeho básnického rukopisu, a tak by bylo namístě hovořit nikoliv jen o linii traklovské, nýbrž traklovsko-reynkovské. Tuto dvojjedinost vyzdvihuje také Jaroslav Med: „Trakl je nerozlučně spojen s Reynkem, Traklova česká podoba spolu s vlastní Reynkovou básnickou tvorbou tvoří amalgam.“¹⁵⁶

Traklovy básně významně ovlivnily především poválečnou generaci českých básníků, avšak její ozvuky najdeme i v literatuře pozdější, a to až dodnes. Malý ve své dizertační práci vypožoroval tendenci, která v české recepci dlouhodobě převažuje: „Z hlediska časové

¹⁵³ Kundera 1995: 33

¹⁵⁴ Malý 2006: 22

¹⁵⁵ Malý 2006: 62

¹⁵⁶ Med 1969: 239

posloupnosti lze vysledovat posun od zájmu o Traklovu tvorbu k zájmu o jeho životní osudy (devadesátá léta) – což může být způsobeno nesnadností Traklovy poezie a mnoha takzvaně senzačními aspekty Traklova života.“¹⁵⁷ Básníkův osud na sebe bezpochyby strhává pozornost, a tak není divu, že se nejednou sám stal námětem literárního díla.

Z českých spisovatelů poznamenala Traklova poezie patrně nejvýznamněji básníka Františka Halase (1901–1949). „Docela mu učaroval a znal mnoho veršů nazpaměť,“¹⁵⁸ vzpomínal na Halasovo nadšení pro Trakla Jaroslav Seifert. Už v raných rukopisných básních Halasových z let 1922–26 čtenář narazí na traklovské *oblé oči*, zvláštní tříveršové sloky a neobvyklá barevná označení, později se setkáme s výrazy *anděl hledící tklivě*, *hořká chvíle zániku* či *truhličky očí*. V dopise své budoucí ženě Libuši Rejlové poslal báseň *Ve zlatém hvozdu modrý pták krvácí*, která je Traklem poznamenána očividně; „snad se jedná o cosi na způsob Halasovy ‚variace na traklovské téma‘ – konkrétně na básně *An den Knaben Elis* a *Elis* z druhé Traklovy sbírky“¹⁵⁹, a z tohoto důvodu ji Halas podle Malého ani nezařadil do žádné své knížky. Jako zřejmě nejtraklovštější z českých básní ji zde uvádíme celou:

*Ve zlatém hvozdu modrý pták krvácí
chlapec tají dech a klopýtá o své slzy
Malý zpěváček vypadlý z hnízda hvězd*

*Tvář bělejší vápna hřbitovního děsí konvalinku
vůně prší na jeho zkrvavělé kotníky
a jeho truchlivost zní varhanami*

*v tajnosnubném kapradí zaševelí hedvábný stín
a povzlétnouti snaží se pohádka
Meč úsměvu sráží hlavu černému přízraku nad chlapcovou hlavou*

*Jektá zuby překvapen štěstím jež je až nestvůrné
a přece prsty své jak myrtu na hlavu nevěsty
vine kolem čela zlaté víly útlé*

*Tehda jeho spravedlivé dny jsou naplněny
a chlapec proměněn v krystal
stává se trůnem lásky*

*Jeho něha zní strachem kolouchů a pláče
na nebevzetí jejích ňader se usmívá
a říká jí jménem při němž mlknou ptáci¹⁶⁰*

¹⁵⁷ Malý 2006: 70

¹⁵⁸ Ludvík Kundera: *František Halas*. Brno 1999: s. 87.

¹⁵⁹ Malý 2006: 97

¹⁶⁰ František Halas: *Krásné neštěstí*. Praha 1968, s. 453.

Snadno postřehnutelné paralely s Traklem způsobily, že byl Halas ve své době nařčen z plagiátorství. Traklovské souvislosti u Halase komentoval také Vítězslav Nezval, který roku 1930, po vydání sbírky *Kohout plaší smrt*, vytýká básníkovi „ohavné traklovštiny a umrlčiny“¹⁶¹. Tyto narážky pak objasnil na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, kde se zároveň vyjádřil k Reynkově překladatelské nekompetenci: „Halas v snaze o původnost a také vlivem Georga Trakla, rakouského básníka, který zemřel v mládí a jehož verše, velmi temné a prosycené syrovostí, překládal Reynek, 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 takřka za organickou vadu.“¹⁶² Útok vůči Reynkovu přebásnění, ačkoli prokazatelně nedokonalému, je zde nespravedlivý. Reynek neprožil půl života ve Francii, kde by zapomněl česky – často tam sice jezdíval, ale i to především až po sňatku s francouzskou básnířkou uzavřeném v roce 1926, kdy už měl všechny své traklovské překlady hotové.

Podle Ludvíka Kundery se u Halase nejednalo o epigonství, nýbrž o inspiraci, umělecký impuls. O tomto echu se ví – ostatně sám Halas se k Traklovi explicitně hlásil – a některé výrazy, jež jsme uvedli výše, jsou pravděpodobně z díla rakouského básníka převzaté, avšak podle Kundery to znamená pramálo: „Hledat zastřené citáty či jejich fragmenty a parafráze z Trakla u Halase nebo Hrubína by byl počátek bludného kruhu, neboť bychom pak musili začít hledat citáty z Rimbauda, Hölderlina a bible u – Trakla.“¹⁶³ Halasovu básnickou originalitu, jíž traklovský vliv jen dopomohl k seberealizaci, brání také Jaroslav Med: „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.“¹⁶⁴

Traklem se dále inspiroval i sám překladatel Bohuslav Reynek. Expresionistický výraz Traklův významně zapůsobil na Reynkovu obraznost a na volbu motivů a témat; ostatně názvy básní obou umělců se někdy podobají, nebo se dokonce shodují.¹⁶⁵ Reynek, Trakl i Halas k sobě mají svým uměleckým výrazem velice blízko, slovy Jaroslava Meda „jsou básníky z ‚rodu smutných‘. Všichni tři jako by potvrzovali domněnku, že nejlepší poezie vzniká tehdy, jestliže má člověk blízko k zoufalství nebo stojí-li ve stínu smrti.

¹⁶¹ Vítězslav Nezval: *Kohout plaší smrt*. In: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha 1967, s. 329.

¹⁶² Vítězslav Nezval: O některých problémech současné poezie. In: *Dílo XXVI*. Praha 1976, s. 318.

¹⁶³ Kundera 1999: 89

¹⁶⁴ Med 1969: 229

¹⁶⁵ V poezii Bohuslava Reynka najdeme básně pojmenované *Podzim*, *Svítání zjara*, *Soumrak*, *Procházka na podzim*, *Podzimní večer*, *Umírání*, *Krajina*, *Zánik*, *Svítání v zimě*, *U rybníka* apod.

Baudelairovské ‚hledám prázdno, a černo a naho‘ by mohli parafrázovat: rub života – líc poezie“¹⁶⁶.

Dalším z českých autorů, které Trakl ovlivnil, byl František Hrubín (1910–1971). Kundera upozorňuje na jasný důkaz traklovské inspirace v Hrubínově prvotině *Zpíváno z dálky* (1933), jejíž vstupní verše zní: „Odešla jsi, zbylo teskné / ticho po krocích. / jako chorá věc se leskne / luna v potocích.“¹⁶⁷ Hrubínova *chorá věc* ve třetím verši je totiž Traklovo obtížně přeložitelné zpodstatnělé přídavné jméno ve středním rodě (*ein Krankes, ein Dunkles* apod.).¹⁶⁸ Explicitně se Hrubín odvolal na Trakla v básni *Čtenář u řeky*, nesoucí podtitul *Nad básněmi Georga Trakla*. Verše vznikly krátce před druhou světovou válkou¹⁶⁹ a básníkovy obavy z blížících se hrůz souzní s úzkostí prostupující dílo Traklovo.

Kundera dále upozorňuje na traklovské souvislosti v prvních sbírkách Jana Zahradníčka (1905–1960), představitele meziválečné katolické spirituální poezie; jsou jimi „tříveršové sloky, eufonické názvuky, komparativy, hölderlinovské odkazy“¹⁷⁰. Paralely nachází také v básnických prózách Jakuba Demla (1978–1961) a Víta Obrtela (1901–1988), Malý dále zmiňuje poezii Viléma Závady (1905–1982), Jana Skácela (1922–1989) a Zbyňka Hejdy (*1930). Trakl jistě zaujal také Jana Čepa (1902–1974), jenž v románu *Hranice stínu* nechává hlavního hrdinu v pohnutí číst Traklovy básně.¹⁷¹ Básník Zdeněk Kriebel (1911–1989) naopak ve sbírce *S erbem lipového listu* věnoval Traklovi báseň polemickou, „která je spíše sporem nežli holdem. Avšak veskrze básnickým sporem“¹⁷².

Na úrovni nikoliv formální, nýbrž tematické se rakouským básníkem inspiroval Jaroslav Bednář (1889–1976), stejně jako Trakl povoláním lékárník. Napsal povídku *Cizinec na zemi* o posledních dnech Traklových v lazaretu, a dále báseň *Na smrt Georga Trakla*. V nejnovější době Traklův osud umělecky uchopil dramatik Marek Horoščák (*1976) ve hře *Trakl*, která se dočkala i rozhlasové verze. Sám autor popisuje drama následovně: „Je možné, ba spíše jisté, že mé obrázky z básníkovy života jsou takovýmto chtěným, nutně subjektivovaným obrazem této vzácné figury světové literatury a jistě tím také může leckoho text popouzet. Nepsal jsem však studii; jde pouze o hru s motivy, domýšlenými do mnohdy až zbytečných důsledků.“¹⁷³

¹⁶⁶ Med 1969: 230

¹⁶⁷ František Hrubín: *Na sklonku lásky* [cit. podle Kundera 1995: 28].

¹⁶⁸ Kundera 1995: 27

¹⁶⁹ Báseň, věnovaná dr. Janu Thonovi, se objevila 14. 7. 1938 v *Lidových novinách* (roč. 46, č. 348, s. 1).

¹⁷⁰ Kundera 1995: 29

¹⁷¹ Ivan Slavík: Čep, Baring a ti druzí. In: *aluze.cz* [online]. [cit. 2012-11-03]. Dostupné z: http://aluze.cz/1999_02/cep02.php

¹⁷² Kundera 1995: 30

¹⁷³ Marek Horoščák: Rozklad, zmar a modré ticho: drobná obrana; poznámka na okraj hry Trakl. In: *Rozrazil*. 17. 1. 2006 (č. 1), s. 54.

3. Translatologická analýza českých traklovských překladů

3.1. K překládání poezie

Než se začneme podrobněji zabývat analýzou českých překladů Traklovy poezie, nastíníme některé problémy, které se týkají básnického překladu obecně, a uvedeme konkrétní pojetí, jejichž optikou převádění lyrických děl vnímáme.

Úvahy o překládání poezie se často točí kolem otázky, zda je básnický překlad vůbec možný, a většinou dospívají k témuž závěru: zcela optimálního převedení básně z jednoho jazyka do druhého docílit nelze. „Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren,“¹⁷⁴ napsal dokonce Gottfried Benn. Tím, co dělá báseň básní, je podle něj forma. Obsah básně, řekněme smutek anebo pocit strachu, je každému člověku do určité míry vlastní, ale lyrikou se stává teprve tehdy, nabyde-li formy, která jej promění v něco neopakovatelného.¹⁷⁵ A forma se vždy realizuje v konkrétním jazykovém materiálu, přičemž tím přesnější aproximace originálu můžeme dosáhnout, čím bližší jsou si oba jazykové systémy,¹⁷⁶ nikdy však úplné totožnosti. Neoddělitelnosti poezie a jazyka si všímá také rakouský lingvista Mario Wandruszka:

„Dichtung ist unübersetzbar. Ihr Klang ist unübersetzbar, ihr Rhythmus, ihre Melodie, aber das ist es nicht allein. Dichtung ist unübersetzbar, weil sie uns auffordert, nicht nur durch die Sprache hindurch, über die Sprache hinaus, sondern auch auf die Sprache selbst zu blicken. Dichtung ist die große andere Möglichkeit der Sprache, die Möglichkeit, das Werkzeug zum Kunstwerk zu machen.“¹⁷⁷

Básník povstává z ducha své řeči, která jeho tvorbu utváří a usměřňuje, a proto je nejen legitimní, ale také zcela nevyhnutelné se při převodu veršů z jednoho jazyka do druhého od předlohy odchýlit: „Překládat básnické dílo, to znamená přenášet je do jiného materiálu; do materiálu, který si zčásti diktuje své vlastní podmínky a zdůvodňuje tudíž i nutné odchylky od předlohy.“¹⁷⁸ V lyrice se však jazyk podílí na umělecké výstavbě textu do té míry, že přetlumočení už potom není tatáž báseň, nýbrž nové, svébytné básnické dílo. Vždyť básník dává svým veršům jedinečný odstín a nezaměnitelný výraz zejména volbou slov své mateřštiny, jež pečlivě skládá a odvažuje. Tohoto faktu se ve své stati o překladu básní dotkl Jiří Karásek ze Lvovic:

¹⁷⁴ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. In: *Essays und Reden*. Frankfurt am Main 1989, s. 518.

¹⁷⁵ Benn 1989: 516

¹⁷⁶ Werner Winter: Nemožnosti překladu. In: *Překlad literárního díla*. Praha 1970, s. 520.

¹⁷⁷ Mario Wandruszka: Die maschinelle Übersetzung und die Dichtung. In: *Poetica*. München 1967 (č. 1), s. 7.

¹⁷⁸ Otokar Fischer: O překládání básnických děl. In: *Duše a slovo*. Praha 1929, s. 272.

„Vzpomeňte teď, jakou důležitost umělec přikládá každému slovu, jež v práci své umístil, každé frázi, již na určitém místě a v určitém vztahu k celku také v určité a ne jiné podobě sestilisoval. A to zcela právem. Výraz díla, jeho exprese jest neporušitelným jeho majetkem. Právě výrazem, expresí svých prací se liší umělec od umělce. Výraz a exprese jest kořistí jeho subjektivního názoru na svět, jeho pojmání života. Jest vzácným a drahým výsledkem z nárazu vnějšku na jeho nitro, reality na jeho psychickou disposici.“¹⁷⁹

Překladatel, který si za cíl stanoví reprodukovat tento jedinečný výraz v podmínkách své mateřštiny, musí v jazykové oblasti zákonitě postupovat vysoce tvůrčím způsobem, a tudíž je jeho přebásnění počinem značně subjektivním. Různost legitimních pojetí jednoho a téhož překladatelského úkolu je důvodem, proč je u básnického překladu takřka nemožné – a snad i nesmyslné – některý z existujících převodů kanonizovat; i vícero z nich může mít v literatuře souběžně své místo jako osobité variace díla původního.

Překladatelova tvůrčí kompetence se projevuje především a nejvýrazněji v jazykové oblasti, ale Jiří Pechar upozorňuje, že „literární překlad není nikdy pouze ‚překladem‘, tj. nalezením jakéhosi jazykového roucha pro myšlenku vyjádřenou původně v jiném jazyce“¹⁸⁰. Překlad je uměním interpretace. Mnohdy přetrvává představa, jako by existoval jeden správný, adekvátní výklad uměleckého díla – v tom případě bychom mohli určit také jeho optimální, definitivní překlad. Interpretace je však jev subjektivně i dobově podmíněný a každý čtenář – a tedy i překladatel, neboť také ten je zpočátku čtenářem – „chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo esteticky blízké“¹⁸¹. Mirjam Appelová navrhuje hovořit v souvislosti s básnickým překladem o „nabídce interpretací“¹⁸² – originál poskytuje interpretační rámec překladateli, jenž si dílo po svém vyloží a v souladu se svým pochopením přebásní, a výsledný překlad před čtenářem zase rozprostře celou škálu možných interpretací. Přebásnění tak můžeme chápat jako jeden z úhlů pohledu na původní verše, jako odhalování nových a nových tváří díla, jako jeho přetvoření z ducha přijímající kultury. „Ne pro vědecký seminář, ale pro živoucí umění.“¹⁸³

Na přeložené lyrické dílo je tedy třeba vědomě nahlížet jako na variantu díla původního, která se zrodila z konkrétních kulturně-historických podmínek a která se čtenáři prezentuje již prizmatem překladatelovy interpretace. Překladatel potom vlastně ani nemusí zůstat zcela neviditelný. Cíl jeho počínání je sice primárně reprodukční, ale povaha věci si

¹⁷⁹ Jiří Karásek ze Lvovic: K otázce, jak překládati básně. In: *Chimérické výpravy*. Praha 1927, s. 55 f.

¹⁸⁰ Jiří Pechar: *Otázky literárního překladu*. Praha 1986, s. 46.

¹⁸¹ Levý 1998: 49

¹⁸² Parafrázujíc přitom pojem „nabídka informací“ Hanse Vermeera. Mirjam Appel: *Lyrikübersetzen*. Frankfurt am Main 2004, s. 44.

¹⁸³ Fischer 1929: 268

zároveň vyžaduje takové subjektivní zásahy a samostatná rozhodnutí, že ani není reálné zůstat úplně v pozadí. Jakou míru tvůrčí volnosti si však překladatel ještě může dovolit, aby se od předlohy nevzdálil příliš a aby báseň stále mohla figurovat pod jménem původního autora? Na tuto otázku hledal odpověď i Karl Dedecius, jehož doporučení zní: „Ein Übersetzer sei: Charakter-Darsteller. Sei im Umgang mit dem Autor anpassungsfähig, aber nicht bis zur Selbstaufgabe; eigen-willig, aber nicht bis zum Starrsinn. Lass ihn im Vordergrund, bleibe dahinter – erkennbar.“¹⁸⁴

Velké básníky je záhodno překládat znovu a znovu, neboť každý nový překlad může akcentovat vždy jiné stránky díla podle toho, k čemu je překladatel – náležející k určité generaci – zvláště vnímavý. Hans Magnus Enzensberger nahlíží poezii jako proces. Aby mohla žít dál, je potřeba se s ní neustále tvůrčím způsobem konfrontovat. „Ihre Leser sollen sich an ihr messen, ja sie, *ad liminem*, produktiv verbrennen – ein Akt, aus dem das Alte [...] immer von neuem phönixhaft hervorgeht.“¹⁸⁵ Tento vývoj – a jedním z jeho pilířů je právě soustavné překládání – básním podle Enzensbergera jistě uštedří mnoho ran a jizev, ale také jim do žil vlije nové síly a zabrání, aby se z nich staly pouhé exponáty ve vitríně, třebaže uznávané a obdivované.

3.2. Teoretická východiska

V předchozí podkapitole jsme si ukázali, že překlad básně nikdy nemůže být zrcadlovou kopií originálu; při přebásnění se pokaždé něco ztrácí a něco nového vzniká. Původní dílo získává nový jazykový háv a společně s tím se do určité míry pozmění také jeho styl a případně i obsah. Zjištění, jaký výraz Traklovi propůjčují tři různá česká převedení, jaké stylistické zvláštnosti a osobitou pečeť mu vtiskli jednotliví překladatelé, je hlavním cílem této translatologické analýzy. Vědeckou oporou práce jsou zejména: a) teorie posunů formulovaná Antonem Popovičem v díle *Teória umeleckého prekladu*, která na základě opozice funkčního invariantu a variantu popisuje a kategorizuje stylistické odchylky vznikající v překladatelském procesu, a b) metoda translatologické analýzy stručně nastíněná Jiřím Levým v publikaci *Umění prekladu*¹⁸⁶ – Levý vidí nejpoučnější hledisko výzkumu v rozboru geneze prekladu, kdy se na základě detailního zmapování odchylek od originálu, jejich utřídění a zjištění převládající tendence posunů usuzuje na interpretační stanovisko prekladatele a rekonstruuje se jeho pracovní postup.

¹⁸⁴ Karl Dedecius: *Vom Übersetzen*. Frankfurt am Main 1986, s. 166.

¹⁸⁵ Hans Magnus Enzensberger: *Weltsprache der modernen Poesie*. In: *Einzelheiten*. Frankfurt am Main 1962, s. 257 [zvýrazněno v originále].

¹⁸⁶ Kapitola VI: 2 (*Analýza prekladu*), s. 199–213 in Levý 1998.

Popovič potvrzuje, že od překladu nelze očekávat totožnost s předlohou, neboť přesazení do jiného jazyka, kulturního kontextu a literární tradice s sebou zákonitě přinese nezbytné změny. Tím, co z původního díla musí zůstat zachováno, je jeho základní významové jádro, jež nazývá invariantem.¹⁸⁷ Existence funkčního invariantu však neznamena, že je možná jen jedna jeho interpretace, různost postojů k základní ideji díla je naopak bytostnou součástí překladatelské aktivity a základem její pestrosti. Prvním krokem každého překladatele je proto snaha se významovému jádru přiblížit, zachytit je a následně zaujmout konkrétní interpretační postoj. „Na rozdíl od prostého čtenáře, který se více méně intuitivně kloní k tomu, vybírat si z díla složky nejintenzivnější, stanoví si dobrý překladatel své interpretační stanovisko většinou vědomě a ví, co chce svým překladem čtenáři říci.“¹⁸⁸ V souladu se svým pojetím pak volí překladatelskou metodu.

Po interpretaci předlohy následuje fáze přestylizování, tedy snaha o vyjádření a zachování funkčního invariantu. Při tom dochází k řadě odchylek, které musí vzniknout buď nevyhnutelně (kvůli různosti jazykového materiálu, kulturních konvencí apod.), anebo které jsou výrazem překladatelova básnického rukopisu, jeho stylistických zálib a sklonů; jistá část odchylek může být i náhodná (především se jedná o věcné chyby). Tu část překladu, která podléhá změnám, nazývá Popovič variantní.¹⁸⁹ Na poli variantu může překladatel dosáhnout toho, že ztracené prvky předlohy funkčním způsobem nahradí, čerpaje z možností vlastního jazyka a kulturní tradice. Měřítkem adekvátnosti překladových ekvivalentů je při tom styl, který však nemá svůj přímý empirický korelát. Jak říká slovenský lingvista František Miko, z nějž Popovič vychází, „štýl nemá svoj priamy odraz na rovine formy a manifestuje sa ako prchavý fenomén, ktorý ťažko vyabstrahovať z podkladového jazykového a tematického materiálu. Je na nich takrečeno nadstavbovým javom“¹⁹⁰. Proto si Popovič bere na pomoc Mikovu teorii výrazu, podle níž lze styl vydedukovat z jednotlivých výrazových vlastností, identifikovatelných přímo v textu. Klíčová věta Mikovy teorie zní: „Štýl je dynamická konfigurácia výrazových vlastností v jazykovom prejave.“¹⁹¹ Při zkoumání překladu je to pak právě výraz, který slouží jako *tertium comparationis* při hledání stylistických rozdílů mezi originálem a překladem.¹⁹² Při analýze překladu identifikujeme výrazové vlastnosti jednotlivých prvků původního díla (jako jsou dějovost, emocionalita, subjektivnost, patos atd.) a zjišťujeme, nakolik jsou zachovány v převodu, a to ve vzájemné provázanosti a souhře.

¹⁸⁷ Popovič 1975: 77 ff.

¹⁸⁸ Levý 1998: 63

¹⁸⁹ Popovič 1975: 79

¹⁹⁰ František Miko: *Estetika výrazu*. Bratislava 1969, s. 9.

¹⁹¹ Miko 1969: 12

¹⁹² Popovič 1975: 108

Kompenzace ztracených prvků za účelem reprodukce autorova specifického výrazu se uskutečňuje prostřednictvím tzv. užitečné redundance. Zde je těžiště překladatelovy tvůrčí kompetence a právě tady dochází k rozmanitým transformacím, jež Popovič nazývá výrazovými posuny. K těmto změnám nedochází proto, že by chtěl překladatel dílo úmyslně pozměnit, nýbrž že se naopak snaží vyjádřit styl předlohy v jeho celistvosti: „Výrazový posun je prejavom nemožnosti dosiahnuť úplnú vernosť originálu, ale paradoxne je aj prejavom úsilia vyhnúť sa ‚nevernosti‘ a dosiahnuť totožnosť za cenu istej zmeny.“¹⁹³ Na tomto místě si připomeňme slova Viléma Mathesia, jež s Popovičovým pojetím plně rezonují; i Mathesius usiloval o funkční přístup k překladu: „Dokonalému překladu říkává se přebásnění. Analyzujeme-li technický význam tohoto termínu, dojdeme k poznání, že vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu.“¹⁹⁴ Funkční posun je tedy optimálním řešením reprodukce stylu v podmínkách odlišného jazykového systému. Kromě posunů objektivně nevyhnutelných, tzv. konstitutivních, se však v překladech setkáme i s posuny pramenícími z překladatelova výrazového idiolektu či z jeho svérázného uchopení invariantu; tyto posuny nazývá Popovič individuálními.

Autor sestavil typologii překladatelských posunů, které primárně roztrídil na odchylky makrostylistické a mikrostylistické (viz Graf 3). Posuny na tematické rovině dělí spolu s německou translatoložkou Katharinou Reißovou na aktualizaci (*Zeitbezug*), lokalizaci (*Ortbezug*) a adaptaci (*Sachbezug*). Pozornost však věnuje především posunům na rovině mikrostylistické, jež jsou specifickým problémem teorie uměleckého překladu. Třídí je následovně:

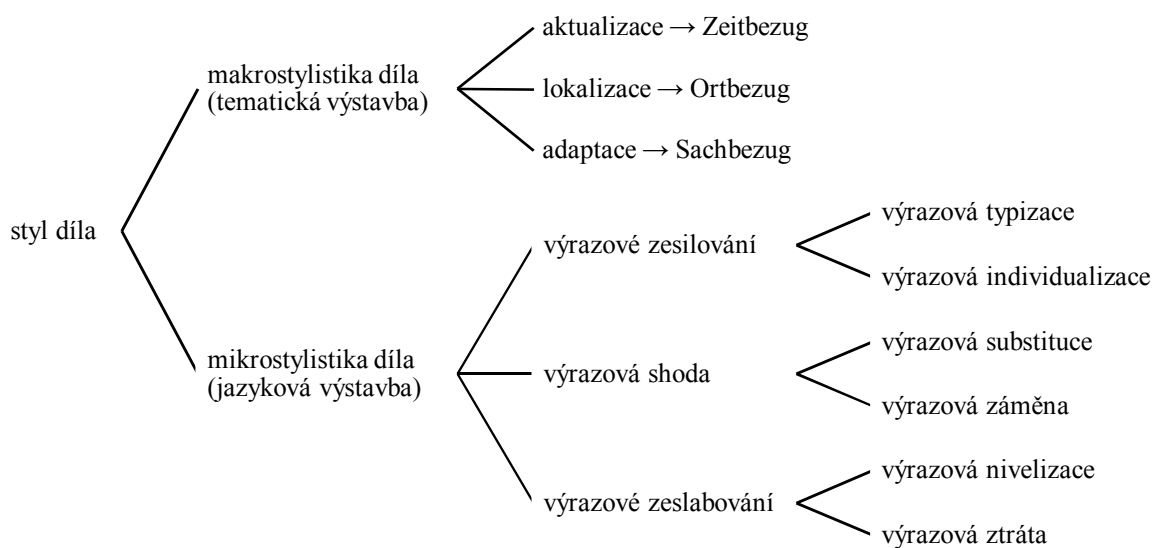
- Výrazová shoda: v překladu nejsou žádné stylistické odchylky, dochází jen k nutným posunům lingvistickým.
- Výrazové zesilování: překladatel záměrně zdůrazňuje některé stylistické rysy originálu a přidává mu tak určitou estetickou informaci. Tento postup bychom neměli a priori odmítat, aniž bychom znali překladatelovu motivaci, neboť podtržení některých výrazových složek předlohy může být funkčně zdůvodněno. Může si je vyžádat stylistická diferenciací cílového jazyka, anebo i překladatelova koncepce. Podle Levého je pouze nesprávné, doplňuje-li překladatel hodnoty, jež má v oblibě a jež v díle vůbec obsaženy nejsou, avšak legitimním postupem za určitých okolností může být například snaha představit původního autora v novém světle, ukázat jednu z jeho

¹⁹³ Popovič 1975: 121

¹⁹⁴ Mathesius 1982: 226

tváří, objevovat nové a nové aspekty díla.¹⁹⁵ Zdůraznit se však pochopitelně mohou jen hodnoty, jež jsou v díle – ať už manifestně, či latentně – obsaženy.

- Výrazová typizace: druh výrazového zesilování, překladatel při práci stírá jedinečné vlastnosti originálu a nadměrně zdůrazňuje typické výrazové prvky.
- Výrazová individualizace: druh výrazového zesilování a protiklad typizace, nadměrné zdůraznění jedinečných, individuálních stylistických hodnot.
- Výrazová substituce: překladatel nemá ve svém jazyce k dispozici prostředky, jimiž by adekvátně převedl výrazové rysy originálu, a tak se musí uchýlit náhradnímu řešení, jako jsou výměna prvků, nahrazení nepřeložitelných výrazů apod.
 - Výrazová záměna (inverze): je zvláštním druhem substituce. Nelze-li adekvátně převést styl konkrétní pasáže, změním umístění daných výrazových prvků – realizujeme je v jiné části textu, a tím docílíme kompenzace výrazu.
- Výrazové zeslabování: v převodu nejsou adekvátně zachovány všechny stylistické odstíny, překladatel ochuzuje a zplošťuje styl, eventuálně nadbíhá čtenáři a text mu zpřístupňuje. Podobně jako zesilování výrazu nelze ani jeho zeslabování kategoricky odmítnout, protože může plnit určitou funkci.
 - Výrazová nivelizace: překladový ekvivalent postrádá barvitost či naléhavost původního výrazu, není natolik esteticky účinný.
 - Výrazová ztráta: některá z hodnot díla se úplně vytratí, například nahradí-li překladatel příznakový výraz slovem zcela neutrálním, bezpříznakovým.



Graf 3 – Popovičova typologie výrazových posunů (zdroj: Popovič 1975: 130)

¹⁹⁵ Levý 1998: 64

Jiří Levý zdůrazňuje, že zmapování posunů vůči originálu není samoúčelné, ale může se stát klíčem k porozumění překladatelově práci, k odhalení jeho umělecké metody a pojetí předlohy. Nahlédneme, jakým způsobem autor převodu uchopil funkční invariant a jak této interpretaci podřídil svá překladatelská řešení na poli variantu, aneb – slovy samotného Levého – jak se překladateli povedlo realizovat v odlišném jazykovém materiálu tzv. ideově estetický obsah díla.¹⁹⁶ Některé odchylky, jež detailním porovnáním překladu s originálem odkryjeme, budou sice náhodné, zbývající však poučné: „Ostatní nepřesnosti, které zjistíme, se nám brzy začnou aspoň zčásti seskupovat do několika skupin charakterizovaných vždy jedním typem významového či estetického přesunu proti předloze. Takové skupiny odchylek nám pak ukáží cestu k hlavním interpretačním principům českého tlumočnicka.“¹⁹⁷ Zjištění překladatelské metody je pro Levého vůbec hlavním úkolem rozboru.

Nastínili jsme hlavní teoretická východiska translátologické analýzy, avšak je vhodné zmínit i jejich nedostatky. Zejména Popovičova teorie čelí kritice pro mlhavost pojmů „variant“ a „invariant“. Podle Vilikovského je pochybný už předpoklad, že by v textu měl být přítomen nějaký obsah, existující nezávisle na jazykovém vyjádření, a dále ho zaráží postulát, že „invariant, čili cosi neměnného, se realizuje ve *variantách*, popřípadě v *různých významových modifikacích*“¹⁹⁸. Kromě toho Vilikovský postrádá nástroj, který by umožnil správnou a objektivní identifikaci invariantního významového jádra v odlišném jazykovém materiálu. Stanovení invariantu je totiž otázkou interpretace, která je vždy subjektivní – „zjišťování, ověřování a analýza významu [...] jsou do značné míry závislé na osobnosti interpreta a vlivů [sic!], jež na něho působí (vkus, výchova, vzdělání, dobová atmosféra)“¹⁹⁹. Na tuto skutečnost poukazuje i Katharina Reißová – podle ní je subjektivně podmíněný nejen překladatelský proces, nýbrž jakákoli aktivní konfrontace s literárním dílem, tedy i analýza a kritika překladu. Jak překladatel, tak badatel jsou ovlivňováni svými interpretačními schopnostmi, a v neposlední řadě také osobním vkusem.²⁰⁰

Reißová je sama autorkou detailního modelu translátologické analýzy, nastíněného v publikaci *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* z roku 1971, na němž je třeba ocenit požadavek objektivní a konstruktivní kritiky, která má být i pozitivní – upozorňovat nejen na nedostatky, ale také na zdařilé stránky překladu. Analýza Reißové se opírá o pět kategorií: literární (ta se zaměřuje na stanovení textového typu), jazykovou, pragmatickou, funkční a personální. Autorčin model, který se v praxi uplatnil zejména v diplomových

¹⁹⁶ Levý 1998: 47

¹⁹⁷ Levý 1998: 204

¹⁹⁸ Vilikovský 2002: 30 [zvýrazněno v originále]

¹⁹⁹ Vilikovský 2002: 30

²⁰⁰ Reiß 1971: 92

a dalších studentských pracích,²⁰¹ si nárokuje možnost aplikace na všechny druhy textů včetně literárních, avšak využít jej k rozboru básnického překladu nepovažujeme za ideální. Domníváme se, že analyzovat sémantickou, lexikální, gramatickou a stylistickou stránku odděleně by u veršů bylo spíše matoucí. Kromě toho by u nadčasové a neangažované poezie Traklovy zůstala téměř nevyužita pragmatická kategorie jejího modelu. Také Klaus Junkes-Kirchen doporučuje využít při analýze literárního překladu raději jiná teoretická východiska, která jsou podle něj méně svazující než model Kathariny Reißové: „Empfehlungen und ‚Rahmenrichtlinien‘ speziell für literarische Übersetzungskritiken haben Popovič, Levý und Apel festgehalten, die aber der Natur der Sache gemäß keinem Systematisierungszwang unterworfen sind, da das literarische Übersetzen als dynamische und lebendige Tätigkeit sich nicht in ein Prokrustesbett vorgefertigter Schemata einpassen läßt.“²⁰²

V následující translatické analýze budeme na příkladu vybraných básní a tří českých překladů sledovat, jakých stylistických prostředků jednotliví překladatelé využívají, aby se přiblížili Traklovu básnickému výrazu, a zaměříme se na přiměřenost zvolených řešení. Nezesiluje překladatel výraz přidáváním či podtrháváním jistých estetických kvalit? Nevytrácí se naopak umělecká účinnost básní? Jakým způsobem překladatel čerpá z inventáře své mateřštiny, jak využívá ke stylistickému rozrůznění specifických prostředků, jež čeština nabízí? Ze zjištěných posunů – neboli z dílčích řešení na poli variantu – se pak pokusíme odvodit, v čem jednotliví překladatelé spatřují invariantní jádro textu, jaká je jejich interpretace a jak představují Trakla českému publiku, k jaké recepci čtenáře ten který překlad predisponuje. Již v úvodu práce jsme zmínili slova Friedmara Apela, podle kterého je informace pro příjemce, v jaké podobě mu konkrétní překlad básníka prezentuje, tím skutečně užitečným úkolem analýzy překladu.²⁰³

3.3. Rozbor vybraných básní

Smyslem této translatické analýzy není kritika překladů a navrhování lepších řešení, k tomu by bylo zapotřebí povolanějších. Chceme se pokusit – v souladu s metodou Jiřího Levého – na základě jednotlivostí podhalit celkový obraz, jak Trakla překladatelé nabízejí českému čtenáři a jak si jej interpretují.

Analyzujeme šest vybraných básní, které zprvu krátce charakterizujeme, přičemž se tam, kde je to možné, opíráme o nalezené interpretace konkrétních děl a další poznatky ze

²⁰¹ Klaus Junkes-Kirchen: *T. S. Eliots The Waste Land Deutsch*. Frankfurt am Main 1988, s. 71.

²⁰² Junkes-Kirchen 1988: 68

²⁰³ Apel 1983: 35

sekundární literatury. Samotný rozbor překladů se soustředí na detail – verš po verši, případně sloku po sloce se hledají a posuzují různé posuny. Shrnutí jejich hlavních tendencí je pak zařazeno do podkapitoly 3.4. Podkapitola 3.5 se pak pokouší srovnat zjištěné výsledky se současnými poznatky o dobových překladatelských metodách a normách.

Jako celek, ze kterého byly básně vybrány, sloužil soubor všech básní, které přeložili Reynek, Kundera a Malý zároveň. Básně byly zvoleny ještě před podrobnější četbou jednotlivých překladů tak, aby zrcadlily vývoj Traklovy zralé tvorby a různé její tváře. Zvoleny byly básně z rozmezí let 1910 a 1914, které vyjma té poslední nepatří k autorovým nejznámějším. Jsou psány jak vázaným, tak volným veršem, zařazena je i jedna báseň (zdánlivě) v próze:

- *Im Winter* (1910)
- *Menschheit* (1912)
- *De profundis* (1912)
- *Der Herbst des Einsamen* (1913)
- *Winternacht* (1913)
- *Grodek* (1914)

Jako primární zdroj německých básní jsme zvolili historicko-kritické (tzv. innsbrucké) vydání Traklova díla,²⁰⁴ z něž přebíráme podoby textů, jak byly uveřejněny ve sbírkách *Gedichte* a *Sebastian im Traum* vydaných nakladatelstvím Kurta Wolffa, respektive v časopise *Brenner* v případě básně *Grodek*. U překladů vycházíme vždy z nejnovějších publikací – Kundera i Malý svá přebásnění sami mírně upravili, reedice Reynkova počíná z roku 1995 obsahuje pouze pravopisné úpravy.

Translatologické analýze by mělo předcházet srovnání německých verzí, z nichž překladatelé vycházeli. Ke sbírkám vydaným v letech 1913 a 1915 nakladatelstvím Kurta Wolffa, z nichž čerpal Reynek, jsme se nedostali, avšak podobu básní, jak v nich byly otištěny, uvádí innsbrucké vydání. Kundera překládal podle knihy *Die Dichtungen* uspořádané Karlem Röckem a nevíme, kolikáté vydání měl k dispozici; srovnávali jsme s výtiskem z roku 1938.²⁰⁵ Malý vycházel ze sbírky *Das dichterische Werk* publikované nakladatelstvím Deutscher Taschenbuch Verlag v roce 1998. Nám se podařilo sehnat vydání z roku 1979, a tak srovnáváme alespoň s ním.²⁰⁶

Následující tabulka ukazuje rozdíly mezi podobami básní v uvedených pramenech:

²⁰⁴ Georg Trakl: *Sämtliche Werke und Briefwechsel: [Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls]*. Eberhard Saueremann a Hermann Zwerschina (eds). Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995–2000, 4 svazky.

²⁰⁵ Georg Trakl: *Die Dichtungen*. Salzburg: Otto Müller, 1938, 202 s.

²⁰⁶ Georg Trakl: *Das dichterische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, 332 s.

Báseň	Verš	<i>Gedichte</i> (1913), <i>Sebastian im Traum</i> (1915), <i>Brenner</i> (1915)	<i>Die Dichtungen</i> (1938)	<i>Das dichterische Werk</i> (1979)
<i>Menschheit</i>	3	schellt,	schellt;	schellt,
<i>Menschheit</i>	7	Schweigen	Schweigen.	Schweigen
<i>De profundis</i>	3	umkreist	umkreist –	umkreist.
<i>De profundis</i>	15	Metall	Metall.	Metall
<i>Der Herbst des Einsamen</i>	2	verfallener	verfallner	verfallener
<i>Grodek</i>	2	tötlichen	tödlichen	tödlichen
<i>Grodek</i>	4	Düster	Düstrer	Düstrer
<i>Grodek</i>	8	wohnt,	wohnt,	wohnt
<i>Grodek</i>	9	vergossne	vergossne	vergoßne
<i>Grodek</i>	15	Altäre,	Altäre,	Altäre

Tabulka 1 – přehled rozdílů mezi vybranými sbírkami Traklovy poezie

Z Tabulky 1 vyplývá, že rozdíly mezi třemi porovnanými verzemi spočívají především v interpunkci, případně v pravopise. Nejzávažnější je odlišnost ve 4. verši básně *Grodek*, který byl v časopise *Brenner* otištěn ve tvaru „*Düster hinrollt; umfängt die Nacht*“. Trakl báseň krátce před smrtí poslal v dopise příteli Fickerovi, který ji připravil pro tisk a při tom pozměnil původní komparativ *Düstrer* na pozitiv.²⁰⁷ Pozdější vydání Traklovy lyriky tento omyl napravují.

²⁰⁷ Trakl 1995–2000, IV.2: 338

3.3.1. Im Winter

Im Winter (Trakl 1995–2000, I: 372)

*Der Acker leuchtet weiß und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.*

*Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.*

*Ein Wild verblutet sanft am Rain
Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
Das Rohr bebte gelb und aufgeschossen.
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.*

V zimě (Kundera 1995: 70)

*Pole jsou bílá; záře, chlad.
Nesmírné nebe je opuštěné.
Nad rybníkem kavky vyplašené,
lovci táhnou z lesů a blat.*

*Mlčení v černých vrcholcích.
Od ohně z chýší mihotání.
Někdy z dálky zazvonění saní,
šedý měsíc se zvolna zdvih.*

*Pod mezí zvěř v posledním tažení,
v krvavých škarpách brouzdají se vrány.
Vyčouhlý rákos větru brání.
Mráz, dým, krok prázdným hájem zní.*

V zimě (Reynek 1995: 35)

*Role chladně, bíle svítí šerem.
Nebe samotno jest, plno děsu.
Kavky krouží nad jezerem,
lovci do vesnice sestupují z lesů.*

*Zmlklost ve vrcholcích černých přebývá.
Pablesky se pokmitují u chýší.
Občas v dálce zvonky ucho uslyší.
Zvolna vystupuje luna šedivá.*

*Pod mezí zvěř odevzdaně krvácí,
v škarpách krve brouzdají se krkavci.
Žlutý, vysoký a tenký tetelí se třtiny.
Mráz, dým, krok v háj prázdný, siný.*

V zimě (Malý 2005: 36)

*Na poli chladný bílý třpyt.
Ohromné nebe je tak opuštěné.
Hejno kavek nad tůň se žene,
lovci jdou z lesa, panuje klid.*

*Mlčení dlí v černých korunách.
Svit ohňů z domků měkce plane.
Chvillemi z dálky zazvoní saně,
šedavý měsíc stoupá v tmách.*

*Šelma má roztržený bok,
havrani v stružkách krve brouzdají se.
Vyzáblý rákos žlutě chví se.
Mráz, kouř a v prázdném háji krok.*

Tato báseň vznikla pravděpodobně v červnu 1910 a je zařazena do sbírky *Gedichte* z roku 1913. Čtyřstopé jambické verše, rozvolněné občasnými daktyly, se sdružují do tří čtyřveršových slok a jsou spojeny obkročným rýmem. Vnější verše sloky mají vždy mužské zakončení, prostřední dva ženské. V souladu s přirozeným spádem češtiny překládají všichni tři překladatelé převážně trochejem, od schématu se výrazně odchyľuje pouze Reynek – mužská zakončení veršů důsledně nahrazuje ženskými a typický obkročný rým Traklův mění ve střídavý.

Báseň *Im Winter* je psána tzv. řadicím stylem (Reihungsstil), který je typický pro mnoho Traklových básní i díla dalších expresionistických autorů. Řadicí básně využívají poetiku parataxe – obrazy, věty, verše či slova se kupí jedny za druhé bez sémantické

a syntaktické návaznosti a jejich časová posloupnost se zdá být druhořadá.²⁰⁸ Verš po verši se řadí nový obraz k těm předcházejícím, aniž by přitom byla patrná jakákoli koordinace či kauzalita. „Das weitgehend unverbundene Nebeneinander der Bilder fördert den Eindruck der Gleich-Gültigkeit der wahrgenommenen Phänomene.“²⁰⁹ Zdánlivou nesouvislost a nahodilost ještě podtrhuje skutečnost, že konce vět často spadají vjedno s konci veršů, což má také za následek delší a intenzivnější pauzy mezi obrazy. V básni *Im Winter* je sice v každé sloce jeden přesah, ale i ten k sobě pomocí spojky *und* řadí dvě významově rovnocenné, autonomní hlavní věty. Tuto jednotvárnost dále umocňuje jednoduchá a většinou stále stejná větná stavba: podmět – přísudek – příslovečné určení; pouze ve třetím a čtvrtém verši druhé sloky najdeme podmět jinde než na prvním místě ve větě, první verš druhé sloky obsahuje slovoslednou inverzi a v posledním verši básně není přísudek.

Podívejme se, jak s touto specifickou syntaxí pracovali překladatelé. Reynek sice zachovává jednotu verše a věty, avšak nikoliv stále totéž prosté větné schéma. Ve většině veršů používá slovoslednou inverzi, jako by snad chtěl Traklovu syntaktickou monotónnost ozvláštnit. I Kundera dodržel délky vět totožné s délkami veršů a bezpochyby si byl vědom konstruktivní jednoduchosti Traklovy větné stavby; jeho řešení dokonce směřuje k ještě větší lakoničnosti a útržkovitosti než originál – u pěti veršů se rozhodl vynechat sloveso, zatímco Trakl ho vypouští jen v posledním verši. Nejpatrnější je zvolené řešení Kunderovo na druhé sloce: „*Mlčení v černých vrcholcích. / Od ohně z chýší mihotání. / Někdy z dálky zazvonění saní, / šedý měsíc se zvolna zdvih.*“. Syntaktické úspornosti německé verze je tento postup bližší než Reynkovy slovosledné variace, prosté jmenné konstatování stavu věci bez dějovosti přinášené slovesem navíc rezonuje s prázdnotou, kterou chtěl zřejmě Trakl svými verši vykreslit: „In dem Gedicht ‚Im Winter‘ geht es nicht um die Gestaltung einer besonders bemerkenswerten und eindrucksvollen Gegebenheit, sondern vielmehr um das bewußt unsagbar Leere und gewöhnlich unzugängliche, das fast in einem Gefühl des ‚Nichts‘ gegenwärtig ist.“²¹⁰ Kundera vynechává sloveso v pěti verších uprostřed básně, nikoliv však ve verši posledním, kde jedině ho vypouští Trakl. V originále tak závěr básně přináší nový umělecký impuls, verš je v rámci básně syntakticky ojedinělý a poutá na sebe pozornost; v samém závěru tak díky vyšší strohosti verše ještě více vynikne neutěšená prázdnota líčené krajiny. Překlad Malého je z hlediska syntaxe nejvěrnější, zachovává monotónní jednoduchost větné stavby. Z důvodů rytmických a rýmových se sice překladatel místy uchýlí k inverzi, avšak nestává se z ní dominantní prvek. Na konci první sloky („*lovci jdou z lesa, panuje*

²⁰⁸ Anz 2010: 177

²⁰⁹ Hans Georg Kemper: Form-(De-)Konstruktion. In: *Gedichte von Georg Trakl*. Stuttgart 2009, s. 47.

²¹⁰ Kossat 1939: 40

klid.“) jsou dvě věty za sebou, snad kvůli zachování rozměru verše. Nijak se však nevyomykají Traklovu parataktickému stylu; ostatně ani originál nezachovává syntaktickou totožnost všech veršů do detailu a výjimky z opakovaného schématu naopak aktualizují výraz. Věta *panuje klid*, kterou Malý do básně iniciativně vložil, je však zbytečně explicitní – je pravda, že souzní s atmosférou básně, ale Trakl tento stav záměrně nepojmenovává, nýbrž sugeruje, opisuje pomocí jednotlivých výjevů zimní krajiny.

Značná autonomnost jednotlivých veršů sledované básně opravňuje podívat se nyní postupně na překlady každého z nich samostatně.

Báseň *Im Winter* je velice plastická a svým působením se podobá výtvarnému dílu. Již v prvním verši „*Der Acker leuchtet weiß und kalt.*“ se prolínají optické a haptické vjemy, spojené v hendiadys *weiß und kalt*. Sloveso *leuchten* se však vztahuje pouze na oblast optiky, čímž se básník dopouští logického prohřešku, činícího verš zajímavým a atypickým. Reynek i Malý tento protimluv reprodukují, Kundera si verš mění do podoby „*Pole jsou bílá; záře, chlad.*“, kde se vytrácí jak umělecky účinný logický nesoulad výrazu *kalt leuchten*, tak souřadné spojení obou příslovcí; nadto bezdůvodně zobecňuje použitím slova *pole* v množném čísle. Naopak Reynek dokonce přidává vlastní ozvláštňení verše v podobě oxymóronu *svítí šerem*, což je sice slovní spojení velice efektní, ale chybí pro něj v originále podklad. Snad nejvhodněji překládá první verš Malý („*Na poli chladný bílý třpyt.*“). Drobný stylistický posun vzniká použitím slova *třpyt*, které výrazu oproti neutrálnímu *leuchten* (respektive odpovídajícímu substantivu *Licht*) dodává na vznešenosti, umocněné též v češtině „slavnostním“ jambickým spádem tohoto verše.

Bezprostřední vizuální impuls prvního verše je ve verši druhém („*Der Himmel ist einsam und ungeheuer.*“) vystřídán výrazem *einsam und ungeheuer*, za nímž nenápadně prosvítá zprostředkovatel – vnímající lyrický subjekt pociťující úzkost. Kundera („*Nesmírné nebe je opuštěné.*“) i Malý („*Ohromné nebe je tak opuštěné.*“) ruší parataktické spojení obou přídavných jmen, vytýkajíce ekvivalenty výrazu *ungeheuer* na začátek verše před substantivum. Ve srovnání s Kunderou Malý pomocí slůvka *tak* [*opuštěné*] ještě zdůraznil subjektivní zprostředkovanost obsahu. Dále si všimněme, že oba překladatelé zabudovali do verše aliteraci; lze se jen dohadovat, zda se třeba pokoušeli kompenzovat ztracenou aliteraci ve svých převodech pátého verše. Reynkovo převedení („*Nebe samotno jest, plno děsu.*“) je sémanticky adekvátní, avšak užitím jmenných tvarů adjektiv i zastaralého tvaru *jest* překladatel svévolně archaizuje bezpříznakový styl Traklův.

S poukazem na záměrně archaizující jazyk Reynkův jsme se setkali už při shrnutí recepce jeho překladů v tisku a báseň *Im Winter* v tomto ohledu není výjimkou. Překlad zní

zastarale nejen pro dnešního čtenáře, nýbrž i pro příjemce soudobého.²¹¹ Již jsme zmínili poetizující slovoslednou inverzi, ke které přidejme ještě postpozici přívlastku shodného (*ve vrcholcích černých, luna šedivá, háj prázdný*), zastaralé vazby (*v háj*) a jmenné tvary adjektiv (kromě zmíněných *samotno* a *plno* dále *žlutý, vysoky, tenky*). Dojem z Traklovy básně sice poetický je, ale její kouzlo spočívá v dosažení tohoto účinku pomocí civilního stylu; poetizacím se autor sice nebrání úplně, avšak v kontextu básně jsou výjimečné. I jeho slovní zásoba je běžná, naproti tomu Reynek hojně užívá výrazů neobvyklých či básnických a knižních (*luna šedivá, háj siný, pablesky* atd.). Kromě poetizace překladatel básni také dodává něžnost (zdrobnělina *zvonky* či důsledné nahrazování mužského zakončení verše jemnějším ženským).

Nyní přistupme ke třetímu verši básně („*Dohlen kreisen über dem Weiher*“). Pozoruhodný je Reynkův překlad slova *Weiher* výrazem *jezero*, a to nejen v básni *Im Winter*, nýbrž u většiny výskytů tohoto substantiva v Traklově díle (12× překládá jako *jezero*, 6× jako *rybník*, 1× jako *jezírko* a 1× jako *říčka*). Jezero však odpovídá německému (*der*) *See*, které je rozlohou větší než *Weiher*. V dalších ohledech však Reynek třetí verš („*Kavky krouží nad jezerem*““) počteštuje vhodněji než ostatní dva překladatelé, převádí jej věrně v celé jeho vnější jednoduchosti. Kundera sice volí vhodnější lexikální ekvivalent výrazu *Weiher* („*Nad rybníkem kavky vyplašené*“), ale přidání slova *vyplašené* je zlogičťováním obsahu a překladatelovou vlastní interpretací. Je sice možné, že ptáky vyplašili lovci honící zvěř či vracející se z lesa, avšak Trakl sám to nijak nespecifikuje. Jeho verš se podobá fotografii, jež zachytí jen to vnější, viditelné, a nevíme tedy, zda kavky krouží vyplašeně, nebo naopak poklidně, ztělesňující nerušenost zimní krajiny. V tomto smyslu Kundera zesiluje dojem úzkosti a znepokojení. Stejným směrem, byť méně výrazně, posouvá své řešení i Malý („*Hejno kavek nad tuň se žene*“). Kromě toho, že překladatel mění směr pohybu kavek, také užitím slovesa *hnát se* sugeruje jejich nervozitu.

Na čtvrtém verši upoutá – kromě již zmíněných syntaktických rozdílů – množné číslo slova *les* u Reynka i Kundery, zatímco Trakl mluví o jednom lese. Tento plurál ruší představu konkrétní scény zachycující jednu skupinu lovců, namísto ní se zde jedná o neurčitý počet

²¹¹ Milota 1997: 6; Jaroslav Med interpretuje Reynkovy pohnutky k archaizaci stylu v jeho vlastní tvorbě následovně: „Člověk, zmitaný neklidem srdce a vidinami hrůz z odpadu lidstva od Boha [...], musel jako umělec pohrdat všemi avantgardními svody, ať už se vyžívaly v obdivu k moderním civilizačním vymoženostem nebo v smyslovém hédonismu. To se logicky projevovalo i v jeho básnické tvorbě: tam, kde si avantgarda (civilismus, poetismus) oblíbila v poezii hovorovou plynulost a odvrhla všechny tradiční poetismy i slovoslednou nepřirozenost, tam Reynek stavěl do popředí určitou knižnost větné vazby, 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.“ – Jaroslav Med: *Básník samoty a kontemplace*. In: Bohuslav Reynek: *Vlídne vidiny*. Praha 1992, s. 15.

loveckých družin vracejících se domů; je ostatně čas honů a představa je to velmi reálná. Toto řešení je ale v rozporu s Traklovým básnickým postupem, kde pozornost jako by poletovala mezi jednotlivými scénami přírody i světa lidí, s velkou citlivostí k detailu. Kunderovo a Reynkovo zevšeobecnění není tomuto stylu vlastní. Malý Traklovo jednotné číslo vhodně zachovává, o překladatelově dodatku *panuje klid* jsme se zmínili výše.

Pátý verš („*Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.*“) díky slovosledné inverzi a personifikaci vyniká svou poetičností. Reynek překládá rovněž velmi poeticky („*Zmlklost ve vrcholcích černých přebývá.*“), avšak v kontextu ostatních veršů jeho překladu to není nic nového, protože poetizuje i tam, kde Trakl zůstává zcela civilní. Naopak Kundera („*Mlčení v černých vrcholcích.*“) výraz nivelizuje – vypustil personifikaci a namísto slovosledné inverze zvolil strohé, čistě jmenné konstatování. Nejdekvátněji opět převádí Malý; verš „*Mlčení dlí v černých korunách.*“ obsahuje personifikaci a ztracenou poetičnost inverzního slovosledu kompenzuje knižním slovesem *dlít*. Zdařilý je i překlad slova *Wipfel* coby *koruna* a nikoliv *vrcholky*, jak převádějí Reynek s Kunderou. Jedná se sice doopravdy o vrcholky stromů a ne celé koruny,²¹² avšak samotný, nespecifikovaný výraz *černé vrcholky* se čtenáři může pojit s představou temných vrcholků hor, která je v tomto případě mylná, byť zapadá do znepokojivé zimní scenerie.

V šestém a sedmém verši („*Ein Feuerschein huscht aus den Hütten. / Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten*“) jako by Trakl líčil obrazy bezpečného lidského útočiště, kontrastující se zimní krajinou, kde vládou prázdnota a smrt. Ve světle ostatních veršů však mohou i tyto dva nabýt na hrozivosti; „*der Kontext verleiht auch ihnen die Atmosphäre von Ängstlichkeit, Bedrohlichkeit („huscht“) und Einsamkeit („sehr fern“)*“²¹³. U zmíněného slovesa *huschen*²¹⁴, za nímž lze podle citované věty Kemperovy vycítit latentní ohrožení, se sledování překladatelé liší. Reynek („*Pablesky se pokmitují u chýší.*“) i Kundera („*Od ohně z chýší mihotání.*“) svým řešením zachovávají těkavý pohyb plápolajícího ohně, který může představovat symbol domácí pohody i zdroj nejistoty. Naopak Malý ve svém překladu („*Svit ohňů z domků měkce plane.*“) – zvolněním rychlého pohybu plamenů i poněkud eufemistickým pojmenováním nuzného příbytku chudých lidí – eliminuje možnost vnímat obsah verše negativně. V dalším verši je nápadné řešení Reynkovo („*Občas v dálce zvonky ucho uslyší.*“). Zatímco v originále je perspektiva pozorovatele přítomna nenápadně díky prostorovému určení *sehr fern*, Reynek zesiluje tuto zprostředkovanost přidáním vnímajícího

²¹² Slovník *Duden* udává význam slova *Wipfel* jako „*oberer Teil der Krone, Spitze eines meist hohen Baumes*“ (*Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2007, s. 1936).

²¹³ Kemper 2009: 47

²¹⁴ *huschen* (podle slovníku *Duden*): „a) sich schnell [u. lautlos] über eine kurze Entfernung fortbewege; b) sich lautlos u. schnell [über etw. hin] bewegen“ (*Duden*, 2007: 858)

subjektu, poeticky zastoupeného synekdochou. Téže figury překladatel využívá při překladu slova *Schlitten* harmonicky působícím výrazem *zvonky*. Ty sice patří k saním, ale zmíněny samostatně nemusejí představu saní navodit.

Také v osmém verši („*Und langsam steigt der graue Mond.*“) můžeme vycítit jistou zprostředkovanost, patrnou z nepřímého časového údaje *langsam*. Zachovávají ji Reynek a Kundera, naopak Malý skutečnost podává přímo, bezprostředně, jako „*šedavý měsíc stoupá v tmách.*“. Knižní výraz *v tmách* také verši podsouvá vznešenost, která sice z básně vyzáruje, ale její dojem není navozen jazykovými prostředky, nýbrž obrazy samotnými; motivy básně, její mystičnost, tajemnost a temnost, se nevymykají ani označení novoromantické. Dojem uměleckosti však u Malého umenšuje gramatický rým (*korunách – v tmách*), přestože právě čeština má velice bohatý rýmový slovník, který staví českého překladatele do výhodnější pozice než překladatele české poezie do cizího jazyka.²¹⁵ Právě v této oblasti je tedy namístě klást na českého tlumočníka nejvyšší nároky; Ludvík Kundera dokonce prohlásil, „že jsme rýmová velmoc“²¹⁶. Osmý verš v podání Reynkově („*Zvolna vystupuje luna šedivá*“) kromě časového údaje (*zvolna*) vhodně zachovává také přítomný čas, jímž je psaná celá báseň. Kunderovo řešení („*šedý měsíc se zvolna zdvih.*“) naopak posouvá děj do minulosti, čímž ruší poeticky účinnou současnost všech líčených zimních výjevů, mezi nimiž těká básníková pozornost; Kunderova vložená aliterace opět navozuje otázku, zda se jedná o kompenzaci této stylistické figury nerealizované v překladu verše předchozího.

Devátý verš („*Ein Wild verblutet sanft am Rain.*“) se motivem vztahuje ke scéně po honu ve verši čtvrtém. Vidíme zde obraz umírající lesní zvěře, jemuž slovo *sanft* propůjčuje dojem něžnosti a pokorného přijetí krutého osudu. Této zvláštní náladě smířlivosti a smrtelné krásy se nejvěrněji přiblížil Reynek slovem *odevzdaně* („*Pod mezí zvěř odevzdaně krváci,*“), naopak Kundera překládá drsně, hrubě a nepoeticky jako „*Pod mezí zvěř v posledním tažení,*“. Výrazně dramatičtější než originál je i řešení Malého („*Šelma má roztržený bok,*“), které konkretizuje lovnou zvěř jako šelmu, dravého živočicha, a tím znemožňuje představit si pod umírajícím zvířetem například jelena či srnu, působící vlídnějším a pokornějším dojmem. K vyšší agresivitě obrazu přispívá také explicitní výraz *roztržený bok*, poutající pozornost čtenáře na otevřenou krvácející ránu.

Vzápětí, v desátém verši („*Und Raben plätschern in blutigen Gossen*“), překládá však Malý naopak jemněji než ostatní dva překladatelé (Malý: „*havrani v stružkách krve brouzdají se.*“, Reynek: „*v škarpách krve brouzdají se krkavci.*“, Kundera: „*v krvavých škarpách*

²¹⁵ Levý 1998: 285

²¹⁶ Malý 2010: 79

brouzdají se vrány.“). Pro německé *blutige Gossen*²¹⁷ volí ekvivalent *stružky krve*, zatímco Reynek i Kundera převádějí patetičtěji jako *škarpy krve*, respektive *krvavé škarpy* – ale jsou to výrazy přiléhavější než alternativa Malého, neboť pojmy *Gosse* i *škarpa* se pojí výhradně s prostředím lidských sídel, zatímco *stružky* může vytvořit i déšť v přírodě – nebo právě krev řinoucí se z rány. Kundera i Reynek tedy reprodukuje metaforičnost originálu, Malý ji nahrazuje výrazem konvenčním. Rozdílné jsou dále překlady slova *Rabe* jako *krkavec*, *vrána* a *havran*.²¹⁸ Symbolika těchto ptáků je napříč kulturami velice podobná, jsou spojováni s tajemstvím, proroctvím, talentem a chytrostí, zároveň jsou znamením neblahého osudu, předzvěstí války, nemoci a smrti.²¹⁹ V Traklově básni se jedná o druhou z obou stránek tohoto symbolu, básník jím do verše vnáší strach a představu všudypřítomné hrozby smrti. Při hledání českého ekvivalentu, který by vzbudil stejný pocit, je třeba přihlídnout k obrazu každého z nich v lidové slovesnosti, v příslovích a frazeologismech.²²⁰ Zatímco vrána je u nás pták obyčejný, neškodný až vysmíváný („vrána jedna škaredá“ jako nadávka nesympatické ženě, přirovnání „krákat jako stará vrána“), krkavec je symbolem bezcitnosti, krutosti a zla („krkavčí matka“; „krkavec“ jako označení krutého a zlého, případně chamtivého člověka); nepříjemně a hrubě působí už samo jméno zvířete s hrčivým shlukem samohlásek. S havranem se oproti předchozím dvěma ptákům pojí jistá ušlechtilost, v běžné mluvě známý výraz „havraní vlasy“ se často používá při popisu ženské přitažlivosti a krásy („Je to krásné děvče s modrýma očima a s vlasy jako havran.“). Vycházejíce z uvedených charakteristik, můžeme se pokusit postihnout rozdíl mezi třemi překladatelskými řešeními: Reynkovi *krkavci* podporují hrůznost a bezcitný chlad scény, *havrani* Malého přinášejí do této krutosti záblesk poetické vznešenosti a Kunderovy *vrány* jako by děsivost okamžiku oslabovaly jistou všedností.

Jedenáctý verš („*Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.*“) je z hlediska překladu zajímavý tím, že obsahuje dva různé významy současně. Slovo *Rohr*²²¹ může na jedné straně představovat rákosí a význam výrazu *aufgeschossen*²²² je potom „rychle vzrostlý“; také však může znamenat hlaveň zbraně a slovo *aufgeschossen* pak říká, že zbraň právě vystřelila – verš

²¹⁷ *Gosse, die* (podle slovníku *Duden*): „an der Bordkante entlanglaufende Rinne in der Straße, durch die Regenwasser u. Straßenschmutz abfließen“ (*Duden*, 2007: 709; druhým, zde zřejmě nedůležitým významem slova *Gosse* je společenská spodina)

²¹⁸ Ačkoli zoologická správnost není u překladu poezie důležitá, podotkneme, že německé *Rabe* není přesné označení ptačího druhu, nýbrž se u konkrétních druhů vyskytuje pouze v kompozitech, jako např. „Kolkrabe“ (krkavec velký), „Schildrabe“ (vrána černobílá) apod. Slovo *Rabe* nemá v češtině pevně daný ekvivalent.

²¹⁹ Jan Royt a Hana Šedinová: *Slovník symbolů*. Praha 1998, s. 122.

²²⁰ Srov. příslušná hesla v knize Evy Mrhačové *Názvy zvířat v české frazeologii a idiomatice* (Ostrava 1999).

²²¹ *Rohr, das* (podle slovníku *Duden*): „1. a) Pflanze mit auffällig langem, rohrförmigem Halm, Stängel od. Stamm; b) (an einer Stelle) dicht wachsendes Schilfröhr; Röhrlicht. 2. langer zylindrischer Hohlkörper [mit größerem Durchmesser], der vor allem dazu dient, Gase, Flüssigkeiten, feste Körper weiterzuleiten.“ (*Duden*, 2007: 1403)

²²² *aufschießen* (podle slovníku *Duden*): „1. a) sich rasch nach oben bewegen; in die Höhe schießen; b) schnell in die Höhe wachsen.“ (*Duden*, 2007: 198)

je v originále napsán nejasně a zachovává obě významové roviny současně.²²³ Všichni tři čeští překladatelé zvolili variantu chvějící se rostliny. Reynkovo převedení „*Žlutý, vysoký a tenký tetelí se třtiny.*“ vyniká svou zvukomalebností – samotný onomatopoický výraz *tetelit se* navozuje představu chvění, kterou překladatel ještě podpořil aliterací *tenky tetelí se třtiny*. Čtenář jako by s veršem uslyšel šelestění rostlin u jezera – přesně v duchu Traklovy vysoce synestetické poezie. Kundera („*Vyčouhlý rákos větru brání.*“) naopak synestezii verše oslabuje upuštěním od barevného označení. Kromě toho slovem *vyčouhlý* zesiluje expresivitu, a také výraz *větru brání* evokuje větší prudkost zimní přírody než Reynkovo *tetelení* či *chvění* Malého. Také Malý („*Vyzábly rákos žlutě chví se*“) dodává verši expresivitu – přeneseným výrazem *vyzábly*, který podkresluje jistou mrtvolnost zimní krajiny. Nepříliš vynalézavá je rýmová dvojice *brouzdají se – chví se*, postavená na opakování zvratného zájmena.

Poslední, dvanáctý verš („*Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.*“) svou lakoničností podtrhuje prázdnotu a osamělost, pramenící z celé básně. Na překladu Reynkové („*Mráz, dým, krok v háj prázdný, siný.*“) zaujme kromě knižních výrazů, o kterých jsme se zmínili výše, přidání druhého přívlastku *siný*, jenž je od adjektiva *prázdný* oddělen pouze čárkou. S tímto jevem jsme se v Reynkové přebásnění setkali už u prvních dvou veršů, a proto můžeme konstatovat jistou zálibu v tomto asyndetickém řazení adjektiv, kde druhé jako by doplňovalo a zpřesňovalo navozený obraz. Básník jako by tápal po výrazu, jímž by se mu věrně podařilo zachytit prchavý dojem. Tento postup však Traklovi není vlastní. Syntax posledního verše přebásnění Kunderova („*Mráz, dým, krok prázdným hájem zní.*“) jsme už pojednali, dále si všimněme narušení původní bezprostřednosti výrazu vsunutím slovesa *zní*, které implikuje naslouchající subjekt, zprostředkovatele skutečnosti. Řešení Malého („*Mráz, kouř a v prázdném háji krok.*“) se od originálu i ostatních dvou překladů liší vytčením synekdochy *krok* na konec verše, věrně však zachovává rytmus německé pasáže a ze sledovaných překladů má nejpřirozenější spád.

²²³ Drobný průzkum mezi čtyřmi rodilými mluvčími navíc naznačil, že ani jeden význam není v kontextu básně pravděpodobnější – dva z nich si při prvním čtení vybavili zbraň, druzí dva rostlinu.

3.3.2. Menschheit

Menschheit (Trakl 1995–2000, II: 106)

*Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.*

Lidství (Reynek 1995: 39)

*Lidství postavené před děl ústa ohnivá,
bubně rachot, tmavých bojovníků čela,
kročeje mhou krve; černá ocel oznívá,
zoufalství, noc v mozcích truchlivých se rozestřela:
Evin stín zde, honba, rudé peníze.
Mraky, světlo prodírá se, večer pohoštění.
Sladké mlčení dlí v chlebě, ve víně.
Oni v počtu dvanácti jsou shromážděni.
V noci pod snítkami oliv vykřikují ze spaní;
svatý Tomáš ruku stápi do rány.*

Lidstvo (Kundera 1995: 101)

*Lidstvo, jež stojí před hlavními děl,
víření bubně, čela válečníků,
v krvi mlh kroky; kov se rozezněl;
noc v přetruchlivých mozcích, plno vzlyků:
stín Evin, rudé mince, honba těl.
Večeře Páně, mraky prorvány.
V chlebu a víně ticho; ševel vánku
a je jich počtem dvanáct v tomto dni.
V noci pak pod olivou křičí v spánku;
svatý Tomáš prst vkládá do rány.*

Lidstvo (Malý 2007: 86)

*Před chřtány děl se staví lidstvo; shon,
víření bubně, čela válečníků,
v krvavé mlze kroky; temný tón,
zoufalství, v smutných mozcích noc, žal vzlyků:
stín Evy, rudé mince, štvání, hon.
Večeře, mraky světlem prorvány.
Mlčení ve víně a chlebu klíčí
a je jich dvanáct, dnes sem svoláni.
V noci pak v spánku pod olivou křičí;
prst vkládá svatý Tomáš do rány.²²⁴*

²²⁴ Překlad básně *Menschheit* zařadil Radek Malý také do své antologie expresionistické poezie *Držice v drzých držkách cigarety*, která vyšla roku 2007, tedy o dva roky později než traklovská sbírka. Pro tuto antologii Malý poslední verš *Lidstva* poupravil a v analýze překladu pracujeme s touto novější verzí. Poslední verš básně, jak je uveden ve výboru *Podzemní duše* z roku 2005, zní následovně: „a svatý Tomáš vkládá svůj prst do rány.“ (s. 40).

Báseň *Menschheit* vznikla na přelomu září a října 1912 během Traklova krátkého pobytu v Salcburku a je zařazena do sbírky *Gedichte* (1913). Deset pětistopých veršů se paratakticky, opět v duchu řadícího stylu, sdružuje v jedinou sloku a spojuje je střídavý rým. Již samo rýmové schéma (a b a b a c d c d c) napovídá, že se sloka dělí na dva celky. Tento zlom, na první pohled zřetelný i tematicky, formálně podtrhují také metrické rozdíly – zatímco druhá polovina sloky (6.–10. verš) je psána klidným a pravidelným jambem, v první polovině jsou důsledně jambické jen 2. a 4. verš, verše ostatní (1., 3. a 5.) naopak začínají daktylsky, pokračující těžkým spádem německého trocheje. Protiklad obou polovin básně je zdůrazněn i jazykově. Pro první část jsou typické statické nominální výrazy, v části druhé je v každém verši přítomno sloveso v určitém tvaru. Interpunkce v prvních pěti verších, které dohromady tvoří jedinou větu, zvýrazňuje Traklův parataktický styl, řadící za sebe rovnocenné větné členy.²²⁵

Reynek se od vnější struktury básně značně odchyluje. Místo Traklova rýmového schématu, pojícího k sobě vždy pět a pět veršů, spíná překladatel střídavým rýmem pouze první čtyři verše, 5. má pak díky asonanci naopak blíže k 7. verši. Rýmování druhé poloviny básně je u Reynka nepravidelné – 6. 8. a 9. verš se navzájem rýmují, poslední se k nim řadí asonancí. Reynek ani rytmicky nezdůrazňuje tematický zlom uprostřed básně, neustále používá tentýž s koncem verše se rozvolňující daktylotrochej; stejně jako v předchozí básni ani v tomto Reynkově překladu nenajdeme mužské zakončení verše. Kundera naopak rýmové schéma dodržuje velmi přesně, pouze v 8. verši nahrazuje rým méně výraznou asonancí. Zachovává pravidelnou délku verše (2., 4., 7. a 9. verš jsou jedenáctislabičné, ostatní desetislabičné), a to i tam, kde se od ní Trakl jednou odchýlí: 3. verš básně má v originále jedenáct slabik, což Theo Buck vnímá jako záměrné odchýlení od metrické rovnoměrnosti v souladu s disharmonickým obsahem této části básně.²²⁶ Dále Kundera dokázal rytmicky oddělit obě poloviny básně – zatímco prvních pět veršů má v jeho přebásnění nepravidelné rozložení těžkých a lehkých dob, ve druhé, u Kundery osově souměrné polovině básně končí 6. a 10. verš rytmicky stejně, stejně tak i 7. a 9. verš, a 8. verš – střed tohoto bloku – má harmonický a pravidelný jambický spád. Pravidelnou slabičnou délku verše se pokusil dodržet i Malý. V první verzi jeho překladu má ještě poslední verš dvanáct slabik (viz poznámku pod čarou 224), následně jej však překladatel o dvě slabiky zkrátil, aby dosáhl kýžené rovnoměrnosti. Neoddělil od sebe ale rytmicky nestejně poloviny básně, první části naopak vtiskl větší rytmickou pravidelnost a harmonii než originál.

²²⁵ Theo Buck: Zu Georg Trakls Gedicht *Menschheit*. In: *Austriaca*. 2007–2008, roč. 32–33 (č. 65–66), s. 184.

²²⁶ Buck 1984: 187

Stejně jako v případě předchozí básně *Im Winter* umožňuje autonomnost jednotlivých paratakticky řazených veršů i zde analyzovat české překlady verš po verši. Nejprve se ale zastavme u názvu básně. Výraz *Menschheit*, jímž se zároveň otevírá první verš, dodává básni již od začátku nadindividuální, univerzální platnost. Kundera a Malý pojmenovali báseň přesným českým ekvivalentem *Lidstvo*, tedy odkazem na všechny lidi jako celek. Reynek jí svým názvem *Lidství* dodává explicitně morální rozměr, neboť tento pojem se dotýká nikoliv sumy všech lidí, nýbrž samotné podstaty, přirozenosti člověka; jedná se tedy o sémantický posun.

První verš básně („*Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt*,“) říká, že lidstvo v současnosti čelí hrozbě zkázy. Malý svým řešením („*Před chřtány děl se staví lidstvo; shon*,“) – konkrétně užitím slovesa v určitém tvaru – vkládá do verše dějovost a tím jej aktualizuje. Dále si všimněme překladu metafory *Feuerschlund* jako *chřtány děl*. Prvotním významem německého podstatného jména *Schlund*, součásti Traklova kompozita, je *jícen* či *hltan*, případně *chřtán*, přeneseně se jedná o knižní pojmenování pro hlaveň děla nebo například kráter sopky.²²⁷ Malý je oproti předloze explicitnější, protože přímo zmiňuje tajemku metafory (*dělo*), a tím čtenáři „usnadňuje práci“. Na nejnovějším překladu dále upoutá slovo *shon*, které překladatel připojuje za středník, patrně kvůli dodržení rozměru verše. Syntakticky toto řešení sice plně odpovídá Traklově fragmentarizaci první poloviny básně, avšak mezi intenzivními metaforami, synekdochami a působivými obrazy původní básně se ztrácí coby vycpávka, která svou zbytečnou explicitností lehce snižuje umělecký dojem. Implicitnost Traklova výrazu zcela zachovává Reynek („*Lidství postavené před děl ústa ohnivá*,“); k metafoře sice užívá jiné části těla, avšak výraz *ústa* reprodukuje jistou knižnost Traklova výrazu *Schlund* věrněji než hrubé a expresivní slovo *chřtán* v překladu Malého. Reynek však inverzemi opět posouvá výraz směrem k nadměrné knižnosti a poetičnosti, jež Traklovi na úrovni formy nejsou vlastní a jež jsou spíše projekcí Reynkovy vlastní básnické osobnosti. V překladu Kunderově („*Lidstvo, jež stojí před hlavněmi děl*,“) se ztrácí metafora, čímž se oslabuje uměleckost; překladatel používá zcela explicitní a konvenční výraz *hlavně děl*.

Akustický a vizuální prvek druhého verše („*Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen*,“) přispívají k plasticitě básně. Trakl zde pracuje se synekdochami, které reprezentují celé válečné běsnění. Reynek zesiluje hrozivost sluchového vjemu slovem *rachot*, tedy temným a dunivým zvukem („*bubnů rachot, tmavých bojovníků čela*,“), a opět archaizuje inverzemi. Kundera a Malý překládají oba úplně stejně jako „*víření bubnů, čela válečníků*,“, vynechávající přídavné jméno *dunkel* – zřejmě proto, aby nepřesáhli zamýšlenou délku verše.

²²⁷ *Schlund*, der (podle slovníku *Duden*): 1. a) trichterförmiger Raum, der den Übergang zwischen hinterer Mundhöhle u. Speiseröhre bildet; [hinterer] Rachen; b) (Jägerspr.) (beim Schalenwild) Speiseröhre. 2. (geh.) tiefe Öffnung; der S. eines Kraters, einer Kanone. (*Duden*, 2007: 1473)

Třetí verš („*Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt*,“) pokračuje působivými synekdochickými apozicemi, jeden za druhým autor jmenuje další atributy válečné scenerie. Reynek opět volí slova neadekvátně básnická a knižní („*kročejte mhou krve; černá ocel oznívá*,“). Výraz *Eisen* (železo) Reynek mírně specifikuje – použitím slova *ocel* se blíží představě zbraně, Kundera naopak generalizuje („*v krvi mlh kroky; kov se rozezněl*,“). První část Kunderova překladu tohoto verše je také nejasná tím, ke kterému z okolních substantiv se pojí genitiv *mlh*, bez znalosti originálu by tak čtenáři mohla vytanout na mysli odlišná představa, obraz personifikované mlhy snášející se na krvavé bojiště. Malý překládá druhou část verše jako „*temný tón*“, opouští tedy sugestivní představu černého železa, respektive řinčících zbraní, a ponechává pouze zvukový impuls, který navzdory povedené zvukomalbě nedosahuje intenzivní obraznosti originálu. V rámci Traklovy ponuré a melancholické lyriky by to dokonce mohla být takřka univerzální akustická kulisa.

Čtvrtý verš („*Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen*:“) zachovává parataktické řazení obrazů, tematicky však postupuje od dění na bojišti k důsledkům této hrůzné události. Reynek dekoncentruje výraz použitím úplné věty namísto lapidárního nominálního výrazu a i tento verš archaizuje inverzí („*zoufalství, noc v mozcích truchlivých se rozestřela*:“); obsahově se však ze všech zkoumaných překladů nejvíce blíží originálu. Kundera obrací pořadí obrazů ve verši („*noc v přetruchlivých mozcích, plno vzlyků*:“), což je v případě rovnocenných nominálních konstrukcí legitimní postup, poetizuje však básníkův bezpříznakový výraz *traurig* knižním slovem *přetruchlivý*. Dále překladem Traklova *Verzweiflung* jako *plno vzlyků* mění představu zoufalství a beznaděje v nářek a pláč, tedy v cosi projevujícího se navenek – na rozdíl od samotného vnitřního pocitu lidí u Trakla. Pravděpodobně potřeboval slovo, jež by dokázal vtěsnat do pravidelného schématu. Lehce tím ale mění atmosféru verše, neboť originál – prostý jakýchkoli akustických podnětů – navozuje představu utichnutí po bitvě. V lidských myslích se rozprostřela noc, symbol prázdnoty a smrti, vše jako by umlklo. Kundera naopak nechává zaznívat pláč přeživších. Zvuk nářku se rozléhá i ve verši Malého („*zoufalství, v smutných mozcích noc, žal vzlyků*:“), jenž genitivní konstrukcí *žal vzlyků* doplnil slabiky vyžadované rozměrem verše.

Pátý verš, jenž následuje po dvojtečce, jako by shrnoval důvody popisovaného úpadku. Trakl jmenuje tři metly lidstva: „*Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld*.“ – pokušení, násilí a chamtivost. Buck upozorňuje, že příslovce *hier* přitom nemá pouze funkci rytmickou, nýbrž že také zdůrazňuje tematickou návaznost na čtyři předcházející verše.²²⁸ Reynek opět zachovává všechna slova originálu, Kundera s Malým slůvko *hier* vynechávají.

²²⁸ Buck 1984: 190

Kundera dále dovysvětluje výraz *Jagd* jako *honba těl*, Malý pro totéž slovo z rytmických důvodů používá dva ekvivalenty – „*štvaní, hon*“, čímž dává jedné ze tří Traklových příčin, které ženou lidstvo do zkázy, více prostoru.

V šestém verši („*Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.*“²²⁹) nastává zlom, básníkův pohled se obrací k nebi, které se právě rozjasňuje; paprsek světla pronikající mraky je náznakem naděje, protikladně k obrazům válečných hrůz působí také motiv Poslední večeře: „*Menschlichem Irren und Versagen wird mit dem ‚Abendmahl‘ das Modell der Apostelkommunion als Beispiel friedlichen Zusammenlebens entgegengesetzt.*“²²⁹ Reynek je opět nejdoslovnější („*Mraky, světlo prodírá se, večer pohoštění.*“), zachovává pořadí obrazů a tím i gradaci verše. Kundera i Malý ho zřejmě z rytmických důvodů mění a začínají verš obrazem večeře, čímž činí zlom v polovině básně ostřejším. Oba překladatelé při tom mění přítomný čas slovesa *durchbrechen* na trpné příčestí *prorvány*, a tím časovou následnost jeví zachovávají alespoň logicky. Zvolené slovo *prorvány* v sobě ale oproti svému německému protějšku má více agresivity a dodává výrazu jistý patos. Kundera dále hned v počátku verše zdůrazňuje novozákonní souvislost explicitním *Večeře Páně*, naopak ale ponechává implicitním motiv slunečního paprsku deroucího se skrze mraky; obraz rozjasnivšího se nebe však zůstává srozumitelný („*Večeře Páně, mraky prorvány.*“). Oproti tomu Malý představu *světla* zachovává a pro výraz *Abendmahl* používá obecnější ekvivalent *večeře* („*Večeře, mraky světlem prorvány.*“), který však nejpozději s veršem následujícím nabyde na jednoznačnosti. Ostatně ani německé *Abendmahl*, byť je samo o sobě silněji biblicky konotované než česká *večeře*, neoznačuje výhradně biblickou událost, nýbrž je i zastaralým výrazem pro večeři obecně.

Sedmý verš („*Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen*“²³⁰) konkretizuje předchozí obraz, čímž se pokojná večeře dostává do kontrastu k válečné vřavě, nabízejíc jako alternativu k současnému stavu život v klidu a míru. Obraz chleba a vína Trakl používá i v mnoha dalších básních,²³⁰ jsou pro něj symbolem pokojnějšího a čistšího života i všednosti a pokory. Opět se zde objevuje klíčové adjektivum *sanft*, které na tomto místě zdůrazňuje harmonii ukrývající se v mlčení, navozuje pocit sounáležitosti, k níž netřeba slov. Zachovává je Reynek („*Sladké mlčení dlí v chlebě, ve víně.*“), Kundera a Malý nikoliv. Kunderovo řešení („*V chlebu a víně ticho; ševel vánku*“²³⁰) nahrazuje celý výraz *sanftes Schweigen* jediným slovem *ticho*, které je mnohem obecnější a méně poetické, potřebný počet slabik pak vyplňuje poněkud konvenčně znějícím básnickým výrazem *ševel vánku*, umístěným za středník. Tento

²²⁹ Buck 1984: 192

²³⁰ *Geistliches Lied, Der Spaziergang, Helian, Ein Winterabend, Herbstseele, Gesang des Abgeschiedenen, Die tote Kirche, An Angela* a další

obraz působí v souladu s originálem poklidně a vyrovnaně, podsouvá však verši větší knižnost. I Malý se od originálu ve srovnání s Reynkem vzdaluje („*Mlčení ve víně a chlebu klíči*“), jeho vlastní vklad, obraz *klíčícího mlčení*, ale působí svěžeji než zmíněný poetismus Kunderův. Svou plynulostí, nepřerušovanou čárkou ani středníkem, se navíc verš Malého nejvíce podobá harmonickému rytmu čistě jambického německého verše.

Všimněme si také, že v sedmém verši překladatelé vyjma Reynka nereprodukuje sloveso *wohnen*. Podle některých názorů je to přitom u Trakla sloveso velmi důležité, ostatně je pravda, že se v jeho poezii vyskytuje poměrně často – celkem 45×.²³¹ Tak například Franz Fühmann ve svém traklovském eseji říká: „Wohnen‘ ist ein ausnehmend mythisches Wort, es sagt ein Verweilen an einer Stätte, da man sein eigenstes Wesen zu entfalten vermag [...], und es ist ein ausnehmend brüderliches Wort, durchweht vom Atem einer Gemeinschaft, die das Recht auf ein Selbstsein nur als Rücksicht auf das der Andern verwirklichen kann.“²³² U Trakla mlčení záměrně „nezavládlo“, jak se v němčině i v češtině běžně říká. „Wo das Schweigen wohnt, will es nicht herrschen, es will die andern nicht schweigen machen, es begehrt nur eine Stätte, zu sein.“²³³ Takto zdůrazněná ohleduplnost v přebásnění Kunderově a Malého chybí.

Následující tři verše spolu úzce souvisejí, každý z nich se vztahuje k Novému zákonu a poukazuje na nějaké lidské selhání v bezprostředním okolí Ježíšově. Osmý verš je výjevem z Poslední večeře. Za lapidárním konstatováním „*Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.*“ lze podle Bucka vycítit důraz na zradu, jež se v této souvislosti udála: „Keine Rede von Nächstenliebe und Gefolgschaft im Sinne der Lehren Jesu, sondern – indirekt – vom Verrat des Judas Ischarioth und der dreifachen Verleugnung durch Petrus.“²³⁴ Podle Franze Fühmanna hovoří obě poloviny básně *Menschheit* o jednom a též lidstvu, byť v odlišných poměrech: „*Rotes Geld, auch unter den Zwölf.*“²³⁵ Reynek osmý verš, jenž je u Trakla pokračováním věty začínající v sedmém verši, přeložil samostatnou větou „*Oni v počtu dvanácti jsou shromážděni.*“ a jeho řešení lze vytknout pouze již zmíněnou rytmickou nepřesností. Malý zase ruší verš cézurou („*a je jich dvanáct, dnes sem svoláni.*“). Rytmičtější, neboť plynule a pravidelně, převádí Kundera („*a je jich počtem dvanáct v tomto dni.*“); výrazové posuny v žádném z překladů nepozorujeme.

Devátý verš „*Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;*“ zobrazuje Ježíšovy učedníky, kteří spí pod olivou, místo aby bděli se svým mistrem. Reynek verš poetizuje

²³¹ Heinz Wetzel: *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1971, s. 814.

²³² Franz Fühmann: *Gedanken zu Georg Trakls Gedicht*. Leipzig 1981, s. 27.

²³³ Fühmann 1981: 27

²³⁴ Buck 1984: 194

²³⁵ Fühmann 1981: 25 [zvýrazněno v originále]

poněkud knižním výrazem *snítky* („*V noci pod snítkami oliv vykřikují ze spaní;*“) a jeho obraz apoštolů *vykřikujících ze spaní* je o něco méně tísnivý než prudší a intenzivnější *křičí v spánku* Kunderovo i Malého.

Také v posledním, desátém verši („*Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.*“) je Reynek nejdoslovnější a zároveň nejknižnější („*svatý Tomáš ruku stápi do rány.*“); výraz *ruku stápi* v sobě má i jistý poetický patos. Kundera i Malý překládají opět podobně, liší se jenom slovosledem, přičemž plynulejší je díky své rytmické rovnoměrnosti překlad Malého („*prst vkládá svatý Tomáš do rány.*“).

3.3.3. De profundis

De profundis (Trakl 1995–2000, II: 111)

*Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist
Wie traurig dieser Abend.*

*Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.*

*Bei der Heimkehr
Fanden die Hirten den süßen Leib
Verwest im Dornenbusch.*

*Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.*

*Auf meine Stirne tritt kaltes Metall
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.*

*Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.*

De profundis (Kundera 1995: 99)

*Je strniště, na které padá černý déšť.
Je hnědý strom, stojící o samotě.
Je sykavý vítr, jenž krouží kolem chatrčí prázdných.
Jak truchlivý je tento večer.*

*Okolo samoty
osiřelé děvčátko ještě sbírá klásky.
Její kulaté zlaté oči pasou se v šeru
a její klín čeká na nebeského ženicha.*

*Při návratu
pastýři našli to sladké tělo
zetlelé v trnitém křoví.*

*Já stín jsem daleko od chmurných dědin.
Boží mlčení
pil jsem ze studánky v háji.*

*Na čele cítím studený kov,
pavouci hledají mé srdce.
Je světlo, jež uhasíná v mých ústech.*

*V noci jsem kdesi na vřesovišti našel sám sebe
pokrytého neřádstvem a prachem hvězd.
V lískovém ořeší
zvučeli zase křišťáloví andělé.*

De profundis (Reynek 1995: 42)

*Jest strniště, v něž prší černý déšť.
Jest hnědý strom, jenž stojí samotén.
Jest vítr sykavý, jenž krouží kolem prázdných chýší.
Jak truchlý tento večer.*

*U rybníka
osiřelé, tiché děvčátko si sbírá ještě řídké klasy.
Její oči oble a zlatě pasou se na soumraku
a klín její čeká nebeského ženicha.*

*Cestou domů
nalezli pastevci sladké tělo
zpráchnivělé ve kři trní.*

*Stín jsem dalekým, temným vesnicím.
Boží mlčení
pil jsem ze studny háje.*

*Na čelo mi dostupuje studený kov,
pavouci hledají mého srdce.
Jest světlo, které zhasíná v mých ústech.*

*V noci našel jsem se na pastvině
pln jsa neřádu a prachu hvězd.
V křoví lískovém
ozvěnou zvučeli křišťáloví andělé.*

De profundis (Malý 2005: 44f.)

*Je strniště, do něž padá černý déšť.
Je hnědý strom, jenž stojí osamocen.
Je sykavý vítr, jenž krouží kolem prázdných chýší.
Jak smutný tento večer.*

*U osady
osiřelé děvčátko sbírá ještě řídké klásky.
Její oči, kulaté a zlaté, kochají se v šeru
a její klín čeká nebeského ženicha.*

*Cestou domů
pastýři našli to sladké tělo
tlející v trní.*

*Jsem stín, daleko od chmurných vesnic.
Boží mlčení
pil jsem ze studny háje.*

*Na mé čelo sahá studený kov,
pavouci hledají mé srdce.
Je světlo, jež v mých ústech vyhasíná.*

*V noci na vřesovišti našel jsem sám sebe,
pokrytého špínou a prachem hvězd.
V lískových keřích
zazněli opět křišťáloví andělé.*

Báseň *De profundis*, obsažená v první Traklově sbírce *Gedichte*, vznikla pravděpodobně ve stejné době jako předchozí analyzovaná báseň *Menschheit*, tedy koncem září či začátkem října roku 1912. Ilustruje však již určitý vývoj v autorově tvorbě: spolu s básní *Psalm*, která byla dokončena jen o něco málo dříve než *De profundis*, se jedná o první Traklovy básně psané volným veršem, jakýsi zlom v umělcově tvorbě v mnohém již anticipující charakteristické rysy jeho pozdního volného verše, ústícího v básnickou prózu. Ruku v ruce s rozvolňováním verše probíhá také vývoj od poměrně srozumitelných obrazů směrem k nepřístupné, temné symboličnosti.²³⁶

Název *De profundis* znamená v češtině „Z hlubin“ a odkazuje k biblickému 130. žalmu, jenž těmito slovy začíná. Zatímco však biblický žalmista spatřuje východisko ze zoufalé situace ve víře v Boha, který neopouští svůj lid, Trakl Boha vůbec neoslovuje, vnímá pouze jeho mlčení, čímž dává vyniknout bezbožnosti a prokletí své doby. „Dass Gott überhaupt nicht mehr angeredet wird, bedeutet im Grunde nur die Aktualisierung und Radikalisierung einer archetypischen Situation, in der die menschliche Klage allein schon durch Gottes Schweigen hervorgerufen wird.“²³⁷ V období před světovou válkou byly básně navazující na formu žalmu neobyčejně časté, kromě Trakla (*De profundis*, *Psalm*) je psali např. Georg Heym, Johannes R. Becher, Franz Werfel či Ernst Stadler.²³⁸ Volbou slov, větnou stavbou a alogickým řazením obrazů Trakl dále navazuje na poezii Rimbaudovu; z 21 veršů básně jich 11 nápadně připomíná Rimbaudovy obrazy, slovník a styl.^{239,240}

Přistupme k českým převodům. Báseň *De profundis* je psána volným veršem, a tak překladatel není svázán nutností přizpůsobit svá řešení metrickému schématu, což u přebásnění vázaných veršů někdy vede k ústupkům např. v podobě obsahové modifikace. Připomeňme však skutečnost, kterou popsal Jiří Levý – i volný verš má svá specifika a své zásady, a tak jej nelze překládat prózou rozdělenou do řádek. „Při překládání volných veršů musí být odhalen stylový princip autorovy poetiky a přenesen do jiného veršového systému.“²⁴¹ Princip Traklova volného verše jsme krátce zmínili v podkapitole 1.5. V básni

²³⁶ Wetzel 1984: 179

²³⁷ Rémy Colombat: Existenzkrise und „Illumination“. In: *Gedichte von Georg Trakl*. Stuttgart 2009, s. 63.

²³⁸ Alfred Doppler: *Die Lyrik Georg Trakls*. Salzburg 2001, s. 89.

²³⁹ Colombat 2009: 64

²⁴⁰ Mluvíme-li o rimbaudovské inspiraci a rimbaudovských citacích u Trakla, jedná se vždy o Rimbauda v osobitěm a ve své době velice vlivném německém přebásnění, jež pořídil Karl Klammer (pod pseudonymem K. L. Ammer). Překladatel zacházel s předlohou velmi volně, iniciativně ji měnil na rovině formy i obsahu. Radek Malý k tomuto tématu říká: „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.“ (Radek Malý: Rimbaud, Trakl a jejich překladatelé – překvapivá paralela k úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní poezie. In: *Bohemica Olomucensia 2 – Symposiana*. 2009, č. 2, s. 124 f.)

²⁴¹ Levý 1998: 362

De profundis jako by však byl autorův typicky pulzující styl oslaben ve prospěch poklidnější biblické dikce.

Jestliže v předchozím oddílu bylo díky řadicímu stylu možné sledovat překladatelská řešení verš po verši, u básně *De profundis* považujeme za vhodné postupovat od sloky ke sloce, mezi nimiž jsou výrazné, někdy až nelogické tematické změny.

První tři verše první sloky začínají všechny týmiž slovy a mají tutéž gramatickou strukturu, čímž se blíží kouzelným formulím a zaklínadlům. Všechny tři jsou existenčními výpověďmi, reflektujícími bezútěšnost, osamění a neúrodnost v soudobém světě. Verše stojí za sebou, ale nic je spolu nepojí, neskládají dohromady žádnou mozaiku.²⁴² Završuje a sjednocuje je teprve čtvrtý verš „*Wie traurig dieser Abend.*“. Formální shodnost prvních tří veršů úplně zachovali Reynek a Malý, naopak Kundera nahrazuje vedlejší větu druhého verše přístavkem *stojící o samotě* a používá dvě různá vztažná zájmena (*které a jenž*), čímž účinek formální totožnosti oslabuje. Reynek i Malý u všech tří výskytů vztažného zájmena překládají nikoliv jako *který*, nýbrž knižnějším *jenž*, a to v souladu s atmosférou veršů. Oproti prozaičtějšímu ekvivalentu totiž zájmeno *jenž* jemně podtrhuje vznešenost básně. Za prohřešky proti Traklovi bezpříznakovému stylu lze však opět označit Reynkovy zastaralé a knižní tvary – začátky veršů „*Es ist...*“ jako „*Jest...*“, jmenný tvar adjektiva (*samoten*), inverzi (*vítr sykavý*), zastaralé přídavné jméno *truchlý* a zastaralou vazbu *v něž*. Jmenný tvar adjektiva používá na tomtéž místě i Malý (*osamocen*), působí však méně knižně. Kundera zase svévolně vkládá poetizující inverzi (*kolem chatrčí prázdných*).

Další rozdíl mezi překlady najdeme ve druhé části prvního verše („*in das ein schwarzer Regen fällt.*“). Reynek a Malý zachovávají určení místa – *in das Stoppelfeld*, do strniště, dovnitř (Reynek: „*v něž prší černý déšť.*“, Malý: „*do něž padá černý déšť.*“). V běžné řeči by bylo přirozenější povrchové *na strniště*, jak překládá Kundera („*na které padá černý déšť.*“), avšak Trakl právě tímto neobvyklým vyjádřením zesílil dojem všeprostupující zkázy, která se dostává i do pórů kdysi úrodné země. Kundera tedy zmírňuje hrozivost obrazu.

Poslední verš první sloky („*Wie traurig dieser Abend.*“) shrnuje dojem ze tří předchozích scén a připomíná povzdech anonymního subjektu. Absence sponového slovesa podle Wolframa M. Fuese zapřičiňuje, že čtvrtý verš na rozdíl od tří předcházejících nevnímáme jako absolutně platný, nýbrž jako hodnotící.²⁴³ Kundera naopak sponové sloveso sám od sebe přidává („*Jak truchlivý je tento večer.*“), čímž se vzdaluje autorově syntaxi; dojem povzdechnutí však zůstává. Tříslabičným slovem *truchlivý* také Kundera verš rozvolňuje,

²⁴² Wolfram Malte Fues: Die Welt ist in den Fugen. In: *Text als Intertext*. Heidelberg 1995, s. 19.

²⁴³ Fues 1995: 20

přičemž právě strohost pasáže v originále spolu s větší těžkostí dvouslabičných stop dávají vyniknout líčené prázdnotě a smutku; rytmicky vhodně překládají Reynek („*Jak truchlý tento večer.*“) i Malý („*Jak smutný tento večer.*“).

Druhá sloka přivádí na scénu hrdinku, která hrozícímu zániku, patrnému z předchozí sloky, nepodléhá a sbírá klásky, jež mohou být chápány jako příslib budoucí úrody. Látka této sloky pochází z bible, kde odovčela Rút sbírala na poli klasy ječmene za ženci, aby nasýtila hladovějící tchyni Noemi, a při tom potkala svého budoucího muže (Rút 2,2 ff.). Další možná aluze, která však není tak průkazná a neuvádí ji ani innsbrucké historicko-kritické vydání, je ve třetím verši sloky – věta „*Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung*“ může odkazovat na Davidův žalm (Ž 23), kde se píše o Bohu jako pastýři lidských duší.²⁴⁴ Čtvrtý verš „*Und ihr Schoß harret des himmlischen Bräutigams.*“ zřejmě odkazuje na 130. žalm, po němž se báseň *De profundis* jmenuje a jehož 5. verš v Lutherově překladu zní: „*Ich harre des HERRN; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.*“ (Ž 130,5) Nálada Traklovy druhé sloky se od sloky předchozí podstatně liší, opuštěnost a temnota se rozestoupily před něhou a nadějí, a také barvy se najednou proměnily – namísto černého deště a hnědého stromu se setkáváme s očima zlatýma a kulatýma jako slunce.

Při srovnání překladů vidíme hned v prvním verši přehlédnutí Reynkovo, který slovo *Weiler* překládá chybně jako *rybník*, téměř jistě v důsledku záměny s podobně znějícím *Weiher*, jež se u Trakla často vyskytuje.²⁴⁵ Výraz *die sanfte Waise* v následujícím verši převádějí překladatelé podobně: Reynek jako *osiřelé, tiché děvčátko*, Kundera s Malým jen jako *osiřelé děvčátko*, vynechávající překlad klíčového slova *sanft*; částečně však výsledný něžný dojem kompenzuje zdobnělina. Kundera dále vynechává i slovo *spärlich*, které přitom zdůrazní neúrodu a navodí pocit marnosti dívčina počínání.

Třetí verš sloky je pozoruhodný tím, že výrazy *rund* a *goldig*, vztahující se k očím dívky, stojí v pozici příslovcí. Tento svéráz Traklova stylu reprodukuje pouze Reynek („*Její oči oble a zlatě pasou se na soumraku*“), zatímco zbylí dva překladatelé verš zlogičtují, stírají neobvyklost vyjádření použitím přídavných jmen (Kundera: „*Její kulaté zlaté oči pasou se v šeru*“, Malý: „*Její oči, kulaté a zlaté, kochají se v šeru*“). U překladu Malého vidíme dále, že sloveso *weiden*, nabízející možnou biblickou paralelu, přeložil jako *kochat se*. Tento význam má přitom sloveso *weiden* jen ve spojení se zvratným zájmenem *sich*,²⁴⁶ podobně i v češtině

²⁴⁴ Fues 1995: 23

²⁴⁵ Reynek slovo *Weiler* překládá jako *rybník* či *jezero* sedmkrát z osmi výskytů v souboru básní, jež přeložil. Pouze v básni *Kindheit* překládá, též nesprávně, jako *dvorce*. V celém Traklově díle se pro představu slovo *Weiher* vyskytuje 47×, *Weiler* 15× (Wetzel 1971: 814 a 816).

²⁴⁶ *weiden* (podle slovníku *Duden*): „3. <w. + sich> a) (geh.) sich an etw., bes. einem schönen Anblick, erfreuen, ergötzen: sich an der schönen Natur w.; ihre Blicke weideten sich an dem herrlichen Anblick.“ (*Duden*, 2007: 1907)

se říká *pass se (na kom, čem)*.²⁴⁷ Tímto významem překládá Reynek („*pasou se na soumraku*“), zatímco Kundera nevolí ani toto přenesené pojmenování a zachovává metaforu v její úplnosti – „*pasou se v šeru*“. Můžeme tedy uzavřít, že Kundera reprodukuje neobvyklost Traklova vyjádření, Reynek je činí mírně konvenčnějším a Malý namísto obrazného vyjádření volí slovo explicitní a nemetaforické, které snižuje uměleckost výrazu a nenabízí paralelu se známým žalmem.

Třetí sloka představuje ve vyprávěném příběhu náhlý skok. Nevinná dívka, která vnesla do bezútěšnosti první sloky prvek naděje, leží nyní mrtvá pod trnitým keřem, jenž je dalším biblickým symbolem. Zatímco v bibli se ale v hořícím keři zjevil Mojžíšovi boží posel (Ex 3,2), Trakl pod něj umísťuje tragický výjev zmařených nadějí. V dřívější verzi byl místo celé současné třetí sloky připojen ke sloce druhé verš „*Hunde zerfleischen den süßen Leib*“.²⁴⁸ Fues vysvětluje, proč Trakl nakonec verš vynechal: „Weil mit ihm die Oede und Bedrohlichkeit der Welt, in der die sanfte Waise lebt, dahinfallen würde. Die unbestimmte Allgemeinheit der Drohung verschwände, es gäbe plötzlich eine Tat und Täter, nicht nur den Eindruck einer Stimmung[,] die beide erwarten macht und gerade durch diese dauernd unerfüllte Erwartung Furcht erregt.“²⁴⁹ Kundera a Malý překládají explicitněji, pomocí ukazovacího zájmena („*to sladké tělo*“), Reynek implicitněji bez zájmena, které ani k pochopení souvislosti není nutné. Malý zpřítomňuje děsivou scénu použitím slovesného dějového adjektiva *tlející*.

Ve čtvrté sloce se dostává ke slovu lyrický subjekt, avšak vzdálený od dějiště básně: „*Gottes Schweigen / Trank ich aus dem Brunnen des Hains*.“ Háj je v řecké a germánské mytologii posvátným místem, symbolem klidu a naděje,²⁵⁰ v bibli pak dalším místem božího zjevení (Gn 12,5 a 18,1),²⁵¹ u Trakla však Bůh mlčí. První verš „*Ein Schatten bin ich ferne finsteren Dörfern*.“ vypovídá o existenci lyrického subjektu, jež Reynek nepřesně označuje za stín dalekých vesnic („*Stín jsem dalekým, temným vesnicím*.“), čímž mění prostorové vztahy konstruované v básni. Lyrický subjekt je u Trakla vzdálen ponurých lidských příbytků, Reynek jej však umísťuje do jejich blízkosti. Při srovnání překladů dále vynikne Kunderovo převedení německého *Dörfer* výrazem *dědiny*, řešení zřejmě ovlivněné moravským původem překladatelovým. Odlišnost najdeme také mezi ekvivalenty slova *Brunnen* – Reynek a Malý převádějí jako *studna*, Kundera výrazem *studánka*, který má trochu odlišnou symboliku;

²⁴⁷ *pass se* (podle *Slovníku spisovné češtiny*): „2. (expr.) se zalíbením, n. škodolibostí se dívat, pozorovat 1: p. se očima na dívčí kráse, na něčích rozpacích“ (*Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha 1998, s. 264)

²⁴⁸ Trakl 1995–2000, II: 117

²⁴⁹ Fues 1995: 25

²⁵⁰ Fues 1995: 29

²⁵¹ V českém ekumenickém překladu (ani v Bibli kralické) se však na příslušných místech slovo *háj* nevyskytuje. Kde Luther překládá jako *Hain*, je v českém ekumenickém překladu výraz *božíště*.

německé slovo *Brunnen* zahrnuje oba uvedené významy.²⁵² Studna, podle *Slovníku spisovné češtiny* „jáma vyhloubená a upravená k jímání pramene“²⁵³, se asociuje s hlubinou tajemství a symbolizuje přístup ke skrytému poznání.²⁵⁴ Studánka je podle téhož slovníku „povrchový pramen vody upravený k nabírání vody“²⁵⁵, je to velmi poetický obraz, ale nepojí se s motivem hlubiny.

První verš páté sloky „*Auf meine Stirne tritt kaltes Metall*“ obměňuje německé úsloví „jm. tritt der kalte Schweiß auf die Stirn“, což znamená, že někdo pocítuje strach a úzkost;²⁵⁶ podobně jako české rčení „polil ho studený pot“. Reynek překládá nejdoslovněji – „*Na čelo mi dostupuje studený kov*,“. Malý mění sloveso *treten* na *sahat* („*Na mé čelo sahá studený kov*,“) a jeho řešení nepřipomíná rčení se studeným potem, jehož je Traklův verš zesílenou, hrůznější variantou. U Malého je studený kov něčím, co na lyrický subjekt naléhá zvenčí, co neprýští z něj samého. Z tohoto hlediska překládá nejvhodněji Kundera – „*Na čele cítím studený kov*,“.

Šestá sloka začíná veršem „*Nachts fand ich mich auf einer Heide*“, dějištěm je pusté místo, jež na rozdíl od strniště v první sloce nikdy ani nebylo úrodné.²⁵⁷ Reynek zřejmě vinou záměny se slovem *Weide* převádí jako *pastvina* („*V noci jsem se našel na pastvině*“), která má zásadně odlišnou symboliku. Už ve zmíněném Davidově žalmu je pastvina místem bezpečného spočinutí v Bohu, pastýři lidských duší (Ž 23,2). Následující verš „*Starrend von Unrat und Staub der Sterne*.“ obsahuje výraznou aliteraci, kterou nereprodukuje ani nijak nekompenzuje žádný z překladatelů. Překladatelé se liší převodem slova *Unrat*, které je v němčině příznakem vyššího stylu.²⁵⁸ Malý překládá slovem zcela bezpříznakovým (*špína*), ostatní dva překladatelé expresivněji (Reynek jako *neřád*, Kundera jako *neřádstvo*). Reynek se dále odlišuje překladem posledního verše („*Klangen wieder kristallne Engel*.“), kam sám od sebe vkládá motiv ozvěny („*ozvěnou zvučeli křišťáloví andělé*.“), častý symbol útlaku, pasivity, dvojznačnosti a stínu,²⁵⁹ a tím zesiluje bezútěšnost v závěru básně.

²⁵² *Brunnen, der* (podle slovníku *Duden*): 1. technische Anlage zur Gewinnung von Grundwasser; 2. [künstlerisch gestaltete] Einfassung, Ummauerung eines Brunnens mit Becken zum Auffangen des Wassers; 3. Wasser einer Quelle, bes. Heilquelle. (*Duden*, 2007: 338)

²⁵³ *Slovník spisovné češtiny*, 1998: 421

²⁵⁴ Udo Becker: *Slovník symbolů*. Praha 2002, s. 280.

²⁵⁵ *Slovník spisovné češtiny*, 1998: 420

²⁵⁶ Fues 1995: 31

²⁵⁷ *Heide* (podle slovníku *Duden*): „1. weite, meist sandige u. überwiegend baumlose Ebene, die bes. mit Heidekrautgewächsen u. Wacholder bewachsen ist.“ (*Duden*, 2007: 777)

²⁵⁸ *Unrat* (podle slovníku *Duden*): „(geh.): etw., was aus Abfällen, Weggeworfenem besteht“ (*Duden*, 2007: 1769)

²⁵⁹ Becker 2002: 208

3.3.4. Der Herbst des Einsamen

Der Herbst des Einsamen

(Trakl 1995–2000, III: 21)

*Der dunkle Herbst kehrt ein voll Frucht und Fülle,
Vergilbter Glanz von schönen Sommertagen.
Ein reines Blau tritt aus verfallener Hülle;
Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen.
Gekeltert ist der Wein, die milde Stille
Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.*

*Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;
Im roten Wald verliert sich eine Herde.
Die Wolke wandert übern Weiher Spiegel;
Es ruht des Landmanns ruhige Geberde.
Sehr leise rührt des Abends blauer Flügel
Ein Dach von dürrem Stroh, die schwarze Erde.*

*Bald nisten Sterne in des Müden Brauen;
In kühle Stuben kehrt ein still Bescheiden
Und Engel treten leise aus den blauen
Augen der Liebenden, die sanfter leiden.
Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen,
Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen
Weiden.*

Samotářův podzim (Kundera 1995: 157)

*Pochmurný podzim plný plodů vchází,
vyrudlý třpyt z dnů překrásného léta;
čistotná modř jej věrně doprovází;
houf ptáků legendami zní, když vzlétá.
Vino je v sudech; mírně, bez extázi
otázkám odpovídá tichá věta.*

*Tu a tam kříž ční nad pustotné témě;
stádo se ztrácí v purpurovém háji.
Mrak nad rybníkem hnízdí temně
a tváře rolníka se klidně zdají.
Doškové střechy, černočerné země
se podvečerní křídla dotýkají.*

*V znavených brvách hvězdy tiše plují;
do jizeb chladno uskrovnění vnáší,
milencům z modrých očí vystupují
andělé, pro které je hoře snazší.
Šum rákosí; a hrůza hrobních tújí,
když z holých vrb se černá rosa snáší.*

Podzim osamělého (Reynek 1995: 100)

*Tmavý podzim vchází, plný hojnosti a ovoce,
vyrudlý svit krásných, letních dní.
Čisté modro z práchnivého hávu vzneslo se;
dávna zkazkami let ptáků zní.
Vino vyšlapáno, sladce ticho šepoce
tlumenými odpověďmi na nejasná optání.*

*Zde i tamo kříž na pustém pahorku;
v rudém lese stádo očí zaniká.
Nad jezera hladinou pouť oblaků;
odpočívá pokojně tvář rolníka.
Modrá perut' večera se bez zvuku
střechy z došků, černé země dotýká.*

*Hnízdo hvězd si v řasách znaveného ustele.
V chladné jizby tichá uskrovnění vcházejí,
potichounku vystupují andělé
z modrých očí milenců, již trpí sladčeji.
Šumí rákosí; děs kostlivčí jde po těle
z černých, v holých vrbách padajících krupějí.*

Podzim samotáře (Malý 2005: 84)

*Ponurý podzim vchází, ten čas zrání,
bledý lesk letních dnů, kdy bylo blaze.
Čistá modř protrhává vetché blány;
let ptáků ozývá se z dávných zkazek.
Vino je slisováno. Mírné vání
odpověď tichou vnáší do otázek.*

*Na pustém kopci tu a tam ční kříže;
stádo se ztrácí v lesním nachu temném.
Nad rybníkem jdou mraky, níž a níže;
smířený rolník pohnul rukou jemně.
Modravé křídlo večera je blíže
slaměné střeše, stínům černé země.*

*Do znavených řas hvězdy dráhy stočí;
do chladných jizeb vchází uskrovnění,
milencům vystupují z modrých očí
andělé; mírní jejich utrpení.
Když holé vrby černá rosa smočí,
zašustí rákos; padne hrůzné chvění.*

Báseň *Der Herbst des Einsamen* vznikla pravděpodobně mezi 20. 6. a 13. 7. 1913 a je zařazena do Traklovy druhé sbírky *Sebastian im Traum* (1915). Ačkoli pozdnímu období básnickovy tvorby dominuje volný verš ústící v lyrickou prózu, vázaný verš a pravidelnou strofickou formu Trakl nikdy neopustil, čehož je báseň *Der Herbst des Einsamen* příkladem. Pětistopé, střídavým rýmem pospojované jambické verše se sdružují do tří šestiveršových slok a většinou zachovávají typický parataktický styl, o němž byla řeč u básni *Im Winter a Menschheit*; v každé sloce pak najdeme jeden přesah. Pravidelné metrum důsledně jedenáctislabičného verše, jen zřídkakdy narušené daktylskými stopami, působí poklidně a harmonicky, dokonce až monotónně, ideálně tak podkreslujíc únavu a až dekadentní plnost přírody, jež právě vydává své plody. Sloku po sloce Trakl popisuje cyklické plynutí roku od pozdního léta obtěžkaného ovocem a hojností přes následný útlum života až po mrazivou zimní strnulost a nakonec smrt.

Reynek ani v této básni nerespektuje rovnoměrné pulzující metrum a stejnou délku všech veršů a překládá většinou rytmicky nepravidelně; zde však jeho typické daktylské zakončení verše koreluje s atmosférou básně, protože působí měkce a klidně. Pozoruhodný je metrický rozdíl mezi jednotlivými slokami Reynkova překladu – zatímco v první sloce se mění délka veršů, jež mají navíc různý rytmus, od patnáctislabičných po devítislabičné, ve sloce druhé mají všechny verše jedenáct slabik a velmi pravidelný, příkladně harmonický rytmus. Třetí sloka má pak verš o dvě slabiky delší než sloka předcházející, vyjma verše třetího, jenž má slabik jedenáct; zmíněné daktylské zakončení verše Reynek zachovává v celé básni. Kundera a Malý překládají velmi pravidelně a rytmicky navzájem značně podobně. Zachovávají Traklův jedenáctislabičný verš a oba mají tendenci začínat daktylskou stopou a pokračovat trocheji. Malý délku verše dodržuje bez výjimky, Kundera zkracuje třetí a čtvrtý verš druhé sloky na devět a deset slabik.

První sloka popisuje stav, kdy se země naposledy vzdme a raduje se ze svých plodů. Zároveň ji však již prostupuje rostoucí nejistota a neodvratně se blížící zánik – podzim je tmavý, letní dny zežloutly, ptáci odlétají a otázka, co bude zítra, budí pocit tísně; dokonce i čistá modř jako by zvěstovala nadcházející chlad. Největší tendenci k doslovnosti má opět Reynek. Jako by se z originálu snažil zachovat všechna slova, kterým však dodává specifický nádech, čímž se věrnému přebásnění naopak vzdaluje. I zde archaizuje inverzemi, knižními výrazy a zastaralými tvary (*dávna zkazkami, šepoce*). Poetičtější než originál je i Reynkův výraz *práchnivý háv* (v originále *verfallene Hülle*).

Kunderův překlad, který pečlivě dbá na zachování formy, se nutně reynkovské doslovnosti vzdaluje. Hned v počátku sloky překladatel uplatnil ukázkovou aliteraci („*Pochmurný podzim plný plodů vchází,*“), přičemž jistý posun lze v tomto verši spatřit ve výrazu *pochmurný*

podzim, stojící místo německého *der dunkle Herbst*. Jde o konkretizaci, která z celého spektra možných významů přídavného jména *dunkel*, jež s sebou primárně přináší optický vjem, vybírá jen jeho přenesené využití, lexikalizovanou metaforu pro cosi skličujícího, neradostného; totéž najdeme i u Malého („*ponurý podzim*“). Nápadnějším odchýlením od originálu je Kunderův překlad třetího verše sloky „*Ein reines Blau tritt aus verfallener Hülle;*“ jako „*čistotná modř jej věrně doprovází;*“, kde se zcela vytrácí tísnivý pocit rozkladu.

Prolínání rozpadu a krásy, zániku a útěchy, skomírání a věčného návratu je přítom v Traklově básni klíčové. Po náznacích rozpadání, pojících se s výrazy *vergilbter Glanz* a *verfallene Hülle*, přináší následující verš znamení, že ne vše v přírodě je předurčeno k záhubě – „*Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen.*“. Walther Killy k verši poznamenává: „Die Vögel sind ein Zeichen in der Natur, ein Zeichen, daß sie nicht ganz der Endlichkeit anheimgegeben ist. In reiner Höhe ziehen sie ins Unendliche, die Sehnsucht des Irdischen folgt ihnen in die Weite, und an ihrer anmutigen Gestalt haftet die Erinnerung an die verlorene Zeit, wo sie noch den deutbaren Willen Gottes anzeigten. Heute zeigen sie etwas, das für Trakls Naturverständnis wichtig ist: die verfallende Natur bewahrt im Vergehen doch tröstliche Reste einstiger Schönheit.“²⁶⁰ Kundera překládá verš jako „*houf ptáků legendami zní, když vzlétá.*“ a jeho verze i po jisté úpravě, opodstatněné snahou o dodržení rozměru verše, zachovává určitou naději pramenící z originálu – slovo *vzlétá* představuje pohyb vzhůru, dobré znamení. Srovnajme nyní Kunderův překlad čtvrtého verše sloky s řešením Malého – „*let ptáků ozývá se z dávných zkazek.*“. Malý obraz obrátil naruby, let ptáků u něj nezní starými pověstmi, nýbrž naopak, ze starých pověstí se ozývá let ptáků; možná nesprávně porozuměl předložce *von*, kterou v tomto případě nelze přeložit českou předložkou *z*. Ať už byly důvody jakékoli, svým řešením posouvá Malý tento útěšný symbol ptačího letu do minulosti, činí z něj dávnou vzpomínku a ubírá současné přírodě na kráse, dává verši nádech nostalgické vzpomínky podobné verši druhému („*Vergilbter Glanz von schönen Sommertagen.*“).

Všimněme si dále, jak Kundera převedl konec sloky. Pátý a šestý verš jsou spojené přesahem a obraz, který se rozprostírá přes oba verše, zní „*die milde Stille / Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.*“. Kundera překládá jako „*mírně, bez extázi / otázkám odpovídá tichá věta.*“. Pozornost poutajícím slovem *extáze* přidává překladatel jemnému, skromnému a všedně krásnému výrazu básníkovu jistou smělost. Oproti tomu velice povedená, neboť i přes dílčí rozdílnost velmi věrná celku, je tato pasáž v překladu Malého („*Mírné váni / odpověď tichou vnáší do otázek.*“). Zachovává lehkost a jemnost vyjádření a nezlogičtíuje poslední verš ustáleným spojením – „*tichá odpověď v otázkách*“ Malého je bližší trochu

²⁶⁰ Walther Killy: *Über Georg Trakl*. Göttingen 1960, s. 11.

tajuplnému výrazu Traklovu než konvenčnější verze Kunderova „věta odpovídá otázkám“; co se však ztrácí v obou překladech, je přídavné jméno *dunkel*.

Podívejme se nyní na další vlastnosti nejnovějšího přebásnění. První verš („*Ponurý podzim vchází, ten čas zrání,*“) Malý dělí cézurou, přičemž obě jeho poloviny k sobě pojí asonancí dlouhých samohlásek *-á-* a *-í-*, které zdůrazní vláčnou únavu podzimu plného hojnosti. Výrazem *ten čas zrání* Malý podtrhuje cykličnost dění v přírodě a můžeme v něm zaslechnout opět i trochu nostalgie, obojí v souladu s tím, jak zde Traklovu báseň chápeme. Ve druhém verši („*bledý lesk letních dnů, kdy bylo blaze.*“) obsahuje hravé opakování souhlásek *-b-* a *-l-*, což je též postup Traklovi vlastní, třebaže zrovna v této pasáži není realizován. Zesílení výrazu můžeme sledovat ve třetím verši („*Ein reines Blau tritt aus verfallener Hülle;*“), jež Malý převádí jako „*čistá modř protrhává vetché blány;*“ – překladová pasáž více než originál usiluje o velkolepost, je efektnější a agresivnější.

Ve druhé sloce líčí básník postupné vyprchávání života. Začíná se obrazem osamělého kříže na pahorku, motivem hřbitova, nato mizí stádo v rudém lese. Vše se pomalu zklidňuje, voda je tichá a nerušená a také rolník se odebrává k odpočinku; motiv spánku přitom má blízko k motivu smrti. Nastává večer, obestírající strnulá lidská obydlí. Sloka končí motivem černé země, asociující hřbitov a umírání. Reynek je i v prostředním šestiverší básně velmi doslovný a zároveň přidává jednotlivým slovům na poetičnosti a knižnosti. V prvním verši („*Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;*“) dokonce při překladu ustáleného spojení *hier und dort*, pro něž má čeština ekvivalent *tu a tam*, obměňuje zavedené sousloví knižnějšími prvky do podoby *zde i tamo*. Tím výraz aktualizuje, nechává vyniknout skutečnému významu těchto slov, jež v běžné řeči nevnímáme tak prostorově konkrétně, nýbrž jednoduše jako „místo“ či „někde“. Kundera prvnímu verši dodává patos počestěním vysoce básnickým – „*Tu a tam kříž ční nad pustotné témě;*“. Přiměřeně civilně zní naopak tento verš v podání Malého („*Na pustém kopci tu a tam ční kříže;*“), který však – možná nechtěně – pozměňuje obraz osamělého kříže tyčícího se na pustém pahorku v jediný pahorek s více kříži. Oproti originálu je verze Malého trochu dramatičtější kvůli přidání slovesa *čnět*.

Následující verš „*Im roten Wald verliert sich eine Herde.*“ překládá Reynek jako „*v rudém lese stádo očím zaniká.*“, čímž do básně zapojuje jakéhosi anonymního zprostředkovatele skutečnosti, zastoupeného synekdochou *očí*. Touto básnickou figurou překladatel navíc pasáž poetizuje. Výraz *v rudém lese* je naopak věrnější než řešení obou dalších překladatelů – Kunderovo *v purpurovém háji* mění Traklovu barevnou sugesci z červené směrem do fialova, přičemž sám básník jak označení *purpurn*, tak *rot* používá mimořádně často,²⁶¹

²⁶¹ *Rot* celkem 161× (29. nejčastější slovo), *purpurn* celkem 148× (34. nejčastější slovo); Wetzels 1971: 813

a tudíž obě barvy rozlišuje. Podobným posunem v rámci barevného spektra se vyznačuje i řešení Malého v *lesním nachu temném*, které je navíc v důsledku inverze knižnější a svévolným přidáním adjektiva *temný* i ponuřejší. I o takový detail, jako je zachování zdánlivě nahodilého barevného odstínu, by se u překladu Traklovy poezie mělo usilovat, neboť – jak jsme si již ukázali v podkapitole 1.5 – celým básnickovým dílem se prolíná propracovaná struktura symbolů, jejímž pilířem jsou právě tyto nápadné a čtenáři nepřístupné barevné vize.

Reynek poetizuje i ve třetím verši sloky („*Die Wolke wandert übern Weiher Spiegel*;“), kam vkládá inverzi („*Nad jezera hladinou pouť oblaků*;“). Zároveň zde užitím čistě nominálního výrazu oslabuje dějovost, pramenící v originále ze slovesa *wandern* („*Die Wolke wandert übern Weiher Spiegel*;“). Mrak nad vodní hladinou Reynek očividně nevnímá negativně jako hrozivý symbol, nýbrž je v jeho očích spíše atributem poklidné, ospalé krajiny. Naopak Kundera a Malý tento výjev patetizují, jako by v něm viděli předzvěst něčeho zlého. Kundera svým překladem („*Mrak nad rybníkem hnízí temně*“) mění obraz mraku plujícího po nebi a zračícího se ve vodní hladině v tísnivou kulisu – nehybné temné mračno. První část verše v překladu Malého („*Nad rybníkem jdou mraky, níž a níže*;“) ladí s klidem v přírodě, dodatek *níž a níže* však vzbuzuje pocit ohrožení – opakování komparativu říká, že se oblaka neustále přibližují, a jak známo, bývají nízko nad zemí často tmavé a těžké bouřkové mraky, které jako symbol nevěstí nic dobrého.

Verš „*Es ruht des Landmanns ruhige Geberde*.“ je ozvláštňen působivou a velmi neobvyklou synekdochou odpočívajícího gesta či posunku rolníkova. Ve všech překladech se uměleckost předlohy ztrácí. Reynek („*odpočívá pokojně tvář rolníka*.“) a Kundera („*a tváře rolníka se klidně zdají*.“) obraz nahrazují představou klidné tváře, výrazem srozumitelnějším a běžnějším než originál, a tím stírají jeho jedinečnost. Malý zachovává rolníkův posunek, ale nepřevádí synekdochu („*smířený rolník pohnul rukou jemně*.“).

V závěru sloky užívá Reynek opět knižního výrazu (*perut'*), jinak je však jeho řešení nejvhodnější („*Modrá perut' večera se bez zvuku / střechy z došků, černé země dotýká*.“), zde má ostatně i slovosledná inverze svůj podklad v originále, ve výrazu *des Abends blauer Flügel*. Kundera má opět tendenci činit verš formálně efektnějším, než ve skutečnosti je, což se na tomto místě projevuje výrazem *černočerná země*. Malý zase zesiluje zneklidňující aspekt verše přidáním slova *stíny* (ve verši „*slaměné střese, stínům černé země*.“)

V poslední, třetí sloce všudypřítomná strnulost a nehybnost vrcholí. Zprvu Trakl využívá pohádkových motivů, aby nastolil klidnou atmosféru, načež následuje přechod mezi spánkem a smrtí. První verš poslední sloky nám může připomenout texty ukolébavek („*Bald nisten Sterne in des Müden Brauen*;“). Reynek podtrhuje představu spánku slovesem *ustlat si*

(„*Hnízdo hvězd si v řasách znaveného ustele.*“). Kundera verš poetizuje značně básnickým výrazem („*V znavených brvách hvězdy tiše plují;*“), přičemž právě takovéto nápadné a efektní, až prvoplánové poetismy jako *znavené brvy* jsou Traklovi cizí (nepočítáme-li jeho nejranější tvorbu, od níž se později sám distancoval). Slovesem *plout* namísto *nisten* se v Kunderově verzi dále ztrácí obraz jisté schoulenosti, která evokuje spánek. První verš v podání Malého („*Do znavených řas hvězdy dráhy stočí;*“) využívá jiného obrazu než originál, avšak překladatel nabízí představu stejně poetickou, krásnou až kouzelnou, která se s Traklovým veršem může hrdě srovnat. Dráhy hvězd jsou symbolem dokonalosti, neměnnosti a zároveň tajuplnosti, a stočí-li se pak do znavených řas, je to velmi magický okamžik.

Pozoruhodné je srovnání překladů třetího a čtvrtého verše sloky, spojených přesahem („*Und Engel treten leise aus den blauen / Augen der Liebenden, die sanfter leiden.*“). Vidíme zde komparativ *sanfter*, který by mohl odkazovat ke zmírněnému utrpení milenců, ale zmínili jsme také, že Trakl často používá druhý stupeň přídavného jména namísto prvního stupně, tedy nehledě na skutečnou funkci tohoto tvaru, a tím své verše ozvláštňuje. Kundera i Malý berou komparativ doslovně a překládají podle smyslu; Kundera převádí jako „*milencům z modrých očí vystupují / andělé, pro které je hoře snazší.*“ (sloveso *leiden* zřejmě omylem přisoudil andělům místo milencům), přebásnění Malého zní „*milencům vystupují z modrých očí / andělé; mírní jejich utrpení.*“ Tím se však oba překladatelé dopouštějí zlogičťování verše. Naopak Reynka vedla jeho metoda doslovného překládání k tomu, že druhý stupeň adjektiva zachoval („*potichounku vystupují andělé / z modrých očí milenců, již trpí sladčeji.*“), a tím ponechal výrazu určitou záhadnost, která mu náleží. Příslovce *potichounku* však verš opět posouvá směrem k reynkovské přívětivosti, jíž často dociluje volbou specifických citově zabarvených slov, přičemž oním citem je nejednou „až naivně prostá oslava života“, o níž v souvislosti s ranou Reynkovou tvorbou hovoří Jaroslav Med (viz pododdíl 2.1.1.1).

Předposlední verš („*Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen,*“) navozuje slovem *knöchern* představu smrti, kterou v dalším verši podpoří scéna rosy černě kapající z holých vrb („*Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden.*“). Kundera nahrazuje Traklův motiv kostí obrazem hřbitova (*hrůza hrobních tújí*), podpořeným navíc působivou aliterací. Toto řešení je samo o sobě zdařilé, ale v kombinaci s veršem následujícím si představy obou druhů stromů – tújí a vrb – konkurují a navzájem se tloučou („*Šum rákosí; a hrůza hrobních tújí, / když z holých vrb se černá rosa snáší.*“). Reynek závěr básně zlogičťuje zavedením příčinného vztahu obou veršů, zatímco Trakl zůstává implicitní a mluví pouze o současnosti obou obrazů (Reynkův překlad: „*Šumí rákosí; děs kostlivčí jde po těle / z černých, v holých vrbách padajících krůpějí.*“).

3.3.5. Winternacht

Winternacht (Trakl 1995–2000, III: 352)

Es ist Schnee gefallen. Nach Mitternacht verläßt du betrunken von purpurnem Wein den dunklen Bezirk der Menschen, die rote Flamme ihres Herdes. O die Finsternis!

Schwarzer Frost. Die Erde ist hart, nach Bitterem schmeckt die Luft. Deine Sterne schließen sich zu bösen Zeichen.

Mit versteinerten Schritten stampfst du am Bahndamm hin, mit runden Augen, wie ein Soldat, der eine schwarze Schanze stürmt. Avanti!

Bitterer Schnee und Mond!

Ein roter Wolf, den ein Engel würgt. Deine Beine klirren schreitend wie blaues Eis und ein Lächeln voll Trauer und Hochmut hat dein Antlitz versteinert und die Stirne erbleicht vor der Wollust des Frostes;

oder sie neigt sich schweigend über den Schlaf eines Wächters, der in seiner hölzernen Hütte hinsank.

Frost und Rauch. Ein weißes Sternenhemd verbrennt die tragenden Schultern und Gottes Geier zerfleischen dein metallenes Herz.

O der steinerne Hügel. Stille schmilzt und vergessen der kühle Leib im silbernen Schnee hin. Schwarz ist der Schlaf. Das Ohr folgt lange den Pfaden der Sterne im Eis.

Beim Erwachen klangen die Glocken im Dorf. Aus dem östlichen Tor trat silbern der rosige Tag.

Zimní noc (Reynek 1995: 118)

Nachumelilo se. Po půlnoci opit purpurovým vínem odcházíš z temné oblasti lidí, od červeného plamene jich krbu. Ó temna!

Černý mráz. Země jest tvrdá, vzduch chutná hořkostí. Tvoje hvězdy se seskupily ve zlé znaky. Zkamenělými kroky dupeš utíkaje po železničním náspu, kulatých očí, jako voják, jenž se žene útokem na černou hradbu. Avanti!

Hořký sníh a měsíc!

Rudý vlk, jež anděl dává. Tvoje nohy řinčí krácejíce jako modrý led, a úsměv plný hrdosti a smutku proměnil ti tvář v kámen a čelo bledne rozkoší mrazu; nebo mlčky se sklání nad spánkem hlídačovým, jenž sklesl v dřevěné své chýši.

Mráz a dým. Bílá hvězdná košile zžehá ramena ji nesoucí, a Boží supové drásají tvé kovové srdce. Ó, kamenného kopce. Zticha se rozplývá a zapomenuto chladné tělo ve stříbrném sněhu.

Černý jest spánek. Ucho dlouho provází pěšinky hvězd v ledu.

V procitání zněly zvony v dědině. Z východní brány stříbrně vystoupil růžový den.

Zimní noc (Kundera 1995: 184)

Napadl sníh. Po půlnoci, opilý purpurovým vínem, opouštíš temné pomezi lidí, rudé plameny jejich krbu. Ó temnoto!

Černý mráz. Země je tvrdá, trpce chutná vzduch. Tvé hvězdy se shlukují ve špatná znamení.

Zkamenělými kroky dupeš po železničním náspu, s vyjevenýma očima, jak voják, jenž dobývá černého valu. Avanti!

Trpký sníh a luna!

Rudý vlk, kterého rdousí anděl. Tvé nohy zvoní jak modrý led a úsměvem plným smutku a pýchy zkameněla tvá tvář a čelo bledne před chlípností mrazu; nebo se mlčky sklání nad spánkem hlídače, jenž klesl v dřevěné chatrči.

Mráz a dým. Bělostná hvězdná košile spaluje ramena, která ji nesou, a boží supi drásají tvoje kovové srdce.

Ó kamenné návrší. Tiše a v zapomnění roztává chladné tělo v stříbrném sněhu.

Černý je spánek. Sluch dlouho sleduje hvězdné pěšiny v ledu.

Při probuzení zněly z dědiny zvony. Z východní brány stříbřitě vyšel růžový den.

Zimní noc (Malý 2005: 89)

Napadl sníh. Po půlnoci zpit purpurovým vínem opouštíš temný kruh lidí, rudý plamen jejich krbu. Ó temnota!

Černý mráz. Zem je tvrdá, hořce chutná vzduch. Tvé hvězdy shlukují se ke zlým znamením. Zkamenělými kroky dusáš železniční násep, s očima kulatýma, jak voják zdolávající černé hradby. Avanti!

Hořký sníh a měsíc!

Rudý vlk, jež rdousí anděl. Tvé nohy zvoní v krocích jak modrý led a úsměv plný smutku a hrdosti zkameněl tvou tvář a čelo bledne smyslností mrazu;

nebo se mlčky sklání nad spánek strážce, který se pohroužil ve své dřevěné chýši.

Mráz a kouř. Bílá košile hvězd spaluje ramena a Boží supi trhají tvé kovové srdce.

Ó ten kamenný chlum. Tiše taje a zapomenuto chladné tělo ve stříbrném sněhu.

Černý je spánek. Ucho dlouho sleduje stezku hvězd v ledu.

Při probuzení zněly ve vsi zvony. Z východní brány stříbrně vyšel růžový den.

Báseň *Winternacht* vznikla pravděpodobně v poslední třetině listopadu či začátkem prosince 1913. O jejím vzniku se traduje anekdota,²⁶² kterou však není možné ověřit. Jednoho večera Trakl údajně popíjel v tyrolském městě Hall a pohádal se s malířem Othmarem Zeillerem, načež se navzdory třeskutému mrazu vydal pěšky domů do Mühlau. Před domem se zhroutil do sněhu a usnul. Když ho ráno našli a vzbudili, tvářil se, jako by se nic zvláštního nestalo; jeho robustní tělesná konstituce dokázala bez následků odolat i takovému excesům. Většina vět básně pak popisuje zážitky z té noci – vidíme Trakla, jak se brodí sněhem na železničním náspu, jak se okénkem dívá na spícího železničáře i jak stoupá na kopec, kde stojí mühlauský kostel. Když se vzbudí, slyší znít kostelní zvony.²⁶³

Winternacht představuje jednu ze čtyř Traklových lyrických próz. Podle Eduarda Lachmanna ale ve skutečnosti žádnou prózou není, možné rozčlenění do veršů z ní přímo číší: „Die Prosaform ist nur eine Verpuppung, aus der der Vers wie ein Schmetterlingsflügel hervorleuchtet. Die Sätze rufen nach der Niederschrift in Versform, wodurch ihr Rhythmus nicht verändert wird. Er behält den dahinstampfenden Schritt des Wanderers.“²⁶⁴ Označíme-li tedy *Winternacht* za báseň v próze, je třeba mít na paměti, že se jedná o prózu nápadně rytmizovanou.

Podíváme-li se na rytmus překladů, lze si u Reynkova přebásnění všimnout vlastností, které jsme pozorovali už u básní veršovaných, byť se zde neprojevují tak výrazně. Jedná se o Reynkovo typické rozvolňování rytmu, zálibu v rozvláčnějším metru dlouhých stop. To je patrné například na následujícím úryvku; pro srovnání uvádíme i kratší a plynulejší verze obou dalších překladatelů:

²⁶² Erwin Mährholdt: *Der Mensch und Dichter Georg Trakl*. In: *Erinnerung an Georg Trakl*. Salzburg 1966, s. 33.

²⁶³ Eduard Lachmann: *Kreuz und Abend*. Salzburg 1954, s. 56 f.

²⁶⁴ Lachmann 1954: 55

originál: „*wie ein Soldat, der eine schwarze Schanze stürmt.*“

Reynek: „*jako voják, jenž se žene útokem na černou hradbu.*“

Kundera: „*jak voják, jenž dobývá černého valu.*“

Malý: „*jak voják zdolávající černé hradby.*“

Další příklad ukazuje, jak Kundera a Malý zohledňují rovnoměrnost a plynulost Traklovy rytmizované prózy důrazem na houpavé daktylské stopy. Jejich řešení by dobře fungovala i tehdy, kdybychom báseň rozdělili do veršů, zatímco Reynkův překlad je básnické dikci nejuvdálenější:

originál: „*Deine Sterne schließen sich zu bösen Zeichen.*“

Reynek: „*Tvoje hvězdy se seskupily ve zlé znaky.*“

Kundera: „*Tvé hvězdy se shlukují ve špatná znamení.*“

Malý: „*Tvé hvězdy shlukují se ke zlým znamením.*“

I u básně *Winternacht* najdeme v Reynkově překladu typické knižní výrazy a zastaralé vazby: „*plamene jich krbu*“, „*Země jest tvrda*“, „*zžehá*“ apod., k čemuž se dále přidávají přechodníky („*utíkaje*“, „*kráčejíce*“) a slovosledné inverze („*ježž anděl dáví*“, „*v dřevěné své chýši*“).

První větu básně („*Es ist Schnee gefallen.*“), kterou Kundera a Malý překládají shodně a v duchu originálu zcela neutrálně jako „*Napadl sníh.*“, převádí Reynek jako „*Nachumelilo se*“, což je drobný posun v souladu s Reynkovými lexikálními preferencemi. Reynek často volí slova s příjemnými konotacemi, která působí laskavě (viz též překlad slova *Pfaden* v předposledním odstavci jako *pěšinky*; srov. Kundera: *pěšiny*, Malý: *stezka*). Nadto také první věta délkou taktu a jedinou těžkou dobou potvrzuje tendenci k rytmické rozvláčnosti Reynkových překladů.

Pozoruhodné jsou rozdíly v počestění výrazu „*den dunklen Bezirk der Menschen*“ – Reynek překládá jako „*z temné oblasti lidí*“, Kundera „*temné pomezí lidí*“, Malý „*temný kruh lidí*“. Německé slovo *Bezirk* označuje určitou lokalitu, často je to administrativní pojem.²⁶⁵ Odpovídá mu řešení Reynkovo, vhodně převádí i Kundera, neboť *pomezí* implikuje existenci nějakého ohraničeného správního celku. Naopak převedení Malého jako *kruh* je v tomto kontextu (společnost lidí) běžnější, logičtější, čtenářsky srozumitelnější, a tím se překladatel dopouští nivelizace.

Věta básně, v níž se uvedený výraz vyskytuje, zní: „*Nach Mitternacht verläßt du betrunken von purpurnem Wein den dunklen Bezirk der Menschen, die rote Flamme ihres*

²⁶⁵ *Bezirk, der* (podle slovníku *Duden*): 1. a) abgegrenztes Gebiet; Umkreis, Gegend; b) (seltener) Bereich; Sach-, Simmbereich. 2. a) Verwaltungsbezirk (*Duden*, 2007: 301)

Herdes.“ Kundera se na rozdíl od Reynka a Malého neřídí interpunkcí originálu a přidává čárky: „*Po půlnoci, opilý purpurovým vínem, opouštíš temné pomezí lidí, rudé plameny jejich krbu.*“ Tím do věty i vkládá delší pauzy a člení plynulý rytmus. V uvedené větě také Kundera svévolně mění jednotné číslo substantiva *Flamme* na množné, tj. *plameny*. Další pozměnění najdeme u téhož překladu hned vzápětí, u výrazu „*nach Bitterem schmeckt die Luft*“ – zatímco Reynek a Malý překládají *bitter* jako *hořký* (Reynek: „*vzduch chutná hořkostí*“, Malý: „*hořce chutná vzduch*“), Kundera volí ekvivalent *trpký* („*trpce chutná vzduch*“). *Trpký* a *hořký* – i když to jsou chuťově odlišné vjemy – se v češtině v přeneseném významu používají stejně, označují něco bolestného, nepříjemného, truchlivého. Totéž však najdeme u německých protějšků těchto přídavných jmen *bitter* (hořký) a *herb* (trpký), a není tedy důvod přídavná jména zaměňovat, pokud k tomu nemáme důvod například rytmický či zvukomalebný. Lze se jen dohadovat, zda znělo slovo *trpký* Kunderovi básničtěji než *hořký*, a proto použil právě je. O tom by svědčila i pasáž dále v textu „*Bitterer Schnee und Mond!*“, kterou Reynek a Malý shodně počešťují jako „*Hořký sníh a měsíc!*“ a Kundera záměrně poetičtěji jako „*Trpký sníh a luna!*“.

I další zjištěný posun pochází od Kundery. Překladatel volí pro výraz „*mit runden Augen*“ ekvivalent „*s vyjevenýma očima*“, což je jeho vlastní výklad. „Kulaté oči“ (jak vhodně překládají Reynek a Malý) mohou sice značit bojácnost, strach a zmatení vytřeštěného pohledu, ale také naivitu a nevinnost, které z Kunderovy varianty vyčíst nelze. Přitom právě kulaté oči jsou u Trakla atributem postav, jež jsou ztělesněním čistoty a nezkaženosti – Elise, Heliana či děvčátka z výše analyzované básně *De profundis*. V podobném duchu symbol kulatých očí chápe i Lachmann – „*„rund“, erstaunt in Unschuld aufgeschlagen*“²⁶⁶. Kundera tedy drammatizuje, a tím zesiluje básníkův výraz.

Zastavme se u výrazného akustického vjemu, jež Trakl navozuje větou „*Deine Beine klirren schreitend wie blaues Eis*“. Zvukomalebné sloveso *klirren*²⁶⁷ opisuje vysoký chvějivý tón, který vydává například i popraskaný led plovoucí na řece. Traklův výraz *klirren wie Eis* je tedy pro německého čtenáře snadno představitelný a kromě toho se rodilému mluvčímu možná vybaví ještě úsloví *klirrende Kälte*, kterému v češtině odpovídají výrazy „*třeskutá zima*“, „*třeskutý mráz*“ nebo přirovnání „*mrzne, jako když praští*“, označující mráz, kterým vše praská. Traklovo sloveso *klirren* by se podle toho dalo přeložit jako *praštet*, *praskat* nebo *třeskat*; překladatelé se však rozhodli pro jiná řešení. Reynkův překlad *řinčet* („*Tvoje nohy*

²⁶⁶ Lachmann 1954: 138

²⁶⁷ *klirren* (podle slovníku *Duden*): a) (von zerbrechlichen od. metallischen Gegenständen) durch Aneinanderstoßen, Zerschellen einen hellen, vibrierenden Ton von sich geben; b) ein klirrendes Geräusch verursachen (*Duden*, 2007: 965 f.)

řinčí kráčejiče jako modrý led,“) zachovává zvukomalebnot pasáže, a to nejen na úrovni jediného slova – německé opakování souhlásky -r- ve slovech *klirren schreitend* nahrazuje dvojitým použitím souhlásky -č-. Kundera („*Tvé nohy zvoní jak modrý led*“) i Malý („*Tvé nohy zvoní v krocích jak modrý led*“) překládají sloveso *klirren* jako *zvonit*, čímž pozměňují akustický počitek a dodávají pasáži klid a harmonii.

Hned v další větě téhož souvětí („*und ein Lächeln voll Trauer und Hochmut hat dein Antlitz versteinert*“) vyzdvihněme řešení Malého – „*a úsměv plný smutku a hrdosti zkameněl tvou tvář*“. Správně totiž zachovává tranzitivní užití slovesa *versteinern*, které běžně tranzitivní není. Jedná se o jedno ze specifíků Traklova stylu, o prvek jeho experimentování s jazykem, který Reynek a Kundera převádějí obvyklými vazbami (Reynek: „*a úsměv plný hrdosti a smutku proměnil ti tvář v kámen*“, Kundera „*a úsměvem plným smutku a pýchy zkameněla tvá tvář*“). Jak jsme zmínili v pododdílu 2.1.3.2, věnoval Malý právě těmto a podobným zvláštnostem Traklova jazyka velkou pozornost a soustředil se na překlad originálu ve vší jeho nezvyklosti i časté nejednoznačnosti, neboť právě to u svých předchůdců postrádal.

Souvětí pokračuje větou „*und die Stirne erbleicht vor der Wollust des Frostes;*“; kde se překladatelé liší ekvivalenty slova *Wollust*²⁶⁸. Na překladu Reynkově („*a čelo bledne rozkoší mrazu;*“) nepozorujeme žádný posun, Kundera a Malý se již vzdalují. Slovo *chlípnost* v překladu Kunderově („*a čelo bledne před chlípností mrazu;*“) má výhradně negativní a výhradně sexuální konotace, implikuje jistou zvrhlost, která se s *rozkoší* pojit nemusí. V tom Kundera opět zesiluje výraz. Překlad Malého („*a čelo bledne smyslností mrazu;*“) zase mrazu použitím substantiva *smyslnost* přisuzuje přímo erotickou podstatu, trvalejší vlastnost, zatímco originál – jako český výraz *rozkoš* – hovoří jen o okamžitém pocitu.

Sklon k eliminaci Traklových zvláštností se u Kundery na syntaktické úrovni projevuje u výroku „*Stille schmilzt und vergessen*“, jež překládá jako „*Tiše a v zapomnění roztává*“; mění tedy pořadí slov, a tím stírá působivost méně obvyklé syntaxe. Oproti tomu Reynek a Malý pořadí slov zachovávají (Reynek: „*Zticha se rozplývá a zapomenuto*“, Malý: „*Tiše taje a zapomenuto*“). V oblasti slovní zásoby naopak Kundera poetičnost a působivost vyjádření zesiluje, překládá přídavné jméno *weiß* jako *bělostná* (srov. Reynek a Malý: *bílá*) a příslovce *silbern* jako *stříbřitě* (srov. Reynek a Malý: *stříbrně*). Za svévolnou, originálem nepodmíněnou změnu lze u Kundery považovat také překlad výrazu s typickou synekdochou *pars pro toto* „*Das Ohr folgt lange...*“ jako „*Sluch dlouho sleduje...*“, kde část těla nahrazuje příslušným smyslem (srov. Reynek a Malý: „*Ucho dlouho provází/sleduje...*“).

²⁶⁸ *Wollust* (podle slovníku *Duden*): (geh.) sinnliche, sexuelle Begierde, Lust; *mit wahrer W. (mit seltsamer, abartiger, böser Lust, mit einem seltsamen Vergnügen an etw.) (*Duden*, 2007: 1946)

3.3.6. Grodek

Grodek (Trakl 1995–2000, IV.2: 333)

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tötlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düster hinrollt; umfängt die Nacht²⁶⁹
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den
schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die
blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des
Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre,
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein
gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.*

Grodek (Kundera 1995: 231)

*Vpodvečer znějí smrtícími zbraněmi
podzimní lesy, zlaté roviny
a modrá jezera, nad nimi chmurněji
se kutálí slunce; noc obestírá
umírající válečníky, divoký nářek
jejich roztržitých úst.
Ale tiše se shromažďují ve vrbách
rudá mračna, v nichž bydlí hněvivý bůh,
prolitá krev, měsíčný chlad;
všechny cesty vedou k černému zániku.
Pod zlatým větvovým noci a hvězd
se sestřin stín se potácí mlčícím hájem,
aby pozdravil duchy hrdinů, zkrvavené hlavy;
a v rákosí tiše znějí hluboké flétny podzimu.
Ó hrdější smutku! vy kovové oltáře,
mohutná bolest živí dnes horký plamen ducha,
nenarozené vnuky.*

Grodek (Reynek 1995: 147)

*Navečer znějí podzimní lesy
zbraněmi smrtícími, zlaté pláně
a jezera modrá, nad nimi slunce
chmurno se kotálí; obmyká noc
umírající bojovníky, divoký nářek
jejich prolomených úst.
Ale tichounce se shromažďuje dole na
pastvinách
rudým mračnem, v němž dlí rozhorlený Bůh,
krev prolitá, měsíčný chládek;
všecky ulice ústí v černé trouchnivění
pod zlatým větvovým noci a hvězd.
Potácí se sestřin stín mlčícím hájem,
aby pozdravil duchy chrabrych, krvácející
hlavy;
a zticha znějí v rákosině tmavé flétny podzimu.
Ó hrdšího smutku! Ó vy spěšové oltáře,
horký plamen ducha živěn dnes mohutnou
bolestí,
vnuky nenarozenými.*

Grodek (Malý 2005: 107)

*Navečer znějí podzimní lesy
smrtícími zbraněmi, zlaté roviny
a modrá jezera, nad nimi se valí
temněji slunce; noc v objetí svírá
umírající válečníky, divoký nářek
jejich rozbitých úst.
Však tiše kupí se ve vrbách
rudá mračna, v nichž přebývá rozezlený bůh,
prolitá krev, měsíčný chlad;
všechny cesty ústí do černé zkázy.
Pod zlatým větvovým noci a hvězd
stín sestry blíží se mlčenlivým hájem
pozdravit duchy hrdinů, krvácející hlavy;
a tiše v rákosí znějí temné flétny podzimu.
Ó hrdější smutku! vy oltáře z kovu,
horoucí plamen ducha živí dnes mocná bolest,
nenarození vnuci.*

²⁶⁹ Původní podoba Traklova verše zní „Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht“, L. von Ficker slovo *Düstrer* pro časopis *Brenner* pozměňuje na *Düster*.

V básni *Grodek* Trakl zpracovává zkušenost s válečnými hrůzami, které na vlastní kůži zakusil na východní frontě. V bitvě u východohaličského města Gródek (8.–11. 9. 1914), po němž se báseň jmenuje, byl poprvé nasazen jako sanitář, bez přítomnosti lékaře se ve stodole po dva dny staral o těžce raněné a často mohl jen bezmocně přihlížet jejich utrpení. Na stromech na náměstí viseli odsouzení. Není divu, že tyto zážitky v Traklovi utvrdily pocit neodvratně se blížící apokalypsy. S tím, co viděl, se nedokázal vyrovnat, cestou z pole se ve stavu nejvyššího zoufalství dokonce pokusil o sebevraždu. Následně byl převezen na pozorování na psychiatrické oddělení krakovské vojenské nemocnice, kde ho ve dnech 24. a 25. října navštívil přítel Ludwig von Ficker. Trakl mu přečetl básně, které v bitvě napsal a které zůstaly jeho posledními verši vůbec – *Klage* a *Grodek*. Pozměněné mu je pak k otištění pro časopis *Brenner* poslal 27. října v dopise, jenž obsahuje i básníkovu závěť. Dopis vypovídá také o Traklově bezútěšném duševním rozpoložení a vědomí blížící se smrti: „Seit Ihrem Besuch im Spital ist mir doppelt traurig zu Mute. Ich fühle mich fast schon jenseits der Welt.“²⁷⁰

Jako mnoho jiných Traklových básní začíná i *Grodek* popisem přírody, samy o sobě idylické, jež se však stává dějištěm zkázy a válečných útrap. Poklidná, důstojná a tajemně tichá scenerie podzimních lesů, zlatých plání a modrých jezer kontrastuje s řinčením zbraní a nářkem umírajících. Prvních šest veršů nabývá střídáním idyly s válečnou vřavou nesmírné dynamiky, podpořené i spojením veršů přesahy do jednoho kompaktního bloku, který nepřipouští chvíli oddychu. První část básně (až do klíčového verše „*Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.*“) je vystavěna na napětí mezi větou a veršem, druhá část potom verš s větou spojuje.

Kundera hned na začátku mění pořadí obrazů tím, že již do prvního verše umísťuje výjev bitvy („*V podvečer znějí smrtícími zbraněmi*“) a následné tři scény podzimní krajiny klade za sebe, čímž mírně porušuje princip střídání obrazů klidných a děsivých, vykreslující kontrast mezi hrůzami války a harmonií přírody.

Působivý obraz „*die Sonne / Düst(er)er hinrollt*“ nabývá v českých překladech dvou různých podob, využívajících různých významů adjektiva *düster*²⁷¹. Na jedné straně stojí řešení Reynkovo („*slunce / chmurno se kotálí*“) a Kunderovo („*chmurněji / se kutálí slunce*“), na straně druhé převedení Malého („*se valí / temněji slunce*“). Volbou představy *temného slunce* Malý podtrhuje paradox vyjádření a připravuje půdu pro následující obraz nastoupivší noci. Výraz *chmurný* naopak motiv temnoty oslabuje. Zvuk německého *düst(er)er*

²⁷⁰ Z dopisu Ludwigu von Fickerovi ze dne 27. 10. 1914 (in: Trakl 1969, I: 546)

²⁷¹ *düster* (podle slovníku *Duden*): „1. a) ziemlich dunkel, nicht genügend hell, nur spärlich erleuchtet; b) als optischer Eindruck unheimlich u. bedrohlich; c) bedrückend negativ. 2. schwermütig, niedergedrückt [u. daher unheimlich wirkend].“ (*Duden*, 2007: 442)

hinrollt ještě zdůrazní pochmurnost výjevu, a tak je z uvedených řešení vhodnější sloveso *valit se* Malého, dramatictější než *kotálet se/kutálet se* překladatelů Reynka a Kundery, znějící skoro až dětsky. Všimněme si, že Reynek nepřevádí komparativ přídavného jména *düster* – na vině je očividně předloha (viz zjištěné rozdíly mezi původními verzemi v Tabulce 1).

Následně se mění i pokojná podzimní příroda, s výrazem „*umfängt die Nacht / Sterbende Krieger*“ zavládne noc, zesilující dojem apokalyptické události. Slovo *umfängen* se však pojí s představou ochrany a noc jako by se zde podobala lidové představě personifikované smrti – „die Vorstellung des personifizierten Todes, als Gestalt, die ihr Opfer gleichsam schützend, umarmend fast, in einen weiten, schwarzen Mantel einwickelt.“²⁷² Tuto personifikaci zřetelně obsahuje překlad Malého („*noc v objetí svírá*“), Reynek a Kundera se uchylují ke konvenčnějším, byť stále poetickým řešením (Reynek: „*obmyká noc*“, Kundera: „*noc obestírá*“).

Po smrti válečníků uvádí Trakl ve druhé větě básně (7.–10. verši) další scénu, setkáváme se s rozhněvaným bohem, sídlícím v rudém mračnu. Významové změny v básni popisuje překladatel Zajac: „In der Gradualität der Bedeutung können wir eine klare Tendenz vom Konkreten zum Abstrakten verfolgen [...]; es gibt hier eine starke Tendenz vom fast Idyllischen zum Titanischen.“²⁷³ Princip, jakým se v básni *Grodek* prolínají významové roviny, přirovnává Zajac k halucinaci: „Das ganze Gedicht kann man als *halluzinatorisch* bezeichnen, als eine Halluzination, in der sich die Realität der sterbenden Krieger mit dem schattenhaften und schwankenden Wesen der Schwester und mit dem Bild des zürnenden Gottes im Gewölk verbindet.“²⁷⁴ Druhá věta je syntakticky velmi složitá, přičemž sloveso *sammelt sich* se vztahuje na dva subjekty zároveň: *rotes Gewölk* a *das vergossne Blut*. Tyto dva obrazy spolu patrně souvisejí a sémanticky si odpovídají, aniž by to však básník explicitně vyjádřil. Naopak Reynek tuto souvislost zlogičťuje: „*Ale tichounce se shromažďuje dole na pastvinách / rudým mračnem, v němž dlí rozhorlený Bůh, / krev prolitá*“. V uvedeném úryvku Reynkova překladu si můžeme všimnout dalších posunů – slovo *still* překládá jako *tichounce*, čímž dodává i scéně umírání jistou něhu. Také následný převod apozice *mondne Kühle* další zdrobnělinou *měsíčný chládek* oslabuje hrozivost výjevu. Podle Jaaka De Vose ji však naopak má završovat, protože v sobě sjednocuje motiv smrti a noci, „[die Apposition] spezifiziert quasi dieses vergossene Blut, fast als bezeichne sie den Zustand des toten, ausgebluteten Körpers“²⁷⁵.

²⁷² Jaak De Vos. „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“. In: *Sprachkunst*. 1995, roč. 26 (č. 1), s. 56.

²⁷³ Zajac 1991: 38

²⁷⁴ Zajac 1991: 38 [zvýrazněno v originále]

²⁷⁵ De Vos 1995: 57

Překladatelsky problematickým je výraz *Weidengrund*, protože slovo *Weide* znamená vrbu (z této varianty vycházejí Kundera a Malý) a zároveň pastvinu (řešení Reynkovo), přičemž tuto homonymii reprodukovat nelze a překladatel se musí rozhodnout pro jedno z řešení. De Vos se přiklání k první variantě – Trakl podle něj navazuje na svou typickou přírodní scenerii: „Wenn man nun [...] die enigmatische Zusammensetzung *Weidengrund* etwas frei zerlegt, dann ergibt sich [...] eine tiefer bohrende Metaphorik: der Grund des Weidengewächses, die Wurzel dieses Kleinbaumes, dessen bevorzugter ‚Standort‘ die Nähe des Wassers ist. [...] es entsteht in der Zusammensetzung von Weide, Wiese, Grund und Wasser eine topographische Einheit, ein ‚Biotop‘, der bei Trakl öfter auftaucht.“²⁷⁶ Tomuto pojetí odpovídá Kunderův překlad *ve vrbínách* a v podstatě také synekdochicky zjednodušené řešení Malého (*ve vrbách*). Naopak Reynek se uchyluje k variantě *dole na pastvinách*, čímž do básně vnáší jinou symboliku – pastvina má nábožensko-symbolický význam coby místo bezpečného spočinutí chráněné pečující otcovskou rukou pastýřovou, respektive boží. O to víc pak u Reynka vynikne „rozhorlenost“ Boha Stvořitele, který musí přihlížet zkáze svého stvoření. Opět si všimněme i reynkovského poetizujícího stylu, jež překladatel na tomto místě dociluje knižním slovesem *dlíti*, jinde v básni např. inverzemi (*zbraněmi smrtícími, jezera modrá* apod.) či zastaralými vazbami (*v černé trouchnivění*).

Zajímavým náznakem je pravopis slova *bůh* u Kundery a Malého – psáno s malým písmenem se nejedná o jediného křesťanského Boha, nýbrž o jednoho z mnoha, což odkazuje k pohanské polyteistické mytologii. V rudých mračnech je skutečně možné spatřit běsnícího boha války, což vzhledem ke skutečnosti, že Trakl odmalička znal germánskou a antickou mytologii (viz podkapitulu 1.3), není interpretace nereálná.

Dostáváme se k centrální pasáži básně *Grodek* – „*Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.*“ –, která jako by zpečetila neštěstí lidstva v tomto apokalyptickém řádění. Reynek oslabuje závažné, až prorocké vyznění verše, neboť ho změnou interpunkce pojí do jedné věty s veršem následujícím: „*všecky ulice ústí v černé trouchnivění / pod zlatým větrovím noci a hvězd.*“ U Trakla však s koncem 10. verše věta končí, je uzavřen čtyřveršový blok pospojovaný přesahy, a díky delší pauze za koncem verše, spadajícím vjedno s koncem věty, pak klíčová pasáž více vynikne.

Nárek první části básně je ve druhé polovině vystřídán oslavou padlých bojovníků. Doppler v těchto verších spatřuje náboženskou dimenzi a v *krvácejících hlavách* bojovníků vidí paralelu s Kristovým utrpením.²⁷⁷ Tento výklad je ale sporný, protože zde chybí princip oběti. Bojovníci neumírají pro nějaký cíl či ideál, nýbrž se jen naplňuje beztak nevyhnutelný

²⁷⁶ De Vos 1995: 57 [zvýrazněno v originále]

²⁷⁷ Doppler 2001: 79

apokalyptický osud. Ani obraz rozezleného Boha v rudém mračnu nenapovídá, že by po utrpení následovalo vykoupení. Křesťanský výklad zavrhl ve svém pojednání o Traklovi také Martin Heidegger: „Ein Urteil über die Christlichkeit des Traklschen Gedichtes müßte vor allem seine beiden letzten Dichtungen ‚Klage‘ und ‚Grodek‘ bedenken. Es müßte fragen: Warum ruft der Dichter hier, in der äußersten Not seines letzten Sagens, nicht Gott an und Christus, wenn er ein so entschiedener Christ ist? Warum nennt er statt dessen den ‚schwankenden Schatten der Schwester‘ und sie als die ‚grüßende‘?“²⁷⁸ Nikoliv útěcha a naděje v křesťanství, nýbrž přítomnost sestry dokáže básníkovi ulehčit jeho zoufalství, přičemž postava sestry připomíná bájnou valkýru, přicházející na bitevní pole pro duše padlých bojovníků.

Verš, v němž přichází na scénu postava sestry („*Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain*“), obsahuje nápadnou aliteraci, asonanci (-a- a -ai-) a výrazně pulzující metrum. Tato výjimečnost verše se ve všech sledovaných překladech vytrácí. Malý stírá i sestřin potácivý pohyb mnohem obecnější představou – slovesem *blíží se* („*stín sestry blíží se mlčenlivým hájem*“), čímž obraz zbavuje nejistoty. Dalším posunem u nejnovějšího překladu je nahrazení dějového adjektiva *schweigend* slovem *mlčenlivý*, které nevyjadřuje aktuální stav, nýbrž dlouhodobou vlastnost. V básni je však háj tímž místem, kde ještě před chvílí řinčely smrtící zbraně, které nyní ztichlo a kde se vynořuje posvátná postava sestry, doprovázená zvukem fléten.

Poslední verš třetí věty („*Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes*“.) překládá Reynek jako „*a zticha znějí v rákosině tmavé flétny podzimu*“, čímž krásně zachovává Traklův poklidný, kolébavý rytmus, který podkresluje tichý nářek podzimní přírody. Malý výraz lehce dramatizuje užitím přídavného jména *temné*, které v sobě ve srovnání s Reynkovým ekvivalentem *tmavé* obsahuje silnější prvek pochmurnosti a záhadnosti („*a tiše v rákosí znějí temné flétny podzimu*“). Kundera verš zlogičťuje použitím slova *hluboké* („*a v rákosí tiše znějí hluboké flétny podzimu*“) a nahrazuje tak primárně optický vjem akustickým, jež německý verš obsahuje pouze implicitně.

V další scéně básně Trakl opět zpracovává motiv válečného hrdinství, jemuž ale nevzdává hold – podbarvuje ho temnou ironií nikoliv pietně tichého, nýbrž „hrdějšího smutku“. V souladu s tímto patosem, avšak výrazně jej převyšující (mj. také zdvojením apostrofy), je i archaizující verš Reynkův „*Ó hrdšího smutku! Ó vy spěžové oltáře*“. Druhá část tohoto verše, obsahující poetické adjektivum *ehern*, však u Kundery („*vy kovové oltáře*“) a Malého („*vy oltáře z kovu*“) užitím konvenčního výrazu *kov/kovový* naopak na účinnosti ztrácí.

²⁷⁸ Martin Heidegger: Die Sprache im Gedicht. In: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen 1965, s. 76.

Dostáváme se k posledním dvěma veršům básně („*Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz, / Die ungeborenen Enkel.*“), které díky nejasnosti pádu v posledním verši umožňují více výkladů. Z překladatelského hlediska se k závěrečnému verši vyjadřuje Zajac: „Vor große Probleme stellt die Übersetzer auch der letzte Vers; er sollte in der Spannung zum vorletzten Vers gehalten werden (semantische Zusammenhörigkeit – strukturelle Isoliertheit durch den neuen Vers).“²⁷⁹ Toto napětí vhodně převádí Malý²⁸⁰ („*horoucí plamen ducha žíví dnes mocná bolest, / nenarození vnuci.*“), ale dopouští se poetizace knižním výrazem *horoucí*. Oproti tomu Reynek svou instrumentální konstrukcí („*horký plamen ducha živen dnes mohutnou bolestí, / vnuky nenarozenými.*“) a Kundera, stavě poslední verš do pozice objektu („*mohutná bolest žíví dnes horký plamen ducha, / nenarozené vnuky.*“), přisuzují závěrečnému verši podřazené postavení. Kundera se také významově odchyluje od Reynka a Malého, přičemž u Trakla jsou díky zmíněné nejasnosti přítomny významy oba. U Kundery žíví mohutná bolest nenarozené vnuky, zatímco u Reynka a Malého žíví nenarození vnuci horký plamen ducha.

²⁷⁹ Zajac 1991: 38

²⁸⁰ Překlad Malého je dokonce totožný s vlastním přebásněním Zajacovým, pořizovaným roku 1989 společně s Janem Štrasserem: „*Horoucí plameň ducha žíví dnes mocná bolest, / nenarodení vnuci.*“ (Zajac 1991: 37)

3.4. Shrnutí zjištěných posunů

Analyzovali jsme šest Traklových básní v podání tří českých překladatelů. V této podkapitole shrneme zjištěné posuny, které jsme dosud pojednávali jednotlivě, nastíníme jejich hlavní tendence a v podkapitole následující si je pak pokusíme zařadit do kontextu soudobého překladatelství.

Snad nejvýraznější a nejpravidelnější z odchylek je specifický styl Reynkův. První z traklovských překladů – jak ukázalo i shrnutí recepce tohoto přebásnění – je tradičně popisován jako nejvzdálenější od předlohy, jako převod nejosobitější. Tím, co Reynkovo počestění činí nezaměnitelným a co jsme identifikovali u všech sledovaných básní, jsou archaizace a poetizace, jichž překladatel dosahuje knižní slovní zásobou, slovoslednými inverzemi nebo i na svou dobu zastaralými vazbami. V jednom je však až překvapivě věrný (lze-li to však vůbec nazvat věrností) – neubírá ani nepřidává slova, většinou bývá značně doslovný. Možná i proto, že se nesnaží verše vtěsnat do předem připraveného schématu. Pro Reynka není zachování formy prioritou, prodlužuje si délky veršů podle potřeby, svévolně mění rytmická schémata, neusiluje o plynulé metrum. Za tuto cenu si však může dovolit převést všechnen obsah Traklových veršů.

Zmínili jsme stať Krzysztofa Lipińskiego, který uvedl Traklovo dílo do polštiny. Lipiński hovoří o překladatelově hierarchii preferencí. Každý z překladatelů si v ideálním případě stanoví, co je pro něj při převodu prioritou a které aspekty originálu chce zachovat i za cenu toho, že některé další obětuje. Kundera a Malý upřednostňují formu, předem dané schéma, jemuž přizpůsobují obsah verše, zatímco Reynek převádí hlavně obsah, nehledě na to, že verš bude mít třeba místo deseti slabik dvanáct. Právě poezie se však vyznačuje souhrou formy a obsahu, forma je jedním z konstitutivních prvků básně, a proto není divu, že jsou Reynkovi jeho formální nepřesnosti tolik vytýkány.

Domníváme se, že právě díky rytmické neučesanosti veršů nenavozují Reynkovy archaismy a poetismy dojem básnického elitářství. V kombinaci s úsilím o formální dokonalost by jeho překladatelský postup mohl tak působit, ale Reynkovi jsou tyto perfekcionistické snahy cizí, čímž i jeho nadměrně básnická slovní zásoba působí skromně, nenuceně a je jí vzdálen jakýkoli okázalý patos. Z jeho přebásnění však vysvítá jistá umělecká vzpurnost, touha dělat si věci po svém navzdory překladatelskému ideálu sebezapření. Reynek Traklovi urputně vtiskává svou vlastní poetiku. Možná nedokázal umlčet sílu své vlastní umělecké osobnosti, možná tak činil i programově – zmínili jsme domněnku Jaroslava Meda (poznámka pod čarou 211), že básník Reynek záměrnou knižností a arytmičností po svém revoltoval proti svodům soudobé avantgardy.

Mezi posuny, jichž se opakovaně dopouští Kundera, patří volba někdy i velmi výrazně básnických slov. Kouzlo Traklovy poezie ale často spočívá v prosté, nepoetizované slovní zásobě, kterou jako by se překladatel snažil ozvláštnit – proti duchu těchto básní. Kunderovy sklony k poetizaci střízlivěji napsané předlohy zjistila ve své diplomové práci také Jitka Kolářová,²⁸¹ což nás opravňuje přičítat tuto tendenci Kunderovu překladatelskému temperamentu obecně a nepovažovat ji pouze za specifikum překládání Trakla. Dále Kundera opakovaně vysvětluje, zlogičťuje, uhlazuje a explicituje nepřístupné a mnohoznačné formulace Traklovy, činí verše srozumitelnějšími, ačkoli právě jejich interpretační otevřenost a tajuplnost spoluutvářejí půvab básnickova díla. To rozpoznal a ve své verzi zohlednil překladatel Malý, ačkoli i ten se někdy dopustí zlogičtění – často v případech, kdy musí verš kvůli dodržení požadované délky vyplnit vlastním nápadem. Pro značnou doslovnost svého přebásnění zachová řadu neobvyklostí Traklova stylu také Reynek – často se drží gramatických jevů či pořadí slov v originále, díky čemuž reprodukuje některé zvláštnosti, jež Kundera uhladí.

Radek Malý, poučen nejnovější sekundární literaturou, si byl vědom Traklovy jazykové inovativnosti a experimentátorství a cíleně je v překladu zohlednil. Kromě toho se jeho verze ze tří pojednaných přebásnění nejvíce blíží básnickovu civilnímu stylu, třebaže překladatel subtilními prvky vícekrát vyzdvihne vznešenost této poezie. Dále má tendenci podsouvat Traklovi větší výrazovou dramatičnost a agresivitu, jako by snad chtěl podtrhnout jeho příslušnost k expresionismu. Tento sklon však – alespoň u šesti analyzovaných básní – nijak nepřevládá a nenarušuje výsledný dojem. K expresivnějším řešením se podobně jako Malý nejednou uchyluje také Kundera.

V podkapitole 1.5 jsme upozornili na nadprůměrně úzké sepětí obsahové a zvukové stránky Traklova verše. Zejména u Kundery a Malého je třeba ocenit snahu tuto vlastnost reprodukovat – viděli jsme, že překladatelé nejednou pracují s aliterací, která je v díle rakouského básníka velmi častá. Asi největší řemeslná zručnost je patrná z přebásnění Kunderova, naopak Malý častěji využívá gramatický rým a vyplňuje verš prvky, které nivelizují Traklův výraz. Jindy naopak překlad Malého vyniká nad ostatní pasážemi mimořádně zdařilými.

3.5. Srovnání se soudobým stavem překladatelských metod

Pojem „překladatelská metoda“ chápeme společně s Vilikovským nikoliv jako souhrn individuálních postupů a řešení jednotlivého překladatele, nýbrž jako „všeobecný postoj k reprodukci umeleckého textu, ako sa prejavuje v danom úseku literárneho a historického

²⁸¹ Kolářová 2005: 71

vývoja²⁸². Podle Vilikovského sice konkrétní projevy dané metody závisejí na osobních preferencích a schopnostech každého z překladatelů, ale v konečném důsledku metodu určuje soudobé myšlení a ideologie. Promítají se do ní vládnoucí názory na literaturu a umění vůbec, a také společenské požadavky kladené na překlad. „V tomto zmysle ide o historickú kategóriu podmienenú ideologicky a spoločensky.“²⁸³ Tento fakt může být zastřen široce přijímaným předpokladem, že prvotní funkce překladu je reprodukční a že překlad má čtenáři neznalému jazyka nahradit originál. V různých obdobích přitom mohou převládat rozdílné přístupy a koncepce, například pojetí překladu jako zbraně v ideologických bojích nebo třeba jako dialogu s původním dílem, předpokládá-li se obeznámenost čtenářů s výchozím textem.

Vývoj překladatelských metod na našem území nastínil Jiří Levý v publikaci *České teorie překladu*, výhradně na překlady z němčiny se zaměřili Ivana Vízdalová a Jiří Veselý v knize *Kapitoly z dějin českého překladu*, jejímž editorem i spoluautorem je Milan Hrala. Přínosné jsou také Hralovy sborníky *Český překlad 1945–2003* a *Český překlad II (1945–2004)*. V této závěrečné části diplomové práce na základě informací získaných ze zmíněných publikací sledujeme, jestli jsou překladatelské počiny Bohuslava Reynka, Ludvíka Kundery a Radka Malého poplatné dobovým zvyklostem, nebo jdou-li naopak proti proudu.

V počátku práce jsme zmínili pluralitu literárních směrů a tendencí v Traklově rodném Rakousku-Uhersku na přelomu 19. a 20. století – ta se nevyhnula ani českému prostředí, kde vznikaly různorodé umělecké proudy a uskupení. Literární produkce se diferencovala a její nedílnou součástí se stal právě překlad, který se díky široké a rozvinuté základně původní české literatury dokázal organicky začlenit do struktur našeho domácího písemnictví.²⁸⁴ Bohatství názorů na literaturu i překlad pochopitelně vyústilo v pluralitu překladatelských metod. V období, kdy Reynek přebásnil první Traklovu sbírku (s prací začal roku 1916), byl napojen na okruh *Moderní revue* a možná právě standardy tohoto časopisu měly vliv na jeho překladatelskou činnost. Vízdalová uvádí jako specifikum autorů a překladatelů sdružených kolem *Moderní revue* sklon k hyperkorektnosti a archaizaci, který se konkrétně v překladech Arnošta Procházky, vůdčí osobnosti periodika, „projevuje v rovině stylistické i gramatické, například důsledným dodržováním záporového genitivu (míti soucitu), příliš častým používáním instrumentálních vazeb (učinili jsme své srdce obsáhlým) či při skloňování substantiv (jemných, hodnotných citův)²⁸⁵; pro uvedené jazykové jevy bychom snadno našli příklady i v Reynkově překladu Trakla, což ostatně potvrdila i translatická analýza.

²⁸² Ján Vilikovský: K vývoju prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov. In: *Preklad včera a dnes*. Bratislava 1986, s. 55.

²⁸³ Vilikovský 1986: 55

²⁸⁴ Milan Hrala (ed.): *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha 2002, s. 146.

²⁸⁵ Hrala 2002: 149

Vízdalová u Procházkových převodů dále podotýká, že překladatel se snažil zachovat zvláštnosti originálu a postupoval velice přesně. Tentýž postup volil i Reynek – setkali jsme se s velkou doslovností jeho přebásnění, která jistě nepramení z nedostatku překladatelovy umělecké invence. Můžeme tedy říci, že Reynkova překladatelská metoda má prokazatelné styčné body s metodou uplatňovanou překladateli časopisu *Moderní revue*, kteří se v pluralitním uměleckém prostředí své doby řadili k symbolismu a dekadenci.

Úvahám o překladu v době, kdy Reynek pracoval na přebásnění Trakla, vévodí tzv. Fischerova škola. Otokar Fischer a jeho přívrženci kladli důraz na sepětí textu s prostředím vzniku a překlad se podle nich musel přizpůsobit přijímající kultuře tak, aby v ní neztratil nic ze své původní účinnosti. Stylistické zabarvení původního díla chtěli reprodukovat pomocí kompenzace; jejich metoda reagovala na častou doslovnost v překladech od konce 19. století do 1. světové války.²⁸⁶ Zavrhovali možnost překládat slovo od slova, neboť jednotkou, kterou je třeba zachovat, je celý text – „i s kořínky a živnou půdou“, říká Bohumil Mathesius a s nadsázkou dodává: „*Nejlepší překladatel* je ten, který přeloží z autora jenom titul a ostatní mu dodělá. Přitom je si počínat s hadí opatrností a holubičí prostotou.“²⁸⁷ Zásadami Fischerovy substituční teorie se Reynek neřídil, naopak se dost držel jednotlivých slov, a pakliže se od předlohy odchýlil, nečinil tak ve prospěch celku, nýbrž nechával působit svou vlastní básnickou osobnost.

Když na svém traklovském překladu pracoval Kundera (konec 40. až polovina 60. let), byla literatura a spolu s ní i překladatelská činnost podřízena požadavkům nově nastoupivšího režimu. Z německy psaných děl se k nám dostávaly zejména knihy z NDR, napsané předními osobnostmi německého socialistického realismu. Vydávali se prorežimní autoři, příhodně zkreslující společenskou a politickou situaci, anebo dávno zemřelí klasikové, jejichž dílo už bylo „neměně ‚marxisticky‘ zhodnoceno“²⁸⁸. Trakl, melancholický básník podzimu, k nim pochopitelně nepatřil. Skutečnost, že roku 1965 přesto vyšel Kunderův překlad, můžeme přičíst všeobecnému uvolnění situace, kterému pak učinil přítrž rok 1968 a následná normalizace. Už od konce 50. let se dařilo uvádět k nám díla moderních klasiků i soudobých literátů a vycházely mj. nové překlady poezie.²⁸⁹

O samotné metodě překladu za socialismu říká Milan Hrala, že „převládá respekt k originálu a u současné produkce někdy i tendence k zvýraznění politického nebo výchovného

²⁸⁶ Jiří Levý: *České teorie překladu*. 1. sv. Praha 1996, s. 219.

²⁸⁷ Bohumil Mathesius: Anketa o překládání. In: *Kmen*. 1928, roč. 2 (č. 3), s. 57 [cit. podle Hrala 2002: 165; zvýrazněno v originále].

²⁸⁸ Hrala 2002: 181

²⁸⁹ Eva Masnerová: K diskusi o zpracování dějin českého překladu 2. poloviny 20. století. In: Milan Hrala (ed.): *Český překlad 1945–2003*. Praha 2005, s. 9.

významu. S tím se spojovala i úzkostlivá snaha dodržovat normu spisovné češtiny a dokonce sjednocovat překlad určitých výrazů a slovních obrátů²⁹⁰. Podle Hraly měl tento přístup za následek jazykovou šed' překladové produkce, která mnohdy odpovídala i průměrnosti originálu. U Kunderova přebásnění jsme se při translatologické analýze naopak často setkali s posuny směrem k vyšší poetičnosti textu, než kterou se vyznačuje často velice civilní originál. Důvodů může být několik. K vkládání básnických výrazů možná Kunderu vedly jeho vlastní umělecké sklony a preference, ale třeba to také byla jedna z forem tichého vzdoru proti tendencím k estetické nivelizaci umělecké produkce – to jsou však pouhé spekulace.

Rok 1989 přinesl zásadní změny ve vydávání a překládání knih. Eva Masnerová uvádí, že dosavadní monopolní postavení velkých nakladatelských domů vzalo za své a objevilo se mnoho malých podniků, které už nemusejí plnit úkoly nařízené shora, nýbrž se mohou rozvíjet svobodně a podle svých vlastních představ. Drobní nakladatelé se vzápětí začali specializovat na určitou oblast literatury a přispěli k velké pestrosti knižního trhu.²⁹¹ V podmínkách kapitalistické společnosti však vydavatelství musejí zápasit o přežití – nejedno v konkurenčním boji neobstálo a zaniklo –, což často vede k nadbíhání potenciálnímu čtenáři, nadbytku komerční literatury a nedbalé redakci v důsledku snah o rychlé vyhotovení a nízké náklady.

Hrala upozorňuje, že řada děl se dnes stala nepřijatelnou nejen pro své téma (např. budovatelské romány), ale také „pro metodu překladu, vztah k originálu a zejména pro jazykovou podobu, která je nyní už nepřijatelná. Funkční jsou jen jednotlivá díla, která vyhovují hlubším požadavkům překladatelské normy, jak se v současnosti zformovala. Na ně navazují nové překlady, někdy této normě odpovídající, jindy podléhající výkyvům a náladám“²⁹². Také překlady Traklovy poezie se nemohou vyhnout zastarávání, ale důkazem, že i nejstarší z nich – Reynkovo přebásnění – si navzdory době vzniku dodnes uchovalo mnoho ze své čtenářské atraktivnosti, je reedice z roku 1995 a pochvalné reakce na tento počín v českém tisku (viz pododdíly 2.1.1.3 a 2.1.2.3). Jiří Munzar k dvojici převodů Reynkova a Kunderova říká: „Je to, myslím[,] jeden z mála případů v české překladatelské tradici, kdy dva překlady nadále existují vedle sebe.“²⁹³

Radek Malý je pak jedním ze současných překladatelů, kteří – jak zmiňuje Hrala – navazují na své předchůdce a konfrontují se s nimi. Je s počiny Reynkovým a Kunderovým obeznámen, vychází z nich a pokouší se je revidovat za pomoci poznatků, které mu k dispozici dává současná literární věda.

²⁹⁰ Hrala 2002: 235 f.

²⁹¹ Hrala 2002: 74

²⁹² Hrala 2002: 239

²⁹³ Jiří Munzar: K problematice překladu z němčiny a ze severských jazyků. In: Milan Hrala (ed.): *Český překlad II (1945–2004)*. Praha 2005, s. 223.

Závěr

Tato diplomová práce seznamuje se třemi českými traklovskými překlady, jejichž autory jsou překladatelé a zároveň i básníci Bohuslav Reynek, Ludvík Kundera a Radek Malý. Na začátku práce je představen autor originálu, jehož život a tvorba jsou zasazeny do dobového kontextu. Následují uvedení tří překladatelů a informace o jejich přebásněních, doplněné přehledem soudobé recepce. Stručně je nastíněn vliv Georga Trakla na původní českou literaturu, jež důkladně zpracoval básníkův překladatel Malý. Translatologická analýza, ke které předcházející kapitoly směřují a která je těžištěm práce, se opírá zejména o teoretické poznatky významných představitelů československého myšlení o překladu Antona Popoviče a Jiřího Levého. Její výsledky jsou následně srovnány s hlavními tendencemi soudobého překladatelství. Zbývá odpovědět na otázku položenou v úvodu práce – jak si Trakla interpretují a jakou tvář mu svým počestěním dávají jednotliví překladatelé?

Reynkův Trakl má především mnoho ze svého překladatele. Je to básník něžný, s naivním pohledem na svět. I v prostředí, které je prodchnuto rozpadem, tlením a blížícím se zánikem, nalézá prchavou a prostou krásu. Tento básník miluje svět a volí k jeho uměleckému uchopení slova hebká a laskavá. Pro své rozvolněné tempo, mnohoslabičné stopy a častá ženská zakončení veršů působí jeho básně poklidně, někdy až kontemplativně.

Kunderův Trakl je básník formálně vyspělý, mistr svého řemesla. Svou beztak působivou poezii rád okoření expresivními výrazy a básnickými obraty. Nejsou mu cizí vypjatost a patos, avšak ani těmito výrazovými prostředky neplýtvá a nechává vyniknout síle své poezie tam, kde pramení z jednoduchosti. Jak konstatoval už Radek Malý, je to básník v zásadě srozumitelný a – přestože plně využívá bohatství své mateřštiny – není to jazykový experimentátor.

Trakl Malého je současný básník, který v sobě však nezapře souvislost s expresionismem. Jeho styl je ve srovnání se stylem předchozích dvou umělců nejcivilnější, ale básník si je zároveň vědom jisté vznešenosti svých veršů a také ji občas zdůrazní. Zůstává rád nepřístupný a neotevívá se snadno svému čtenáři, naopak se vzpírá jednoznačnému výkladu a uchovává si svoje tajemství. Je zběhlý ve svém oboru, avšak umělecký dojem vícekrát umenšují nepřilíš vynalézavé rýmy.

Čtenář, který neovládá němčinu a chce se nejvíce přiblížit Traklově poezii v originále, by měl sáhnout po převodu Kunderově nebo Malého. Přebásnění Reynkovu ale zase nelze upřít osobitý půvab. Všechny tři překlady, každý svým vlastním způsobem, přispívají k poznávání mnohohrstevné poezie Georga Trakla tím, že odhalují či podtrhují některé stránky tohoto výjimečného básnického díla, ke kterému ještě zdaleka nebylo řečeno vše.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem österreichischen Dichter Georg Trakl und seinem Werk, wie es ins Tschechische übersetzt wurde. Trakls Schaffenszeit fällt in die ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts und er wird meistens zur Strömung des Expressionismus gezählt. Seine Poesie zeichnet sich durch dunkle und melancholische Töne aus und wird aufgrund ihrer Unzugänglichkeit oft als hermetisch bezeichnet. Dem Dichter kam im tschechischen Sprachraum schon sehr früh eine große Aufmerksamkeit zu – dank der früh erfolgten Übersetzung Bohuslav Reyneks war das Tschechische sogar die erste Sprache, in die Trakls Gedichte übertragen wurden. Seine Poesie hat darauf eine ganze Generation junger Literaten beeinflusst, wie z. B. František Halas, Jan Zahradníček und František Hrubín. Neben Reynek haben mehr als zwanzig tschechische Dichter und Übersetzer versucht, Trakls Poesie zu übersetzen, im größeren Umfang taten dies jedoch nur noch Ludvík Kundera und Radek Malý. Die drei „Auslegungen“ von Trakls Lyrik, die in vielerlei Hinsicht komplementär sind, bilden das Hauptthema dieser Diplomarbeit.

Reynek veröffentlichte seine Übersetzungen 1917 und 1924 im Verlag Josef Florians, eines katholischen Schriftstellers und Verlegers. Die Traklschen Sammelbände wurden zusätzlich mit Graphiken Josef Čapeks versehen. Reynek, selbst ein bedeutender, heute schon legendärer Dichter, prägte die Übersetzungen durch seine eigene Poetik. Stark in der christlichen Tradition verankert und mit einer demütigen Beziehung zur Natur und zur Welt als Gottes Schöpfung, färbte er die Gedichte mit gütigem und zartem Ton. Er hielt sich nicht an die Form des Originals, sondern veränderte willkürlich ihren Rhythmus und ihr Reimschema.

Kundera gab seine Nachdichtung zum ersten Mal 1965 heraus, etwas abgeändert dann im Jahre 1995. Der produktive und geschätzte Übersetzer, dessen größte Leistung in der Einführung der Werke Bertolt Brechts in die tschechische Kultur liegt, hat sich, im Vergleich zu Reynek, nicht so weit vom Original entfernt. Er hat Trakl mit großem handwerklichem Geschick übertragen und respektierte auch seinen oft zivilen Schreibstil. Ab und zu hob er jedoch das Poetische an seiner Lyrik hervor und milderte Trakls sprachliche Experimente ab.

Malý, ein gepriesener zeitgenössischer Dichter, hat ähnlich wie Kundera eine sehr treue Übersetzung verfertigt. Er setzte sich zum Ziel, Trakls sprachliche und stilistische Uneindeutigkeit zu reproduzieren, was ihm zum großen Teil auch gelang. Er bewahrt auch den schlichten Stil des Dichters, unterstreicht jedoch die Erhabenheit einiger Verse und intensiviert ihren Ausdruck.

Alle drei Übersetzungen tragen zur Erkenntnis dieser geheimnisvollen und vielschichtigen Poesie bei, jede auf ihre spezifische Art und Weise.

Summary

This thesis deals with the Austrian poet Georg Trakl and his poetry, as it has been translated into Czech. Trakl's work period falls within the first two decades of the 20th century and it is usually counted as expressionism. His poetry is characterised by dark and melancholic tones and due to its inaccessibility it is often referred to as hermetic. In the Czech speaking world, the poet was noticed very early – thanks to the quick translation of Bohuslav Reynek, Czech was even the first language Trakl's poems were translated into. His poetry has influenced a whole generation of young writers, such as František Halas, Jan Zahradníček and František Hrubín. Beside Reynek, more than twenty poets and translators tried to introduce Trakl's poetry into Czech, on a larger scale, however, only Ludvík Kundera and Radek Malý did so. The three interpretations of Trakl's poetry, which are complementary in many ways, are the main theme of this thesis.

Reynek published his translations in 1917 and 1924 in the publishing company of Josef Florian, a famous Czech catholic writer and thinker. The books were provided with graphics of Josef Čapek. Reynek, an outstanding, today even a legendary poet, coloured the translations by his own poetics. Deeply rooted in the Christian tradition and with a humble relationship to nature and to the world as God's creation, he tinged the poems with a kind and tender tone. He did not stick to the shape of the original, but arbitrarily changed its rhythm and its rhyme scheme.

Kundera published his translation for the first time in 1965 and slightly modified in 1995. The productive and respected translator, whose greatest achievement is the introduction of the works of Bertolt Brecht into Czech culture, veered – compared to Reynek – not so far from the original. He translated Trakl with great craftsmanship and also respected his plain style. From time to time he accentuated the poetic side of the work and tempered Trakl's linguistic experiments.

Malý, an acclaimed contemporary poet, has – similarly to Kundera – created a very faithful translation. His goal was to reproduce Trakl's linguistic and stylistic ambiguity, in which he succeeded to a large extent. His translation also preserves the simple style of the poet, but underlines the gracefulness of some verses and intensifies their expression.

All three translations contribute to the knowledge of this unapproachable and complex poetry, each in their own specific way.

Seznam použité literatury

a) Primární literatura

- Držice v drzých držkách cigarety: malá antologie poezie německého expresionismu.* Sestavil a přeložil Radek Malý. Praha: BB/art, 2007, 178 s.
- TRAKL, Georg. *Básně.* Přeložil Bohuslav Reynek. Náchod: Pavel Maur, 1995, 147 s.
- TRAKL, Georg. *Básně.* Přeložil Ludvík Kundera. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, 239 s.
- TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk.* München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1979, 332 s.
- TRAKL, Georg. *Die Dichtungen.* Karl Röck (ed.). Salzburg: Otto Müller, 1938, 202 s.
- TRAKL, Georg. *Dichtungen und Briefe: [Historisch-kritische Ausgabe].* Walther Killy a Hans Szklenar (eds). Salzburg: Otto Müller, 1969, 2 svazky.
- TRAKL, Georg. *Podzimní duše.* Přeložil Radek Malý. Praha: BB/art, 2005, 120 s.
- TRAKL, Georg. *Sämtliche Werke und Briefwechsel: [Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls].* Eberhard Sauermann a Hermann Zwerschina (eds). Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995–2000, 4 svazky.
- TRAKL, Georg. *Šebastian v snu.* Přeložil Bohuslav Reynek. Vyškov: František Obzina, 1924, 96 s.
- TRAKL, Georg. *Šebestián ve snu.* Přeložil Ludvík Kundera. Třebíč: Arca JiMfa, 1995, 308 s.
- TRAKL, Jiří. *Básně Jiřího Trakla.* Přeložil Bohuslav Reynek. Stará Říše: A. L. Stříž, 1917, 84 s.

b) Sekundární literatura

- AJOURI, Philip. *Literatur um 1900: Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus.* Berlin: Akademie Verlag, 2009, 253 s.
- AMANN, Klaus a Armin A. WALLAS (eds). *Expressionismus in Österreich: Die Literatur und die Künste.* Wien: Böhlau, 1994, 625 s.
- ANZ, Thomas. *Literatur des Expressionismus.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2010, 271 s.
- APEL, Friedmar. *Literarische Übersetzung.* Stuttgart: J. B. Metzler, 1983, 103 s.
- APPEL, Mirjam. *Lyrikübersetzen: übersetzungswissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Grundlagen für ein Rahmenmodell zur Übersetzungskritik.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, 106 s.
- BASIL, Otto. *Georg Trakl: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010, 178 s.
- BECKER, Udo. *Slovník symbolů.* Praha: Portál, 2002, 351 s.
- BENN, Gottfried. Probleme der Lyrik. In: *Essays und Reden: in der Fassung der Erstdrucke.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, s. 505–535.
- Bible: český ekumenický překlad* [online]. Česká biblická společnost 2009. Dostupné z: <http://www.biblenet.cz>

- BLAHYNKA, Milan. Metody a cíle: Ke kritice a ne-kritice poezie v šedesátých letech. In: *Literární měsíčník*. 1976 (č. 1), s. 65–74. Dostupné online [cit. 2012-10-23]: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/4/11.pdf>
- BRAUNGART, Wolfgang. Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls. In: CSÚRI, Károly (ed.). *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung: Szegeder Symposion*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996, s. 1–28.
- BUCK, Theo. Negative Utopie: zu Georg Trakls Gedicht „Grodek“. In: COLOMBAT, Rémy a Gerald STIEG (eds). *Frühling der Seele: Pariser Trakl-Symposion*. Innsbruck: Haymon, 1995, s. 171–180.
- BUCK, Theo. Zu Georg Trakls Gedicht Menschheit. In: *Austriaca*. 2007–2008, roč. 32–33 (č. 65–66), s. 183–195.
- COLOMBAT, Rémy. Existenzkrise und „Illumination“. In: *Gedichte von Georg Trakl*. Stuttgart: Reclam, 2009, s. 62–79.
- ČERMÁK, Josef. Die Kafka-Rezeption in Böhmen. In: KROLOP, Kurt a Hans Dieter ZIMMERMANN (eds): *Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.–27. November 1992*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, s. 217–237.
- Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945: Kundera Ludvík* [online]. Obec překladatelů, 2. 6. 2006 [cit. 2012-10-04]. Dostupné z: http://www.obecprekladatelů.cz/_ftp/DUP/K/KunderaLudvik.htm
- DE VOS, Jaak. „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“: Georg Trakls Gedicht „Grodek“. In: *Sprachkunst*. 1995, roč. 26 (č. 1), s. 53–63.
- DEDECIUS, Karl. *Vom Übersetzen: Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 204 s.
- Die Bibel* [online]. CID – christliche internet dienst GmbH 1996. Dostupné z: <http://bibel-online.net>
- DOPPLER, Alfred. Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls. In: WEICHSELBAUM, Hans (ed.). *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*. Salzburg: Otto Müller, 2005, s. 9–27.
- DOPPLER, Alfred. *Die Lyrik Georg Trakls: Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*. Salzburg: Otto Müller, 2001, 198 s.
- Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2007, 2016 s.
- EHRENSTEIN, Albert. In memoriam Georg Trakl. In: *Vom jüngsten Tag: ein Almanach neuer Dichtung*. Leipzig: Wolff, 1916, s. 21–25.
- ENZENSBERGER, Hanz Magnus. Weltsprache der modernen Poesie. In: *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, s. 255–272.
- Erinnerung an Georg Trakl: Zeugnisse und Briefe*. Salzburg: Otto Müller, 1966, 257 s.
- FÄHNDEERS, Walter. *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998, 318 s.
- FINCK, Adrien. „Wer mag er gewesen sein?“: zur Frage der Identität bei Georg Trakl. In: BÉHAR, Pierre a Marie-Louise ROTH (eds). *Literatur im Kontext Robert Musil*. Bern: Peter Lang, 1999, s. 115–125.
- FINCK, Adrien. Die französischen Trakl-Übersetzungen. In: WEISS, Walter a Hans WEICHSELBAUM. *Salzburger Trakl-Symposion*. Salzburg: Otto Müller, 1978, s. 28–43.

- FISCHER, Otokar. O překládání básnických děl. In: *Duše a slovo: essaie*. Praha: Melantrich, 1929, s. 263–283.
- FUES, Wolfram Malte. Die Welt ist in den Fugen: Georg Trakls Gedicht „De profundis“. In: *Text als Intertext: zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 1995, s. 8–69.
- FÜHMANN, Franz. *Gedanken zu Georg Trakls Gedicht*. Leipzig: Reclam, 1981, 99 s.
- GÖRNER, Rüdiger. Farbintervall und Wortverschattung: Versuch über Trakl. In: *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 2008, roč. 102 (č. 2), s. 187–202.
- HALASOVÁ, Dagmar. *Bohuslav Reynek*. Brno: Petrov, 1992, 128 s.
- HEIDEGGER, Martin. Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. In: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1965, s. 35–82.
- HOBLÍK, Jiří. *Zlomky L. K.: 166 otázek Ludvíku Kunderovi (s 18 apendixy)*. Brno: Masarykova univerzita, 1993, 128 s.
- HRADEC, Josef. Blázen jsem ve své vsi. In: *Proglas: měsíčník pro politiku a kulturu*. 1991 (č. 1), s. 57–72.
- HRALA, Milan (ed.). *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, 2002, 271 s.
- HRBEK, T. *Mezi uměním, řemeslem a vědou: Rozhovor s básníkem, překladatelem a literárním vědcem Mgr. Radkem Malým, Ph.D.* [online]. 12. 11. 2007 [cit. 2012-10-22]. Dostupné z: <http://www.upol.cz/aktualita/clanek/radek-maly/>
- CHALUPA, Pavel. *Bohuslav Reynek*. Řevnice: Arbor vitae, 2011, 400 s.
- JAKOBSON, Roman. O překladu veršů. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, 747 s.
- JUNKES-KIRCHEN, Klaus. *T. S. Eliots The Waste Land Deutsch: Theorie und Praxis einer Gedichtübersetzung nach literatur- und übersetzungswissenschaftlichen Gesichtspunkten*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988, 303 s.
- KAPRÁLOVÁ, Dora. Ani jeden den bez řádky: Rozhovor s Ludvíkem Kunderou. In: *Tvar*. 2005 (č. 7), s. 8–9.
- KAPRÁLOVÁ, Dora. Ludvík Kundera: kulturní instituce. In: *Kavárna* [online]. 20. 3. 2010, (č. 12), s. 37–39 [cit. 2012-10-03]. Dostupné z: <http://data.idnes.cz/mfdnes/kavarna/pdf/2010/kavarna-20100320.pdf>
- KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. K otázce, jak překládati básně. In: *Chimérické výpravy: kritické studie*. Praha: Otakar Štorch-Marien, 1927, s. 55–59.
- KEMPER, Hans Georg. Form-(De-)Konstruktion: Poetische Malerei im Reihungsstil. In: *Gedichte von Georg Trakl*. Stuttgart: Reclam, 2009, s. 43–59.
- KEMPER, Hans-Georg. Nachwort. In: TRAKL, Georg. *Werke, Entwürfe, Briefe*. Stuttgart: Reclam, 2003, s. 269–320.
- KILLY, Walther. *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, 100 s.
- KLETTENHAMMER, Sieglinde. Die Nicht-Rezeption Georg Trakls in den Zeitschriften „Der Sturm“ und „Die Aktion“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* [online]. Innsbruck: 1983, roč. 2, s. 50–61 [cit. 2012-10-21]. Dostupné z: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=1424&page=1&viewmode=fullscreen>
- KLETTENHAMMER, Sieglinde. *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit. Kontext und Rezeption*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1990, 316 s.

- KOLÁŘOVÁ, Jitka. *Ludvík Kundera jako překladatel německé literatury*. Praha, 2005, 124 s., xix příl. Diplomová práce. Ústav translatologie FF UK. Vedoucí práce Gabriela Veselá.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011, 349 s.
- KOPÁČ, Radim. *Setkávání: S redaktorem a básníkem Radkem Malým hovoří Radim Kopáč* [rozhlásový pořad, online]. ČRo 3 – Vltava, 28. 2. 2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/setkavani/_zprava/700996
- KOSSAT, Ernst. *Wesen und Aufbauformen der Lyrik Georg Trakls*. Hamburg: Hansischer Gildenverlag, 1939, 102 s.
- KOŽMÍN, Zdeněk. Trakl. In: *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995, s. 214–215.
- KUNDERA, Ludvík. Devatero překvapení. In: GLIVICKÝ, Josef a Ludvík KUNDERA. *Nepřicházejí vhod: Josef Čapek – Bohuslav Reynek: dopisy, básně, překlady, prózy*. Brno: Blok, 1969, s. 10–14.
- KUNDERA, Ludvík. *František Halas: o životě a díle: 1947–1999*. Brno: Atlantis, 1999, 456 s.
- KUNDERA, Ludvík. Potýkání s Traklem. In: *Nové knihy*. 5. 8. 1965 (č. 32–34), s. 4.
- KUNDERA, Ludvík. *Různá řečiště /a/: portréty, dopisy, rozhovory, fragmenty, 1936–2004*. Brno: Atlantis, 2005, 460 s.
- KUNDERA, Ludvík. Tragický básník. In: TRAKL, Georg. *Šebestián ve snu*. Třebíč: Arca JiMfa, 1995, s. 7–35.
- LACHMANN, Eduard. *Kreuz und Abend: Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller, 1954, 240 s.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu: vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. 1. svazek. Praha: Ivo Železný, 1996, 273 s.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, 386 s.
- LIPINSKI, Krzysztof. Georg Trakls Dichtung als Vorlage des Übersetzungsprozesses und Ausgangspunkt eines Übersetzungsmodells. In: WEISS, Walter a Eduard BEUTNER (eds): *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit: polnisch-österreichisches Germanisten-Symposium 1983 in Salzburg*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1985, s. 185–200.
- LIPINSKI, Krzysztof. Übersetzungsfall Georg Trakl: Strategien der Schlüsselwortwiedergabe. In: FINCK, Adrien a Hans WEICHSELBAUM (eds). *Trakl in fremden Sprachen: Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Salzburg: Otto Müller, 1991, s. 15–27.
- MAHRHOLDT, Erwin. Der Mensch und Dichter Georg Trakl. In: *Erinnerung an Georg Trakl: Zeugnisse und Briefe*. Salzburg: Otto Müller, 1966, s. 21–90.
- MALÝ, Radek. „Dnes hlásám, že jsme rýmová velmoc“: Rozhovor s Ludvíkem Kunderou. In: *Kontexty: časopis o kultuře a společnosti*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010, roč. 2 (č. 1), s. 78–80.
- MALÝ, Radek. Die „Traklsche Linie“ in der tschechischen Lyrik. In: *Germanoslavica*. 2008, roč. 19 (č. 2), s. 49–60.
- MALÝ, Radek. Jak jsem si začal (a neskončil) s Georgem Traklem. In: *Listy* [online]. 2005 (č. 5) [cit. 2012-10-02]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=055&clanek=050520>

- MALÝ, Radek. Rimbaud, Trakl a jejich překladatelé – překvapivá paralela k úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní poezie. In: *Bohemica Olomucensia 2 – Symposiana*. 2009, roč. 1 (č. 2), s. 122–132.
- MALÝ, Radek. *Spásná trhlina: Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře*. Olomouc: Votobia, 2006, 237 s.
- MASNEROVÁ, Eva. K diskusi o zpracování dějin českého překladu 2. poloviny 20. století. In: HRALA, Milan (ed.). *Český překlad 1945–2003: sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika v multikulturním světě v Praze 11. září 2003*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005, s. 7–10.
- MATHESIUS, Vilém. O problémech českého překladatelství. In: *Jazyk, kultura a slovesnost*. Praha: Odeon, 1982, s. 225–226.
- MED, Jaroslav. Básník samoty a kontemplace. In: REYNEK, Bohuslav. *Vlídne vidiny*. Praha: Odeon, 1992, 260 s.
- MED, Jaroslav. Česká literatura a německý expresionismus. In: *Česká literatura*. 2005, roč. 53 (č. 5), s. 688–693.
- MED, Jaroslav. Halas – Trakl – Reynek (Pokus o srovnání). In: *Česká literatura*. 1969, roč. 17 (č. 3), s. 228–240.
- MED, Jaroslav. Ludvík Kundera. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, aktualizováno 25. 2. 2009 [cit. 2012-10-04]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1060>
- MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, 237 s.
- METHLAGL, Walter. Wirkung und Aufnahme des Werkes von Georg Trakl seit dem ersten Weltkrieg. In: METHLAGL, Walter (ed.). *Londoner Trakl-Symposion*. Salzburg: Müller, 1981, s. 13–32.
- MIKO, František. *Estetika výrazu: teória výrazu a štýl*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969, 292 s.
- MIKULKA, Radek. Radost z pěkné knížky: Dílo vyškovského tiskaře a nakladatele Františka Obziny. In: *Dějiny a současnost: kulturně historická revue* [online]. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005 (č. 5) [cit. 2012-10-04]. Dostupné z: <http://dejiny.nln.cz/archiv/2005/5/radost-z-pekne-knizky>
- MILOTA, Karel. Šebestián proklátý a proklátý. In: *Literární noviny*. 6. 8. 1997, roč. 8 (č. 31), s. 6–7.
- MRHAČOVÁ, Eva. *Názvy zvířat v české frazeologii a idiomatice: (tematický frazeologický slovník I)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1999, 161 s.
- MUNZAR, Jiří. K problematice překladu z němčiny a ze severských jazyků. In: HRALA, Milan (ed.): *Český překlad II (1945–2004): sborník příspěvků z kolokvia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie (MSM 0021620824) v Praze 8. dubna 2005*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005, s. 219–226.
- MUNZAR, Jiří. Ludvík Kundera překladatel. In: HRALA, Milan (ed.). *Český překlad 1945–2003: sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika v multikulturním světě v Praze 11. září 2003*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005, s. 99–102.

- NEZVAL, Vítězslav. Jan Zahradníček. In: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 510–512.
- NEZVAL, Vítězslav. Kohout plaší smrt. In: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 324–329.
- NEZVAL, Vítězslav. O některých problémech současné poezie. In: *Dílo XXVI: Eseje a projevy po osvobození (1945–1958)*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 301–337.
- NEZVAL, Vítězslav. První básně Františka Halase. In: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 486–489.
- PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986, 87 s.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975, 293 s.
- Radek Malý – informace o vyučujícím* [online]. 2. 9. 2011 [cit. 2012-10-22]. Dostupné z: <http://www.kb.upol.cz/maly>
- Radek Malý – oficiální stránky* [online]. 2006–2012 [cit. 2012-10-22]. Dostupné z: <http://radekmalý.flexum.cz>
- REISS, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber, 1971, 119 s.
- ROYT, Jan a Hana ŠEDINOVÁ. *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, 201 s.
- RUSCH, Gebhard a Siegfried J. SCHMIDT. *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*. Braunschweig: Vieweg, 1983, 345 s.
- SCHIER, Rudolf Dirk. *Die Sprache Georg Trakls*. Heidelberg: Winter, 1970, 107 s.
- SCHREIBER, Hermann. Der Dichter und die Farben. In: *Plan*. Wien: Erwin Müller, 1946, roč. 1 (č. 4), s. 269–277.
- SCHÜNEMANN, Peter. *Georg Trakl*. München: Beck, 1988, 96 s.
- SLAVÍK, Ivan. Čep, Baring a ti druzí. In: *aluze.cz: revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 1999 (č. 2) [cit. 2012-11-03]. Dostupné z: http://aluze.cz/1999_02/cep02.php
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Praha: Academia, 1998, 647 s.
- STEINER, Jacob. Die Farben in der Lyrik von George bis Trakl. In: STRELKA, Joseph P. (ed.). *Internationales Georg Trakl-Symposium*. Bern: Peter Lang, 1984, s. 116–131.
- STILLMARK, Alexander. Problems and Principles in Translating Trakl. In: PABISCH, Peter a Wolfgang GREISENEGGER. *Von Eierschwammerlhöhen zur D. H. Lawrence-Ranch: österreichisches Literaturgeschehen in den Rockies?: eine Begegnung*. New York: Lang, 2010, Jahrbuch für internationale Germanistik, sv. 100, s. 183–191.
- ŠPIRIT, Michael (ed.). *Tvář: výběr z časopisu*. Praha: Torst, 1995, 831 s.
- THAUERER, Eva. *Ästhetik des Verlusts: Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin: Weidler, 2007, 368 s.
- TROST, Pavel. Český verš ve srovnání s německým. In: *Slovo a slovesnost*. 1938, roč. 4 (č. 1), s. 51–53.

- VILIKOVSKÝ, Ján. K vývoju prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov. In: *Preklad včera a dnes: Zborník príspevkov z konferencie „40 rokov prekladu v socialistickej spoločnosti“*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986, s. 55–65.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Preklad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002, 247 s.
- WANDRUSZKA, Mario. Die maschinelle Übersetzung und die Dichtung. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 1967, roč. 1 (č. 1), s. 3–7.
- WEICHSELBAUM, Hans. *Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*. Salzburg: Otto Müller, 1994, 215 s.
- WEICHSELBAUM, Hans. Inzest bei Georg Trakl – ein biographischer Mythos? In: WEICHSELBAUM, Hans (ed.). *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*. Salzburg: Otto Müller, 2005, s. 43–59.
- WETZEL, Heinz. *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller, 1971, 818 s.
- WETZEL, Heinz. Sprachmusik und Übersetzung: Der Tonfall Trakls in fremden Sprachen. In: FINCK, Adrien a Hans WEICHSELBAUM (eds). *Trakl in fremden Sprachen: Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Salzburg: Otto Müller, 1991, s. 72–94.
- WETZEL, Heinz. Zum Rhythmus der freirhythmischen Gedichte Trakls. In: STRELKA, Joseph P. (ed.). *Internationales Georg Trakl-Symposium*. Bern: Peter Lang, 1984, s. 171–186.
- WINTER, Werner. Nemožnosti prekladu. In: *Preklad literárneho díla: sborník současných zahraničních studií*. Praha: Odeon, 1970, s. 519–535.
- ZAJAC, Peter. Trakl in den slowakischen Übersetzungen. In: FINCK, Adrien a Hans WEICHSELBAUM (eds). *Trakl in fremden Sprachen: Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Salzburg: Otto Müller, 1991, s. 28–39.