

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav translatologie**

## **Diplomová práce**

Eliška Dubcová

# **Rilkův román Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge v českých překladech**

Rilke's Novel Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge  
in Czech Translations

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Tvrdík, CSc.



Na tomto místě bych ráda vyjádřila svůj dík

doc. PhDr. Gabriele Veselé, CSc.,

doc. Milanu Tvrdíkov, CSc.,

a PhDr. Tomáši Svobodovi, PhD.

nejen za cenné rady, které mi při psaní diplomové práce poskytli, ale také za čas, který mi věnovali, a za ochotu a vstřícnost, s níž mi pomáhali překonávat úskalí této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 30. dubna 2013

.....  
Eliška Dubcová

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá dvěma překlady Rilkova románu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Překlad je přitom chápán nikoli pouze jako výsledný produkt, ale především jako komunikační proces, na němž se podílí celá řada faktorů kulturních i sociálně-politických. Práce se proto snaží zachytit také proměny rilkovské recepce ve vztahu k literárnímu paradigmatu a – vzhledem k politické situaci v zemi – také k dobové nakladatelské politice, neboť Rilkova tvorba, jejíž recepce ve třicátých letech zaznamenala svůj vrchol, se v době socialistického státního zřízení do obecného povědomí znovu dostávala jen pomalu, v souvislosti s postupným uvolňováním kulturně-politických poměrů.

Cílem této práce je tak zachytit problematiku vzniku překladů vzhledem k jejich dobové a kulturní zakotvenosti a k autorské poetice překladatele. Součástí práce je translátologická analýza, na jejímž základě se pokusíme zformulovat překladatelské metody obou překladatelů.

### **Klíčová slova:**

Rainer Maria Rilke, komunikační proces, překlady, Jan Zahradníček, Josef Suchý

## **Abstract**

The diploma thesis deals with two translations of Rilke's novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Each translation is not only conceived as a final product, but also as a communication process, influenced by a number of cultural and socio-political factors. The thesis therefore attempts to capture changes in Rilke's reception in relation to the literary paradigm and – with regards to the political situation – to the contemporary publisher policy, because during the period of socialism Rilke's work, which was highly valued in the thirties, came back into general awareness quite slowly in connection with the gradual liberation of cultural and political situation.

The goal of the thesis is to map the problems of the translations' genesis with regards to the period and cultural environment and to the translators' poetic style. Part of the thesis addresses a translational analysis, which is the base for defining both of the translators' methods.

## **Keywords:**

communication process, Rainer Maria Rilke, Jan Zahradníček, Josef Suchý, translations

## Obsah

1	Úvod.....	8
1.1	Úvod do problematiky.....	8
1.2	Cíl diplomové práce.....	9
1.3	Výchozí texty.....	9
1.4	Struktura diplomové práce.....	10
2	Současný stav bádání.....	13
2.1	Vysokoškolské kvalifikační práce.....	13
2.2	Přínos českých badatelů v rilkovské problematice.....	13
3	Próza Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.....	15
3.1	Zařazení prózy Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge do kontextu autorova života a díla.....	15
3.2	Výklad prózy Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.....	18
4	Recepce Rilкова díla v českých zemích jako výchozí situace pro překlady Zápisků.....	26
4.1	1892–1926.....	27
4.2	1926–1948.....	28
4.3	1948 – 1989.....	30
4.4	Po roce 1989.....	32
5	Dva české překlady románu Zápisky Malta Lauridse Brigga z hlediska genetické příbuznosti poetik autora a jeho překladatelů.....	34
5.1	Výchozí situace.....	34
5.2	Překladatelé.....	36
6	Translatologická analýza překladů a její teoretická východiska.....	40
6.1	Teoretická východiska translatologické analýzy.....	40
6.1.1	Komunikační aspekt.....	40
6.1.2	Posuny v překladu.....	42
6.1.2.1	Jiří Levý.....	42
6.1.2.2	Anton Popovič.....	43
6.1.3	Formulování vlastní klasifikace.....	45
6.1.4	Překlad Jana Zahradníčka.....	50
6.1.5	Překlad Josefa Suchého.....	60
6.1.6	Vyhodnocení translatologické analýzy.....	69
7	Dobové reflexe Zápisků v tisku.....	71
8	Shrnutí a závěr.....	78
9	Seznam použité literatury.....	81





# 1 Úvod

## 1.1 Úvod do problematiky

*Zápisky Malta Lauridse Brigga*<sup>1</sup>, dílo jednoho z nejvýznamnějších autorů z pražského česko-německého kulturního prostředí, Rainera Marii Rilka, byly vydány roku 1910, překlad Jana Zahradníčka se však do rukou českého čtenáře poprvé dostal až o třiatvacet let později, v roce 1933. V případě druhého vydání *Zápisků*, tentokrát v překladu Josefa Suchého, činil rozdíl bezmála sedm desetiletí, dílo vyšlo roku 1967. Důvody obou případů jsou nasnadě – zatímco první případ lze vysvětlit tím, že pozdější Rilkovo dílo do českého povědomí pronikalo v souladu s dobovou orientací na avantgardní směry pomaleji a komplexněji se etablovalo až díky povětšinou katolickým překladatelům ve třicátých letech, neodpovídala v poúnorové době Rilkoва mystika definici socialistického realismu, a k českým čtenářům tak pronikla až v době, kdy došlo ke značným ústupkům od požadavku tendenčního umění.

Více než tři desetiletí, která dělí oba překlady, jsou poměrně dlouhým časovým úsekem, který odráží řadu společenských změn. Politický a společenský vývoj na našem území, mající přímý i nepřímý vliv na všechny sféry kulturního života, a tedy i na činnost literární a nakladatelskou, dává tušit, že těmito okolnostmi bude ovlivněna i geneze překladu. Výchozí situace vzniku obou překladů byla zcela odlišná: Zahradníčkův překlad vyšel v době, kdy se Rilkoва díla překládala v poměrně velké míře – mezi roky 1930 a 1944 u nás dle Jiřího Stromšíka vychází 22 Rilkových knižních titulů, což svědčí o velkém čtenářském zájmu (Stromšík 1995:49). Suchého překlad naopak vznikl za zcela jiných podmínek – v době, kdy jednak nakladatelská činnost byla činností do značné míry politickou, jednak rilkovská recepce nedosahovala svých dřívějších hodnot. Skutečnost, že mezi vznikem originálu, ovlivněného dobovou společenskou situací, a jeho převody je rozdíl několika desítek let, je dalším významným faktorem podílejícím se na podobě překladu. Literární dílo totiž vždy vstupuje do průsečíku vztahů nejen společensko-literárních (to je přímé či nepřímé návaznosti na kulturně-literární tradici daného prostředí), ale realizuje se také jako konkretizace recipientova aktu čtení. Překladatel, který podle Jiřího Levého je v první řadě čtenář (Levý 1983/1998: 48), tak překládá nikoli dílo jako takové, ale svou vlastní konkretizací tohoto díla, a tu pak předkládá potenciálním recipientům. Neméně důležitým faktorem je navíc i samotný

---

<sup>1</sup> V textu budeme při označování tohoto díla dále pracovat jen se zkráceným názvem „Zápisky“. Současně jej graficky (verzálkou) odlišujeme od zápisků jakožto drobného textového útvaru. Německý název *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* používáme tam, kde hovoříme o originálním díle, tedy o výchozím textu.

jazykový vývoj, který vzhledem ke své dynamické povaze podléhá změnám, jež se přirozeně projeví v textu překladu.

## **1.2 Cíl diplomové práce**

Sám – tematicky poměrně obecně vymezený – název napovídá, že diplomová práce zachytí problematiku jednotlivých převodů ve vztahu k době, kdy byly pořízeny a vydány, a tedy i způsob, jakým konkrétní, dobově a kontextově zakotvený překlad vstupoval do vztahu mezi čtenářem a textem originálu, a v neposlední řadě také vztah k autorské poetice a literární orientaci obou překladatelů.

Jako cíl této diplomové práce tak můžeme formulovat genezi českých překladů Rilkyovy prózy *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* a jejich srovnání (s originálem i mezi sebou) s ohledem na jejich dobovou platnost a podmíněnost a autorskou poetiku tvůrce originálu i jeho překladatelů. Přitom však budeme chápat překlad jako proces, který začíná u autora originálu, prochází uměleckou a jazykově-obsahovou transformací díla v překladu a končí čtenářovou recepcí. Jsme si vědomi toho, že rámec diplomové práce neumožňuje vyčerpat celou problematiku, není to ani naší snahou. Je však naší snahou podat širší pohled na zpracovaný předmět, a nastínit jej tak v jeho komplexnosti.

Součástí diplomové práce je translátologická analýza. Jejím předmětem není určit, který z překladů je celkově kvalitnější, k textům také nepřistupujeme se snahou znehodnocovat jednotlivá překladatelská řešení. Naopak bude naší snahou abstrahovat přístup českých překladatelů k textu a jejich metodu. Ani translátologická analýza nicméně nemá ambice být vyčerpávajícím přehledem překladatelských postupů. Vzhledem k tomu, jak výraznými básnickými osobnostmi rilkovští překladatelé byli, jsme k analýze přistupovali s hypotézou, že podoba překladu bude výrazně ovlivněna autorskou poetikou překladatele. Překlad nebude charakterizován pouze jako součet dílčích oblastí, ale především jako celek, neboť až v této podobě začíná fungovat jako literární dílo.

## **1.3 Výchozí texty**

Jak bylo naznačeno výše, předmětem zkoumání v diplomové práci bude originální dílo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, vydané roku 1910, a dva jeho české převody. První překlad pořídil Jan Zahradníček v roce 1933, druhý překlad, tentokrát z pera Josefa Suchého, vyšel v roce 1967. Druhého vydání se Suchého převod dočkal v roce 1994. V diplomové práci budeme vycházet z vydání prvního.

Aby bylo možné validně porovnat překlad s originálem, bylo třeba zjistit, z jakého vydání originálu překladatelé vycházeli, neboť obecně platí, že literární díla mohou v procesu dalších vydání podléhat edičním zásahům. První překlad, *Zahradníčkův*, zdrojový text neuvádí. Domníváme se, že z hlediska nakladatelských zvyklostí vycházel jeho překlad z vydání poslední ruky, ale zda tomu tak skutečně je, se nám nepodařilo nikde dohledat. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vydal Insel Verlag v roce 1910 (první vydání), přičemž do roku 1922 vycházely dotisky obou svazků, z nichž kniha sestávala. Nejaktuálnější vydání před rokem 1933 vyšlo v roce 1931 v rámci sebraných spisů.<sup>2</sup> Pro účely analýzy jsme s ohledem na výše zmíněné rozhodli vycházet z původního vydání z roku 1910.

Obdobný problém vznikl u druhého, Suchého, překladu. V tiráži se uvádí, že originál vychází z textu vydaného u Insel Verlag, není však uvedeno, z jakého roku vydání pochází. Tato informace je doplněna až v druhém vydání (1994): Suchý vycházel z textu originálu, vydaného v roce 1963 ve Wiesbadenu. Ten však bohužel není v ČR dostupný. I v tomto případě jsme se tedy rozhodli vycházet z vydání nakladatelství Deutscher Taschenbuch Verlag z roku 1997.

Na základě výše uvedeného zdůrazňujeme, že jsme si vědomi toho, že závěry z translatologické analýzy mají spíše povahu hypotézy, neboť jsme nemohli pracovat s originály, z nichž překladatelé vycházeli.

#### **1.4 Struktura diplomové práce**

Tematicky se předmět diplomové práce pohybuje na pomezí dějin a kritiky překladu. V souladu s tím jsme zvolili teoreticko-empirický přístup.

Teoretickým východiskem pro koncepci diplomové práce se stal strukturální model Jiřího Levého. Levý (Levý 1983/1998:32) zdůrazňuje účast překladatele na procesu překládání a nespokojuje se s pojetím překladu jakožto „kontaktem mezi dvěma jazyky“. V souladu s tím budeme značnou pozornost věnovat nejen textům (originálu a překladu), ale také genezi a procesu vzniku překladu. Levého dvojčlenný komunikační řetěz, čerpající z poznatků teorie informace, vychází od autora, který vytváří původní dílo odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti, přičemž Levý zdůrazňuje, že autorův subjekt není jen individuální činitel, ale je podmíněn také historicky – autorovou příslušností k určitému světovému názoru, jeho politickým přesvědčením apod. Překladatel dílo dešifruje a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka. Posledním článkem tohoto řetězu je pak

---

<sup>2</sup> Toto vydání je příležitostně k dispozici jako archivní exemplář v Národní knihovně, avšak není možno s ním pracovat pro potřeby diplomové práce v požadovaném rámci.

čtenář, který dešifruje sdělení obsažené v překladu (Levý 1983/1998:44n). Diplomová práce je strukturována tak, aby sledovala tento proces.

Výchozím bodem tohoto procesu je osoba autora ve vztahu ke genezi díla. Rilkův román zařadíme do kontextu jeho života a tvorby. Budeme se věnovat také výkladu díla, pokusíme se rozpoznat jeho tzv. ideově estetické hodnoty, tedy to, co je samotným předmětem uměleckého sdělení.

Od autora přesuneme pozornost k překladateli a k textu překladu. Soustředit se budeme také na rilkovskou recepci, neboť právě ona je klíčová pro pochopení vztahu překladu k dobovému kulturně-společenskému kontextu. Oba čeští překladatelé, sami básníci, mají neopominutelné místo v české v poezii. Pozornost budeme věnovat nejen autorům překladů, ale pokusíme se na pozadí překladatelských osobností uvést převody do souvislosti s kulturní situací, v níž byly vytvořeny. V další části práce podrobíme texty translatické analýze. Oba převody budou porovnány s originálním dílem a zároveň mezi sebou.

V poslední části se budeme zabývat čtenářem, který svou konkretizací teprve dílo realizuje, a to ve smyslu metakomunikace, odvozené literární komunikace, tedy další „manipulace“ s literárním textem dále rozvíjející komunikační řetěz<sup>3</sup>, jejímž výstupem jsou v tomto případě dobové recenze v tisku. Protože oba texty dělí několik desetiletí, lze očekávat, že společenské pozadí, na němž vznikaly, bude jedním z činitelů, které se budou významně podílet na rozdílnosti recepce. Ta je totiž do značné míry podmíněna historickým kontextem, průsečíkem činitelů společenských a kulturních. Tomu, jak byly překlady reflektovány, jejich recepci a recenzím v dobovém tisku bude věnována značná pozornost, neboť právě ony nejlépe dokládají interakci díla a jeho recipienta.

Dobové recenze a články v tisku jsme vyhledávali v několika zdrojích, jimiž byly:

- bibliografická databáze Ústavu pro českou literaturu AV ČR v. v. i. – naskenovaná lístková kartotéka v systému RETROBI
- bibliografická databáze Ústavu pro českou literaturu AV ČR v. v. i. – bibliografie české literární vědy (1961 – červenec 2012)

---

<sup>3</sup> Pojmy metatext a metakomunikace a jejich pojetí jsou v práci používány ve smyslu, jak je definoval Anton Popovič v monografii *Teória umeleckého prekladu* (1975) a *Originál – preklad: interpretačná terminológia* (1983) (dále jen „*Originál – preklad*“). Zdůrazňujeme, že na tomto místě o metatextech hovoříme pouze ve smyslu metakomunikace související s recepcí textu překladu. Podle Popoviče je sám překlad metatextem ve vztahu k originálnímu dílu. V této souvislosti je možné chápat i tuto diplomovou práci jako metatext, neboť i kritik překladu je v první řadě recipující čtenář.

- elektronická databáze Národní knihovny České republiky – databáze článků v českých novinách, časopisech a sbornících (tzv. katalog ANL)
- digitální systém Kramerius NK ČR
- zdroje uvedené ve studiích souvisejících s předmětem diplomové práce

Z postulátů Jiřího Levého a Antona Popoviče budeme ostatně vycházet i při translátologické analýze. Funkčně-komunikační model, vycházející z tradice pražského strukturalismu, umělecké dílo chápe jako celek, strukturu a zdůrazňuje jeho komunikační charakter.

V tomto smyslu je dílo-struktura chápáno jako „celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“ a zároveň – aby takto mohlo být chápáno – „musí být vnímáno – a již tvořeno – na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele.“<sup>4</sup>

Zvolený přístup má pro umělecké dílo výhodu především v tom, že nefavorizuje lingvistické či literárněvědné hledisko, ale obě tyto sféry funkčně propojuje, neboť dílo chápe jako strukturu, jako neodlučitelnou jednotu formy a obsahu:

*Původní umělecké dílo tedy vzniká odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti; výsledkem tvůrčího procesu je jistý ideově estetický obsah realizovaný v jazykovém materiálu, přičemž ovšem obě složky tvoří dialektickou jednotu: forma má zpravidla určitou sémantickou platnost a naopak obsah je vždy určitým způsobem ztvárněn a uspořádán (Levý 1983/1998: 45).*

Tomu také odpovídá Popovičova (výrazová) koncepce stylu jakožto spojení formální a obsahové složky (jazykových a tematických prostředků), kterou přebírá od Františka Mika. Tato koncepce neodděluje formu od tématu, ale funkčně sjednocuje prvky různorodé povahy. Styl je tak v Mikově a Popovičově koncepci chápán jako jedinečná a standardizovaná dynamická konfigurace výrazových vlastností, v textu reprezentovaná jazykovými a tematickými prostředky (Popovič 1975: 104, rozpracováno 1983: 72n).

---

<sup>4</sup> Mukařovský, J.: O strukturalismu, in Mukařovský, J.: *Studie I.* ed. M. Červenka, M. Jankovič, Strukturalistická knihovna, sv. 4. Brno, Host 2000, s. 28.

## 2 Současný stav bádání

### 2.1 Vysokoškolské kvalifikační práce

Jakkoli by se mohlo zdát, že rilkovská problematika bude velmi vděčným tématem diplomových prací, není tomu tak. S podivem lze konstatovat, že ačkoliv Rilke patří z hlediska básnického jazyka a metaforiky k nejvýznamnějším německým básníkům, není jeho dílo častým předmětem prací diplomových ani dizertačních<sup>5</sup>. Na Ústavu translatologie byly obhájeny pouze dvě práce zabývající se problematikou překladu Rainera Marii Rilka. Těmito pracemi jsou *Vývoj překladatelských metod na příkladu Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka* Olgy Richterové (2010)<sup>6</sup> a *Problematika českých překladů próz R. M. Rilka z hlediska autorské poetiky* Štěpánky Syrové (2001). Na Ústavu germánských studií byly obhájeny taktéž pouze dvě diplomové práce – *Die Übersetzungen von Rilkes „Sonette an Orpheus“ ins Tschechische* Michaely Otterové (2008), kde byla zpracována problematika překladů *Sonetů Orfeovi* do češtiny, a *Zwei Prager Geschichten von Rainer Maria Rilke: Versuch einer Analyse* Radovana Rádla (1989). Posledními dvěma závěrečnými pracemi s rilkovskou tematikou jsou *Člověk v současné době (Zamyšlení nad motivy R. M. Rilka o člověku moderní doby)* Pavla Koláře (1993) na Ústavu filosofie a religionistiky a okrajově také mezioborová *Místo jako součást literatury: zámek ve Vrchotových Janovicích: pokus o literárně-antropologickou studii se zhodnocením dosavadních interpretací* Andreje Bažanta (2006), obhájená na Ústavu etnologie.

Mezi dizertačními pracemi obhájenými na UK jsme nenašli žádnou, která by se týkala rilkovské problematiky.

*Zápisky Malta Lauridse Brigga* dosud nebyly zpracovány v žádné diplomové ani dizertační práci.

### 2.2 Přínos českých badatelů v rilkovské problematice

Rilkova tvorba i biografie jsou velice dobře zmapovány v německých monografiích, sbornících a jiných odborných textech. *Zápisky Malta Lauridse Brigga* jsou také předmětem mnoha interpretací německých germanistů. Totéž se však nedá říci o publikacích českých. Česká germanistika *Zápisům* doposud nevěnovala souvislejší pozornost, nevznikla zde žádná publikace zabývající se výkladem této prózy. Okrajově jsou *Zápisky* zmiňovány, hovoří-li

---

<sup>5</sup> Diplomové a dizertační práce jsme vyhledávali v Elektronickém katalogu Univerzity Karlovy v Praze, výčet prací se tedy týká pouze této univerzity.

<sup>6</sup> Tato diplomová práce byla navržena na práci rigorózní a v roce 2011 obhájena.

se o recepci Rilka na našem území, např. v monografii *Problémy slovanské recepce R. M. Rilka* literárního vědce Petra Kučery (Kučera 2008) nebo ve studii Jiřího Stromšíka *Češi a Rilke. K recepci Rilkova díla v českých zemích* (Stromšík 1995: 38–58). V této studii také Stromšík označuje doslov Rio Preisnera k překladu Josefa Suchého za jediný podstatný pokus o „filozofickou a psychologickou interpretaci Rilkovy tvorby a osobnosti“ (Stromšík 1995: 56). Dodejme ještě, že podle Jiřího Stromšíka česká germanistika obecně Rilkovi dosud nevěnovala větší pozornost (Stromšík 1995: 41), neboť dodnes zde nevznikla závažnější analytická studie o Rilkovi.<sup>7</sup>

V listopadu 1994 se v pražském Goethově institutu uskutečnila rilkovská konference, z níž vzešel o dva roky později sborník *Rilke. Evropský básník z Prahy*<sup>8</sup>. *Zápisky* jsou zde tematizovány v příspěvcích *Rainer Maria Rilke a „Pòeme en prose“ baudelairovského typu* Rogera Bauera a *Rilke jako Evropan* Joachima Wolfganga Storcka. První z textů do češtiny převedla Anita Pelánová, druhý pak Alena Bláhová. Jakkoli se nejedná o příspěvky z pera českých autorů, jejich přítomnost ve sborníku z pražské konference je velkým přínosem pro další rilkovské bádání.

---

<sup>7</sup> Vznikly však dvě studie Aleše Nováka věnující se specifickým tématům: Novák, A.: *Ztráta věci : studie k vybraným motivům básnění R. M. Rilka*. 1. vyd. Praha, Togga 2009 a Novák, A.: *Být napřed všemu odloučení : fenomenologická interpretace Elegií z Duina R. M. Rilka*, 1. vyd, Praha, Togga 2009.

<sup>8</sup> Bláhová, A. (ed.): *Rilke. Evropský básník z Prahy. Sborník z mezinárodní konference*. Jinočany, H&H 1996.

### 3 Próza *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

#### 3.1 Zařazení prózy *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* do kontextu autorova života a díla

Joachim Wolfgang Storck ve svém příspěvku *Rilke jako Evropan*<sup>9</sup> ve sborníku *Rilke. Evropský básník z Prahy* píše, že Rilkovy *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, jsou „evropskou knihou par excellence“. Své tvrzení opírá o skutečnost, že Malte je dánského původu a že v jednotlivých zápiscích jsou zaznamenány historické události z francouzsko-burgundského a ruského kulturního okruhu. Již sám název sborníku napovídá, jak je Rilke vnímán ve vztahu ke své národní příslušnosti.

Rilke se narodil roku 1875 (rodičům Sophii „Phii“ a Josefu Rilkovým) v Praze. Praha této doby – ač zde koncem devatenáctého století žilo již méně než 5 % Němců<sup>10</sup> – byla křižovatkou, na níž se setkávaly (nejen) umělecké proudy obou kultur, české a německé.<sup>11</sup> Phia Rilková s chlapcem navíc odmalička hovořila francouzsky, jak bývalo v zámožných pražských měšťanských kruzích zvykem. Od roku 1896, kdy opustil Prahu, pobýval Rilke v mnoha evropských městech – v Mnichově (1896–1897), Berlíně (1897–1901), Westerwede (1901–1902), Paříži (1902–1914), roku 1915 opět v Mnichově, aby se nakonec (1919) usadil ve Švýcarsku na zámku Muzot, kde roku 1926 zemřel.<sup>12</sup> Světoběžník Rilke podnikal také cesty do Ruska, Itálie, severní Afriky a dalších zemí.

Do Paříže Rilke přijel roku 1902, aby zde pracoval na studii o Augustu Rodinovi. Důvody byly zjevně také rodinného a finančního rázu. Paříž však pro něj mnohem spíše než vytouženým místem, kde bude moci v klidu pracovat, byla místem plným nemocnic.

*Už chápu, proč se (nemocnice) neustále vyskytují u Verlaina, Baudelaira a Mallarméa... člověk najednou cítí, že v tomto obrovském městě jsou celé pluky nemocných, armády umírajících, národy mrtvých.*<sup>13</sup>

Podle Donalda A. Pratera nebyl Rilke schopen donutit se k tomu, aby tvořil pravidelně. Těžkomyslnost, finanční potíže a úzkost, kterou mu velkoměsto působilo, vyústila

<sup>9</sup> Storck, J. W.: Rilke jako Evropan, in *Rilke. Evropský básník z Prahy : Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996, s. 313.

<sup>10</sup> To je velký rozdíl oproti roku 1850, kdy německé obyvatelstvo tvořilo pětinu pražské populace. Srov. Skála, E.: Rilkův vztah k české literatuře a malířství, in *Rilke. Evropský básník z Prahy : Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996, s. 57.

<sup>11</sup> Rilkův kladný vztah k české kultuře a jejím nositelům je známým faktem. Předmětem sporu bývá, do jaké míry ovládal češtinu. Rilkova pasivní znalost českého jazyka byla, jak vyplývá z rilkovské literatury, dobrá, ohledně aktivní znalosti slovem i písmem se názory rozcházejí; zatímco např. literární vědci Karel Krejčí a Václav Černý se domnívali, že česky uměl dobře, což tvrdil také básník Jiří Karásek ze Lvovic, pražští němečtí rodáci Peter Demetz a Max Brod jsou opačného názoru. Srov. Demetz, P.: Mladý Rilke, in *Rilke. Evropský básník z Prahy : Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, H&H, 1996, s. 16.

<sup>12</sup> Rilke zemřel v sanatoriu Valmont. Pohřben byl ve vesnici Raron v kantonu Wallis.

<sup>13</sup> Prater, D. A.: *Jak znějící sklo*, přel. A. Bláhová, Praha, Nakl. F. Kafky 1999, s. 117.



v depresi, kterou se rozhodl léčit v Itálii. Po návratu do Paříže však na něj tíže velkoměsta dopadla znovu, a Rilke začal mít také somatické potíže<sup>14</sup> – záchvaty migrény, horečky a bolesti.<sup>15</sup>

*Zápisky* jako dílem zpracovávajícím prožitek (evropského) velkoměsta se zabývá Silvio Vietta v knize *Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard* v kapitole *Rilkes Malte Laurids Brigge* (Vietta 1992: 305–310). Spolu s Döblinovým románem *Berlin. Alexanderplatz* patří podle něj *Zápisky* k nejvýznamnějším německy psaným románům 20. století věnujícím se tématu velkoměsta (Vietta 1992: 305). Vietta chápe *Zápisky* povytce jako dílo expresionistické, což se projevuje především v působení velkoměsta na hlavního protagonistu – Paříž ukazuje svou tvář primárně prostřednictvím obrazů nemoci, morbidity, ale také prostřednictvím hluku a zvuků. Tento hluk, pronikající prožívajícím subjektem, je již na začátku textu symbolem celého prožívání města. Podle Vietta jako již tolikrát v expresionistických dílech se i zde město ukazuje jako místo nemoci, lidí uprostřed rakovinného bujení a malomocných, osob na okraji společnosti, které Malta rozpoznávají jako jednoho z nich (Vietta 1992: 306).

Prožitek úzkosti jako sdílené emoce, kterou v citlivém člověku velkoměsto katalyzuje, vysvítá i ze *Vzpomínky na R. M. Rilka Maurice Betze*:

*A dopisy, kolik dopisů! Rilke jich dostával nesčíslně. Měl ve zvyku odpovídat na ně. „Je tolik lidí“ – řekl, – „kteří ode mne očekávají ani nevím co... pomoc, radu. Maltovy zkušenosti mne někdy zavazují odpovídat na tyto výkřiky neznámých lidí, on by to byl učinil... Zanechal mi jako dědictví činnost, kterou bych nedovedl svěsti s cesty milosrdenství.“<sup>16</sup>*

Jak sám Rilke chápal *Zápisky*, vysvítá z následujícího příspěvku Daniela-Ropse v časopise *Řád*<sup>17</sup>:

*Pro mnohé z nás bude Malte Laurids Brigge tímtež, čím byl i pro samotného Rilka: nevolníkem duše. Tak musil básník napsat jedné přítelkyni, že nikdo neviděl líp než jeho hrdina, „jak velice jde umění proti přírodě; ono je ze všeho nejvášnivějším zvratem, cestou, vedoucí z nekonečna“.[...] A právě přitažlivost Malta je to, co vede Malta, co jej rozpouští v úzkosti, živící se sebou samou, co nespěje k ničemu jinému než k tomu, aby byla přítomna a bolestná. „Často jsem musil vzít mladým lidem knihu o Maltovi a zakázat jim ji číst. Neboť tato kniha, která jako by téměř vyustovala v důkaz, že život je nemožný, musí být čtena takřka proti proudu. Obsahuje-li trpké výčitky, pak nejsou ani dost málo vznášeny proti životu; naopak, je to stálé zjišťování, že právě nedostatkem síly, roztržitostí a dědičnými omyly ztrácíme skoro úplně nesčíslná vezdejší bohatství, která nám byla usouzena.“<sup>18</sup>*

<sup>14</sup> Srov. v této souvislosti studii MUDr. Jaroslava Vacka *Rainer Maria Rilke z hlediska psychopatologie*. Dostupné z: [http://www.cspychiatr.cz/dwnld/CSP\\_2006\\_4\\_216\\_220.pdf](http://www.cspychiatr.cz/dwnld/CSP_2006_4_216_220.pdf). Staženo 22. 12. 2012.

<sup>15</sup> Prater, D. A.: *Jak znějící sklo*, přel. A. Bláhová, Praha, Nakl. F. Kafky 1999, s. 125n.

<sup>16</sup> In *Lidové noviny* 47, 1939, č. 505, s. 3.

<sup>17</sup> V citacích z dobových recenzí a článků zachováváme původní pravopis a text dále neupravujeme.

<sup>18</sup> Daniel-Rops (vl. jm. Henri Petiot): *Vděčnost Rilkevi*, přel. V. Renč, in *Řád* 4, 1937, č. 2, s. 102–111.

*Zápisky* chronologicky spadají do Rilkeova středního tvůrčího období, označovaného za symbolistické. Tak je také chápe Dieter Saalman v monografii *Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“: ein Würfelwurf nach dem Absoluten. Poetologische Aspekte* (Saalman 1975). To se projevuje již ve formě prózy – forma zápisů jako by sama vyjadřovala nadvládu slova, práci s jazykovým materiálem „per se“, návrat ke kořenům jazyka, přičemž je však jazykové gesto redukováno na rozhovor se sebou samým, na monolog (Saalman 1975: 18). Symbolistický ráz se projevuje i ve výrazu samotném: Rilkův jazyk má sklon k vyjadřování v náznacích (Saalman 1975: 26). Pro účely translátologické analýzy je takové zjištění velice důležité – autonomní role jazyka jako nezávislé entity, jejíž funkcí není zprostředkovávat, ale naopak vytvářet, naznačuje, že jazyk zde není pouhým instrumentem:

*Es geht darum, die objektive Welt als Materialquelle zu benutzen, in welcher die Dinge nicht mehr um ihrer selbst willen da sind, sondern zum Zwecke der sprachlichen Verwirklichung gewisser zentraler Einsichten* (Saalman 1975: 12).

Náznakovost vyjadřování je funkčním činitelem, na konstituování významů se podílí také obrazotvornost. Stejně tak se významy dají vytvářet i absencí slov:

*Die sprachliche Eingestaltung der Emotionen, also die Realisierung dessen, was die Wesenheit einer jeweiligen Aufzeichnung konstituiert, geschieht mit Hilfe der Einbildungskraft* (Saalman 1975: 41).

*Sein (Rilkes) sprachliches Verfahren bewegt sich am Rand des Schweigens* (Saalman 1975: 28).

*Zápisky Malte Lauridse Brigge* jsou jedinou Rilkeovou prózou, jež bývá nazývána románem, přesto však, zdálo by se, že v protikladu k předešlému tvrzení, bývá zdůrazňován jejich charakter díla na pomezí poezie a prózy.<sup>19</sup> Ostatně právě tato skutečnost ovlivnila přístup obou překladatelů k tomuto textu. Jan Zahradníček *Zápisky* chápal jako útvar téměř básnický, a to především kvůli prozodické stránce:

*Není možno říci, že by byla prósa Rilkeovou vlastní doménou. Při četbě Zápisů vidíme, že jen některé partie jsou ryze prosaické a že by se nedaly vyjádřit jinak. Většinou je Rilkeova prósa skoro jen skizzárem a předběžným zpracováním látky, než došlo k jejímu přelití do veršů. Někdy je její rytmus tak výrazný, že už taktak nepřejde do veršů, a že to už někdy nedalo mnoho práce, je vidět na apostrofě matky na str. 77., která je místy skoro doslova přepsána v jedné z Duinských elegií. [...] Kdybychom hledali obdobu nebo vzor, byly by to především Baudelairovy Malé básně v próse.<sup>20</sup>*

Prozodická stránka *Zápisů* (v Zahradníčkově překladu) je zevrubně popsána v článku Richarda Messera sepsaném u příležitosti výročí Rilkeova úmrtí *K dvacátému výročí Rilkeovy smrti*.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Srov. např. Bauer, R.: Rainer Maria Rilke a „Pòeme en prose“ baudelairovského typu, in: *Rilke. Evropský básník z Prahy. Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996.

<sup>20</sup> In *Řád I*, 1933, č. 6, 1933, s. 6.

<sup>21</sup> In *Filosofická revue*, 1947, s. 55.

[...] (Naproti tomu v prose »Malta« určuje spád řeči častá věta, skládající se z jednoho slova, pravidelně se vracejícího zvukového a stylového prostředku. Touto stále se opakující pravidelností zaráží spád řeči pokaždé, když dlouze se valící větu, složitě skloubenou může zachránit před roztržštěním jenom pevně podezděná hráz (viz. na př. str. 7, 12, 44, 48, 57, 63, 151, 231, 252 v Zahradníčkově překladu, věty jako: Dobrá. Nikdo. Nic. Ne. Viděl. Dobrá. Nic. Ne. Ticho. Dobrá. Snad. Odpuštění. Láska), k nimž ještě musíme připočíst mnohem větší počet krátkých vět, jejichž funkce je stejná, a které se častěji opakují: str. 9. »Učím se dívat« 2 X, str. 25, 26, »Ano, je to možné« 7 X a dále: str. 7 »A jinak?« 11 – »Strachuji se.« 45 – »A to je hlavní.« 47 – »Pomůže to?« 48 – »To jsem viděl« 60 – »Ne, špatně.« 80 – »Nepodceňujte toho.« 128 – »Krmí sokola.« 149 – »Hrabě diktoval.« 172 – »Otevřel oči.« atd.)

Podobně přistupoval k překladu *Zápisů* i Josef Suchý ve svém Ohlédnutí za překlady:<sup>22</sup>

*Pokusil jsem se tlumočit do češtiny nejenom význam, ale i perleťový odlesk některých pasáží, soumravné vyzářování věci v Rilkeově slově, a především melodii. Teskný valčíkový rytmus jeho věty, který se někdy ozývá z hloubky, jindy pulzuje zřetelně při samém povrchu.*

### 3.2 Výklad prózy *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Tato část diplomové práce si neklade za cíl být důkladnou interpretací. Pro pochopení „genetické příbuznosti“ autora a jeho překladatelů a pro účely translatologické analýzy se nám však zdá být užitečný výklad prózy a jejích stěžejních motivů.

*Zápisů Malta Lauridse Brigga* patří mezi nejautobiografičtější Rilkeova díla. Začal je psát 8. února 1904 v Paříži, finální podobu textu pak v lednu roku 1910 diktoval sekretářce svého nakladatele Antona Kippenberga, který ho se svou ženou Katharinou pozval k sobě do Lipska. Katharina Kippenbergová byla poté, co byl Rilke s diktováním 27. ledna hotov, první čtenářkou tohoto díla.

Po příjezdu do Paříže si Rilke pronajal pokoj v hotelu v ulici rue de Toullie, jež je uvedena v dataci na počátku *Zápisů*. Paříž jakožto jedno z dějišť tohoto díla je skutečně do značné míry autobiografickým obrazem Rilkeova života v této metropoli. Rilkeova estetika popisu Paříže především odpovídá zachycení vnitřního života tohoto města, stává se tedy současně estetikou smrti, prázdnoty a umírání. Genius loci francouzské metropole podněcuje génia autorova a stává se mu hlubokým vnějším inspiračním zdrojem, kulisou, která je pozadím příběhu *Malte Lauridse Brigga* a tvoří jeho pomyslný rámec. Nejen francouzská metropole, ale i další evropská města jsou však pozadím *Zápisů* – výrazně je tematizován také Petrohrad nebo Benátky, místa, která při svých četných cestách po Evropě navštívil sám Rilke.

*Zápisů Malta Lauridse Brigga* jsou bezpochyby hlubokým ponorem do lidské duše, zrcadlem odrážejícím existenciální úzkost, emoci elementárního charakteru, která se stala inspirací mnoha jiným autorům té doby. Úzkost jakožto hybná síla lidského uvažování v metafyzické rovině je vstupní branou do díla a jako taková i pramenem proudu dalších úvah

<sup>22</sup> In *Duha* 7, 1993, č. 4, roč. 7, s. 29.

a postřehů, které se vzájemně – těsněji či volněji – rozvíjejí. Jsou to právě úvahy, postřehy a vzpomínky, které jsou obsahem jednotlivých zápisků. Smyslové vjemy aktivují hluboko uložené zážitky, a dávají tak vzniknout novým myšlenkám. Estetika *Zápisků* je do značné míry estetikou smyslů – události a okamžiky jsou prožívány jako vizuální, akustické, hmatové a čichové počítky. Paříž je vnímána jako město pachů – jodoformu, tuku z pomfritů, úzkosti; a zvuků – střepin, chůze, kovových předmětů, ale je zde i „etwas, was furchtbarer ist: die Stille“ (Rilke 1910a: 3).<sup>23</sup>

Na začátku prózy je autor především pasivní pozorovatel pařížského prostředí, postupně se však jeho vlastní vnitřní svět emancipuje na úkor světa vnějšího – cizinec absorbující úzkost, nemoc a umírání ve velkoměstě začíná být aktivním vypravěčem svého života. Úvahy jsou protkávány vzpomínkami a zážitky z dětství, a stávají se tak mikrodějiny úzkosti jednoho člověka. Zážitky chudoby, nemoci a anonymního, odosobněného umírání vyvolávají v úzkostném autorovi zápisků vlastní vzpomínky na konfrontaci se smrtí, již byl obklopen od útlého dětství.

Tvoří-li Paříž rámec lokální, pak smrt a úzkost tvoří rámec tematický: „Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen“ (Rilke 1910a: 10).

Umírání přitom nabývá mnoha podob – jeho popis osciluje mezi póly smrti osobní, soukromé a anonymní, civilní. Popis tichého umírání v nemocnici Hôtel-Dieu je v přímém kontrastu se sobeckou, chtělo by se říci pyšnou smrtí komořího Brigga, Maltova dědečka, jež se bezohledně dožaduje neustálé pozornosti: „Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit so vielen, vielen Tagen auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte. [...] Verlangte und schrie“ (Rilke 1910a: 15n).

Umírání a smrt jako by abstrahovaly všechny vlastnosti a směřování člověka – ve smrti se nejlépe ukáže, jaký kdo byl. Tomu odpovídá i popis umírání jednotlivých členů rodiny – zatímco smrt laskavé matky je skromná a tichá, akurátní otec si ještě za života vyžádá posmrtné propíchnutí srdce, egoistická prababička Markéta Briggová ze své smrti udělá okázalou událost již za svého života a mladičká Ingeborg i na smrtelné posteli dodává odvahu ostatním.

Smrt pro Malta samého pak znamená do jisté míry kulisu – bod, na jehož pozadí si intenzivněji uvědomuje vlastní prožívání, vlastní život:

---

<sup>23</sup> V odkazu (Rilke 1910a) citujeme první svazek *Zápisků*, v odkazu (Rilke 1910b) pak ke svazku druhému.

*Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne eine gewisse eigene Erfahrung dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; wenn zum Beispiel jemand auf einer Bank verging und alle standen herum und sahen ihm zu, und er war schon über das Fürchten hinaus: dann hatte ich seine Furcht (Rilke 1910b: 47).*

Ať už je popisována umírající dívka v tramvaji, žena u lékaře či o Maltovy blízké osoby či pes, vždy je smrt chápána jako jakýsi slavnostní akt, jako událost, která se netýká umírajícího samotného, ale svým přesahem se dotýká všech. Jakkoli je popisována jako konec života, není vždy chápána jako konec bytí – nesmrtelnost duše je tematicky zpracována v příbězích o Ingeborg a Kristině Brahové. Dočasný návrat Ingeborg do světa živých zažívá Malte pouze zprostředkovaně – v matčině vyprávění o tom, jak si Ingeborg přišla po smrti pro svého psa. S Kristinou Brahovou se naopak při jejích návštěvách konfrontuje opakovaně:

*Dort war nach und nach eine, wie ich meinte, stets verschlossene Türe, von welcher man mir gesagt hatte, dass sie in das Zwischengeschoß führe, aufgegangen, und jetzt, während ich mit einem mir ganz neuen Gefühl von Neugier und Bestürzung hinsah, trat in das Dunkel der Türöffnung eine schlanke, hellgekleidete Dame und kam langsam auf uns zu (Rilke 1910a: 45).*

Tématům odpovídá i způsob psaní zápisků – naturalistické popisy nemoci a skonu, konce tělesného lidského života, střídají metafyzické úvahy tematizující duševní rozměr lidské bytosti.

Jakkoli se smrt v Maltově vnímání světa těší velké vážnosti, mění se v průběhu poměr smrti a života ve prospěch života. Později hovoří také o tom, že pro dědečka Braha „der Tod war ein kleiner Zwischenfall“ (Rilke 1910a: 42). Také věci – nejen živé bytosti – disponují vlastním životem:

*Nun also, es ist der Deckel dieser Büchse, der es auf mich abgesehen hat. Einigen wir uns darüber: der Deckel einer Büchse, einer gesunden Büchse, deren Rand nicht anders gebogen ist, als sein eigener, so ein Deckel müßte kein anderes Verlangen kennen, als sich auf seiner Büchse zu befinden (Rilke 1910b: 75).*

„Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste“ (Rilke 1910a: 4). Niterné vyjádření Maltova neklidu, které indikuje, že to není pouze umírání, co zaměstnává jeho myšlenky. Pocitem, z něž vyvěrá jednak sama potřeba psát zápisky, jednak vnitřní neklid, je existenciální prožitek úzkosti jako nejelementárnější emoce. Nejen krajní úzkostností se projevuje Maltova křehká duševní stabilita – je charakterizována také přepečlivým popisováním událostí se všemi detaily a neurotickým setrváváním na absolutnosti věcí: „Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch klar nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe“ (Rilke 1910a: 4).

Je-li absolutnost věcí narušena, pak je třeba se s touto změnou vypořádat, neboť nepřesnost není žádoucí – to se nejvíce projevuje v Maltových úvahách o smyslu dějin, jejich

správné interpretaci a revizi: „Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht: ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein“ (Rilke 1910a: 32).

Autor zápisků popisováním svých prožitků vytváří kroniku boje mezi prožíváním vnitřního a vnějšího světa, mezi póly já versus oni, život versus smrt. Důležitou skutečností při tom je, že v průběhu knihy se tyto póly sblíží, autor postupně přechází od smrti k životu a přetavuje vnitřní úzkost v aktivní pomoc lidem, které společnost odvrhla. Pomoc druhým se tak stává jistou formou autoterapie. Solidárnost a altruismus jsou východiskem ze světa psychické neduživosti, vlastní duševní zhýčkanosti; dávají zapomenout na vlastní útrapy. Vyloučení ze společnosti, sociální odvržení a posměšky jsou v porovnání se smrtí a nemocí chápány jako mnohem strašnější úděl. Touha pomoci vychází z Briggovy empatie, soucitu a pochopení, a ať už se jedná o neurotického muže, nejistého medika či slepého prodavače, je místy promísena značnou dávkou něhy:

*Warum stell ich mir vor, wie ich sie unsäglich vorsichtig an meinen Atem halten würde, diese Puppen, mit denen das Leben gespielt hat, ihnen Frühling und Frühling für nichts und wieder nichts die Arme auseinanderschlagend bis sie locker wurden in den Schultern* (Rilke 1910b: 120).

Sociální podtext této roviny *Zápisků* je velmi silný.

Pocit strachu a hrůzy je Maltovi v životě nevítaným, leč všudypřítomným souputníkem:

*Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft . Du atmest es ein mit Durchsichtigem; in dir aber schlägt es sich nieder, wird hart, nimmt spitze, geometrische Formen an zwischen den Organen; denn alles, was sich an Qual und Grauen begeben hat auf den Richtplätzen, in den Folterstuben, den Tollhäusern, den Operationssälen, unter den Brückenbögen im Nachtherbst: alles das ist von einer zähen Unvergänglichkeit, alles das besteht auf sich und hängt, eifersüchtig auf alles Seiende, an seiner schrecklichen Wirklichkeit* (Rilke 1910a: 106n).

Zjevné dědictví po matce, která před smrtí trpěla strachem z jehel, zakouší Malte v podobě nemoci – vrací se mu nemoc z dětství, jejímiž příznaky byly toliko strach a hrůza. Neustálé jitření ran, které se nikdy nemohou zhojit, činí jeho život mnohdy doslova bolestným. Zároveň se v jednom z prvních zápisků dozvídáme, že „gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat“ (Rilke 1910a: 7).

Boj se strachem a úzkostí je tak tematizován na samém začátku. Průvodní okolnosti, dotvářející obraz Maltova psychického vývoje a jeho úzkostnosti vysvítají z dalších zápisků – setkání s cizí rukou, konfrontace s Ingeborg a s Kristinou Brahovou, epizoda s návštěvou u Šulinových, kteří jako ostatní dospělí „sich mit etwas Unsichtbarem beschäftigten“ [...] (sie) zugaben, daß da etwas war, was sie nicht sahen“ (Rilke 1910b: 19).

Takovými zkušenostmi se utváří Maltova přirozeně citlivá povaha, jejíž křehkost se s nemocí prohlubuje: „Diese Krankheit hat keine bestimmten Eigenheiten, sie nimmt die Eigenheiten dessen an, den sie ergreift“ (Rilke 1910a: 90).

Abstrakcí Maltových úvah o proměnách je maska. Maska skutečná, všední forma či podoba, kterou si denně nasazujeme k ochraně před vnějším světem, i maska jako přenesený obraz převleku, vypůjčené podoby někoho jiného, zde vytvářejí velmi pozvolný přechod, takže je od sebe není možné odlišit. Forma a převlek se tak místy stávají touž skutečností – člověk na sebe bere podobu sebe sama či někoho jiného. Obličej jako maska je tematizován již na začátku *Zápisků*:

*Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es gibt. Es gibt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter. [...] Andere Leute setzen unheimlich schnell ihre Gesichter auf, eins nach dem andern, und tragen sie ab* (Rilke 1910a: 5).

Potřeba absolutní skutečnosti je zde formulována v jedné otázce – je možné střídat podoby, a když je střídáme, jsme to stále my? Na abstraktnější úrovni by bylo možné hovořit skutečně spíše o podobách – pomíjivost tvaru, deformace, soulad obsahu s formou a relativnost formy samotné, nevyhnutelně vedoucí k pocitu ztráty bezpečí ukrytého v „absolutnosti“, je vlastním objektem úvah o maskách mnohem spíše než o masce jako takové. Pomíjivost formy je aktualizována také v Maltově vzpomínce na matčino umírání – otec lékaři sděluje, že matka je „sehr entstellt“ (Rilke 1910a: 163), přičemž z textu jasně vyplývá, že „znetvoření“ se proběhlo jaksi přirozeně, že změna podoby je součástí umírání. Nestálost a zaměnitelnost podoby je však úzkostnou skutečností i pro živé:

*Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. [...] Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm* (Rilke 1910a: 157).

Tomu odpovídá mnohdy nejasná hranice mezi realitou a představou, stejně jako je setřený rozdíl mezi vzpomínkou a prožitkem současnosti:

*Wenn ich jetzt überdenke, kann ich mich wundern, daß ich aus der Welt dieser Fieber doch immer wieder ganz zurückkam und mich hineinfand in das überaus gemeinsame Leben, wo jeder im Gefühl unterstützt sein wollte, bei Bekannten zu sein, und wo man sich so vorsichtig im Verständlichen vertrug* (Rilke 1910a: 146).

*Zápisky Malta Lauridse Brigga* jsou fiktivními zápisky mladého muže. „Autentičnost“ zápisků má být sugerována skutečností, že se v textu tu a tam objevují poznámky pod čarou, kterými text opatřil jejich fiktivní vydavatel. Text je napsán formou nestejně dlouhých záznamů, majících povahu úvah a vzpomínek, které se navzájem rozvíjejí, přičemž míra

návaznosti kolísá. Pásmo souvisejících úvah střídá nový, zdánlivě nesouvisející záznam, avšak v souladu s žánrem tím není narušena koheze textu, naopak je tak dosahováno nových souvislostí. *Zápisky* je možné vnímat jako dynamické zachycení proudu vědomí jejich fiktivního autora, přičemž se tato dynamičnost proměňuje. To se odráží také v tom, že blíže lokalizovány jsou pouze dva zápisky, předěly mezi jednotlivými záznamy jsou rozvolněné, a čtenář si je tedy spojuje intuitivně. Autor se však opětovně vrací k některým vzpomínkám, precizuje je a rozvíjí.

Mnohé prvky vlastního autorova života jsou znatelně deformovány, pozměněny a přizpůsobeny charakteru díla, ale v textu přesto prosvítají. Rilke začal psát *Zápisky* v Paříži, která je také jejich hlavním dějištěm. Fiktivním autorem záznamů je osmadvacetiletý dánský umělec, muž ve stejném věku jako Rilke, když přijel do Paříže. Autor zápisků vyznává, že toho ještě příliš nedokázal – napsal pouze jednu studii o Carpacciovi, jedno drama nevalné kvality a verše. Ani s těmi však není spokojen:

*Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen (Rilke 1910a: 24).*

Lze se domnívat, že tyto Maltovy úvahy odrážejí nespokojenost mladého Rilka se svou dosavadní tvorbou, umocněnou navíc faktem, že se ve Florencii seznámil s básníkem Stefanem Georgem, který mu sdělil svůj negativní názor na předčasné publikování prvních veršů – na básních je prý třeba pracovat trpělivě (Prater 1999: 66). V dopise básníkovi pak Rilke v souvislosti s vydáním sbírky *Mir zur Feier* (Mně ku oslavě) píše: „Jako bych ještě za sebou nic neměl; první vážná, slavnostní kniha“ (Prater 1999: 71).

Nabízí se výklad, že úzkost a nemoc autora zápisků – zjevně psychosomatického charakteru, neboť text nijak nevysvětluje její příčiny – jsou autorovým doznáním vlastní úzkostnosti: v rilkovské literatuře je často zmiňován neblahý vliv vojenské kadetky v St. Pölten (a následně v Hranicích na Moravě), která svou tvrdou disciplínou a neosobním přístupem mohla mít na rozmazlovaného chlapce, do sedmi let navíc vychovávaného jako děvče, neblahý vliv. Prater v této souvislosti zmiňuje, že Rilke za hlavní příčinu svého utrpení ve škole označil rostoucí izolaci, a cituje z jeho korespondence: „Tam, kde osamělé, bezmocné srdce zakouší po nezdravém hýčkání nesmyslnou brutalitu“, mohou prý nastat dvě věci: „Buď se stane lhostejným, nebo nešťastným. Já byl to druhé“ (Prater 1999: 22).

Wolfgang Leppmann si všímá skutečnosti, že Rilko časté stonání mohlo mít psychosomatický původ – cituje zde z dopisů matce, kde si Rilke stěžuje na vyčerpanost, bolesti hlavy a zad, vysoké horečky spojené s nočními můrami. Jeho spolužák, známý pouze



jako Oskar, pak Rilkeova otce v dopise zpravuje, že synovy zdravotní problémy se zlepšily v nemocnici, kde nebyl v kontaktu s vojenským prostředím, a naopak propukly ve chvíli, kdy se chlapec opět zapojil do školních povinností (Leppmann 1981:37).

Také Maltův vztah k rodičům se zdá být inspirován skutečnými vztahy. Lovčí Brigge je vykreslován jako člověk spíše uzavřený, racionální, v přístupu ke svému synovi poněkud chladný, jak čteme například v pasáži, kdy Malte popisuje jedinou situaci, kdy k němu otec projevil jistou vřelost, totiž při návštěvě Ulsgaardu, matčina rodného domu:

*Erst später fiel es mir auf, daß er dieses merkwürdige Benehmen zu begreifen oder doch zu dulden schien, obwohl zwischen uns ein fast kühles Verhältnis bestand, aus dem ein solches Gebaren nicht erklärlich war* (Rilke 1910a: 34).

Rilkovské monografie líčí básníkova otce velice podobně – jako uzavřeného člověka pevného řádu, který se svým naturelem velmi odlišoval od temperamentní Phiy. Maltova matka je naopak vylíčena jako žena velmi citlivá, se zájmem o metafyzickou oblast lidského bytí a prožívání. Zbožnost a senzitivita Phiy Rilkové se zde jeví jako silný inspirativní zdroj. V této souvislosti se dostáváme k dalšímu, snad nejvýznamnějšímu autobiografickému motivu, totiž ke skutečnosti, která byla zmíněna již dříve – že Phia Rilková po smrti asi roční dcerky Renée chlapce vychovávala až do školního věku jako dívku.

*Es fiel uns ein, daß es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, daß ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. Ich hatte das irgendwie erraten, und ich war auf den Gedanken gekommen, manchmal nachmittags an Mamans Türe zu klopfen. Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, draußen »Sophie« zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, daß sie mich in der Kehle kitzelte. [...] Aber wenn Maman vorschlug, daß sie gewiß gestorben sei, dann widersprach er eigensinnig und beschwor sie, dies nicht zu glauben, so wenig sich sonst auch beweisen ließe.* (1910a: 145n).

Prater v tomto smyslu cituje z Rilkovy korespondence: „Musel jsem nosit krásné šaty, až do školního věku mne oblékala jako holčičku. Myslím, že si se mnou hrála jako s velkou pannou“ (Prater 1999: 17).<sup>24</sup>

Rozdílnost povah Maltových-Rilkových rodičů indikuje i jejich vztah k Bohu. Zatímco otcův poměr je popisován jako „dokonale korektní“, o matce se dozvídáme, že se jí zdálo téměř

*verletzend, daß jemand zu Gott in einem höflichen Verhältnis stehen konnte. Wäre sie in eine Religion mit deutlichen und ausführlichen Gebräuchen geraten, es wäre eine Seligkeit für sie gewesen, stundenlang zu knien und sich hinzuwerfen und sich recht mit dem großen Kreuz zu gebärden vor der Brust und um die Schultern herum* (Rilke 1910a: 160n).

---

<sup>24</sup> Srov.: „Der junge Rilke diente ihr als ein Mädchensatz: sie kleidete ihn als Mädchen und er spielte mit ihr ein solches Mädchen, wobei er immer auf die Unarten und schlimmen Eigenschaften des Jungen hinwies, der er auch selbst war und die er als Mädchen eben zur Zufriedenheit der Mutter herausstellte.“ Aschenbrenner, V.: Ein deutscher Dichter aus Böhmen, in *Sudetenland* 18, 1976, Heft II, s. 133.

Tolikrát zmiňovanou pobožnost Phiy Rilkové tematizuje také Leppmann, když hovoří o Rilkové hrůze z ní (Leppmann 1981: 18).

Autobiografické složky *Zápisů* si ostatně všímali také jejich čeští recenzenti, tento aspekt díla byl často zdůrazňován. Recenzím se blíže věnujeme v kapitole Dobové reflexe *Zápisů* v tisku.

#### 4 Receptce Rilkeova díla v českých zemích jako výchozí situace pro překlady *Zápisů*

Receptce uměleckého díla, tedy nejen díla literárního, je jev závislý na souhře mnoha činitelů. Těmi jsou faktory nejen individuální (dílo odráží vkus čtenáře, jeho zkušenostní komplex a jeho estetické nároky), ale i faktory kulturní, sociální (a do velké míry také politické, jak se ukáže v souvislosti s požadavkem ideologické „čistoty“ či přijatelnosti v dobách nedemokratického socialistického státního zřízení). Tyto činitele literární dílo začleňuje do lineární řady textů, které mu předcházejí, a naopak z něj činí průběžný výchozí bod pro texty, které vzniknou po něm. Zároveň vytvářejí situaci, na jejímž pozadí je dílo recipováno. Protože umění a estetika zaznamenávají neustálý vývoj, je přirozené, že se tento vývoj týká také literárního díla samého, a tak i receptce je jev dynamický a je třeba jej chápat v kontextu dobové proměny společnosti, a tedy i jeho čtenářské obce.

Vývoj receptce autora a jeho díla je pro dějiny i kritiku překladu cenným zdrojem informací, neboť odkrývá souvislosti vzniku překladu s dobovým kontextem, a odpovídá tak na otázku, proč některé překlady vycházely téměř bezprostředně po originálu a jiné texty musely na svůj převod čekat i několik desetiletí. Řečeno s Janem Vilikovským (Vilikovský 2002:53), „výběr reprezentuje překladatelskou politiku příslušné doby“ a

*sám fakt, že určité dílo bylo vybráno pro překlad, je důkazem toho, že se jeho hodnoty považují za aktuální, relevantní pro určité aspekty dané kultury. Už výběr díla je tedy projevem jisté „kulturní komunikace“ (Vilikovský 2002:61).*

Dobový ohlas zároveň odráží, nakolik bylo autorovo dílo přijímáno a jaké oblibě se autor u čtenářů těšil, tedy jak byla reflektována jeho estetika, případně plnilo-li jeho dílo nějakou funkci. S takovým odstupem mezi textem originálu a textem překladu přirozeně může dojít ke změně paradigmatu díla, některé z jeho funkcí vystupují do popředí (např. funkce tendenční a ideologická v dobách centralizované kulturní a nakladatelské politiky), jiné jsou v důsledku toho potlačovány (funkce estetická). Uvědomíme-li si spojitost mezi dobovou tendencí a převedením originálu, objevují se souvislosti, které pomohou určit širší kontext vzniku překladů. Ján Vilikovský se v této souvislosti domnívá, že změny v literárním díle nejsou nahodilé, ale že jsou do značné míry diktovány estetickými a ideologickými názory převládajícími v daném období. Tak mohou být hypoteticky i překladatelské posuny, jimž se budeme věnovat v translatologické analýze, ukazatelem funkce literatury v jednotlivých obdobích jejího vývoje (Vilikovský 2002:51).

Rilkeovskou receptci pojímáme v tomto duchu poměrně obsáhle; pokoušíme se popsat kontinuitu jejího vývoje, a zpřítomnit tak podmínky, za jakých oba překlady *Zápisů*

vznikaly. Naším cílem je zevrubnější vhléd do období, kdy vyšly. Reflexe Rilkova díla před vydáním překladů (a konečně i před samotným vydáním originálního díla *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* má naopak charakter spíše ilustrativní.

Recepce Rilkova díla je u nás stále podchycena jen v několika málo zdrojích. Povšechnějším nástinem této tematiky je monografická studie Petra Kučery *Problémy slovanské recepce díla R. M. Rilka* (Kučera 2008). Kučera zde poukazuje na to, že rilkovská recepce u nás byla po celé dvacáté století kontinuální, ve třicátých a šedesátých letech však dosáhla svého vrcholu v souvislosti s dobovým zájmem o literaturu s metafyzickým, spiritualistickým a exotickým laděním (Kučera 2008: 25). Ačkoli s tímto tvrzením v obecné rovině souhlasíme, domníváme se, že situace v šedesátých letech byla poněkud složitější; činiteli, které se spolupodílely na navrácení Rilka do edičních plánů, se budeme podrobněji zabývat později. Jakkoli tedy lze rilkovskou recepci označit za kontinuální (ačkoliv se ne vždy odehrávala v oficiální sféře), je třeba přihlédnout k jejímu dynamickému vývoji, který přirozeně velmi úzce souvisel s domácí literární, ale také politickou situací.

Systematičtějším vhlédem do problematiky rilkovské recepce je studie Jiřího Stromšíka *K recepci Rilkova díla v českých zemích* (Stromšík 1995: 38). Reflexi Rilkových děl lze dle Stromšíka rozdělit do těchto etap:

- a) 1892 – 1926 – od Rilkových básnických začátků do jeho smrti,
- b) 1926 – 1948 – od Rilkovy smrti do přerušení svobodného vývoje v ČSR,
- c) 1948 – 1989 – období řízené kultury v ČSR/ČSSR,
- d) od roku 1989.

Připomeňme, že v první etapě *Zápisky* vyšly (1910), v druhé a třetí etapě vznikly oba překlady (1933, 1967) a v posledním období se jejich Suchého překlad dočkal druhého vydání (1994). Stromšíkovo rozdělení přejímáme a období, v nichž byly pořízeny překlady *Zápisů* (a, b), doplňujeme o širší kulturní a sociálně-politický kontext.

#### 4.1 1892–1926

Stromšík uvádí, že Rilke byl jako básník poprvé komentován v *Rozhledech* překladatele a novináře Josefa Pelcla, vycházejících od roku 1892.<sup>25</sup> V druhé polovině devadesátých let – v letech 1896, 1897 – se recenze a překlady Rilkova díla objevují také v *Moderní revui* (1896–1925), platformě nejen symbolistně-dekadentních umělců

---

<sup>25</sup> *Rozhledy národohospodářské, sociální, politické a literární* (1892–1909). Stromšík bohužel neuvádí, o jaký komentář se jedná.

seskupených kolem Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic. V listu zabývajícím se literaturou (moderní českou, ale i zahraniční) a výtvarným uměním se objevily dvě Rilky básně v originále a roku 1898 také první doložený český překlad Rilky poezie, báseň *Bílé štěstí* (*Weißes Glück*), pořízený Arnoštem Procházkou z rukopisu (Stromšík 1995: 39). V *Moderní revui* tak Rilka našel své první překladatele a recenzenty.<sup>26</sup> V roce 1898 také vychází překlad Rilky jednoaktovky *Nyní i v hodině smrti naší* (*Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens*) (Stromšík 1995: 39n). Překlady Rilky poezie se začínají plošněji objevovat v různých časopisech – *Lumír*, *Květy*, *Český svět*, *Besedy Času* aj.). V prvním období se překládají básně ze sbírek *Oběti lárům*<sup>27</sup> (*Larenopfer*), *Mně ku oslavě* (*Mir zur Feier*), *Knihy obrazů* (*Das Buch der Bilder*) a *Nové básně* (*Neue Gedichte*). Vznikaly však i překlady Rilky prózy – *Dvě pražské povídky* (*Zwei Prager Geschichten*) v autorizovaném překladu Jana Löwenbacha (1908) a *Povídky o Pánu Bohu* (*Geschichten vom lieben Gott*) v překladu Tomáše Lipčíka (1913). V roce 1914 vychází příběh *O lásce a smrti korneta Kryštofa Rilky* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*), pořízený Karlem Hádkem (Stromšík 1995: 40). Recepce Rilky díla před válkou byla dle Stromšíka kvantitativně poměrně sporá (Stromšík 1995: 42). To souviselo jednak s tím, že česká literatura po roce 1900 obrátila svůj zájem spíše k evropským avantgardám, jednak s tím, že Rilka, považovaný dosud především za obhájce české věci, se této funkci značně vzdálil (Stromšík 1995:42 nn). Stromšík v této souvislosti také cituje Arna Nováka: „Ani česká země, ani tím méně český lid mu podnětné látky již nedodávaly – stal se pro nás úplně cizincem. I my jsme se více vzdalovali jeho světu“ (Stromšík 1995: 46).<sup>28</sup> Rilkův zájem o české prostředí byl ostatně kladně hodnocen i později, stejně jako byl často zdůrazňován jeho pražský původ.

## 4.2 1926–1948

Přes dočasné ochabnutí zájmu o Rilka se od dvacátých let objevují překlady jednotlivých básní a následně celých sbírek – *Knihy o chudobě a smrti*<sup>29</sup> (*Das Buch von Armut und vom Tode*) v překladu Jozefa Tkadlece<sup>30</sup> (1927), *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilky* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*), nově

<sup>26</sup>V *Moderní revui* také vyšla recenze Rilky *Larenopfer*: „Interessantní ovzduším a původcem svým jeví se *Larenopfer* p. René Maria Rilke-a, veršované pražské motivy, v nichž zaujal se p. autor českou minulostí a částečně i přítomností. Velký entuziasmus hoří v knize. Že následkem toho leckde verše p. Rilky jsou až upřílišně optimistické, je přirozeno. In *Moderní revue* 4, 1897, č. V, s. 64.

<sup>27</sup>Někdy se název knihy překládá jako „Obětiny lárům“.

<sup>28</sup>Novák, A.: Orfická lyrika Rilkeho u nás, in *Lidové noviny* 46, 1938, č. 9.

<sup>29</sup>Jedná se o třetí díl *Knihy hodinek*.

<sup>30</sup>Jozef Tkadlec byl pseudonym Samuela Vernerera.

zprostředkovaná J. J. Fišerem (1927), *Elegie z Duina* (Duineser Elegien), pořízené Pavlem Eisnerem (1930). Převádějí se však také Rilkovy prózy – *Příhoda* (O. F. Babler, 1926),<sup>31</sup> *Hodina tělocviku* (Jan Grmela, 1924)<sup>32</sup>. Vycházejí překlady jednotlivých básní z *Knihy hodinek* a *Nových básní*. Jan Zahradníček v roce 1933 překládá pro pražské nakladatelství Sfinx *Zápisky Malta Lauridse Brigga* (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge), o čtyři roky později vydává brněnský nakladatel Jan V. Pojer *Sonety Orfeovi* (Sonette an Orpheus) v převodu Václava Renče. V roce 1937 vychází hned několik překladů: mj. např. *Knihy o mnišském životě*<sup>33</sup> (Das Buch vom Mönchischen Leben, Samuel Verner), Requiem (Bohuslav Reynek), *Antické báje*<sup>34</sup> (O. F. Babler) a další.

V tomto období rilkovské recepce dochází ke změně literárního paradigmatu. Stromšík zdůrazňuje, že koncem 20. let začala nabývat na významu linie katolické literatury, která v Rilkeovi již dříve cítila spřízněnou duši a která tvořila jádro jeho zdejšího čtenářstva. Z básníků této orientace Rilka překládali O. F. Babler, Václav Renč, Bohuslav Reynek, Vladimír Holan a Jan Zahradníček. Styčným bodem, jehož prostřednictvím Rilke pronikal do české básnické tradice, byl podle Stromšíka Otokar Březina (Stromšík 1995: 50n).<sup>35</sup>

Březinu jako tvůrce transcendentální mystické poezie by snad s trochou nadsázky šlo chápat jako průsečík, v němž se básníci střetávali – mladý Zahradníček Březinu několikrát navštívil a obdivoval jej, Rilke zase usiloval o překlad Březinových sbírek do němčiny. Stromšík v této souvislosti cituje Oldřicha Králíka, který jako typické rilkovské překladaře vyzdvihoval (oproti Pavlu Eisnerovi) Bablera, Reynka a především Zahradníčka, neboť „jenom oni mají skutečnou odhodlanost žít poezii Rilkovu v duchu své víry a mateřského jazyka“ (Stromšík 1995: 53).<sup>36</sup> Stěžejní činitelem pro české překladaře této doby byla Rilkeova jazyková virtuozita, „jeho schopnost využívat jazykových prostředků – metafory, ale i syntaktických a prozodických prostředků jako slovosledu, přesahů, napětí mezi melodičností a tvrdostí“ (Stromšík 1995: 52).<sup>37</sup>

Ve čtyřicátých letech zprostředkovává českému čtenáři Miloš Kareš *Oběti lárům* pod titulem *Můj domov* (1941). Na konci čtyřicátých let ještě stačil vyjít další překlad *Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, pořízený Ladislavem Fikarem (Stromšík 1995: 54).

<sup>31</sup> In *Cesta* 8, 1925 – 26, č. 16, 254–255.

<sup>32</sup> In: *Tribuna* 6, 1924, č. 198, s. 1–2.

<sup>33</sup> Jedná se o část *Knihy hodinek*.

<sup>34</sup> Dvě básně z Rilkovy sbírky *Neue Gedichte*.

<sup>35</sup> Srov. Kučera, P.: Březina a Rilke. Vzájemný vztah a možnosti recepce díla, in Richterek, O. et al.: *Kontexty literární vědy II*. 1. vyd. Ústí n. Orlicí, Oftis 2010, s. 73–86.

<sup>36</sup> Králík, O.: Rilkeova poezie v českých překladech, in *Výhledy do života a světa I*, 1939, s. 233–627.

<sup>37</sup> Srov. v této souvislosti Suchého ohlédnutí za překladem *Zápisů* v pozn. 40.

### 4.3 1948 – 1989

Zatímco mezi válkami byla literatura – ať už její produkce či recepce – záležitostí soukromou, a byla tedy prosta jakýchkoli vnějších zásahů (pomineme-li nezbytné zásahy nakladatelské, s nimiž ovšem byli autoři srozuměni), kulturní kontext po roce 1948 byl na opačném pólu této přímky. Literární a obecně umělecká diverzita, odrážející hodnoty demokratické společnosti a estetické nároky umělců i recipientů, byla v době totalitního uspořádání chápána jako nežádoucí stav, který ohrožoval požadavek umění kolektivního, sloužícího politickým záměrům vládnoucí garnitury. Jakkoli zaznamenala šedesátá léta, především ve své druhé polovině, významné ústupky od požadavku umění socialistickorealistického, jehož definice byla nyní značně rozvolněna, podléhala kultura i nadále kontrole příslušných orgánů. Doba od únorového převzetí moci KSČ do roku 1989 znamenala pro literáty i nakladatele zcela novou etapu. Literární i nakladatelská činnost byly podřízeny požadavku vydávání takových děl, která vyhovovala definici socialistického realismu. Koncem padesátých let se však pod nálepku umění socialistického realismu pomalu dostávala i díla, která by na jejich počátku sotva mohla vyjít. V šedesátých letech došlo v souvislosti s druhou vlnou kritiky stalinismu k pozvolnému uvolňování poměrů také v oblasti kultury. Úloha umění jakožto ideologického nástroje nebyla nadále udržitelná a docházelo k emancipaci estetické funkce literatury na úkor funkce tendenční. Literáti se významně podíleli na utváření kulturního ovzduší, což bylo umožněno značnými ústupky od požadavku socialisticko-realistického umění a uvolněním cenzurní politiky. V souvislosti se znovu se rozvíjející literární pluralitou, která šla ruku v ruce se svobodnější nakladatelskou politikou, tak byly položeny základy pro širší literární spektrum, které – ač stále řízeno stranickými orgány – bylo nyní schopno ve větší míře dostát estetickým nárokům a požadavkům čtenářů. Tento trend se projevil nejen na poli autorské literární tvorby, ale pronikl také do tvorby překladové a do literární publicistiky.

V souvislosti s rozvolňováním centralizace mohli nakladatelé do svých edičních plánů postupně zařazovat i díla autorů, jejichž jména v nich doposud z ideologických důvodů chyběla. To se týkalo nejen původních, ale i překladových děl. Českým čtenářům se tak do rukou dostávali autoři všech literárních směrů, které donedávna ideologicky nekorelovaly s představou umění podporujícího socialismus, a tím docházelo k postupné rehabilitaci autorů, jejichž jména předtím nadlouho zmizela z kulturního povědomí, k nimž patřil i Rilke. Vnímání některých těchto „formalistických“ směrů, které optikou režimu deformovaly realitu

a odváděly pozornost od skutečných problémů, vysvítá z příspěvku uveřejněného v *Literárních novinách*, tiskovém orgánu Svazu československých spisovatelů:

*Jakže, slyším pobouřený hlas kultivovaného milovníka „moderních směrů, vy nevíte, že impressionismus jako první a jediný objevil malířům volnou přírodu, že symbolismus naučil literáty preciznímu abstraktnímu myšlení [...] že Rilke uměl skvěle vystihnout jemný odstín složitého duševního stavu –, jakže, vy chcete barbarsky mávnout nad uměním posledních sedmdesáti let? Nikoliv, nechceme barbarsky, šmahem, zjednodušeně atd. mávat rukou. [...] Nevážíme si však koncepce směru, s jehož vznikem je Manetovo jméno spojováno, nevážíme si impressionismu. [...] Ale na povodeň nové reality odpověděl nikdy nepřerušovaný proud velkého realistického umění. Brát mu tyto zásluhy a přisuzovat je formalismu – znamená chtět nechtěj falšovat dějiny a dělat advokáta umění úpadku. Znamená to omlouvat staré bloudění a podporovat umění nové.<sup>38</sup>*

Vztah vládnoucí garnitury, resp. jejích kulturních orgánů k rilkovské problematice přirozeně procházel vývojem. Do poloviny šedesátých let mohl vyjít pouze nový překlad *Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka* od Ludvíka Kundery (Stromšík 1995: 55). „Kornet“ v dalších překladech následně vyšel v letech 1969 (Radovan Lukavský, znovu 1971) a 1994 (Jindřich Flusser, znovu 2002). Roku 1965 se na zámku Československé akademie věd v Liblicích konalo sympozium o pražské německé literatuře dvacátého století.<sup>39</sup> Stěžejní pozornost byla kromě Rainera Marii Rilka věnována také Franzi Werfelovi a Franzi Kafkovi, který byl o dva roky dříve na tzv. liblické konferenci u příležitosti osmdesátého výročí autorova narození, umělecky rehabilitován.<sup>40</sup> Dobové stanovisko k Rilkově tvorbě vysvítá z příspěvku Pavla Trosta o sympoziu v *Literárních novinách*:

*Nelze dobře bránit Rilka nebo Kafku před paušálním odsudkem, dokud se zásadně trvá na ustáleném ideologickém pojmání pozdně buržoazní literatury, jsou-li podstatou této literatury nechápání a nemohoucnost, může to sotva být dost vyváжено jejím sporným nebo nesporným humanismem. Lukács pochyboval o Rilkově humanismu: upozornil jen na „pomlouvačnou“ báseň o Janu Leydenském v Nových básních (a důmyslně v ní zjistil kostrbatý verš jako odraz vadné ideje). Co Lukács nepopíral, je Rilka „jasnovidecká“ senzibilita jako jazykově umělecký fenomén. V tom, jak se dnes někde odmítá Kafka, je už spíše se zásadní přímočarostí omezována jeho pravda, než vůbec popírána.<sup>41</sup>*

V roce 1966 vychází větší výbor z *Knihy obrazů* a v témže roce *Lodice času*, výbor z celého Rilka díla, tlumočená českým čtenářům Jindřichem Pokorným. Roku 1967 vychází druhý překlad Rilkových *Aufzeichnungen/Zápisků*.<sup>42</sup> Převod Josefa Suchého doprovodil doslovem

<sup>38</sup> *Literární noviny* 14, 1965, č. 15, s. 6.

<sup>39</sup> Z této konference vzešel sborník: Goldstücker, E. (ed.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Prag – Berlin, Academia – Luchterhand 1967.

<sup>40</sup> Zatímco kafkovská konference byla chápána jako událost kulturně-politická, druhá konference již byla označena za událost literárněhistorickou. Srov. Trost, P.: O pražské německé literatuře XX. století, in *Literární noviny* 14, 1965, č. 49, s. 1.

<sup>41</sup> Trost, P.: O pražské německé literatuře XX. století, in *Literární noviny* 14, 1965, č. 49, s. 1.

<sup>42</sup> Na tomto místě se nabízí otázka, proč nakladatelství nepoužilo stávající Zahradníčkův překlad (srov. pozn. 121). Jednou z možností je přirozeně aspekt zastarávání překladu, nelze se však zdržet ani úvah o politických důvodech – Jan Zahradníček, který byl rehabilitován až v roce 1966 (kdy už však *Zápisky* dávno byly zařazeny do edičního plánu) – mohl být z ideologického hlediska jako překladatel nepřijatelný, jakkoli převod pořídil již v roce 1933. Bohužel k této problematice neexistuje žádná sekundární literatura, není o ní zmínka v monografiích o Suchém či Zahradníčkovi a důvody ani nevysvítají ani z dobových recenzí, a tak i nadále necháváme tuto otázku nezodpovězenou.



Rio Preisner. Bez povšimnutí by neměla zůstat skutečnost, že 30. 12. 1965 *Kulturní tvorbě*<sup>43</sup> vychází ediční plán nakladatelství Mladá fronta (jehož péčí *Zápisky* vyšly) na rok 1966 a *Zápisky* jsou jeho součástí. Je tedy nasnadě, že kniha měla vyjít již v roce 1966, ale z důvodů, které se nám nepodařilo zjistit, se tak stalo až o rok později. V této souvislosti se nabízí hypotéza, zda nový překlad *Zápisků* neměl vyjít u příležitosti čtyřicátého výročí Rilkeova úmrtí (Rilke zemřel ve Švýcarsku roku 1926).<sup>44</sup> Pro rozpracování této hypotézy se nám však nepodařilo najít materiály, a tak ji nabízíme k dalšímu bádání. U příležitosti stého výročí Rilkeova úmrtí vycházejí také výběry *Obrazy a elegie* (1974) a *Dech rodné země* (1975), básně ze sbírky *Larenopfer* (Stromšík 1995: 55). Posledním počinem tohoto období je výbor uspořádaný Hanušem Karlachem *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*. Kniha však byla vydána až roku 1990.

#### 4.4 Po roce 1989

Po roce 1989 se s obnovením neideologických, pouze trhem ovlivňovaných kulturních poměrů vytvořila situace pro „normální“ recepci Rilkeova díla (Stromšík 1995: 57). Stromšík se však domnívá, že popřevratová doba není právě vhodná pro poezii Rilkeova typu. Podotkněme však, že Stromšíkova studie vyšla roku 1995, a nemohla tak reflektovat následující období. Rilkeovská recepce si, jak se domníváme, do poloviny devadesátých let spíše hledala a stále ještě hledá nové cesty v etapě, která nabízí nové možnosti i zcela odlišný literární kontext.

Celkově však lze rilkeovskou recepci od roku 1989 označit za čilou, o čemž svědčí časté vydávání jeho děl. Do konce devadesátých let zde z Rilke vychází *Requiem* (Bohuslav Reynek a Vladimír Holan, 1992), „*Kornet*“ (1994), reedice Suchého překladu *Zápisků Malta Lauridse Brigga* (1994), *Dopisy a sny* (Vladimír Holan, 1994), *Ewald Tragy* (Hanuš Karlach, 1995), *Zabíječ draků* (Ivana Vízdalová, 1997), *Slavení* (Vladimír Holan, 1997), vzpomínky kněžny Marie Thurn-Taxisové *Rainer Maria Rilke v mých vzpomínkách* (Alena Bláhová, 1997), *Příběhy o milém Pánubohu* (Sergej Machonin, 1997) a Rilkeovu osobnost a život či dílo reflektující *Pražská léta Rainera Marii Rilke* Petra Demetze (Ladislav Nezdařil, 1998), *Dopisy Cézannovi* (Alena Bláhová, 1998) a monografie Donalda A. Pratera *Jako znějící sklo* (Alena Bláhová, 1999). Do třetího tisíciletí u nás Rilke vstupuje v „torzu výboru“ *Na horách srdce* (Ladislav Fikar, z pozůstalosti Ladislava Fikara, 2001). Dále opět vychází Flusserův „*Kornet*“ (2002), dvojjazyčné česko-německé vydání *Elegií z Duina* (*Elegie z Duina*

<sup>43</sup> In *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 52, s. 18.

– *Duineser Elegien*) (Alena Bláhová, 2002), *Elegie a sonety* (Jiří Gruša a Václav Renč, 2002), *Sonety Orfeovi* (Tomáš Vítek, 2003), *Dvě pražské povídky* (Alena Bláhová, 2004), *Kouzlo náklonnosti* (Radka Fialová, 2004), rilkovské překlady Vladimíra Holana *Překlady I (Rainer Maria Rilke)* (2007), výbor z básní *A já v plamenech* (Aleš Novák, 2010). Nejnověji vyšly v loňském roce péčí Jana Jindry *Vnitřní krajiny: Rainer Maria Rilke a jeho svět ve fotografii* (Alena Bláhová, Jiří Gruša, Josef Suchý, 2012).

Rilkovským studiím, které vyšly v tomto období, jsme věnovali pozornost v kapitole Současný stav bádání.

V roce 1992 vznikla Společnost přátel R. M. Rilka, v listopadu roku 1994 uspořádal Goethův institut rilkovskou konferenci, jejíž příspěvky vyšly o dva roky později ve sborníku *Rilke. Básník z Prahy*. V roce 1994 také znovu vydává Mladá fronta v reedici *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. V roce 2001 se v Národní knihovně konala ve spolupráci s Italským kulturním institutem v Praze výstava *Vzpomínka na Rainera M. Rilkeho: z písemností uchovávaných na zámku Duino, Státní archiv v Terstu*. Z této výstavy vzešla téhož roku stejnojmenná publikace, který z italštiny přeložila Ivana Hlaváčová.

## 5 Dva české překlady románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga* z hlediska genetické příbuznosti poetik autora a jeho překladatelů

### 5.1 Výchozí situace

Překlad uměleckého díla zdaleka není pouhou transpozicí látky originálu do jazyka překladu. Vyžaduje nejen řemeslnou zručnost,<sup>45</sup> ale především intuitivní pochopení autorské poetiky originálu, a nezdíka tak překladatelé převádějí díla autorů, jejichž poetika je blízká jejich vlastní poetice. Rilkovským překladům a jejich recepci jsme se podrobněji věnovali v kapitole Recepte Rilkeova díla v českých zemích jako výchozí situace pro překlad *Zápisků*. Do jaké míry se poetika Jana Zahradníčka a Josefa Suchého promítla do překladů, je předmětem bližšího zkoumání v kapitole následující.

Oba překladatelé *Zápisků*, Josef Suchý i Jan Zahradníček, byli básníky katolicky orientovanými, jejich tvorba byla výrazně ovlivněna křesťanským prostředím, z nějž vzešli. Jak poznamenává Petr Kučera (Kučera 2008: 81), na rozdíl od slovenských autorů měli čeští katolicky orientovaní autoři blízko k estetice moderny a avantgardy, a český básník je tak především moderním básníkem. Zájem katolických autorů o moderní literaturu má u nás ostatně svoji tradici již od konce devatenáctého století – autoři Katolické moderny se snažili přiblížit literaturu s religiózní tematikou dobovým uměleckým proudům, a dostát tak estetickým nárokům moderních evropských směrů. Mezi překladateli Rilkeova díla byli výrazné autorské osobnosti katolického zaměření také již v první etapě rilkovských převodů,<sup>46</sup> např. Jakub Deml, který překládá v roce 1907 pro staroříšského vydavatele Josefa Floriana do sborníku *Studium VI* sedm básní z *Knihy obrazů*.

Kučera si však všímá významného paradoxu – zatímco pro katolické básníky byla jejich víra posilou, Rilke, vychovaný bigotní matkou, se od katolického křesťanství snažil distancovat a spiritualitu hledal v jiných konfesích a filozofiích – nejdříve se při svých cestách do Ruska nadchnul pro pravoslaví, později se zajímal o buddhismus. Dle Kučerových slov se však Rilkevi nejvlastnějším „náboženstvím“ stala poezie (Kučera 2008: 82).

---

<sup>45</sup> Srov. výrok Josefa Suchého: „Mechanický akt překládání, to je jen hrubá stavba. Teprve tvůrčí akt dostaví dům, vybaví jej příslušenstvím od záclon až po obrazy.“ Ohlédnutí za překlady, in *Duha* 7, 1993, č. 4, s. 29.

<sup>46</sup> Srov. kapitola Recepte Rilkeova díla v českých zemích jako výchozí situace pro překlady *Zápisků*.

Spojnicí mezi Rilkem a autory katolickými, kteří jej četli a často i překládali, je tedy třeba hledat nikoli v katolické nebo obecněji křesťanské osobnosti a autorské orientaci, ale ve sdílené spiritualitě a duchovním, nemateriálním založení.<sup>47</sup>

Rilkovu spirituální, nikoli apriorní křesťanskou orientaci akcentuje také Jaroslav Med:

*Jsem při užívání tohoto pojmu velice opatrný, protože spirituální literatura může být literatura, která v podstatě vůbec nemá s křesťanstvím nic společného. Proto volím termín křesťansky orientovaná, a to z důvodu určité šíře tohoto pojmu, abych se vyhnul úzkému termínu katolická literatura. Dejme tomu Rilke. Tam musíme říct, že jeho poezie je spirituálně orientovaná, ale v žádném případě nemůžeme hovořit o Rilkovi jako o křesťanském básníkovi. Například Rilkovy elegie, ti andělé tam, kdo to je? To nejsou přece andělé v křesťanském pojetí, to nelze říci. Stejně tak se mnohokrát diskutovalo (třeba v souvislosti s Demlovým svědectvím o Otokaru Březinovi) o poezii Otokara Březiny. Můžeme o Březinovi říci, že je to křesťanský básník? Vždyť všichni ti jedíni, silní, čisti, to nemá s Kristem nebo s křesťanským pojetím nic společného. Jde přece o určitý princip, souhrnný princip nějaké ideje. A to je, podobně jako u Rilkeho, důsledek nebezpečí platonismu, který ohrožuje od samého počátku poetickou nebo básnickou koncepci křesťanskou.<sup>48</sup>*

Kučera se ve smyslu příbuzností poetik Rilka a jeho překladatelů domnívá, že geneticko-kontaktní souvislosti s Rilkovou poezií jsou patrné především u básníků, kteří ji mezi válkami překládali, přičemž nejsou zanedbatelné ani souvislosti s poezií katolických básníků, kteří se umělecky či překladatelsky orientovali např. na francouzskou literaturu (Kučera 2008: 82). Zároveň zdůrazňuje, že čím blíže současnosti, tím hůře lze oddělovat působení originálu a původní básnické tvorby jeho překladatele, neboť někteří z rilkovských překladatelů se s Rilkovou tvorbou vyrovnávali i v díle vlastním (Kučera 2008: 26).

Tato generace básníků, která do české literatury vstoupila na počátku třicátých let a do níž patřil kromě Jana Zahradníčka také Václav Renč, Vladimír Holan a jiní, se cítila spjata s Rilkovou poetikou a silně ji reflektovala. Genetické příbuznosti tvorby těchto autorů si všímala i literární kritika a kritické hodnocení překladů z pera katolických básníků překračovalo ve třicátých a čtyřicátých letech rámec běžných recenzí (Stromšík 1995: 53). O Janu Zahradníčkovi se Arne Novák v tomto smyslu vyjádřil jako vynikajícím překladateli „románů a zvláště lyriky Hölderlinovy a Rilkeho, což samo o sobě svědčí o jeho básnické orientaci zároveň idealistické i výlučné“.<sup>49</sup> K vlivu Rilka na poezii Jana Zahradníčka, Václava Renče a Vladimíra Holana se Novák dále vyjadřuje: „Z cizích básníků zasáhl tyto lyriky patrným vlivem oba představitele »čisté poezie«, stavějící své abstraktní básnictví zkamenělé do monumentálních mramorových postojů na půdici metafyzickou, český Němec R. M. Rilke

<sup>47</sup> Zajímavé však je, že čeští i slovenští básníci Rilka jaksí samozřejmě považovali za náboženského autora a jako takového jej také překládali – ve svých překladech pojímali v tradičním duchu celou řadu motivů a symbolů z křesťanské mytologie. Srov. Kučera 2008: 82.

<sup>48</sup> *Sborník z konference "...bývalo u mne zotvíráno-" : východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století.* Brno, Host 2005, s. 451n.

<sup>49</sup> Novák, A., Novák, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, 4. přepr. a rozšíř. vyd., Brno, Atlantis 1995, s. 1393.

a Francouz P. Valéry, oba u nás v poslední době horlivě překládání a vykládání. Jejich nejučenlivějším žákem jest Vl. Holan [...].<sup>50</sup> Není bez zajímavosti, že sám Jan Zahradníček v poznámce o Zápiscích Malta Lauridse Brigga uvažuje o Rilkevi vedle Valéryho jako o ukazateli nových možností poezie.<sup>51</sup>

## 5.2 Překladaatelé

Jan Zahradníček (1905–1960)

Esejista, básník a překladatel Jan Zahradníček, kníže české poezie, jak jej nazval F. X. Šalda, se narodil v Mastníku 17. ledna 1905 v katolické rolnické rodině. Následkem tragické události utrpěl vážnou deformaci páteře, kyfoslózu, a tzv. plicní srdce. Po ukončení gymnázia se Zahradníček stal posluchačem Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, měl zapsány mimo jiné přednášky z praktické filosofie, psychologie, uměleckého myšlení, staré české literatury, dějin německé literatury, psychologických problémů a přehledných dějin filosofie. Studium nedokončil, v roce 1929 však složil nižší knihovnickou zkoušku, na počátku třicátých let také vyšší. Od třicátých let byl Zahradníček činný nejen jako básník, ale především jako překladatel a jako externí lektor různých nakladatelství. V červnu 1951 byl odsouzen ve vykonstruovaném procesu k třinácti letům vězení. Propuštěn byl při amnestii roku 1960. Maje podlomené zdraví z vězeňských podmínek, pět měsíců po propuštění zemřel. Roku 1966 byl rehabilitován.

Zahradníček začal publikovat básně ve Studentském časopise pod pseudonymem Jan Chrysostom (básník byl pokřtěn podle Jana Zlatoústého, tj. Chrysostoma)<sup>52</sup>. Na podzim roku 1927 se stal kmenovým autorem revue *Tvar*. Básně publikoval i ve staroříšských *Arších*, jejichž redaktorem se měl stát. V květnu roku 1930 vychází Zahradníčkovi první sbírka – *Pokušení smrti* v nakladatelství Philobiblon, následují sbírky *Návrat* (1931), *Jeřáby* (1933), *Žíznivé léto* (1935), *Pozdravení slunci* (1937), *Korouhve* (1940), *Pod bičem milostným* (1944), *Žalm roku dvačtyřicátého* (1945), *Stará země* (1946, jedná se o básně z let 1940–1945), *La Saletta* (1947), *Rouška Veroničina* (1947), *Ježíškova košilka* (1947), *Čtyři léta* (1969), *Znamení moci* (1969), *Dům Strach* (1981).

---

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 1393n.

<sup>51</sup> In *Řád 1*, 1933, č. 6, s. 350.

<sup>52</sup> Po otištění básní ve Studentském časopise si Zahradníčka pozval Otokar Březina, návštěv se pak jen do maturity uskutečnilo několik, poslední setkání obou básníků se uskutečnilo v roce 1928, kdy do Jaroměřic se Zahradníčkem přijel také básník Jan Čep.

Překladatelská činnost Jana Zahradníčka byla neobyčejně bohatá. Od konce dvacátých let se jí věnoval soustavně. Překládal z němčiny, angličtiny, dánštiny, francouzštiny a italštiny.<sup>53</sup> Českému čtenáři přiblížil z německých autorů mimo jiné Thomase Manna (*Kouzelný vrch* 1929, *Povídky o životě a smrti*, 1932) Friedricha Hölderlina (*Básně, Chléb a víno*, 1934) a *Polovina života* (1960), Eduarda Mörika (*Mozartova cesta do Prahy*, s Janem Čepem). *Zápisky Malta Lauridse Brigga* vycházejí v Zahradníčkově překladu roku 1933 v nakladatelství Bohumila Jandy v edici Pyramida.

#### Josef Suchý (1923–2003)

Josef Suchý, rodák z Lesního Jakubova u Náměšti nad Oslavou pocházel stejně jako Jan Zahradníček z rodiny, „ která své ukotvení spatřovala ve svém selství a křesťanství.“<sup>54</sup> Roku 1942 úspěšně zakončil gymnázium v Brně na dnešní třídě Kapitána Jaroše. Po válce se stal posluchačem Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, oborů češtiny a filosofie, kterou roku 1949 absolvoval s diplomovou prací na téma *Krajina v díle Jakuba Demla*.<sup>55</sup> Do roku 1949 působil Suchý na Státní dopravní škole ve Valticích jako učitel, kde byl 20. května během vyučování zatčen. Do roku 1952 byl vězněn za údajný pokus o napomáhání k útěku za hranice. Jeho další, nedobrovolná cesta vedla k Pomocným technickým praporům, do základní vojenské služby. Po jejím vykonání začal v roce 1955 pracovat jako soustružník v Líšni v továrně na traktory Zetor. Od roku 1968 pracoval přičiněním Jana Skácela jako redaktor nakladatelství BLOK v Brně. Na této pozici setrval až do svého odchodu do penze v roce 1983.

První Suchého báseň vyšla v roce 1945 v *Akordu*. Přispíval básněmi, recenzemi a články také do dalších literárních periodik – křesťanského *Vyšehradu* (přispívali sem mj. Jan Čep, Jaroslav Durych, František Křelina, Jan Zahradníček a mnoho dalších) a Seifertovy *Kytice*. V roce 1947 se s dalšími (Ivan Slavík, Bohumil Pavlok) výrazněji přihlašuje k nové generaci autorů katolické orientace *Velikonočním almanachem*, který vyšel jako 40. svazek edice Akord. O rok později mu vychází jeho básnická prvotina, sbírka *Žernov*, jejíž náklad byl po zákazu distribuce rozmetán a která mohla být znovu vydána až roku 1998. Druhá sbírka, *Jitřenka v uchu jehly*, mající však ráz „druhého debutu“, byla vydána až v roce 1966. Následovaly sbírky *Ocúnová flétna* (1967), *Okov* (1969), *Ve znamení vah* (1970), *Duhové*

<sup>53</sup>Dostupné z: <http://www.obecprekladatelu.cz/ftp/DUP/Z/ZahradnicekJan.htm>. Staženo 19. 12. 2012.

<sup>54</sup> Štěpán, L.: *Básník tichý a skromný srdcem*, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda : Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd, Brno, SVN Regiony 2003, s. 11.

*kameny* (1976), *Strnadi nad sněhem* (1982), *Země tvých dlaní* (1986), lyrickoepická poéma *Proti osudu* (1988), dále sbírka z let devadesátých – *Tváří v tvář* (1992), výbor *Jasmínová hvězda* (1990) a epická skladba *Křížová cesta* (1995). Dílo Josefa Suchého obnáší také tvorbu prozaickou – *Eliášovo světlo* (1971), *Dům u jitřního proutí* (1983) a prózy pro mládež *Katka má starosti* (1976) a *Starosti s Katkou* (1982), pro něž byla předlohou jeho vnučka. Zvláštní postavení v díle Josefa Suchého pak patří knize *Šarlat na sněhu: slovanské rapsodie* (1999). Nejen básnická, ale i překladatelská činnost Josefa Suchého tvoří nezanedbatelnou část jeho literárního přínosu. Suchý nepřekládal jen z němčiny, ale – a to především – zprostředkoval českému čtenáři mnoho děl z pera spisovatelů lužickosrbšských. Josef Suchý byl také aktivním spolupracovníkem Českého rozhlasu. Pro rozhlasové pořady překládal a úvodním slovem opatřil texty z němčiny a lužické srbštiny

Od počátku čtyřicátých let se Suchý přátelil s Jakubem Demlem a Janem Zahradníčkem, kteří měli výrazný vliv na vývoj jeho básnické poetiky – Suchý bývá označován za pokračovatele poetického odkazu Jakuba Demla a Jana Zahradníčka. Sám Zahradníček Suchého považoval za nejnadanějšího básníka generace:

*[...] jak Deml, tak Zahradníček byli Suchému, stejně jako jeho spisovatelští generační současníci, také básníky, k nimž byl intimně vázán, známými od maturitní doby; Demla dokonce chápal jako svého zasněženého. Zahradníček pak Suchého považoval za nejtalentovanějšího básníka generace.<sup>56</sup>*

*Ten (Zahradníček) byl Suchému zvláště přátelsky nakloněn a považoval Suchého za nejnadanějšího básníka tehdejší mladé generace.<sup>57</sup>*

*V kontextu české poválečné poezie je Žernov neobyčejně osobitou básnickou knížkou: J. Suchý zde v návaznosti na demlovsko-zahradničkovský impuls konstituoval svůj básnický svět, v němž je neustále odhalována nedostatečnost lidského bytí tváří v tvář trýznivé nicoty, jež nás drtí jako kámen. [...] Ono zahradničkovské se u Suchého projevilo zejména v obrazech světa, který se na útěku před Bohem rozkládá pod náporom nicoty; „z životů tekl hnis“, lidé těhotní hnilobou chodí po chodnicích, které ještě drží.<sup>58</sup>*

*To vše je patrné už v debutantské sbírce Žernov (1948), která jako by pokračovala v tom, kam došel Jakub Deml, a kam dál sám jít nemohl či nechtěl. To znamená – je to onen inspirační koridor, který geneticky vychází z české barokní poezie a v mnohém navazuje na výtěžky poetiky březinovské, pevně zakotvený v moravském podloží, s mnoha lidovými kořeny.<sup>59</sup>*

Jak dokládá Jiří Kudrnáč, Suchý tento vliv sám doznával:

*Rozhodující vliv na můj literární vývoj měly osobní kontakty s J. Demlem od roku 1942 a s J. Zahradníčkem od roku 1943, z nichž vznikla posléze přátelství.<sup>60</sup>*

<sup>56</sup> Kudrnáč, J.: *Žernov Josefa Suchého*, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda : Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd., Brno, SVN Regiony 2003, s. 55.

<sup>57</sup> Pavlok, B.: *Venkován tělem i duší*, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd., Brno, SVN Regiony 2003s. 131.

<sup>58</sup> Med, J.: *Básník ocunů a ticha*, in *Literární příloha, Proglas* 9, 1998, č. 2, s. 15–16.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 12.

<sup>60</sup> Kudrnáč, J.: *Žernov Josefa Suchého*, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda : Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd. Brno, SVN Regiony 2003, s. 55.

Básnická afinita k Zahradníčkovi je často reflektována také v souvislosti s genetickou příbuzností Suchého s Rilkem, která se projevuje především v prvotině *Žernov*:

*První část Žernovu sestává z 22 básní většinou třístrofových a čtyřstrofových (12 případů a 4 případy), psaných pravidelných veršem vzestupným, střídavě rýmovaným. Přináší převážně metafyzické obrazy krajin a vyjadřuje weltschmerz, světobol, příznačný pro tvorbu tolika mladých básníků bez rozdílu dob a směrů. Je to jeden ze souborů absolutní poezie v české lyrice, vedených nejčastěji Rilkovým příkladem, tedy poezie v tradici Karla Hlaváčka, Josefa Hory, Jana Zahradníčka, Václava Renče.<sup>61</sup>*

[...] Josef Suchý zůstal též znalcem a vykladačem poezie typu Březinova, Sovova, Rilкова, k němuž se *Žernovem* přihlásil.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 58.



## 6 Translatologická analýza překladů a její teoretická východiska

### 6.1 Teoretická východiska translatologické analýzy

Dříve než přikročíme k samotné translatologické analýze, si přiblížíme teoretická východiska, jež budou podkladem samotného filologického zkoumání. Teoretickým pozadím rozboru je funkčně-komunikační přístup, vycházející z postulátů Jiřího Levého<sup>63</sup> (Levý 1983/1998) a Antona Popoviče (Popovič 1975 a 1983), obohacený o některé další kategorie a upravený ad hoc pro účely této diplomové práce. Alternativním teoretickým podkladem pro analýzu by mohl být například také model Kathariny Reissové,<sup>64</sup> který mj. přezkoumává, zda překladatel dodržel vnitrojazykové instrukce a zda zohlednil vnějazykové determinanty. Domníváme se však, že tento přístup je orientován příliš lingvisticky, a tím málo reflektuje problematiku uměleckého díla jako struktury, jako celku. Souhlasíme však s tezí, že za negativně ohodnoceným překladatelským řešením by měl následovat návrh korektního řešení.<sup>65</sup> Takovým řešením může být překlad druhého z překladatelů, anebo – dopustí-li se oba překladatelé téhož posunu – nastíníme sami jinou možnost přístupu k textu.

Pro analýzu jsme zvolili metodu tzv. sondáže, analyzovány tedy budou vybrané části originálu, a to (Rilke 1910a: 1–7), (Rilke 1910a: 47–65), (Rilke 1910a: 107–113) a (Rilke 1910b: 47–55). Jsme si vědomi toho, že na základě nepřiliš rozsáhlého podkladu pro analýzu dojdeme k závěrům spíše hypotetickým, zároveň se však domníváme, že i takovýto vzorek má pro formulaci překladatelských postupů výpovědní hodnotu.

#### 6.1.1 Komunikační aspekt

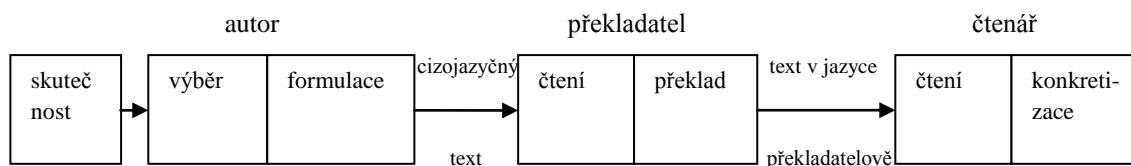
Jak bylo řečeno výše, tato diplomová práce již svojí strukturou sleduje komunikační proces vzniku překladu, tedy komunikační řetěz autor – překladatel – čtenář. Tento ve skutečnosti dvoučlenný řetěz, který vychází z poznatků teorie informace a který chápe překladatele v první řadě jako čtenáře – lze dle Levého znázornit takto (Levý 1983/1998:44):

---

<sup>63</sup>Považujeme za důležité zmínit, že vydání, o něž se opírá diplomová práce, vychází z německé verze Levého monografie. Editor Karel Hausenblas v předmluvě knihy sám označuje vydání jako „obnovené a podle pozdější německé verze zčásti doplněné a upravené“ (Levý 1983/1998:14). Zároveň je třeba říci, že během psaní diplomové práce vyšlo nové vydání Levého *Umění překladu*, které však vzhledem k zpracovanému materiálu nebylo zohledněno.

<sup>64</sup> Reiss, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik : Kriterien und Kategorien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, Hueber 1971.

<sup>65</sup> Tamtéž.



**Obr. 1:** Komunikační řetěz podle Levého

Na Levého navazuje Popovič, který rozvíjí komunikační aspekt.<sup>66</sup> Jeho model literární (meta)komunikace má následující schéma:

Autor<sup>67</sup> – – – Text<sub>O</sub> – – – Příjemce (akt prvotní literární komunikace)  
 Překladatel – – – Text<sub>P</sub> – – – Příjemce (akt druhotné (meta) literární komunikace)

**Obr. 2:** (Meta)komunikační řetěz podle Popoviče

Popovič tento model širše rozvíjí v práci *Originál – preklad*.<sup>68</sup> Vychází zde ze skutečnosti, že originál i překladový text jsou souhrnem dialekticky se protínajících vektorů, a zahrnuje do schématu další složky, které jsou významnými činiteli, podílejícími se na podobě originálního textu i překladu (Popovič 1983:180). V oblasti originálního textu jde o tyto vektory:

autor – text (tvorba), text – čtenář (recepce), autor – text – realita (vztah autora ke skutečnosti prostřednictvím textu), text – tradice (vztah textu k předcházejícím textům), autor – text – tradice (vztah autora k tradici promítnutý do textu – mezitextové navazování, „intertextualita“), čtenář – text – realita (autorem předpokládaný vztah čtenáře ke „společné“ předmětné skutečnosti – čtenářovo vidění světa v textu), čtenář – text – tradice (autorem projektované – předpokládané nebo potřebné (*želateľné*) literární vzdělání v textu, schopnost čtenáře odkrývat literární aluze apod.), zkušenostní komplex autora – vztah autor – realita a jeho literární vzdělání, tedy vztah autora k tradici, která se podílí na autorském kódu v textu, tj. na jeho poetice – oproti tomuto kódu stojí kód čtenáře, který představuje vztah mezi zkušenostním komplexem čtenáře a jeho literárním vzděláním (Popovič 1983:180).

<sup>66</sup>Jedná se vlastně o stylisticko-komunikační aspekt překladu, jak jej Popovič definuje v práci *Originál – preklad*. Tento aspekt integruje lingvistické i sémantické hledisko překladu. Stylistický aspekt překladu představuje jednotu tematicko-jazykových složek uměleckého díla (srov. podkapitola Struktura diplomové práce). Protože styl díla se tvoří v komunikaci a komunikaci, je třeba překlad pokládat za stylistickou operaci. Literární komunikace překlad chápe jako stylistické modelování prototextu jeho překladovým metatextem (Popovič 1975: 180).

<sup>67</sup> Překladatelovu roli „sekundárního autora“ zdůrazňuje Popovič, když hovoří o „vnitřním „autorovi“ (*vnútorný autor*), který se v textu realizuje svým výrazovým idiolektem. Analogicky k tomu pak hovoří o „vnitřním“ čtenáři (*vnútorný čitateľ*), tedy příjemci, jehož má překladatel při tvorbě textu na zřeteli (Popovič 1975: 69).

<sup>68</sup> Z této práce (Popovič, A.: *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Nitra: Tatran, 1983) citujeme tam, kde Popovič dále rozpracoval, poupravil či doplnil postuláty z *Teórie umeleckého prekladu*. Protože autor nedochází vůči *Teórii umeleckého prekladu* k žádným antitetickým závěrům, vycházíme z obou prací, které je možno vnímat komplementárně.

V oblasti textu překladového jde o soubor následujících vektorů:

překladatel – překlad, překlad – čtenář překladu, překladatel – text – čtenář překladu (obraz překladatele a čtenáře v překladu), text překladu – realita, překladatel – text překladu – realita (vztah překladatele k realitě přijímajícího prostředí promítnutý v textu), překlad – tradice (vztah překladu k existující žánrové linii (*radu*) přijímající literatury a k existujícím překladům téhož díla), překladatel – překlad – tradice (vztah překladatele k tradici přijímajícího prostředí promítnutý do textu překladu, čtenář – překladatel – realita (čtenářovo „vidění“ vlastní společenské reality v textu překladu – konfrontace vlastního světa se světem originálu prostřednictvím překladu), čtenář – překlad – tradice (čtenářovo literární vzdělání promítnuté překladatelem do textu – souvisí s jeho schopností rozeznat domácí literární kulturu v textu překladu) (Popovič 1983: 181).

Popovič zároveň připomíná, že na tvorbě překladového textu participuje kromě přímých účastníků do jisté míry i externí činitel – redaktor, resp. upravovatel definitivního znění překladu. Ten je totiž zprostředkujícím faktorem mezi vládnoucími textovými normami a textem překladu (Popovič 1975: 69). Také Levý si uvědomuje, že do stylizace mnohdy zasahovala kromě překladatele i redakce časopisu či nakladatelství, či jiní upravovatelé (Levý 1983/1994: 200). Tuto skutečnost budeme mít při analýze na paměti, neboť nakladatelské zásahy se významně podílejí na konečné podobě díla.

## 6.1.2 Posuny v překladu

### 6.1.2.1 Jiří Levý

Levý chápe jako nejdůležitější hledisko funkční, které sleduje, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci (Levý 1983/1998: 26). Od překladatele požaduje dodržení jak normy reprodukční (požadavek výstižnosti), tak normy „uměleckosti“ (požadavek krásy).<sup>69</sup> Překlad nemůže být stejný jako originál, avšak má stejně působit na čtenáře (Levý 1983/1998: 82nn). Zachovat se tedy mají pouze ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci.

Předloha, tedy zformulovaný cizojazyčný text je pro překladatele materiálem, jenž má být umělecky zpracován. Překladatelova práce sestává ze tří fází (Levý 1983/1998: 53–83),

---

<sup>69</sup> Srov. Vilikovský: „V uměleckém překladu je nutné respektovat její estetický charakter, to znamená reprodukovat ty složky, které se účastní při vytváření uměleckého obrazu; primární je tedy funkce estetická (Vilikovský 2002: 57).

keré je možné chápat jako oblasti vzniku překladatelských posunů – pochopení předlohy, interpretace předlohy a její přestylizování.<sup>70</sup>

Levý abstrahuje dvě oblasti posunů, jichž se překladatel při své práci nejčastěji dopouští. Je to oblast výběru slov a oblast vyjádření vztahu mezi myšlenkou a výrazem. Na poli výběru slov lze tyto oblasti, v nichž dochází k ochuzování slovníku, formulovat takto:

- a) oblast obecného a specifického pojmenování – překladatel zvolí obecnější pojmenování místo konkrétního,
- b) oblast pojmenování stylisticky neutrálního a expresivního – překladatel zvolí neutrální pojmenování místo expresivního (či naopak),
- c) malé využití synonym k obměňování výrazu – v překladech nebývá dostatečně využito synonymické bohatství češtiny pro rozrůznění slovního výrazu (Levý 1983/1998:139–144).

Na poli vyjádření vztahu mezi myšlenkou a výrazem se pak překladatel vůči dílu proviňuje tím, že

- a) zlogičťuje text,
- b) vykládá nedořečené,
- c) formálně vyjadřuje syntaktické vztahy (Levý 1983/1998:145–153).

Levý se domnívá, že ve všech případech překladatelských neporozumění působí dva faktory. Jsou jimi neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo autorovu myšlenku a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu (Levý 1983/1998:56).

#### 6.1.2.2 Anton Popovič

Popovič chápe posun (výrazový posun)<sup>71</sup> jako rozdíl mezi prvotní a druhotnou komunikací (Popovič 1983: 180). Je to projev nemožnosti dosáhnout úplné věrnosti originálu, zároveň však je paradoxně také projevem úsilí dosáhnout totožnosti za cenu jisté změny. V souvislosti s tím nedochází k posunům jen proto, že překladatel chce dílo změnit, ale také proto, že se snaží je co nejvěrněji vyjádřit, „zmocnit se textu v jeho totalitě“. „Tvorba

<sup>70</sup> Gromová, E.: *Úvod do translatologie*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2009, 57.

<sup>71</sup> Srov. Vilikovský: „Výrazové posuny samy mohou prozradit mnoho o estetických názorech překladatele i jeho epochy“ (Vilikovský 2002: 50).

překladu spočívá v umění být věrný originálu jako celku,<sup>72</sup> dovozuje Popovič (Popovič 1975: 121).<sup>73</sup> V zamítavé úvaze nad existencí absolutního překladu cituje Jozefa Kota, který zformuloval podstatu funkčního hlediska v překladu. Je to – zobecníme-li Kotovu hypotézu pro potřeby této práce – to, co je v zájmu podoby cizojazyčné podoby originálu, tedy zjednodušeně v zájmu podoby překladu. Funkční výrazový posun, tedy takový, který si klade za cíl adekvátně vyjádřit prvky v podmínkách odlišnosti dvou systémů, je optimálním variantem originálu (Popovič 1975: 122).

Podle Popoviče jsou hlavním polem překladatelových operací rozhodnutí, která se uskutečňují na rovině mikrostylistiky, zde se odehrává „překladatelův zápas o zvládnutí výrazové struktury originálu“ (Popovič 1975:122). Protože má rozhodovací proces stylistický charakter, vyjadřuje buď překladatel shody i odlišnosti přiměřenými, rovnocennými výrazy, nebo může styl předlohy substituovat. Tyto výrazové posuny vyplývají nejen z objektivní situace (resp. z možnosti překladatele použít odlišný kód tradice a situace), ale také z jeho individuálního idiolektu, z jeho zálib a individuálních výrazových sklonů (Popovič 1975: 121n).

Popovičovu kategorizaci způsobů řešení výrazových situací originálu v cílovém jazyce lze schematizovat následovně – alternativami jsou:

- a) výrazová shoda, realizovaná především výrazovou substitucí či záměnou,
- b) výrazové zesilování, které lze dále klasifikovat jako výrazovou typizaci či výrazovou individualizaci,
- c) výrazové zeslabování ve smyslu výrazové nivelizace či výrazové ztráty (Popovič 1975: 122–130).

V oblasti posunů v překladu pak Popovič vyděluje posun:

- a) individuální – neboli systém individuálních odchylek motivovaný výrazovými sklony, subjektivním idiolektem překladatele (Popovič 1975: 282).

V *Originálu – prekladu* jej pak definuje jako projev individuálních sklonů překladatele, určité překladatelské metody, stereotypností překladatelských řešení a uplatňování tvořivého subjektu. Individuální posun je chápán jako vědomý posun, který vyplývá z idiolektu překladatele, ze systému jeho překladatelských řešení a metody, z náhledu a pojmání originálního díla a v nemalé míře z překladatelské

---

<sup>72</sup> Srov. Vilikovský (ve vztahu ke strojovému překladu): „Reálný překladatelský problém tedy není v tom, že ekvivalence se ustaluje v rozličných rovinách, ale v tom, že ji nejednou musíme hledat v několika rovinách najednou“ (Vilikovský 2002: 35).

<sup>73</sup> Citace z Popoviče překládáme z důvodu textové homogenosti a srozumitelnosti.

zkušenosti a praxe. Jako systém odchylek od originálu je projevem překladatelské poetiky. Z hlediska efektu metody individuální posun může způsobit:

- 1) přeinterpretování originálu přílišným zdůrazňováním vlastností originálního textu, anebo 2) podinterpretování originálu zanedbáváním výrazových vlastností textu. Míru individuálního posunu ovlivňuje uplatňování tvořivého subjektu překladatele a aspektu příjemce. Rozsah a intenzita je zapříčiněna nadbíháním překladatele v mikro- a makrostruktuře textu (Popovič 1983:198).
- b) konstitutivní – nevyhnutelný posun, ke kterému v překladu dochází v důsledku rozdílů mezi dvěma jazyky, dvěma poetikami a dvěma styly originálu a překladu,
- c) negativní – nesprávné řešení informace způsobené nepochopením originálu. Může být motivováno neznalostí jazyka anebo povrchní interpretací struktury originálu. Negativní posuny v textu překladu se projevují jako tzv. „překladatelština“ anebo podinterpretování textu originálu (zanedbání hloubkové struktury tématu) (Popovič 1975:282).

V práci *Originál – preklad* pak je negativní posun definován jako neadekvátní řešení ideově-estetických zvláštností originálu v překladu. Vzniká jako důsledek a) nepochopení jazykové organizace výchozího textu reálií, nivelizace jednotlivých stylových vrstev originálu, zanedbávání sémantiky textu (povrchní interpretace struktury výchozího textu), b) nepochopení autorské interpretace skutečnosti, c) zanedbání celistvosti komunikačního translačního procesu. Negativní posun se projevuje v makrostruktuře textu (Popovič 1983: 201).

- d) tematický – rozdíl mezi tematickými fakty reáliemi originálu a překladu, který vzniká v důsledku použití rozdílných denotátů. Favorizování konotace na úkor denotace v překladu. Sám překladatelský postoj, který se rozhodující měrou podílí na vytváření koncepce, je v podstatě produktem individuálních názorů překladatele, tedy jeho osobní poetiky a dobového nazírání na překlad (Popovič 1975: 107).

### 6.1.3 Formulování vlastní klasifikace

V translatologické analýze budeme porovnávat jeden výchozí a dva cílové texty, pozornost zaměříme na jednotlivá překladatelská řešení konkrétních problémů. Posuny a další translatologicky zajímavé jevy budou klasifikovány na základě postulátů Jiřího Levého (Levý 1983/1998) a Antona Popoviče (Popovič 1975 a 1983).

Neklademe si za cíl provést vyčerpávající rozbor, je však naší snahou typizovat jednotlivé oblasti možných překladatelských posunů a dalších jevů v souvislosti

s individuálními tendencemi obou překladatelů, a na základě toho charakterizovat překladatelskou metodu obou českých Rilkových překladatelů. Během analýzy by se podle našich předpokladů mělo ukázat, že každý z překladatelů se častěji dopouštěl specifických prohřešků vůči originálu. Je však také možné, že ani tato hypotéza se nepotvrdí. Domníváme se, že na základě druhu posunů a překladatelských řešení lze zformulovat, jakým způsobem překladatel přistupoval k ideově-estetickým hodnotám originálu i k jazykové a stylové realizaci textu překladu – konkrétní řešení jsou totiž důsledkem překladatelova postoje k textu a jeho metody. Zároveň jsme si vědomi toho, že na konkrétních posunech se podílí více faktorů. Své stanovisko podpiráme tvrzením Jana Vilikovského, že

*v praxi se ovšem zřídka setkáváme s čistými typy posunů. Nejčastěji se stává, že překladatel narazí na „problém“ vyplývající ze systémové rozdílnosti obou jazyků a řeší ho v souladu s osobní poetikou, respektive podle schématu, které si pro podobné případy vytvořil v minulosti. Motivace posunu je objektivní, řešení však obsahuje silný prvek subjektivity (Vilikovský 2002: 45).*

Z Popovičovy klasifikace posunů pro nás budou důležité dva: individuální a negativní. Podle Vilikovského se individuální přístup nejsilněji projeví u osobnosti s výrazně formulovanou vlastní poetikou (Vilikovský 2002: 108). Překladatelovu poetiku pak Popovič definuje jako

*poetický idiolekt realizovaný na výrazovém plánu jako systém překladatelových individuálních výrazových odchylek na pozadí literární normy, resp. ustálené překladatelské metody. Prvky tohoto systému jsou individuální posuny, charakteristické pro tvořivý subjekt překladatele (Popovič 1975:281).*

Individuální posun je oproti negativnímu posunu chápán jako posun vědomý, vyplývající z překladatelova idiolektu, jako projev jeho individuálních sklonů či určité překladatelské metody. Domníváme se, že se může projevovat také jako favorizování vlastní poetiky na úkor překladatele. Podle Levého je podstatným způsobem zkreslení originálu stylistické „přehodnocování“, vkládání estetických kvalit, které má překladatel v oblibě, do díla, v němž nejsou. Cílem je podle Levého co nejmenší počet subjektivních zásahů, aby se překladatel co nejvíce přiblížil objektivní platnosti překládaného díla (Levý 1983/1998: 78).

Negativní posun naopak v souladu s Popovičovou definicí chápeme jako nepochopení originálu, ať už z důvodu filologického nepochopení<sup>74</sup> nebo z důvodu povrchní interpretace struktury díla. Individuálním a negativním posunům se budeme věnovat v částech srovnávajících výchozí a cílový text. Idiolekt překladatelů, který se neprojevuje jako významový posun, pouze jako výběr z více možných řešení, bude tematizován v části porovnávající překlady mezi sebou.

---

<sup>74</sup> Srov. (Levý 1983/1998: 52–59).

Z hlediska motivovanosti posunu obohacujeme model o posun vzniklý na základě snahy překladatele odlišit vlastní text od textu předchozího překladu. Levý v této souvislosti říká, že je pro ocenění překladatelského přínosu českého tlumočníka důležité zjistit i jeho vztah k dřívějším českým překladům téhož díla. Pak je možno zjistit, do jaké míry se tlumočník opíral o dřívější překlady, anebo naopak kdy vytvářel dosud nepřekonaná řešení. Dodává, že i ten největší básnický překladatel občas podlehne řešení svého předchůdce tam, kde nemůže vymyslet příhodnější řešení či selže-li v některém místě jeho básnická a kombinační schopnost (Levý 1983/1998: 203).<sup>75</sup> Jsme si vědomi toho, že vzhledem k široké definici posunu individuálního by se tento druh posunu dal zařadit i do této kategorie. Důvodem, proč tematizujeme tento posun, je však naše snaha zdůraznit případnou překladatelovu vazbu na předchozí překlad. Tento druh posunu se přirozeně bude týkat jen druhého z textů, neboť v českém prostředí existují pouze dva překlady. Na základě klasifikace charakteru posunů z hlediska jejich motivovanosti pak bude možné určit, zda se jedná o posun funkční, či naopak nefunkční.

Z Levého a Popovičových kategorií, v nichž se tyto posuny mohou projevit, abstrahujeme kategorii „výběr lexikálních prostředků“, do níž mj. spadají posuny (změny slovníku) na ose neutralnost – expresivita i na ose obecné – konkrétní vyjádření, jak je definuje Jiří Levý. Přidáváme také kategorie vynechání či naopak doplnění, které také mohou podat výpověď o překladatelově přístupu k textu. Domníváme se, že tyto „změny slovníku“ mohou být posunem individuálním (výsledkem překladatelovy strategie) i negativním (způsobeným filologickým nepochopením či špatnou interpretací).

Pozornost budeme věnovat také interferenci. Tento jev, způsobený vlivem jazyka předlohy na jazyk překladu a jeho kopírováním, může být pro čtenáře rušivým činitelem, ať už se jedná o interferenci syntaktickou či lexikální. Domníváme se, že tento druh pochybení může vzniknout nejen na základě nepochopení předlohy či kvůli nedostatečnému talentu překladatele, ale také v důsledku překladatelovy snahy být věrný poetice autora výchozího textu. Podle motivovanosti pak lze interferenci klasifikovat jako jev vědomý, účelný (analogicky k definici individuálního posunu, jakkoli se nejedná o posun) či jako jev neúčelný (opět analogicky k definici negativního posunu), vzniklý na základě překladatelské „hyperkorektnosti“, v případě druhého překladu pak také jako jev vzniklý v důsledku překladatelovy snahy odlišit vlastní text od předchozího překladu. Rušivým činitelem

---

<sup>75</sup> Srov. s přiznáním Jarmily Loukotkové, jež cituje Levý: „Na mnoha místech se mi stalo, když jsem přeloženou pasáž srovnala s Fischerem, jak nás k nim oba neodvisle dovedlo znění originálu. Někdy jsem ponechala převod v oné verzi, jinde, kde byla podobnost příliš nápadná, jsem verše přeložila jinak, abych nebyla podezírána z plagiátu“ (Levý 1983/1998: 105).



pro čtenáře mohou být také stylistické neobratnosti v textu překladu, jejichž motivovanost je podobná.

Prvotní hypotéza, že pro analýzu bude stěžejní zohlednění prozodického aspektu,<sup>76</sup> se nepotvrdila, neboť charakter rytmizované prózy je u *Zápisů* podmíněn rytmickou organizací ve smyslu střídání krátkých a dlouhých vět, které však nevykazují pevný počet slabik. Úkolem překladatele bylo tedy zachovat poměr krátkých a dlouhých vět, nikoli poměr počtu slabik či přízvuků.<sup>77</sup> Jakkoli tento aspekt při analýze není stěžejní, chápeme jej jako důležitou součást výstavby výchozího textu, která v překladu musí být reflektována, a jako takovou ji budeme mít při analýze na zřeteli.

V analýze nebudeme samostatně tematizovat jevy související s dobovým jazykovým územ, budou však zohledněny jakožto dílčí jev v našich úvahách o obou překladech.

Schematicky lze abstrahovanou kategorizaci znázornit takto:

Z hlediska motivovanosti:

Individuální posun/(vědomý, záměrný jev)
Negativní posun/(nezáměrný jev, způsobený nepochopením či překladatelskou „hyperkorektností“)

Posun (jev) vzniklý jako důsledek překladatelovy snahy odlišit vlastní text od předchozího překladu
---

Analyzované kategorie:

Výběr lexikálního prostředku
Přidávání či vynechávání
Interference
Stylistická neobratnost

**Obr. 3:** Schematické znázornění analyzovaných jevů

Takto jsme si určili teoretická východiska pro hodnocení překladu a jeho charakteristiku. Na jejich základě bude možné zjistit nejen to, do jaké míry překlad dokázal

<sup>76</sup> Srov. pozn. 21 a 23.

<sup>77</sup> Srov. pozn. 22.

transponovat to, co bylo předmětem sdělení, tedy konkrétními jazykovými prostředky ztvárněný tzv. ideově estetický obsah díla a zda bylo dosaženo rovnosti uměleckého účinku, resp. zážitku čtenáře, který „musí být totožný se zážitkem čtenáře překladu“<sup>78</sup>, ale také je možné klasifikovat konkrétní „pochybení“ a posuny, kterých se překladatelé dopustili.

Na tomto místě považujeme za důležité zmínit, že i kritik překladu se přirozeně účastní (meta)komunikačního řetězu: je v první řadě recipující čtenář, a jeho konkretizace literárního díla je tak podmíněna těmiž faktory jako recepce čtenáře „laického“.<sup>79</sup> Uvědomujeme si, že i do translatologické analýzy se přes maximální snahu o objektivnost může promítnout idiolekt kritika a jeho individuální stylistické preference, a nečiníme si tak nárok na „správnost“ hodnocení. Jsme si také vědomi toho, že při analyzování částí textu zákonitě dochází ke ztrátě kontaktu s textem jako celkem, a tak své závěry nevnímáme jako definitivní a nerevidovatelné. Po hodnocení „správné/nesprávné“ řešení sáhneme jen v případech, kdy se překladatel prokazatelně dopustí posunu negativního. Je třeba zdůraznit, že jakkoli může charakteristika překladatelských postupů na mnoha místech vyznít negativně, není naší snahou jednotlivá překladatelská řešení znehodnocovat. Předpokládáme, že analýza na úrovni částí textu nikdy nemůže být zcela objektivní, neboť je ze své podstaty zaměřena spíše atomisticky. Následující rozbor proto chápeme spíše jako podnět ke komplexnímu chápání překladatelské problematiky, přičemž svým hodnocením a klasifikací se snažíme poukázat na důležitost individuálního subjektu překladatele a jeho zpracování textu originálu.

K analýze konečně přistupujeme s vědomím specifičnosti tohoto žánru – je třeba si uvědomit, že jakkoli jsou *Zápisky* označovány za román, tento žánr z něj dělá především motivický rámeček.<sup>80</sup> Sama forma díla – zápisky – totiž napovídá, že se jedná především o lineární záznam proudu myšlenek a vzpomínek. To se může projevit také v přístupu překladatelů k textu. Překladatel sice k textu originálu přistupuje s jistým konceptem, ten se však v průběhu překládání může proměňovat, neboť i samo zaznamenávání myšlenek je dynamickým procesem, a nelze proto vyloučit i jistý vývoj překladatelova přístupu k textu v průběhu jeho převádění.

---

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>79</sup> Adjektivum „laický“ je zde použito jako opozitum k adjektivu „odborný“, resp. akademicky zaujatý a z tohoto statusu hodnotící.

<sup>80</sup> Donald A. Prater například označuje *Zápisky* za předčasný antiromán (Prater 1999: 216).

#### 6.1.4 Překlad Jana Zahradníčka

### Výběr lexikálních prostředků

Rilke:

*So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitälér. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest (Rilke 1910a: 1).*

Zahradníček:

*Tak tedy sem přicházejí lidé žít, spíše bych byl myslil, že se zde umírá. Šel jsem ven. Viděl jsem špitály. Viděl jsem člověka, který se potácel a upadl. Lidé se kolem něho shlukli. To mě ušetřilo ostatního (Zahradníček 1933: 7).*

Zahradníček nesprávně přeložil spojení *ich bin ausgewesen* jako *šel jsem ven*. Jedná se tedy o negativní posun, o neporozumění originálu. Josef Suchý naopak správně vyjádřil informaci:

*Tak, tedy sem přicházejí lidé, aby žili, byl bych spíš myslel, že se zde umírá. Byl jsem v koncích. Viděl jsem: nemocnice. Spatřil jsem člověka, který se zapotácel a klesl k zemi. Lidé se shlukli kolem něho, to mě ušetřilo dohry (Suchý 1967: 9).*

Rilke:

*Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst (Rilke 1910a: 1).*

Zahradníček:

*Ulice začínala se všech stran páchnout. Páchla, pokud se dalo rozeznat, jodoformem, mastnotou z pommes frites, úzkostí (Zahradníček 1933: 7).*

Zahradníček abstraktum *Angst* překládá jako *úzkost*. Alternativnou by ze sémantického hlediska bylo substantivum *strach*. Domníváme se, že zde překladatel pochopil autorův záměr, neboť Rilke komplementárně pracuje s abstrakty *Angst a Furcht/ Fürchten*, a správně převedl ideově-estetický obsah. Srov. také Suchého překlad.

Rilke:

*Alle Städte riechen im Sommer. Dann habe ich ein eigentümlich starblindes Haus gesehen [...] (Rilke 1910a: 1n).*

Zahradníček:

*Všechna města v létě páchnou. Potom jsem uviděl podivně šerý dům [...] (Zahradníček 1933: 7).*

Zahradníček – zřejmě ve snaze převést význam, který je v originále vyjádřen kompozitem *starblind* – zvolil obecnější výraz *šerý*, který však v plné míře nepřevádí sémantickou stránku adjektiva v originále. Jedná o individuální posun, vyplývající z překladatelovy strategie.

Srov. se Suchého překladem: kompozitum, které do češtiny nelze transponovat, je nahrazeno opisem:

*Všechna města v létě páchnou. Potom jsem spatřil podivný, jakoby šedým zákalem stížený dům* (Suchý 1967: 9).

Rilke:

*Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen* (Rilke 1910a: 2).

Zahradníček:

*Nemohu si zvyknout spát při otevřeném okně* (Zahradníček 1933: 8).

Zahradníček obrát *dass ich es nicht lassen kann* překládá nesprávně – význam sdělení je opačný, tedy že autor zápisků nemůže spát bez otevřeného okna. Tento posun je možno označit za negativní, vzniklý na základě filologického nepochopení textu. Ani Josef Suchý v tomto případě nepostupoval správně. Jeho řešením se zabýváme v podkapitole Překlad Josefa Suchého. Alternativou by v tomto případě mohlo být například: *nemohu spát bez otevřeného okna* či *potřebuji spát při otevřeném okně*.

Rilke:

*Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause* (Rilke 1910a: 2).

Zahradníček:

*Jakési dveře zapadají. Kdesi se sesouvá okenní tabule, slyším smích jejich velkých střepin, malé tříštky se chychotají.*<sup>81</sup> *Pak náhle temný, zastřený lomoz s druhé strany, uvnitř v domě* (Zahradníček 1933:8).

Nahrazením německého slovesa *klirren* českým *sesouvat* překladatel ochuzuje původní výraz, který má navodit akustický vjem. Jak bylo řečeno v kapitole Výklad prózy *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, akustické vjemy jsou jedním z hlavních motivů románu. Z tohoto důvodu je lepším řešením překlad Suchého:

*Nějaké dveře se zavírají. Kdesi řinčí padající okenní tabule, slyším smích jejich velikých střepin, drobná tříšť skla se chichotá. Hned nato tlumený uzavřený hluk z druhé strany uvnitř v domě* (Suchý 1967: 10).

Naopak substantivum *Lärm* pak Zahradníček nahrazuje příznakovějším substantivem *hlomoz*. Je možné, že se v tomto případě jedná o kompenzaci předešlého výrazu, pak by se jednalo o vědomý posun, tedy posun individuální.

---

<sup>81</sup> V citacích dodržujeme původní pravopis.

Rilke:

*Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse voroben, und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos* (Rilke 1910a: 3).

Zahradníček:

*Nezvučně se sesouvá černá římsa, a vysoká zeď, za kterou vybuchuje oheň, se sklání, nezvučně.* (Zahradníček 1933: 9).

Zahradníček nahrazuje výraz *auffahren* expresivnějším verbem *vybuchovat*. Josef Suchý zde použil neutrálnějšího výrazu, který se nám zdá být vhodnější:

*Bez hlesu se černá římsa sesouvá a vysoká zeď, za níž kypí oheň, nachyluje se mlčky* (Suchý 1967: 10).

Rilke:

*Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht* (Rilke 1910a: 6).

Zahradníček:

*Žena se ulekla a zdvihla se ze sebe, příliš rychle, příliš prudce, takže jí tvář zůstala v obou rukou. Mohl jsem vidět, jak tam leží, její dutá forma. Stálo mě nevýslovnou námahu zůstat při těchto rukou a nepodívat se, co se z nich vytrhlo. Mrazilo mě vidět obličej zevnitř, ale hrozil jsem se ještě více pouhé bolavé hlavy bez tváře* (Zahradníček 1933: 10n).

Zahradníček doslovně překládá rozvitý podmět *bloßer wunder Kopf*. Děje se tak zřejmě vědomě, ve snaze vyjít vstříc stylu autora originálu. V důsledku toho, domníváme se, se však ztrácí obraz hlavy bez tváře jako otevřené rány. Josef Suchý naopak básnický obraz převedl velice zdařile:

*Mohl jsem ji vidět, jak v nich leží – dutá slupka. Stálo mi nepopsatelnou námahu, abych zůstal při těchto rukou a nepodíval se, co se z nich odtrhlo. Mrazil mě pohled na obličej zevnitř, ale ještě daleko víc jsem se bál pouhé hlavy bez tváře, zející jako rána* (Suchý 1967: 11).

Zajímavá je také intenzifikace výrazu *fürchten* – Zahradníček toto sloveso překládá jako *hrozit se*. Nejedná se o významný posun, pouze o posunutí míry vlastností výrazu, které vychází z překladatelových stylistických preferencí. O to zajímavější je však překlad slovesa v následující části:

Rilke:

*Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, und fiele es jemandem ein, mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben* (Rilke 1910a: 7).

Zahradníček:

*Strachuji se. Proti strachu se musí něco podniknout, když už jej máme. Bylo by velmi ošklivé onemocnět zde, a kdyby někoho napadlo, dopravit mě do Hôtel-Dieu, jistě bych tam zemřel (Zahradníček 1933: 11).*

Zde je těže sloveso překládáno jako *strachovat se*. Oproti předchozímu případu, kdy zjevně užil zesíleného výrazu, aby tím došlo ke gradaci emoce, volí zde Zahradníček překlad neutrální. Domníváme se nicméně, že *strachovat se* má sémanticky blíže spíše k obavám než k strachu, a je tak otázkou, zda je volba tohoto prostředku ovlivněna překladatelovým idiolektem, či snahou obměňovat výrazy. Josef Suchý i v tomto případě překládá německý výraz jako *bát se*.

*Bojím se. Proti strachu musíme něco podniknout, když už jej jednou máme. Bylo by velmi ošklivé onemocnět zde., a kdyby snad někomu napadlo dopravit mě do Hôtel-Dieu, určitě bych tam zemřel (Suchý 1967: 12).*

Rilke:

*Meine Verzweiflung gab mir schließlich die Kraft, den Kopf unter die Decke zu stecken, und dort begann ich aus Angst und Hilflosigkeit zu weinen (Rilke 1910a: 48).*

Zahradníček:

*Mé zoufalství mi konečně dodalo síly, abych strčil hlavu pod pokrývku, a tam jsem začal z úzkosti a opuštěnosti plakat. Náhle se nad mýma plačícíma očima ochladilo a vyjasnilo; sevřel jsem je přes slzy, abych nemusil nic vidět (Zahradníček 1933: 37).*

Zahradníček nahrazuje substantivum *Hilflosigkeit* (Hilflosigkeit) substantivem *opuštěnost*. Domníváme se, že emoce, kterou Malte pociťuje, je spíše bezradnost či bezmoc. Je těžké posoudit, zda se jedná o posun negativní, způsobený nepochopením originálu, či o posun individuální, motivovaný překladatelovým přístupem k textu. Přikláníme se nicméně spíše k řešení Josefa Suchého, které podle našeho názoru spíše vystihuje originál:

*Zoufalství mi posléze dodalo síly, abych schoval hlavu pod pokrývku a tam jsem začal z úzkosti a bezmoci plakat. Náhle se ochladilo a vyjasnilo nad mýma očima plnými pláče; zavíral jsem je přes slzy, abych nemusel nic vidět (Suchý 1967: 29).*

Alternativně by bylo možné použít také abstraktum *bezradnost*.

Rilke:

*Man würde nichts Auffälliges darin finden und mich nicht schelten und hinausweisen, denn es ist immerhin eine Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird. Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos (Rilke 1910a: 53).*

Zahradníček:

*Neviděli by v tom nic zarážejícího a nenadávali by mi a nevyhnali by mne, neboť je to stále ruka z dobrých kruhů, ruka, která se čtyřikrát až pětkrát denně umývá. Ano, za nehty není nic, prostřední prst je bez inkoustu, a zvláště zápěstí jsou bezvadná (Zahradníček 1933: 42).*

Kompozitum *Schreibfinger* Zahradníček překládá jako *prostřední prst*. Tím dochází ke ztrátě obrazu, neboť spojení navozuje nové konotace, které v originálu nejsou. Nejde o prostředníček jako takový, ale o to, že se autor zápisků při psaní perem neumazal inkoustem. Lepším řešením by z tohoto důvodu mohlo být např. obecnější *Nemám na prstech inkoust* či *Nemám ruce od inkoustu*.

Rilke:

*Es ist wahr, mein Bart sieht etwas vernachlässigt aus, ein ganz, ganz klein wenig erinnert er an ihre kranken, alten, verblichenen Bärte, die mir immer Eindruck gemacht haben (Rilke 1910a: 54n).*

Zahradníček:

*Pravda, mé vousy vypadají trochu zanedbaně a zcela, zcela maličko připomínají jejich nemocné, staré, vybledlé vousy, které mě vždycky dojímaly (Zahradníček 1933: 42).*

Zahradníček převádí *Eindruck machen* jako *dojímat*. Tento posun lze klasifikovat jako negativní. Na autora zápisků vousy „odvržených lidí“ mnohem spíše dělají dojem, proto pozitivněji hodnotíme řešení Suchého:

*Pravda, můj vous se zdá poněkud zanedbán a připomíná jen maličko, ale docela maličko jejich nemocné, staré, vyrudlé vousy, jež na mě vždycky dělaly dojem (Suchý 1967: 32).*

Rilke:

*Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es da draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigen Organe [...] (Rilke 1910a: 108)*

Zahradníček:

*Ale venku, venku je to nedozírné; a když to tak venku stoupá, cítí se to také v tobě, ne v cévách, které jsou částečně v tvé moci, nebo v netečnosti tvých pokojných orgánů [...] (Zahradníček 1933: 77).*

Větu *so füllt es sich auch in dir* Zahradníček nesprávně přeložil jako *cítí se to také v tobě*. Z hlediska motivovanosti se jedná o posun negativní, neboť Zahradníček zřejmě zaměnil výrazy *füllen* a *fühlen*. Suchý originál převádí následovně:

*Ale venku, venku je to nedozírné; a když to venku stoupá, roste to zároveň v tobě, nikoli v cévách, které jsou částečně v tvé vlastní moci anebo v lhostejnosti tvých pokojných orgánů [...] (Suchý 1967: 54n)*

Rilke:

*Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es. Und darunter sein wissendes Gesicht* (Rilke 1910a: 110n).

Zahradníček:

*Slevač, kolem něhož denně chodívám, pověsil vedle svých dveří dvě masky. Tvář mladé utonulé, kterou jí snali v márnici, protože byla krásná, protože se usmívala, protože se mámivě usmívala, jako by to věděla. A pod ní jako vědoucí tvář* (Zahradníček 1933:78)

V tomto případě se zjevně setkáváme se zásahem redaktora, resp. s chybou nakladatelství. Větu *Und darunter sein wissendes Gesicht* Zahradníček pravděpodobně přeložil jako *A pod ní jeho vědoucí tvář*.

Rilke:

*Wie in den ersten Tagen nach unserer Ankunft sprach sie unaufhörlich ohne bestimmten Zusammenhang und fortwährend sich verwirrend [...]* (Rilke 1910a: 50).

Zahradníček:

*Jako ve dnech po našem příjezdu hovořila vytrvale bez určité souvislosti a stále se pletla [...]* (Zahradníček 1933:39)

Překladatel vypustil adjektivum *ersten*. I v originálu je tato informace obsahově redundantní, neboť z věty *Ve dnech po našem příjezdu* vyplývá, že je jednalo o dny první. Informace je zde obsažena implicitně. Vynechání je zjevně motivováno překladatelovým vědomým přístupem k textu. Srov. překlad Suchého:

*Jako v oněch prvních dnech po našem příjezdu [...]* (Suchý 1967:30)

Rilke:

*In demselben Augenblick wandten sich meine Blicke unwillkürlich nach der gewissen Türe, und wirklich: Christine Brahe trat ein* (Rilke 1910a: 50).

Zahradníček:

*V těžce chvíli se mé oči obrátily k oněm dveřím, a vskutku: Kristina Braheová vstoupila* (Zahradníček 1933: 39).

Vynecháním adverbium *unwillkürlich* překladatel ochuzuje sdělení o důležitou informaci. Z hlediska motivovanosti se jedná pravděpodobně o posun negativní, neboť zde není důvod, proč by překladatel adverbium měl záměrně vynechávat. Nelze prokázat ani snahu dostát



prozodickým nárokům originálu, neboť Zahradníček by se originálu přiblížil spíše vyšším počtem slabik než nižším. Srov. překlad Suchého:

*V témže okamžiku se mé oči bezděčně stočily ke známým dveřím* (Suchý 1967: 30).

Rilke:

*Die Straße war zu leer, ihre Leere langweilte sich und zog mir den Schritt unter den Füßen weg und klappte mit ihm herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh* (Rilke 1910a: 6n).

Zahradníček:

*Ulice byla příliš prázdná, její prázdnota se nudila a brala mi krok zpod nohou a klapala jím kolem jako dřevákem* (Zahradníček 1933: 10n).

Překladatel vypouští *drüben und da*, čímž se dopouští ochuzení akustického obrazu navozujícího dojem pravidelného rytmu. Josefu Suchému se naopak v překladu podařilo zachovat dojem rytmického klapání velmi zdařile:

*Ulice byla příliš prázdná, její prázdnota měla dlouhou chvíli a sbírala krok pod mými chodidly a klapala jím kolem hned tu, hned tam, jako dřevákem* (Suchý 1967: 11).

Rilke:

*Ich tat, als betrachtete ich die ausgelegten Sachen und merkte nichts. Sie aber wußte, daß ich sie gesehen hatte, sie wußte, daß ich stand und nachdachte, was sie eigentlich täte. Denn daß es sich nicht um den Bleistift handeln konnte, begriff ich wohl* (Rilke 1910a: 56).

Zahradníček:

*Neboť jsem chápal dobře, že nemůže běžet o tužku; cítil jsem, že je to znamení, které znají zavržení; tušil jsem, že mi naznačuje, že musím někam jít nebo něco udělat* (43).

Zahradníček zde německé sloveso *gehen* překládá hovorovým *běžet o něco*. Obohacuje tak překlad o rys, který v originále není obsažen. Jedná se však o posun individuální, pramenící z překladatelových stylistických preferencí. Srov. překlad Suchého:

*Neboť jsem chápal jasně, že se nemůže jednat o tužku: cítil jsem, že tento pohyb byl znamením, znamením pro zasvěcené, znamením, které chápou jen zavržení; tušil jsem, že mi dává na srozuměnou, že musím něco udělat, anebo někam přijít* (Suchý 1967: 32).

## **Přidání**

Rilke:

*Und nun ging Christine Brahe vorbei, Schritt für Schritt, langsam wie eine Kranke, durch unbeschreibliche Stille, in die nur ein einziger wimmernder Laut hineinklang wie eines alten Hundes* (Rilke 1910a: 51).

Zahradníček:

*Kristina Brahová šla kolem, krok za krokem, pomalu jako nemocná, tichem, které se nedá vyličit a do něhož zazníval jen jediný kňučivý zvuk jako vytí starého psa* (Zahradníček 1933: 39).

Zahradníček do překladu přirovnání *wie eines alten Hundes* vložil substantivum *vytí* pravděpodobně ve snaze vyhnout se složitější konstrukci. Jedná se o překladatelský záměr.

Srov. překlad Josefa Suchého:

*A teď šla Kristina Brahová kolem, krok za krokem, pomalu jako chorá, tichem, jež nelze vyličit, do něhož zazníval toliko jediný kňučivý zvuk jakoby starého psa.* (Suchý 1967: 30)

### Vynechání

V analýze nebylo zjištěno žádné relevantní vynechání.

### Interference

Rilke:

*Ich hörte ihn die ganze Nacht in seinem Zimmer auf und ab gehen; denn auch ich konnte nicht schlafen* (Rilke 1910a: 47)

Zahradníček:

*Slyšel jsem ho celou noc, jak přechází po svém pokoji; neboť také já jsem nemohl spát“*  
(Zahradníček 1933: 37).

Češtinu v záporných větách užívá místo spojky *i/také* spojku *ani*. Zahradníček však sledoval autorskou stopu Rilkovu, jedná se tedy o individuální, vědomý přístup.

Rilke:

*Sein braunes, altes, fleckiges Gesicht wendete sich von einem zum andern, sein Mund stand<sup>82</sup> offen, und die Zunge wand sich hinter den verdorbenen Zähnen* (Rilke 1910a: 50n).

Zahradníček:

*Jeho hnědá, stará, skvrnitá tvář se obracela od jednoho k druhému, jeho ústa byla otevřena a jazyk se zmítal za zkaženými zuby* (Zahradníček 1933: 39).

Překladatel zde kopíruje strukturu německé věty – český mluvčí by spíše použil vazbu *s ústy otevřenými*. Tento jev je zjevně motivován překladatelovou snahou dostat formě originálu.

Lepším, resp. pro češtinu vhodnějším řešením se nám však jeví být překlad Suchého:

*Jeho hnědá, stará, skvrnitá tvář utkvívala hned na tom, hned na onom, ústa měl dokořán a jeho jazyk se obracel za zkaženými zuby* (Suchý 1967: 30).

Rilke:

*Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern* (Rilke 1910a: 52).

Zahradníček:

*Sedím a čtu básníka. V sále je mnoho lidí, ale není jich cítit. Jsou v knihách* (Zahradníček 1933: 41).

Zahradníček se zde dle našeho názoru dopouští interference, když překládá *man spürt sie nicht* jako *není jich cítit*. Domníváme se, že je v originále implicitně vyjádřena přítomnost lidí, která je pro autora zápisků sotva zaznamenatelná. Čeština by touž informaci pravděpodobně vyjádřila jinými prostředky. Alternativním řešením by v tomto případě mohlo být *V sále je mnoho lidí, avšak člověk si jich sotva všimne/ avšak je sotva možné si jich všimnout*. Také Josef Suchý překládá verbum *spüren* jako Zahradníček.

Rilke:

*Zwar mein Kragen ist rein, meine Wäsche auch, und ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen, womöglich auf den großen Boulevards, und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen und etwas nehmen* (Rilke 1910a: 53).

Zahradníček:

*Můj límeček je sice čistý, mé prádlo těž, a mohl bych i tak, jak jsem, zavítat do kterékoli cukrárny, třeba i na velkých bulvárech a mohl bych svou rukou sáhnout do talíře s koláči a něco si vzít* (Zahradníček 1933: 31).

Zahradníček kopíruje strukturu německé věty: konstrukce *mein Kragen ist rein* v češtině nepůsobí neutrálně. Jako alternativu navrhuje pro češtinu typičtější *Mám sice čistý límeček* (...). Jakkoli klasifikujeme tento jev jako interferenci, jsme si vědomi toho, že byla s největší pravděpodobností způsobena snahou překladatele být věrný stylu originálu, a proto ji chápeme jako důsledek překladatelova přístupu k textu. Srov. též řešení Suchého.

### **Stylistická neobratnost**

Rilke:

*Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände. Es war an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs. Ich fing an, leise zu gehen, sowie ich sie gesehen hatte. Wenn arme Leute nachdenken, soll man sie nicht stören. Vielleicht fällt es ihnen doch ein* (Rilke 1910a: 6).

Zahradníček:

*Začal jsem kráčet potichu, jakmile jsem ji uviděl. Když chudí lidé přemýšlejí, nemáme jich rušit. Snad je to přece napadne* (Zahradníček 1933: 10).

Zahradníček kopíruje strukturu německé věty, kterou v češtině sice nelze klasifikovat jako interferenci, nicméně z hlediska zachování estetického účinku se nám zdá vhodnějším řešením Josefa Suchého:

*Začal jsem tlumit krok, jakmile jsem ji spatřil. Jestliže chudí lidé přemýšlejí, neměli bychom je rušit. Snad jim to přece napadne* (Suchý 1967: 11).

Rilke:

*Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form* (Rilke 1910a: 6n).

Zahradníček:

*Ulice byla příliš prázdná, její prázdnota se nudila a brala mi krok zpod nohou a klapala jím kolem jako dřevákem. Žena se ulekla a zdvihla se ze sebe, příliš rychle, příliš prudce, takže jí tvář zůstala v obou rukou* (Zahradníček 1933: 10n).

Zahradníček zjevně ve snaze být věrný originálu a respektovat Rilkův autorský styl překládá doslovně *in den zwei Händen*, jakkoli má zde číslovka ve spojení s dlaněmi povahu pleonasmu. Nejedná se o jev motivovaný nepochopením sémantické redundantnosti, ale naopak zřejmě o vědomé převedení obrazu obličeje v dlaních, jež Rilke intenzifikuje právě užitím číslovky. Jakkoli může překlad v češtině působit neobratně, nelze jej hodnotit negativně, neboť je výsledkem překladatelova přístupu k originálu.

Rilke:

*Aber sogar wenn ich allein war, konnte ich mich fürchten* (Rilke 1910b: 50).

Zahradníček:

*Ale i když jsem byl sám, bával jsem se* (Zahradníček 1933: 164).

Zahradníček překládá *konnte ich mich fürchten* frekventativem bávat se, které však v češtině není obvyklé. Příkláníme se proto ke zdařilému překladu Josefa Suchého:

*Ale i když jsem byl sám, přepadal mě strach* (Suchý 1967: 112).

### 6.1.5 Překlad Josefa Suchého

#### Výběr lexikálních prostředků

Rilke:

*Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest* (Rilke 1910a: 1).

Suchý:

*Spatřil jsem člověka, který se zapotácel a klesl k zemi. Lidé se shlukli kolem něho, to mě ušetřilo dohry* (Suchý 1967: 9).

Suchý překládá vedlejší větu *das ersparte mir den Rest* jako *to mě ušetřilo dohry*. Tím promítá do textu vlastní idiolekt. Můžeme tedy hovořit o posunu individuálním, při němž došlo k zesílení expresivity původního výrazu. Srov. neutrálnější překlad Jana Zahradníčka:

*Viděl jsem člověka, který se potácel a upadl. Lidé se kolem něho shlukli. To mě ušetřilo ostatního* (Zahradníček 1933: 7).

Rilke:

*Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst* (Rilke 1910a: 1).

Suchý:

*Ulice počala ze všech stran páchnout. Pokud jsem to mohl rozeznat, páchla jodoformem, tukem z pommes frites, úzkostí* (Suchý 1967: 9).

Stejně jako Jan Zahradníček, i Josef Suchý překládá abstraktum *Angst* jako *úzkost*. Domníváme se, že tak činí z téhož důvodu jako první překladatel. Srov. Zahradníčkův překlad.

Rilke:

*Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang [...]* (Rilke 1910a: 1).

Suchý:

*Viděl jsem těhotnou ženu. Vlekla se těžce podél vysoké, horké zdi [...]* (Suchý 1967: 9).

Josef Suchý intenzifikuje výraz *warm* na *horký*, který ovlivňuje také obraz samotný – ženino utrpení jako by tím získávalo na intenzitě. Přesto se domníváme, že se nejedná o posun

negativní, o nepochopení obrazu, ale o posun individuální, který se projevil změnou v oblasti míry vlastnosti výrazu

Rilke:

*Daß ich es nicht lassen kann, bei offenen Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu* (Rilke 1910a: 2).

Suchý

*Že vůbec nemohu spát při otevřeném okně? Tramvaje se ženou mým pokojem, zvonice. Auta sviští přese mne dál. Nějaké dveře se zavírají* (Suchý 1967: 10).

Suchý nesprávně překládá německou konstrukci *dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen* jako *vůbec nemohu spát při otevřeném okně*. Dopouští se tak téhož pochybení jako Jan Zahradníček, způsobeného filologickým neporozuměním originálu. Je také možné, že se Suchý v tomto případě spolehl na řešení Jana Zahradníčka, které dále nepřezkoumával.<sup>83</sup> Srov. Zahradníčkův překlad.

Rilke:

*Da entstand wieder jene merkwürdig dünne Stille, und wieder fing das Glas an zu zittern. Dann aber riß sich mein Vater mit einer Bewegung los und stürzte aus dem Saale* (Rilke 1910a: 47).

Suchý:

*Tu vyrostlo opět ono zvláštní útlé ticho a znovu začala řinčet sklenice. Potom se však otec jediným pohybem vytrhl a vyrazil ze sálu* (Suchý 1967: 29).

Suchý převádí neutrální *da entstand* poetičtějším *vyrostlo*. To je zjevně motivováno autorovou vlastní poetikou, nejedná se o nepochopení původního významu, překladatelova volba je tedy klasifikovatelná jako individuální posun. Suchý také – stejně jako Jan Zahradníček – převádí sloveso *zittern* expresivnějším *řinčet*. To může být klasifikováno podle Popovičovy kategorie výrazových změn jako výrazové zesilování, tedy zvýraznění některé vlastnosti, která je pro originál typická. Uvědomíme-li si tematizaci zvukových vjemů v *Zápisích*, jedná se sice o jistý posun na úrovni mikrostylistiky, na úrovni makrostylistiky se však jedná o změnu nevýznamnou. Srov. Zahradníčkově řešení:

*Tu nastalo zase ono nezapomenutelně řídké ticho, a zase začala sklenice řinčet. Potom se otec jedním pohybem vytrhl a vyběhl ze sálu* (Zahradníček 1933: 37).

Rilke:

---

<sup>83</sup> Předpokládáme, že Josef Suchý měl Zahradníčkův překlad k dispozici.

„Tante,“ sagte ich schließlich und versuchte in ihrem zerflossenen Gesicht die Züge meiner Mutter zusammenzufassen: „Tante, wer war die Dame?“ (Rilke 1910a: 48).

Suchý:

„Teto,“ pravil jsem konečně, snaže se postihnout v její rozbředlé tváři matčiny rysy: „teto, kdo byla ta dáma?“ (Suchý 1967: 29).

Suchý volí oproti německému výrazu *zerflossen* expresivnější *rozbředlý*. To se děje v důsledku překladatelovy poetiky, zjevně se nejedná o filologické nepochopení. Jakkoli se jedná o posun, který se týká pouze mikrostruktury textu, hodnotíme pozitivněji řešení Zahradníčkovo:

„Teto,“ řekl jsem konečně a snažil se v její rozplynuté tváři postřehnout matčiny rysy: „Teto, kdo byla ta dáma?“ „Ach,“ odpověděla slečna Brahová s povzdechem, který se mi zdál komický, „nešťastnice, milé dítě, nešťastnice“ (Zahradníček 1933: 38).

Rilke:

*Es ist möglich, daß es ihnen eines Tages einfällt, bis in meine Stube zu kommen, sie wissen bestimmt, wo ich wohne, und sie werden es schon einrichten, daß der Concierge sie nicht aufhält. Aber hier, meine Lieben, hier bin ich sicher vor euch* (Rilke 1910a: 57).

Suchý:

*Je možné, že jednoho dne se jim zlíbí přijít až do mého pokoje, určitě vědí, kde bydlím, a to už si zařídí, aby je domovník nezadržel. Avšak zde, moji milí, zde jsem vámi bezpečný* (Suchý 1967: 33).

Suchý převádí verbum *einfallen* jako *zlíbit*. Tento posun je zjevně motivován překladatelovou stylistickou preferencí, nelze také vyloučit, že se vymezuje vůči překladu svého předchůdce – jeho volba může být motivována snahou nekopírovat první převod. Srov. Zahradníčkův překlad:

*Možná, že je jednoho dne napadne vejíti do mé světnice, jistě vědí, kde bydlím, a dovedou to již zařídít, aby je domovník nezastavil. Ale zde, miláčkové, zde jsem před vámi v bezpečí.* (Zahradníček 1933: 44).

V případě větného frazému (*hier*) *bin ich sicher vor euch* se Suchý taktéž dopouští posunu individuálního, působí převod v češtině neobratně. I tentokrát se přikláníme k řešení Jana Zahradníčka.

Rilke:

*Aber es ist ein anderer Dichter, den ich lese, einer, der nicht in Paris wohnt, ein ganz anderer. Einer, der ein stilles Haus hat im Gebirge. Der klingt wie eine Glocke in reiner Luft* (Rilke 1910a: 58).

Suchý:

*Je to však docela jiný básník, kterého čtu, jeden z těch, kteří nežijí v Paříži, docela jiný. Takový, který má v pohoří tichouneký dům. Ten zvučí jak zvon v čirém vzduchu.* (Suchý 1967: 33).

Stylově neutrální adjektivum *still* je převedeno deminutivním *tichounký*. Překlad je tak expresivnější než originál, což je způsobeno projekcí autorova stylu do stylu originálu. Tento posun na ose neutralnost – expresivita se projevuje pouze v mikrostruktuře. Zahradníček německé adjektivum převádí jako *tichý*. Také se nabízí alternativa, že se Suchý chtěl odlišit od překladu svého předchůdce.

Rilke:

*O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sie auf sich nimmt, sagt: erschrick nicht, ich bin es* (Rilke 1910a: 109).

Suchý:

*Maminko: ty jediná, která jsi proměnila všechna tato ticha kdysi v dnech dětství. Která je bereš na sebe, říkáš: neboj se, vždyť jsem to já* (Suchý 1967: 55).

Překladatel nahradil neutrální výraz *Mutter* expresivním *maminko*. To je jistá interpretace, opět se jedná o posun individuální, související s překladatelovým přístupem k textu. Jan Zahradníček se v tomto případě drží výrazu neutrálního, převádí však také exklamaci, kterou Suchý vynechal:

*Ó matko: ó ty jediná, kteráš všechno toto ticho přetvořila, kdysi v dětství. Která je bereš na sebe a říkáš: neboj se, jsem to já* (Zahradníček 1933: 77).

Rilke:

*Du zündest ein Licht an, und schon das Geräusch bist du* (Rilke 1910a: 109).

Suchý:

*Zažiháš světlo a už ten jemný praskot jsi ty* (Suchý 1967: 55).

Suchý specifikuje obecný výraz *Geräusch* – překládá jej jako jemný zvuk, čímž dochází k bližšímu určení kvality zvuku. Tato konkretizace je motivována překladatelovou poetikou, jedná se tedy o posun individuální. Podobně německé substantivum převádí i Zahradníček.

Rilke:

*Und es war keine Zeit mehr, ihn aufzuklären. Er sah mich befremdet und einsam an, bis es zu Ende war.* (Rilke 1910b: 48n).

Suchý:

*A již nezbyval čas, abych mu vysvětlil. Zíral na mne užasle a osaměle, až to skončilo.* (Suchý 1967: 112)



Suchý zde neutrální výraz *ansehen* nahrazuje expresivnějším *zírat*, ačkoli by jej bylo možno nahradit přímým ekvivalentem *podívat se* či *hledět*. Jedná se o posun individuální.

Rilke:

*Da ich ein Knabe war, schlugen sie mich ins Gesicht und sagten mir, daß ich feige sei. Das war, weil ich mich noch schlecht fürchtete* (Rilke 1910b: 51n).

Suchý:

*Když jsem byl hoch, byli mě do tváře a říkali, že jsem zbabělý. To proto, že jsem se bál ještě nedokonale* (Suchý 1967: 113).

Suchý spojení *fürchtete (sich) schlecht* překládá jako *nedokonale (se) bál*. Jedná se o posun individuální. Může být motivován snahou odlišit se od předchozího překladu, ale také překladatelovou poetikou. Doslovné řešení naopak volí Jan Zahradníček:

*Když jsem byl chlapec, bili mě do tváře a říkali mi, že jsem zbabělec. To proto, že jsem se ještě špatně bál.* (Zahradníček 1933: 165).

Rilke:

*Es schien ihm nötig, dieses erst aufzuklären. Er wurde ganz klar und setzte ihr auseinander, daß es 'Korridor' hieße.* (Rilke 1910b: 53n).

Suchý :

*Zdálo se mu nutné napřed to vysvětlit. Byl úplně při smyslech a vyložil jí, že se to hmenuje „korridor* (Suchý 1967: 114).

V druhé větě dochází významnému posunu – zatímco v originále *er wurde ganz klar* implikuje, že došlo ke změně stavu, v českém překladu je sdělení opačné. Tento posun tak můžeme označit za negativní, zřejmě vzniklý nepochopením originálu. Z tohoto důvodu se přikláníme k Zahradníčkovu řešení:

*Zdálo se mu nezbytné nejprve to vysvětlit. Nabyl docela vědomí a vyložil jí, že se tomu říká „korridor“* (Zahradníček 1933: 167).

Rilke:

*Er überlegte, daß man diese Jahre in Tage, in Stunden, in Minuten, ja, wenn man es aushielt, in Sekunden umwechseln könne, und er rechnete und rechnete, und es kam eine Summe heraus, wie er noch nie eine gesehen hatte* (Rilke 1910b: 56n).

Suchý:

*Vzal v úvahu, že je možno tyto roky rozměnit ve dny, v hodiny, minuty, ba dokonce, kdybychom to vydrželi, ve vteřiny a počítal a počítal a vyšla suma, jakou v životě neviděl.* (Suchý 1967: 115).

Suchý německé verbum *überlegen* překládá jako *vzít v potaz*. Domníváme se, že se však v tomto případě jedná o posun negativní. Vhodnějším se nám zdá být překlad Zahradníčkův:

*Uvažoval, že tato léta možno změnit ve dny, v hodiny, v minuty, ba, máme-li trpělivost, ve vteřiny, a počítal a počítal, a vycházelo číslo, jaké ještě nikdy neviděl* (Zahradníček 1933: 169).

Rilke:

*Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt.* (Rilke 1910a: 112).

Suchý:

*A potom by ses byl úžasně vylil, Proudící, vraceje vesmíru to, co jenom vesmír snese* (Suchý 1967: 56).

Suchý převádí původní výraz *ausströmen* jako *vylít*. Jedná se zjevně o překladatelovu interpretaci básnického obrazu, jedná se proto o posun individuální. Zahradníček volí řešení neutrálnější:

*A pak by ses býval neskutečně rozproudil. Proudící; vraceje vesmíru, co jenom vesmír snáší* (Zahradníček 1933: 79).

## Vynechání

Rilke:

*Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund* (Rilke 1910a: 2n).

Suchý:

*Kdosi volá. Lidé spěchají, předbíhají se. Jaká to úleva: pes* (Suchý 1967: 10).

Suchý vynechává větu *Ein Hund bellt*. Není pravděpodobné, že by se jednalo o překladatelský záměr.

Rilke:

*Aber plötzlich gegen Morgen erwachte ich doch aus irgend etwas Schlafähnlichem und sah mit einem Entsetzen, daß mich bis ins Herz hinein lähmte, etwas Weißes, das an meinem Bette saß* (Rilke 1910: 47n).

Suchý:

*Ale hned zrána jsem procitl z čehosi, podobajícího se spánku, a s hrůzou, která mě zamrazila až na dno srdce, jsem spatřil na svém loži sedět něco bílého* (Suchý 1967: 9).

Překladatel vypouští adverbium *plötzlich*. Ani zde se pravděpodobně nejedná o záměr.

Rilke:

*Weshalb ging sie immer neben mir und beobachtete mich? Als ob sie versuchte, mich zu erkennen mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt (Rilke 1910a: 55n)*

Suchý:

*Pročpak šla stále vedle mne a pozorovala mě? Jako by se pokoušela mě poznat svýma krhavýma očima, jež vyhlížely, jako by jí nemocný vyplivl hlen na krvavá víčka. (32)*

Překladatel vypustil adjektivum grün. Jedná ze zřejmě o negativní posun, způsobený přehlédnutím.

## Přidání

Rilke:

*Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere (Rilke 1910a: 4n).*

Suchý:

*Řekl jsem to již? Učím se dívat. Ano, začínám. Prozatím to jde špatně. Avšak chci svého času využít. Že mi například nikdy nepřišlo na mysl, kolik je různých tváří (Suchý 1967: 11).*

Suchý do překladu oproti originálu přidává adjektivum *různý*. Jedná se pravděpodobně o překladatelskou strategii, související s překladatelovou poetikou. Přidání není převodu na škodu, je důsledkem překladatelovy individuální stylistické preference.

## Interference

Rilke:

*Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst. Das war nun mal so. Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache (Rilke 1910a: 2).*

Suchý:

*A jinak? Dítě v stojícím kočárku: bylo tlusté, zelenavé a mělo zřetelnou vyrážku na čele. Zřejmě se hojila a nepůsobila bolest. Dítě spalo, ústa byla otevřena, vydechovala jodoform, pommes frites, úzkost. Tak to tedy právě bylo. Hlavní věc, že se žilo. To byla hlavní věc (Suchý 1967: 10).*

Překladatel kopíruje strukturu německé věty, když ji překládá: *dítě spalo s ústy otevřenými*. Domníváme se, že vhodnějším řešením je překlad Jana Zahradníčka, jehož věta informaci sděluje pomocí české konstrukce:

*Dítě spalo s ústy otevřenými, dýchalo jodoform, pommes frites, úzkost. Tak to tedy vypadalo. Hlavně, že se žilo. To bylo hlavní (Zahradníček 1933: 8).*

Rilke:

*Daß ich es nicht lassen kann, bei offenen Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu (Rilke 1910a: 2).*

Suchý:

*Že vůbec nemohu spát při otevřeném okně? Tramvaje se ženou mým pokojem, zvonice. Auta sviští přese mne dál. Nějaké dveře se zavírají (Suchý 1967: 10).*

Suchý kopíruje strukturu originálu *daß ich es nicht lassen kann, bei offenen Fenster zu schlafen* zřejmě ve snaze neprovinít se vůči formě sdělení. V češtině však tato konstrukce působí spíše neústrojně. Také překlad *auta sviští přese mne dál* nese stopy struktury originálu. Z hlediska motivovanosti je těžké určit, zda překladatel zvolil toto řešení v souladu se svým územ, neboť obraz stínů aut pohybujících se po stropě je zde naznačen implicitně, a je tak náročné přenést jej do cílového jazyka, aniž by se překladatel „provinil“ vůči výchozímu textu tím, že dodá informaci, která v původním sdělení nebyla. Také Zahradníčkův překlad nese stopy interference.

*Nemohu si zvyknout spát při otevřeném okně. Elektrické dráhy se zvoněním uhánějí mou světnicí. Automobily ujíždějí přese mne. Jakési dveře zapadají (Zahradníček 1933: 8).*

Rilke:

*Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen--ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere (Rilke 1910a: 4n).*

Suchý:

*Řekl jsem to již? Učím se dívat. Ano, začínám. Prozatím to jde špatně. Avšak chci svého času využít. Že mi například nikdy nepřišlo na mysl, kolik je různých tváří. Je spousta lidí, avšak ještě mnohem víc tváří, protože každý jich vlastní několik (Suchý 1967: 11).*

Suchý kopíruje strukturu německé věty *Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist*. Jedná se zjevně o překladatelskou strategii, o sledování jazykové stopy autora.

Rilke:

*Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände. Es war an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs (Rilke 1910a: 6).*

Suchý:

*Ale ta žena, ta žena: byla tak zcela propadlá do sebe, kupředu do svých rukou. Bylo to na rohu rue Notre-Dame-des-Champs (Suchý 1967: 11).*

Suchý doslovně překládá spojení *vornüber in ihre Hände*. Jakkoli v češtině toto spojení působí nepřirozeně, ze zjevně motivováno překladatelovou snahou být věrný originálu. Zahradníčkův překlad je zde méně doslovný:

*Ale ta žena, ta žena: byla nadobro ponořena do sebe, do svých rukou. Bylo to na rohu rue Notre-Dame-des-Champs (Zahradníček 1933: 10).*

Podobná situace nastala v následujícím příkladě:

Rilke:

*Nun hast du dich zusammengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach (Rilke 1910a: 108)*

Suchý:

*Soustředil ses teď do sebe, vidíš sebe sama před sebou končit v svých rukou, čas od času nejistým obtáhneš svou tvář (Suchý 1967: 54).*

Rilke:

*Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern (Rilke 1910a: 52)*

Suchý:

*Sedím a čtu básníka. Je mnoho lidí tu v sále, ale není je ani cítit. Všichni jsou v knihách (Suchý 1967: 31).*

Suchý se dopouští téže lexikální interference jako Zahradníček. Je možné, že je tento jev projevem překladatelova idiolektu, stejně jako nelze vyloučit, že se Suchý inspiroval Zahradníčkovým překladem. Tomuto jevu se blíže věnujeme v podkapitole Překlad Jana Zahradníčka.

Rilke:

*Zwar mein Kragen ist rein, meine Wäsche auch, und ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen, womöglich auf den großen Boulevards, und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen und etwas nehmen (Rilke 1910a: 53).*

*Můj límeček je sice čistý, mé prádlo těž, a mohl bych i tak, jak jsem, zavítat do kterékoli cukrárny, třeba i na velkých bulvárech a mohl bych svou rukou sáhnout do talíře s koláči a něco si vzít (Suchý 1967: 31).*

Suchý, stejně jako Zahradníček, kopíruje strukturu německé věty. Jako v dalších případech, kde se shoduje řešení překladatelů, které v analýze tematizujeme, nabízí se i zde otázka, zda se Suchý neinspiroval překladem Jana Zahradníčka.

## Stylistická neobratnost

Rilke:

*Am unvergeßlichsten aber waren die Wände selbst* (Rilke 1910a: 65).

Zahradníček:

*Ale nejnezapomenutelnější byly stěny samy* (Suchý 1967: 49).

Suchý – stejně jako Zahradníček – kopíruje německý výraz *am unvergeßlichsten*, který v češtině působí neústrojně. Jedná se však zřejmě o překladatelskou strategii, o snahu být věrný originálu. Přirozeněji by v češtině mohlo znít například *Na co se však nedalo zapomenout, byly stěny*.

### 6.1.6 Vyhodnocení translátologické analýzy

V průběhu analýzy částí *Zápisů* vyšlo najevo, že oba překladatelé se dopouštěli drobnějších i významnějších posunů, ty však byly hodnoceny jako především jako posuny individuální, vyplývající z překladatelské strategie, idiolektu a poetiky obou překladatelů.

Posuny a jiné translátologicky zajímavé jevy, které zde byly tematizovány, se v obou překladech vyskytují jen ve velmi malé míře. Oba překladatelé naopak ctí Rilkův autorský styl a k textu přistupují spíše s pokorou. U žádného z překladů jsme nezaznamenali prohřešky vůči originálu, které by se negativně projevíly i v makrostruktuře. Naopak na úrovni mikrostylistiky se v souladu se skutečností, že překladatel převádí svoji konkretizaci a sdělení zašifrovává v souladu s vlastním idiolektem a poetikou, projevíly individuální sklony obou českých Rilkových tlumočnicků. Oba překlady lze označit za neobyčejně zdařilé, neboť oba překladatelé přistupovali k textu s velkou zodpovědností a pečlivostí. Místa, kde došlo k vynechání, jsou nečetná.

Josef Suchý častěji pozměňoval Rilkův slovník na ose neutrálního a expresivního výrazu. Jeho poetika a idiolekt se projevíly také v užití deminutivních tvarů (*tichounký, maminko*) a dalších poetizujících spojení (*ticho vyrostlo*), obecně lze konstatovat, že na lexikální rovině je méně věrný originálu, méně často se však prohřešuje vůči cílovému jazyku. Suchý se na několika místech dopouští stejných filologických chyb, jakých se dopustil Zahradníček, a je proto otázkou, zda se v některých jazykovědně obtížnějších případech nespolehl

na překladatelská řešení svého předchůdce. Při detailnější analýze lexika by naopak pravděpodobně vyšlo najevo, že mnohdy volil slova tak, aby se příliš nepřibližoval prvnímu překladu.

Přístup Jana Zahradníčka k překladu byl naopak pokornější: Zahradníček více respektoval autorskou poetiku Rilkovu a překladatelsky více vycházel vstříc jeho stylu. Dopustil se tak několika méně ústrojných vazeb, které však, a to je třeba zdůraznit, laického čtenáře, který text neanalyzuje, ale „pouze“ čte, pravděpodobně nebudou příliš rušit, neboť se nejedná o závažná provinění vůči překladatelově mateřštině. Jeho přístup k textu je věrnější v oblasti stylu, neboť zaznamenané interference svědčí pro překladatelský záměr.

Ač jsme v teoretických východiscích netematizovali otázku cenzury, zmíníme na tomto místě, že ani v průběhu analýzy se její vliv, který jsme však pro obsah analyzovaného díla nepřeceňovali, na dílo neprojevil.

Veškeré závěry, ke kterým jsme během rozboru došli, je třeba chápat jako hypotézy podmíněné rozsahem analyzovaného vzorku, který byl nevelký. Hlubší analýza by odhalila další významné činitele podílející se na překladatelově přístupu k textu.

## 7 Dobové reflexe *Zápisků* v tisku

Dle Jiřího Stromšíka (Stromšík 1995: 45) bylo vydání *Zápisků Malta Lauridse Brigga* (1910) v českém tisku reflektováno a v roce 1912, kdy v *Novině*, č. 12<sup>84</sup> vyšla recenze Otto Picka „*Z moderní prózy německé*“. V tomto čísle časopisu jsme zmiňovanou recenzi bohužel nenašli. Domníváme se však, že Stromšík měl na mysli recenzi v dalším čísle *Noviny*<sup>85</sup>, kde Pick staví *Zápisky* proti „románům vnějšího života“ a domnívá se, že takovéto záznamy jsou v literatuře bezprecedentní, jsou pro něj celkem, „jenž může být pojat jako vyznání víry člověka nejvyšší duchovní kultury.“ Pick oceňuje Rilkův jazyk i styl: „Jak silná, opojná a zároveň prostá jest mluva Rilkeho, plná latinské jasnosti i v nejmystičtějších částech. [...] Co do vnitřního významu a psychického stylu je („Aufzeichnungen“)<sup>86</sup> mnohdy výš než verše básnickovy.“

První recenze *Zápisků* se však v tisku objevila již v roce 1911 v *Novém obzoru*. Julius Brabec v článku *Z německé literatury, zabývající se novými pracemi německých básníků narozených v Čechách*, píše, že Rilke „nezklamal naděje v jeho dílo kladené“. V souladu s dobovým vnímáním Rilka jako člověka obhajujícího českou a slovanskou věc píše o Maltovi, že „je měkkým a má slovanskou duši“. Všimá si také rozbití tradiční románové struktury:

*Je to práce, naprosto lišící se od běžných románů, jimiž je německá literatura, zejména v poslední době, přímo zaplavena. Práce umělcova, jenž si je vědom svého vysokého cíle: podmaňovat duše hloubkou dojmů; on tvoří, nereportuje, jako většina povídkářů, kteří popisují banální události dne, snaží se životností vtisknout jim signum umění.<sup>87</sup>*

Vydání prvního překladu *Zápisků* v květnu 1933 se v tisku dočkalo mnoha recenzí. *Zápisky* byly dle bibliografie Ústavu pro českou literaturu reflektovány mj. v *Právu lidu*, katolickém *Řádu*, *Samostatnosti*, *České osvětě*, *Lidových novinách* a dalších periodikách.

Recenze v *České osvětě* není příliš rozsáhlá. Autor v ní krátce seznamuje s autorem, představuje dílo jako deník vzpomínek „na vlastní minulost; nikoli však na události a děje, nýbrž spíše na dějiny své duše, neklidné, osamělé, soucitné a hluboké“. Kniha podle něj činí dojem „nesmírně jemných a křehkých skleníkových květů nočních; je obsahem i formou neobyčejně jemná, křehká a tajemná“ a „hodí se jen pro vyspělé čtenáře a městské knihovny“.

<sup>84</sup> In *Novina* 5, 1912, č. 12, s. 374–375.

<sup>85</sup> In *Novina* 5, 1912, č. 13, s. 412.

<sup>86</sup> Pick zjednodušuje název díla na „Aufzeichnungen“ a hovoří o nich v neutru.

<sup>87</sup> Texty doslovně citujeme se zachováním grafické stránky a interpunkce.



Recenze ve *Světě ve filmu*<sup>88</sup> s názvem Romány velkého umělce charakterizuje *Zápisky* jako „dějiny duše, která objímá všechnu úzkost moderní Evropy na přelomu“. Rilkův život byl pro autora článku neustálé putování, jeho neklidná duše stále hledala nové podněty. Obsahem této knihy, kterou recenzent hodnotí jako odlišnou a jedinečnou, jsou „závratné pohledy na život a na smrt, vzpomínky na dětství a na matku, hluboké pochopení a soucit s ženami, s uraženými a poníženými, konflikt města s širokou a volnou přírodou úvahy o básnictví vůbec.“<sup>89</sup>

Autor příspěvku Román pražského autora, Pavel Eisner, se v následujícím čísle téhož časopisu<sup>90</sup> zabývá formou *Zápisů* – nejedná se podle něj o román ani báseň, ale o dějiny jeho vlastního nitra. Tematicky si článek všímá autobiografičnosti *Zápisů* a chápe je jako Rilkův „vlastní životopis, který je vlastně jeho osobními – duševními vzpomínkami“. Zdůrazňuje, že „je zde plno hřmotného života vyplněného strastmi i radostmi“. Autor se podle něj zabývá „těžkými otázkami života a smrti“, jeho život je „stálé bloudění a hledání nových dojmů, střídají se v něm rušné scény životní, zahalené v neklidnou duši básníkovu“. Na rozdíl od mnohých jiných recenzí, ve *Světě ve filmu a obrazech* nechybí douška o překladateli: „Hodnotný překlad spisovatele Zahradníčka dovoluje čísti toto dílo tak, jak skutečně svou duševní rozníceností je básník napsal“.

Zvláštní postavení v dobovém tisku má Zahradníčkův článek v *Řádu*<sup>91</sup>, psaný v podobném duchu jako recenze ve *Světě a filmu*. Zahradníček zdůrazňuje mimo jiné roli rytmu u Rilka.<sup>92</sup> Chápe jej jako básníka opouštějícího formy, v nichž již dosáhl dokonalosti a naopak nepřijímá nálepku Rilka jako básníka smrti a rozkladu – tak jej může chápat jen povrchní čtenář.

Zahradníčkovo zjevné porozumění dílu je vyzdvíženo v recenzi *Literárního kruhu*.<sup>93</sup> Autor článku konstatuje, že „překlad pořídil se vši jemností mladý básník moravský Jan Zahradníček a již volená slova v překladu dávají v prvých partiích tušiti hotového umělce“. Atribut jemnosti je podtržen také u samotného autora originálu, „německého básníka ze staré Prahy“. I zde jsou *Zápisky* chápány jako dějiny duše („které objímají veškerou úzkost moderní Evropy na přelomu doby“), zápis vzpomínek na dětství a strachu ze smrti.

<sup>88</sup> In *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 37, s. 8.

<sup>89</sup> Téměř totožná recenze (obsahově i formálně) vyšla v *Rozvoji* 40, 1933, č. 31, s. 3.

<sup>90</sup> In *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 38, s. 10.

<sup>91</sup> In *Řád* 1, 1933, č. 6, s. 350.

<sup>92</sup> Srov. pozn. 21.

<sup>93</sup> In *Literární kruh* 1, 1933, č. 4, roč. 1, s. 39.

Marcel Hudec v *Samostatnosti*<sup>94</sup> usouvztažňuje Rilkeovo dílo s jeho životem. Píše, že je nelze zařadit do německé ani francouzské literatury, protože se jedná o literaturu evropskou. *Zápisky* vnímá jako zpověď a vyznání víry.

*Není to však žádná autobiografie v běžném smyslu slova. Není to básnická sloučenina výmyslu a pravdy. Je to pravda sama, ale umocněná mocnitém fantazie. Nalézáme tu vzpomínky na dětství, na matku, na knihy, na přítelkyni. Vše je zachyceno v prudce a barevně nanesených obrazech.*

Hudec se domnívá, že autobiografičnost *Zápisů* lze chápat analogicky k autobiografičnosti Zeyerova *Jana Marii Plojhora*. Dílo je chápáno jako „nádherný most mezi zemí skutečnosti a mezi umělým rájem umělých snů“. Není čteno, nýbrž prožíváno.

*Lidové noviny*<sup>95</sup> se k vydání Zahradníčkova překladu vyjadřují velmi pozitivně. *Zápisky* jsou charakterizovány jako deníkové záznamy metafyzických zkušeností, jakými jsou Bůh, láska a smrt. Pro pochopení Rilkeovy poetiky je důležitá úvaha o tom, že „básník přemýšlí takřka předmětně; věci se stávají vlastním médiem reflexivním. Rilke sám je vylíčen jako básník chvatu a ruchu a autor článku se věnuje i budoucí recepci jeho díla v Německu vzhledem k soudobé politické situaci. Z hlediska překladu je nejdůležitější poznámka o kvalitě Zahradníčkova převodu:

*Překládati z Rilka je neobyčejně obtížno, jeho věta je krátká, kusá i rozvětvená, jeho styl pevný, jistý i morbidní. Že se podařilo přenést do češtiny *Zápisky M. L. Brigge* v té prožité podobě, že se čtou jakoby v originále, svědčí o tom, že jejich překladatel se pozvolna vypracovává na třetí místo našich nejlepších překladatelů z němčiny (O.Fischer, P. Eisner). Je jím český básník a překladatel z Hölderlina a T. Manna Jan Zahradníček.*

Pouze problematice Zahradníčkova překladu se pak věnují *Lidové noviny*<sup>96</sup> v rubrice Při četbě překladů. Autor poznámky cituje větu: „Netrvá ani minutu a už jsou tam dva, tři ptáci, špačci, kteří zvědavě přihopkují“ a ačkoli při sobě nemá originál, chtěl by se vsadit, že „ti krotcí sadoví špačci jsou Spatzen, to je vrabci“. Toto povšimnutí je správné – Zahradníček skutečně pracuje nikoli s vrabci, ale se špačky.

Recenze ve *Vlajce*<sup>97</sup> akcentuje autobiografický aspekt *Zápisů*:

*Je to vlastně životopis jednoho z největších německých básníků, jenž narodil se v Praze jako poslední potomek staré šlechtické rodiny, psaný však docela jinak, než se psávají autobiografie. Život autora této knihy bylo ustavičně putování, jeho hluboká, neklidná duše hledala stále a stále nové dojmy.*<sup>98</sup>

Knihy je pak psána stylem, „s jakým se tak často nesetkáme“.

Podle recenzenta v *Jasu*<sup>99</sup> pak Rilke

<sup>94</sup> In *Samostatnost* 28, 1933, č. 45, s. 5.

<sup>95</sup> In *Lidové noviny* 41, 1933, č. 470, s. 9.

<sup>96</sup> In *Lidové noviny* 42, 1934, č. 505, s. 5.

<sup>97</sup> Srov. pozn. 120.

<sup>98</sup> In *Vlajka* 4, 1933, č. 3, s. 16b.

<sup>99</sup> In *Jas* 7, 1933, č. 41, s. 14.

podává čtenáři poznatky z Ruska, klidného severu, Paříže, z Itálie blížek velikého Rodina, krásu prohrátou soucitem k bolesti trpících a strádajících. To vše probíhá k umění barokového bohatství nejskrytějších myšlenkových křivek a dojmů, které jsou chloubou bezprostřednosti a působivosti na čtenáře, který miluje sílu krásy a hloubku myšlenky.

*Sokol*<sup>100</sup> se o *Zápisích* zmiňuje jen velice stručně: „Zápisky Malta Lauridse Brigge jiného Němce, Pražana rodem, R. M. Rilke-ho (Sfinx 3) je velmi jemná, přesná, takřka jako komorní hudba působící zpověď autorova.“

I vydání *Zápisů* v Suchého překladu v roce 1967 se v tisku setkala s kladnými reakcemi. Bratři Rypkové v *Sešitech pro mladou literaturu*<sup>101</sup> oceňují tento nakladatelský čin, ale zároveň se ptají, proč je v tiráži uvedeno, že se jedná o první vydání, když v květnu roku 1933 vyšel překlad Zahradníčkův. I když údajně nepodceňují Suchého práci, protiřečí si vzápětí, když píší, že „stačí namátkou srovnat první věty jeho překladu s překladem Zahradníčkovým“.

Jakkoli kvalitu obou překladů nechtějí srovnávat, mají za to, že je namístě otázka proč Mladá fronta nevydala Rilkovy Zápisky v překladu Zahradníčka nebo „když již byl nový překlad tak zapotřebí, proč si na první vydání ani nevzpomněla“.<sup>102</sup>

Mnohem kritičtější stanovisko zaujímají k Preisnerově doslovu, který je předmětem následujícího článku.<sup>103</sup> Preisner u nás dle bratří Rypků „konečně zatočil s kultem Rainer Maria Rilka“,<sup>104</sup> který podle něj píše němčinou „artifickální, neurotickou, sváteční“. Na konci analýzy Preisnerova doslovu a jeho případného vlivu na čtenáře pak docházejí k názoru, který je pro rilkovskou recepci velmi důležitý: „jeden neví, jestli vůbec stojí za to Rilka znovu vydávat“. Uvážíme-li, jak může být recepci díla doslov prospěšný či naopak jakým způsobem mu ji může znesnadnit, má i zohlednění této stránky nakladatelské praxe svůj význam a můžeme se pouze ptát, proč se Mladá fronta při reedici *Zápisů* uchýlila k témuž Preisnerově textu.<sup>105</sup>

Samuel Verner, sám rilkovský překladatel a básník,<sup>106</sup> v článku Proti produ Rilkových *Zápisů* v evangelickém *Českém zápase*<sup>107</sup> věnuje pozornost především biblickému podobenství o ztraceném synu. Podrobuje Rilkovu interpretaci hluboké analýze, tematizuje

<sup>100</sup> In *Sokol* 59, 1933, č. 10, s. 22.

<sup>101</sup> In *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1968, č. 27/28, s. 8.

<sup>102</sup> Srov. pozn. 44.

<sup>103</sup> In *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1968, č. 27/28, s. 8.

<sup>104</sup> Srov. v této souvislosti již dřívější kritický pohled na básnický kult Rilka.

<sup>105</sup> V této souvislosti se nabízí otázka, zda nakladatelství Preisnerův poněkud kritický doslov vydalo z vlastní vůle, dobrovolně.

<sup>106</sup> Srov. kapitola Recepce Rilкова díla v českých zemích jako výchozí situace pro překlady *Zápisů*.

<sup>107</sup> In *Český zápas* 48, 1968, č. 27/28, s. 8.

hledisko lásky k Bohu, kterou cítí nejen v intertextovém odkazu samém, ale i jako obraz Rilkova vztahu k Bohu i sobě samému:

*Rilke i do příběhu, klasicky zpředměťujícího hořce nadějný vztah člověka k Bohu a Boha k člověku, promítl svůj osobní narcismus, pouhé sebezrcadlení. Odchod syna z domova motivuje, tak nechtěl být milován, neboť úzká lidská láska jen brzdí duchovní vývoj.[...] Syn zakouší osvobozující pocit, že zůstal nepochopen, neboť láska ostatních se ho netýká, a zůstat nebo zas odejít, je úplně stejné.*

Všimá si také Preisnerova doslovu a v mnohém s ním souhlasí:

*Tam se dočteme, jaká osobní ztroskotání vedla básníka od obecné sdílnosti vztahu člověka k člověku, od jedince k Bohu, až k přemělelému sebezrcadlení, od neosobního zpodobňování věcí, květů, zvířat až k postoji plasticky – anticky protikřesťanskému. Bez překonání vlastního já: zhřešil jsem proti tobě a před tebou“, mu teď zbývá jen nenasycení nepravou a modlářskou láskou lidskou.*

*Zápisky* však jsou dílem mnohem komplexnějším a Verner kladně hodnotí Rilkovo „umění v zachycování osobních i sociálních bolestí velkoměsta, také mnohých rodinných vzpomínek, oživovaných s aristokratickým cítěním v jemnostech i chorobnostech“. Jako mnozí další recenzenti i Verner vyzdvihuje Rilkovu schopnost „jemného líčení“.

Druhé vydání Suchého překladu v roce 1994 tiskem příliš reflektováno nebylo. Nelze však říci, že by se periodika Rilkovi vyhýbala. Rilkovské problematice se i později dostalo pozornosti, ačkoli je třeba dodat, že se tak dělo spíše ojediněle. Tento nakladatelský počín ve svých člancích reflektovaly *Lidové noviny* a *Nové knihy*, v roce 2000 se pak k témuž dílu v *Obrysu – Kmeni*, příloze *Haló novin* částečně vrací článek Jana Cigánka.

Z Rilkova varování nejít souběžně s knihou vychází článek Lenky Chytilové Kdo podlehne vábení v *Nových knihách*<sup>108</sup>, periodiku mapujícím současnou nakladatelskou činnost. Autorka *Zápisky* označuje za „provokující tříšť příběhů, snových i naturalistických obrazů, pocitů, úvah a historických reminiscencí“, zmiňuje, že Josef Suchý překlad pro druhé vydání upravil a připomíná Preisnerův „až rozhořčeně polemický“ doslov. Chytilová zdůrazňuje Rilkovu roli kultovního básníka. Prostor věnuje také prvnímu překladateli, Zahradníčkovi, v úvaze o tom, že ani jej, katolíka, neodradil Rilkův spor s křesťanstvím. Rilke podle ní „po čtvrtstoletí působí samozřejměji, a přece neméně sugestivně; méně šokuje, o to silněji vtahuje, okouzluje“. Chytilová si všimá, že se posunul kontext. Přesto však dle ní dílo „působí po pětadesáti letech až neuvěřitelně současně, a naše naděje odkojená skepsí už ho ani nepotřebuje číst ‚proti proudu‘, aby se jím uměla žít“. Co je však podrobeno kritice, je opět Preisnerův doslov, jeho „spílání, psané spíše jazykem katedrového filozofa“, které podle Chytilové zestárlo možná zřetelněji. Uvážíme-li, že nikoli textu samotnému (ten je chápán jako výrazně nadčasový), ale právě doslovu je vyčítána „zastaralost“ a „spílání“, lze se

<sup>108</sup> In *Nové knihy* 35,1995, č. 7, s. 1.

ptát, proč nakladatel dílo opatřil tímž doslovem, který byl již v průběhu šedesátých let předmětem ostré kritiky.<sup>109</sup>

Pozici *Zápisů* v kontinuitě děl spojených s osobností Rainera Marii Rilka, zařazených do aktuálních edičních plánů, tematizuje ve svém příspěvku Svět Rilkova Malta v *Lidových novinách*<sup>110</sup> Václav Maidl. *Zápisky* chápe jako poslední z řady děl, vydávaných u příležitosti blížícího se stovčacího výročí Rilkova úmrtí. Maidl si klade otázku, kdo bude čtenářem *Zápisů*:

*Kdo a proč ho tedy bude vyhledávat? Ne nadarmo je Rilkaův „román“ nazýván básní v próze: převládnutí autorského subjektu, lyrizace textu jsou natolik silné – a navíc umocněny některými autobiografickými rysy –, že u lidí nacházejících se v obdobné náladě či v podobné situaci mohou vyvolat až pocit ztotožnění se s textem.*

Na rozdíl od předešlých dvou článků se však Maidl zabývá dílem jako takovým, ne pouze způsobem, jakým se dílo ocitá v interakci se soudobým čtenářem: „Rilke stejně jako Malte myslí a vnímá v absolutních hodnotách. Proto není náhodná častá frekvence motivu Boha, nadpřirozena – zatímco přirozeno se v *Zápisích* zhusta spojuje s obrazy špíny a bídy.“

Všimá si i další roviny *Zápisů*:

*ačkoli je Malte Brigge pohroužen výhradně do svého světa, přesto v jeho záznamech postřehneme prvky naturalistického líčení Paříže přelomu století, v obecnějším pohledu pak tísnivou anonymitu velkoměsta, jakož i ztracenost a opuštěnost lidského individua v něm.*

Autor se zabývá také rolí vzpomínek a jejich důležitostí ve vztahu k Maltově současné realitě. Jako v předešlých článcích, i zde zaznívá myšlenka, jak bude dílo působit na soudobého čtenáře: „Nutno dodat, že Rilkoovo básnický zkoncentrované uchopení světa je místy až intuitivně geniální – snad také v tom spočívá tajemství přitažlivosti ještě i pro dnešní čtenáře.“

Jan Cigánek, autor novějšího článku Číst proti proudu<sup>111</sup>, který přímo odkazuje k Rilkoovu varování, předznamenému textu samému,<sup>112</sup> vnímá jako nejvýraznější motiv *Zápisů* utrpení:

*Podobnými slovy varuje jeden z proslulých pražských Němců, přední evropský lyrik v krátké hutném úvodu ke svým Zápisům Malta Lauridse Brigga. Prosí a vyzývá přísně, aby čtenář nehledal v Zápisích analogie toho, co prožívá, nýbrž aby se je pokusil číst »do jisté míry proti proudu«. Varování není jen tvůrčím gestem, neboť tématem Zápisů je především a po výtece utrpení. To ostatně prostupuje nerovnoměrně sice, leč přece jen celým jeho dílem básnickým.*

Rilka vnímá jako básníka kultovního, jako „ahasverského osamělce“, všimá si důležitosti prizmatu rilkovské autostylizace v reflexi reality a zdůrazňuje skutečnost, že „žijeme v době,

<sup>109</sup> Srov. kritika bratří Rypků v *Sešitech pro mladou literaturu*.

<sup>110</sup> In *Lidové noviny* 8, 1995, č. 80, s. 10.

<sup>111</sup> In *Haló noviny* 10, č. 41, Obrys/Kmen, č. 7, s. 3.

<sup>112</sup> Týká se pouze překladů Suchého.

kdy postava básníka ztrácí svou původní roli na jevišti tohoto světa. Počítače vytlačily leccos poetického, kus přirozenosti a učinily až groteskním ještě secesní kult básníka“.

To je důležitá poznámka – kniha, která se dočká reedice po bezmála třiceti letech, a je tím v určitém smyslu „reinkarnována“, je vydávána do zcela jiné společenské situace, a bude tedy recipována odlišně. Rilke je pro Cigánka myslitelem a filozofem, protipólem současného básníka, který je toliko „veršotepcem lepšího či horšího řádu“. Srovnajme toto tvrzení s doslovem Rio Preisnera, které bylo převzato z vydání z roku 1967, kde se o rilkových literárních začátcích v souvislosti s přátelstvím básníka s Lou Andreas Salomé dozvídáme, že „udělala z provinčního veršotepce René Rilka básníka Rainera Mariu Rilka.“ Cigánek se ve svém článku neomezuje na nedávno vyšlé *Zápisky*, čtenáři naopak spíše přibližuje jeho dílo, osobní život i Rilkův vztah k českému kulturnímu prostředí.

## 8 Shrnutí a závěr

Předmětem této diplomové práce bylo zmapování problematiky překladu Rilkova románu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* jako komunikačního procesu, na němž se podílí osoba autora, překladatele a čtenáře. Naším cílem bylo přiblížit oba překlady ve vztahu k dobovému literárnímu a sociálně-politickému kontextu a osobní poetice autora i jeho překladatelů.

Autobiografický román *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, pravděpodobně nejvýznamnější próza Rainera Marii Rilka, se v českém prostředí dočkal dvou překladů, které od sebe dělila více než tři desetiletí. První překlad byl pořízen ve třicátých letech básníkem Janem Zahradníčkem, druhý překlad pořídil v šedesátých letech básník a prozaik Josef Suchý. Překlady byly vytvářeny v odlišném kulturně-sociálním kontextu – ve třicátých letech, kdy byla rilkovská recepcí ovlivněna de facto pouze uměleckými a estetickými nároky čtenářů, byla Rilkova poetika také výrazně reflektována jeho překladateli. Velký vliv měl například právě na Jana Zahradníčka a Vladimíra Holana. Rilkovská recepcí byla do značné míry přerušena válkou a následně socialistickým státním zřízením, jemuž rilkovská estetika pro svou výlučnost a nulovou ideologickou funkci byla spíše na překážku.

V průběhu šedesátých let v souvislosti s pozvolným uvolňováním poměrů došlo k opětovnému zvýšení zájmu o Rilkovo dílo, jakkoli již jeho recepcí nedosahovala hodnot let třicátých. Také Josef Suchý, který pořídil druhý překlad Rilkových *Zápisů*, byl poetikou tohoto autora významně ovlivněn. Příbuznost poetik obou Rilkových překladatelů a jejich katolická orientace byla ostatně jedním z důvodů, proč Rilkův román do českého prostředí uvedli právě tito básníci.

Součástí diplomové práce byla translatologická analýza, vycházející z přístupů Jiřího Levého a Antona Popoviče. Na základě kategorií, které byly vytvořeny ad hoc pro účely této diplomové práce jsme se snažili zformulovat překladatelské metody obou Rilkových překladatelů. V translatologické analýze se ukázalo, že oba překladatelé se častěji dopouštějí specifických prohřešků vůči originálu. Zatímco Jan Zahradníček se snažil více respektovat styl originálu, Josef Suchý do textu více projektoval vlastní autorský styl. Ani jeden z překladatelů se však nedopustil výrazných posunů, které by zasáhly i makrostrukturu textu, oba překladatelé tak dostali svému úkolu překladatelů, nikoli tvůrců „nového“ textu.

Oba překlady je možno hodnotit jako neobyčejně zdařilé, neboť nejen kvalitně transponují ideově-estetické hodnoty díla, ale také respektují Rilkův styl, pro nějž se stal jedním z nejvýznamnějších evropských básníků.

## Zusammenfassung

Das Thema dieser Arbeit war, die Problematik der Übersetzung von Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* im Sinne des Kommunikationsprozesses, an dem der Autor, der Übersetzer, sowie der Leser teilnehmen, zu begreifen. Die Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die beiden Übersetzungen auf dem Hintergrund des zeitgenössischen und sozial-politischen Kontexts und der individuellen Poetik des Autors, sowie seiner Übersetzer näher zu beschreiben.

Der autobiographische Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der wahrscheinlich die bedeutendste Prosa von Rainer Maria Rilke ist, wurde zweimal ins Tschechische übersetzt, wobei die beiden Übertragungen mehr als drei Jahrzehnte voneinander entfernt waren. Die erste Übertragung wurde in den dreißiger Jahren vom Dichter Jan Zahradníček übersetzt, die zweite wurde in das tschechische Milieu vom Dichter und Prosaiker Josef Suchý übertragen. Die beiden Übersetzungen wurden in einem unterschiedlichen kulturell-sozialen Kontext geschaffen – in den dreißiger Jahren, wo die Rezeption von Rilkes Werk nur von Kunst- und Ästhetikansprüchen der Leser beeinflusst wurde, war auch seine Poetik von seinen Übersetzern intensiv reflektiert. Rilke hat aus dieser Dichtergeneration zum Beispiel gerade Jan Zahradníček und Vladimír Holan stark beeinflusst. Die Rezeption von Rilkes Werk war in bedeutendem Maß durch den Krieg und anschließend durch das sozialistische System, der für Rilkes besondere Ästhetik ohne ideologischen Nutz nur kaum Verständnis hatte, unterbrochen.

Im Laufe der sechziger Jahre ist es im Zusammenhang mit der schrittweisen Lockerung der politischen und kulturpolitischen Verhältnisse zu einer erneuten Erhöhung des Interesses an Rilkes Werk gekommen. Die Rezeption erreichte jedoch nicht den Wert der dreißiger Jahre. Auch Josef Suchý, der die zweite tschechische Übersetzung von Rilkes *Aufzeichnungen* geschaffen hat, wurde von der Poetik des Dichters stark geprägt. Die literarische Verwandtschaft der beiden tschechischen Übersetzer mit dem Autor und ihre katholische Orientation haben dazu beigetragen, dass der Roman in das tschechische Milieu gerade von diesen Dichtern hereingebracht wurde.

Ein Teil der Arbeit wurde der Analyse der beiden Übersetzungen gewidmet. Das Ausgangspunkt für die Analyse waren die theoretischen Konzepte von Jiří Levý und Anton Popovič. Anhand der Kategorien, die für die Zwecke dieser Arbeit formuliert wurden, wurden die Übersetzungsmethoden der beiden Dichter abstrahiert. Es wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass die beiden Übersetzer zu spezifischen Verstößen gegenüber dem Originaltext



neigen. Während Jan Zahradníček eher den Stil des Originals berücksichtigt, Josef Suchý projiziert in den Text eigenen Stil. Keiner der beiden Übersetzer verübt jedoch gegenüber dem Original keinen bedeutenden Verstoß, der sich auch in der Makrostruktur des Textes auswirkte. Die beiden Übersetzer haben daher ihrer Aufgabe der Übersetzer, die keinen „neuen“ Text verfassen, nachgekommen.

Die beiden Übersetzungen kann man als außergewöhnlich gelungen bezeichnen, da sie nicht nur die ästhetisch-inhaltlichen Werte übertragen hatten, sondern da sie auch den Stil von Rainer Maria Rilke, der ihn zu einem der bedeutendsten europäischen Dichter gemacht hatte, folgen.

## 9 Seznam použité literatury

### Primární literatura

Rilke, R. M.: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1. Teil, Leipzig, Insel-Verlag 1910.

Rilke, R. M.: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 2. Teil, Leipzig, Insel-Verlag 1910.

Rilke, R. M.: *Zápisky Malta Lauridse Brigge*, přel. J. Zahradníček. Praha. Sfinx 1933.

Rilke, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, přel. J. Suchý, 1. vydání. Praha: Mladá fronta, 1967.

### Sekundární literatura

Aschenbrenner, V.: Ein deutscher Dichter aus Böhmen, in *Sudetenland* 18, 1976, Heft II., s. 245–246.

Bauer, R.: Rainer Maria Rilke a „Pòeme en prose“ baudelairovského typu, in: *Rilke. Evropský básník z Prahy. Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996, s. 251–265.

Daniel-Rops (Henri Petiot): Vděčnost Rilkovi, přel. Václav Renč, in *Řád* 4, 1937, č. 2, s. 102–111.

Demetz, P.: Mladý Rilke, in *Rilke. Evropský básník z Prahy. Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, H&H, 1996, s. 13–21.

Gromová, E.: *Úvod do translatologie*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2009, 57.

Janoušek, P. et al.: *Dějiny české literatury*, 1. vyd., Praha, Academia 2007–2008.

Kubíček, T., Wiendl, J. (eds.): *Víra a výraz : Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno“ : východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Brno, Host 2005.

Kučera, P.: Březina a Rilke. Vzájemný vztah a možnosti recepce díla, in Richterek, O. et al.: *Kontexty literární vědy II*. 1. vyd., Ústí n. Orlicí, Oftis 2010.

Kučera, P.: *Problémy slovanské recepce díla R. M. Rilka*, Plzeň, Západočeská univerzita v Plzni 2008.

Kudrnáč, J.: Žernov Josefa Suchého, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda : Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd., Brno, SVN Regiony 2003, s. 55.

Leppmann, W.: *Rilke : sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Bern, München, Albert Scherz 1993.

Levý, J.: *Umění překladu*, přel. Karel Hausenblas. 3. vyd., upravená a rozšířená verze 2. vydání, Praha, Ivo Železný 1998.

Med, J.: Básník ocúnů a ticha, in Literární příloha, *Proglas* 9, 1998, č. 2, s. 15–16.

Messer, R.: K dvacátému výročí Rilkovy smrti, in *Filosofická revue*, 1947, s. 55.

Mühlberger, J.: Dějiny německé literatury v Čechách 1900–1939, přel. V. Dudková, Ústí n. Labem, Albis International 2006.

Mukařovský, J.: O strukturalismu, in Mukařovský, J.: *Studie I.* ed. M. Červenka, M. Jankovič, Strukturalistická knihovna, sv. 4. Brno, Host 2000, s. 28.

Novák, A., Novák, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, 4. přepr. a rozšiř. vyd., Brno, Atlantis 1995, s. 1393

Pavlok, B.: Venkovan tělem i duší, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd. Brno, SVN Regiony 2003, s. 131.

Popovič, A. *Teória umeleckého prekladu : Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. a rozš. vyd, Bratislava, Tatran 1975.

Popovič, A.: *Originál – preklad : interpretačná terminológia*, Bratislava, Tatran 1975.

Prater, D. A.: *Jak znějící sklo : život Rainera Marii Rilka*, přel. A. Bláhová, 1. vyd., Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1999.

Reiss, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik : Kriterien und Kategorien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, Hueber 1971.

Rilke, R. M.: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, přel. J. Zahradníček, 2. vyd., Praha, Mladá fronta 1994.

Saalmann, D.: *Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ : ein Würfelwurf nach dem Absoluten : poetologische Aspekte*, Bonn, Herbert Grundmann 1975.

Skála, E.: Rilkův vztah k české literatuře a malířství, in *Rilke. Evropský básník z Prahy: Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996

Slovník české literatury. Dostupný z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>, staženo 24. 1. 2013.

Slovník spisovného jazyka českého. Dostupný z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>, stahováno 28. 2.–28. 4. 2013.

Storck, J. W.: Rilke jako Evropan, in: *Rilke. Evropský básník z Prahy. : Sborník z mezinárodní konference*, přel. A. Bláhová, Jinočany, H&H 1996, s. 57.

Stromšík, J.: Češi a Rilke. K recepci Rilkova díla v českých zemích, in *Svět literatury* 9, 1995, s. 38–58. Také in Král, O. et al.: *Kontext - překlad - hranice. Studie z komparatistiky*, Praha, Centrum komparatistiky FF UK 1996, s. 123–144.

Suchý, J.: Ohlédnutí za překlady, in *Duha* 7, 1993, č. 4, s. 29.

Štěpán, L.: Básník tichý a skromný srdcem, in Štěpán, L. (ed.): *Černá a bílá pravda : Josef Suchý (1923-2003)*. 1. vyd, Brno, SVN Regiony 2003, s. 11.

Vacek, J.: *Rainer Maria Rilke z hlediska psychopatologie*. Dostupné z: [http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP\\_2006\\_4\\_216\\_220.pdf](http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2006_4_216_220.pdf). Staženo 28. 2. 2013.

### **Bibliografický soupis recenzí překladů v českém tisku**

Brabec, J.: Z německé literatury, in *Nový obzor* 1, 1911, č. 3.

Bratři Rypkové. Kritický Rasputin, in *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14.

Bratři Rypkové. Sicher jest sicher, in: *Sešity pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 14.

Cigánek, J. Číst proti proudu, in *Haló noviny* 10, *Obrys – Kmen* 6, 2000, č. 7,

*Haló noviny* 10, č. 41, *Obrys/Kmen*, č. 7, s. 3.

Hudec, M.: Rainer Maria Rilke: Zápisky M. L. Brigge, in *Samostatnost* 28, 1933, č. 45.

Chytilová, L.: Kdo podlehne vábení, in *Nové knihy* 35, 1995, č. 7.

*Jas* 7, 1933, č. 41, s. 14.

Zápisky M. L. Brigge, in *Česká osvěta* 30, 1933, č. 3.

*Lidové noviny* 41, 1933, č. 470, s. 9.

*Lidové noviny* 42, 1934, č. 505, s. 5.

*Lidové noviny* 8, 1995, č. 80, s. 10.

Maidl, V.: Svět Rilkova Malta, in: *Lidové noviny* 8, 1995, č. 80, roč. 8, s. 10.

*Nové knihy* 35, 1995, č. 7, s. 1.

*Novina* 5, 1912, č. 12, s. 374–375.

*Novina* 5, 1912, č. 13, s. 412.

Zahradníček, J.: *Řád* 1, 1933, č. 6, s. 350.