

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Koubová

Komentovaný překlad: Das Wort und seine Strahlung.
Über Poesie und ihre Übersetzung. Berlin 1976, S. 6–27.

Commented Translation: Das Wort und seine Strahlung.
Über Poesie und ihre Übersetzung. Berlin 1976, p. 6–27.

Praha, 2012

Vedoucí práce: Mgr. Věra Kloudová, Ph.D.

Tímto bych chtěla poděkovat především vedoucí práce Mgr. Věře Kloudové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, dále pak svým rodičům i přátelům za podporu při psaní a konzultování obtížných pasáží.

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

V Praze dne 22. 5. 2013

.....
Podpis autorky

Abstrakt

Překládaná bakalářská práce *Komentovaný překlad: Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung* se skládá z praktické a z teoretické části. Praktická část prezentuje překlad vybraných kapitol knihy *Das Wort und seine Strahlung* autora Rainera Kirsche. Jedná se o soubor esejů k překládání poezie, jenž zkoumá kromě přeložitelnosti lyriky např. i její prapůvod. Teoretická část se věnuje překladatelské analýze originálního textu, seznamuje s překladatelskými strategiemi a komentuje jednotlivé posuny vzniklé při překladu.

Klíčová slova

Poezie, přeložitelnost, jazyk, komentovaný překlad, textová analýza, překladatelské problémy

Abstract

The submitted bachelor thesis *Commented translation: Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung* consists of a practical and a theoretical part. In the practical one the translation of selected chapters of the book *Das Wort und seine Strahlung* is presented. This is a collection of essays concerning poetry translation that deal not only with translatability of lyrics but also e.g. with its origin. The theoretical part is focused on a translation analysis of the original German text, familiarises with used translation strategies and commented on the particular shifts that arose during the translation.

Keywords

Poetry, translatability, language, commented translation, text analysis, translation problems

Obsah

Abstrakt.....	4
Klíčová slova	4
Abstract.....	5
Keywords	5
Obsah	6
Seznam použitých zkratk	8
Úvod.....	9
1. Text překladu: <i>Slovo a jeho zářivost</i>	10
2. Komentář překladu.....	24
2.1 Překladatelská analýza originálu	24
2.1.1 Vnětextové faktory.....	24
2.1.1.1 Text a jeho původ.....	24
2.1.1.2 Autor	25
2.1.1.3 Adresát	26
2.1.1.4 Funkce, záměr vysílatele.....	27
2.1.1.5 Médium	28
2.1.1.6 Pragmatické vlivy času a prostředí	28
2.1.2 Vnitrotextové faktory	29
2.1.2.1 Název	29
2.1.2.2 Výstavba textu	29
2.1.2.3 Styl	30
2.1.2.4 Syntax	31
2.1.2.5 Lexikum	32
2.1.2.6 Neverbální prostředky.....	33
2.2 Metoda překladu	34
2.3 Strategie řešení překladatelských problémů	34
2.3.1 Lexikální rovina	35
2.3.2 Morfologická rovina	37
2.3.3 Syntaktická rovina.....	38
2.3.4 Stylistická rovina.....	39
2.3.5 Pragmatická rovina	40
2.3.6 Interpunkce, grafika	41

2.4 Typologie překladatelských posunů	42
2.4.1 Posuny na lexikální rovině	42
2.4.2 Posuny na morfológické rovině	44
2.4.3 Posuny na syntaktické rovině.....	44
2.4.4 Posuny na pragmatické rovině	46
Závěr	46
Bibliografie	47
Primární literatura	47
Sekundární literatura.....	47
Příloha: Text originálu	49

Seznam použitých zkratek

O – originál

P – překlad

Úvod

Předkládanou bakalářskou práci tvoří dvě části: praktická a teoretická. V praktické je prezentován překlad tří úvodních kapitol textu *Das Wort und seine Strahlung* s podtitulem *Über Poesie und ihre Übersetzung* autora Rainera Kirsche, v teoretické je vybraný text podroben pečlivé textové a překladatelské analýze, okomentován z hlediska jednotlivých překladatelských strategií a posunů. Vybraný text odborně pojednává o překládání poezie, uvažuje nad její (ne)přeložitelností, využívá podrobného rozboru konkrétních básní a jejich překladů. Vybraná část, první tři kapitoly, problematiku uvozuje: autor v nich představuje, jak pojem poezie chápe, seznamuje čtenáře s některými dosavadními názory na přeložitelnost poezie, ukazuje, jaký vliv má na přeložitelnost poezie zejména to, že je tvořena jazykovým materiálem a zakládá se na rytmickém principu.

Pro překladatele se jedná o text velice podnětný a teoreticky přínosný, českému čtenáři přibližuje úvahy v našem kulturním prostředí nepříliš známého východoněmeckého autora. Text jsem si vybrala v neposlední řadě i pro autorův vzletný styl výkladu místy s humorným podtónem podpořený množstvím ilustrativních příkladů a pro nespočet překladatelských výzev, jimiž podněcuje k úvahám nad překladatelskými postupy.

1. Text překladu

Slovo a jeho zářivost. O překládání poezie

Rainer Kirsch

5

Básně jsou okna. Vidíme jimi. Kam? Na svět, odrážející se v Já, které samo sebe ustavilo za mluvčího všech, ať už jsou tito „všichni“ pro Já kdokoli. Básně jsou zrcadla duše. Co se v nich odráží? Naše Já, které je neviditelné a začíná být vidět, když svou vážnou hrou zkresluje svět. Zkreslení světa v obrazech a tónech umění jsou znamení, která nám dávají odhalit ono Já – ve velké poezii jakožto střed určitého světa a jako před-obraz lidské seberealizace, ať už vyjevují jakékoli temnoty. Básně jsou předměty uhnětené z jazyka. Jazyk neodráží pouze svět, ale také vztah člověka ke světu, který představuje propojený zápas o svobodu. V tomto zápase si subjekt osvojuje věci nejen prací ve vědě, ale i pohledem umění, jímž hledí sám na sebe. Poezie zkresluje svět v jazyce tím, že nabíjí slova rytmickou organizací verše, a ona pak znamenají víc než to, co pojmenovávají: v pojmenovaném se aktivně zpřítomní Já, jeho afekty, snahy, přání. Báseň tak v jazyce zrcadlí Já, jitří je a vychovává k větší možnosti svobody.

20

I

Ze sedmi znaků poezie, jak je vypočítává Christopher Caudwell ve své posmrtně zveřejněné esej¹ z roku 1937, zní první *Poezie² je rytmická*, druhý *Poezie je těžko přeložitelná*. Caudwell vysvětluje: „Když jsou překlady dobrou poezií, ... jsou to vlastně díla nová. Jimi vytvořená poetická emoce se jen zřídka podobá emoci vyvolané originálem.“ Namísto „těžko“ by tam mělo tedy přesněji stát „stěží“, teze chce říct: *Poezie je nepřeložitelná*.

30

¹ Německy: „Illusion und Wirklichkeit“, Drážďany 1966. Caudwellovo dílo nezaznamenalo v NDR takřka žádný ohlas. (Pozn. překl. Český dílo doposud nevyšlo.)

² Nezohledňujeme skutečnost, že Caudwell k poezii počítá i zveršované drama.

Existují k tomu dobré důvody. Představme si překladatele, který má převést do své mateřštiny *Večerní píseň* (Abendlied) Matthiase Claudia:

- 5 Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
10 Der weiße Nebel wunderbar.

Dejme tomu, že překladatel ovládá němčinu do té míry, aby rozuměl smyslu každého řádku, případně má vedle údajů k metru a rýmu k dispozici i doslovný překlad (hrubý překlad, interlineární verzi). Ten by zněl zhruba takto:

- 15 Vyšel měsíc,
Zlaté hvězdičky se skvějí
Na nebi jasné a čiré;
Les stojí černý a mlčí,
20 A z lučin stoupá
Bílá mlha divukrásně

- Snad aby raději rezignoval: z otřepaných floskulí, jež se podobají předpovědi počasí, má vytvořit dobrou poezii?! Jaké má překladatel možnosti? Napadají nás tři. Anebo
25 čtyři.

- Za první: Práci odmítne. Za druhé: Vytvoří, protože mu chybí peníze, svědomí nebo hlubší náhled, mizernou náhražku. (To postihlo Puškina, který se tak čte v němčině jako libovolný autor nižší třídy na úrovni takového Tiecka.) Za třetí: Pojme originál jako podnět pro vlastní dílo, které s předlohou sdílí určité obraty, rýmové
30 schéma, situaci apod.³ Často se to nazývá *volné přebásnění*, tento výraz je, podle

³ Pozn. překl.: podobně jako Miloš Hlávka v jediném dosavadním českém překladu:
Zpíváno večer
Ni vánek neševelí,
žhnou s lunou zlaté včely,
bdí čirá obloha.

toho, jak definujeme „volné“, buď prázdný, logicky rozporný, anebo nesmyslný. Výsledkem takového postupu mohou být významné adaptace, podobně jako v Goethově *Západovýchodním divanu*, anebo pančované villonovské texty à la Paul Zech, u nichž musí překladatelova bezohlednost otrást každým, kdo četl Villonovy

5 básně alespoň v hrubém překladu. Čtvrtá možnost – že překladatel najde výraz, jehož nové poetické sdělení je podobné sdělení originálu – se v Caudwellově smyslu rovná šanci Sisyfa, že svůj kus skály usadí na vrcholku hory: Caudwell ji považuje za teoretickou. Také proto, že se báseň nedá *opsat* ani v původním jazyce: jakmile je reprodukována jinými nebo stejnými, ale jinak uspořádanými slovy, ztrácí životnost.

10 Všichni jsme museli ve škole převypravovat básně, postup tedy známe.⁴ Věty běžného jazyka se naproti tomu dají opsat vždy: jejich smysl lze přesně vyjádřit i jinými slovy. Ani pohádky, vědecká pojednání a většina románů ve srozumitelném převyprávění nepřicházejí o substanci, a přežijí proto překlad většinou bez větších škod. Co však způsobuje, že báseň reaguje jako vysoce citlivý organismus, jehož části

15 se nemohou měnit mezi sebou ani za žádné cizí, zatímco román se podobá odolné rostlině, kterou můžeme všelijak stříhat, aniž zajde? (Pomysleme jen, jaké amputace musel v dětských vydáních vydržet a vydržel Defoův *Robinson Crusoe*.) Proč jsou výběr a uspořádání slov v básni tak definitivní a, pod trestem zničení, jediné možné?

Dalších pět Caudwellových tezí zní: *Poezie je iracionální* (její věty

20 nevyhovují vědeckým kritériím pravdy a ani si na to nečiní nárok); *Poezie je složena ze slov* (na rozdíl od běžné mluvy a od prózy, které sestávají z vět); *Poezie není symbolická* (její slova nejsou holými znaky jako matematické symboly, které pouze zastupují třídy, vztahy mezi třídami atd., ale zároveň nemají žádnou vlastní, „osobní“ hodnotu, a jsou proto beze zbytku přeložitelné); *Poezie je konkrétní* (poetické

25 výpovědi „Má milá je červená růže“ a „Má milá je bílá lilie“ neobsahují žádná zobecnění, mohou proto platit vedle sebe v témž kontextu, zákon vyloučeného třetího

Zčernaly němé lesy
a z lučin stoupá kdesi
tam divukrásná bílá mlha.
(Písně, 1937)

⁴ To neznamená, že bychom vysvětlující analýzu básní považovali za nemožnou nebo nežádoucí. Porozumění poezii se při ní může značně prohloubit. Ve škole by tak vedle sebe měly stát Krylova bajka *Cvrček a mravenec* (v čítankách pro třetí třídu) společně s Brechtovou básní *Ptáci čekají v zimě před oknem* (v čítankách chybí), aby se ukázalo, jak odlišně od Krylova – a to pozitivně – hodnotí Brecht estetickou aktivitu. Analýza se od opisu liší tím, že chce báseň vysvětlit, zatímco opis ji chce nahradit, čímž ji nejenom zatemní, nýbrž docela sprovedí ze světa.

zde nelze uplatnit); *Poezie se vyznačuje nahromaděním afektů* (kolektivních, nikoli soukromých).

Sám Caudwell se domnívá, že jeho teze *Poezie je složena ze slov* vychází ze druhé teze *Poezie je nepřeložitelná*; ve skutečnosti to bude spíš obráceně. Stejného problému se rovněž dotýká třetí, pátá a šestá teze. Na druhé straně k sobě očividně patří teze *Poezie je rytmická* a *Poezie se vyznačuje nahromaděním afektů*. Mohli bychom to formulovat takto: (1) Poezie, protože je rytmická, zprostředkovává nahromaděné afekty. (2) Poezie se skládá ze slov, proto je iracionální, nesymbolická a konkrétní, a tudíž nepřeložitelná. A protože předpokládáme, že (1) a (2) nejsou bez souvislosti, nýbrž se podmiňují: *Poezie sestává z rytmicky uspořádaných slov*,⁵ a proto se nedá přeložit.

II

Přesto se poezie po staletí překládá. To ovšem nic neznamená; obecný souhlas není kritérium pravdy. Podobně jako ani libovolné zvyklosti nezaručují, že to, o co usilují, dokáží také dosáhnout. Poukazují nicméně na – skutečnou nebo mocenskými skupinami uměle vytvořenou – společenskou potřebu, jinak by z úsporných důvodů zmizely. Dokonce i ďábel je figurkou osvětlující historii: poukazuje na přání hledat důvody pro neblahé stavy a na politický zájem utišit toto přání hloubkovou a působivou hypostází, a tak je svým způsobem zrušit. Tím, že se poezie po staletí překládá, není dokázána její přeložitelnost, zato zřejmě to, že společnost přeloženou poezii vyžaduje, ne-li přímo potřebuje.

Může za to vývoj komunikace v historicky novější době. „Tím, že těží ze světového trhu, učinila buržoazie výrobu a spotřebu všech zemí kosmopolitickou. ... Místo staré místní a národní soběstačnosti a uzavřenosti nastupuje všestranný styk a všestranná závislost národů na sobě navzájem. To platí stejnou měrou o materiální jako o duchovní produkci... Národní jednostrannost a omezenost se stává nemožnější

⁵ J. Tyňanov konstatuje ve svém eseji „Literární fakt“ podobně, že „Literatura je řečová konstrukce, pocitovaná právě jako konstrukce; je tedy dynamickou řečovou konstrukcí.“ „Opěrným, konstruktivním faktorem bude ve verši rytmus, materiálem v širokém slova smyslu – sémantické skupiny; v próze jím bude sémantické seskupení (syžet), materiálem – rytmické prvky slova (v širokém slova smyslu rytmické).“ (Pozn. překl. překlad Ladislava Zadražila, 1987) Dosazením bychom získali: *Poezie je dynamická řečová konstrukce s rytmem jako opěrným konstruktivním faktorem*. Caudwell nicméně v případě, kdy Tyňanov argumentuje jen lingvisticky a literárněhistoricky, zohledňuje i antropologické hledisko a může tak obsáhnout více.

a z četných národních a místních literatur se vytváří světová literatura,“ píše Marx a Engels v roce 1847.⁶

Dnes je literatura světovou literaturou⁷ a vše psané s uměleckým záměrem se musí poměřovat s jejím, v průběhu historie vždy rozličně se jevícím kosmem, ať už izolacionisté či provinční poetikové jakkoli kňourají – existují procesy, jež nelze zvrátit. (Německá literatura začala z velké části překlady, dlouho před Lutherem: Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach překládali francouzské a latinské předlohy. Umělecký překlad byl tehdy ovšem zároveň přepracováním, protože náš pojem *duchovního vlastnictví* ještě neexistoval. S tímto pojmem, který se vynořil s měšťanstvem a jemuž z ideologického hlediska odpovídá emancipující se jedinec, z ekonomického pak dílo jako zboží, je dnes překlad svázán.) V současné době umožňuje horda překladatelů z povolání v každé rozvinutější zemi cirkulaci, která opravdu utváří literaturu jako světovou. Považujeme-li estetickou aktivitu, a tím i umění za životně nutné pro lidstvo, a přiznáme-li literatuře klíčové postavení v systému umění, vyplývá z toho společenská funkce překladu dnešní doby. Tato funkce ovlivňuje i produkci literatury – bez znalosti světa a světové literatury dnes už stěží vytvoří spisovatel něco trvalého, i tvůrci naivního umění jsou dnes sečtělí. Významní spisovatelé poslední dvě staletí sami vždy překládali, někteří z nich se nejvíce vyznamenali právě překlady – kdyby se řeklo, že nejtrvalejší hodnotou německého romantismu jsou překlady Shakespeara, mohlo by to sedět, nebýt E. T. A. Hoffmanna a Heinricha von Kleista –; jen příležitostně vznikaly překlady ze sociální nouze.

A poezie? Neboť skutečnost, že epická a dramatická díla, i veršovaná, jsou většinou přeložitelná bez ztráty identity, se považuje za jistou. Určitě sice známe vyrovnanou rezignaci Thomase Manna, když svého *Doktora Fausta* spatřil v anglické verzi rozporcovaného – vložená souvětí jsou v angličtině, protože substantiva mají pouze jeden rod, při větší délce věty nesrozumitelná. Je známé, jak těžko se přenáší do cizího i do vlastního jazyka dialektismy nebo slovní hříčky, protože pracují s kontrastem zvukové podoby a významového rozdílu. Ve všech třech případech slouží věty a slova nejen k vyjádření věcného obsahu (*symbolu* ve smyslu Caudwellově), nýbrž obsahují sdělení, která jej přesahují. Tím bychom se zhruba

⁶ Pozn. překl. Podle českého vydání z roku 1972 v překladu Ladislava Štolla.

⁷ Pojem má ovšem ve svém použití cosi centralisticky evropského – pro mnoho lidí je Evropa, nebo jen její kus, světem.

dostali k počáteční otázce. Literární žánry přeci málokdy existují v čisté podobě – romány a divadelní hry obsahují poetické prvky nebo pasáže, básně zas prvky výpravné. Zda je originál přeložitelný snáze či hůře, závisí tak rovněž na jeho „typu“; román, který popisuje čistě vnější dění, se bude překládat snáze než takový, v němž styl přejímá důležité funkce tématu, silně je „zabarvuje“. Shakespeareovy hry obsahují celé pasáže, které nejsou jen poetické, ale přímo poezie. Děj tak svým způsobem odpočívá, jazykové prostředky se soustředí na to, aby prohloubily divákovu vnímavost.⁸

Nicméně neadekvátní překlad těchto pasáží drama nezničí, protože to podléhá jiným zákonitostem: střety postav, cesta hrdiny za triumfem nebo zkázou, *děj* vytvářejí v porovnání s tím robustní konstrukční element, jenž v dramatu převáží. Naopak překročí-li báseň určitou délku, má zapotřebí dodatečných prostředků, které udrží náš zájem: dostane, podle Tyňanovova poukazu, *syžet* a přechází do epiky, což má důsledky i pro přeložitelnost. Proto by se Dantova *Božská komedie* bez epické zápletky a rozšiřující látky nedala dočíst – žádný člověk není schopný přijmout 14 000 veršů nahromaděných afektů. Části *Božské komedie* se naproti tomu dají číst jako čirá poezie. Na druhé straně najdeme v textech Arna Schmidta prošpikovaných žargonem, dialektem, německo-anglickými jazykovými vtipy a expresivními metaforami, které se zdají být extrémně těžké na překlad, ne náhodou častá a snadno prohlédnutelná syžetová klišé vypůjčená z triviální literatury, která Schmidtovými beztak svižnými a jednoduchými zvraty promyšleně popohánějí čtenáře na další stránku.

Zkrátka romány a divadelní hry se zpravidla překládat dají. A poezie?⁹ Mohou se básně číst pouze v originále, tedy: musíme se učit cizí jazyky? Jaké? Nejrozšířenější: čínštinu, angličtinu, ruštinu, španělštinu, francouzštinu? Kdo se někdy setkal s výsledky osmileté výuky ruštiny na našich školách, musí tento jistě hezký požadavek pokládat za nerealistický a snobský. Mimo hru by tak ostatně

⁸ To platí pro literární stránku textu. Při jevištním ztvárnění mohou být taková místa jednáním přerušena, vysmívána, komentována. To se však netýká jen poetických míst. Slova Mirandy „Ó ty nový krásný světe“ při pohledu na obsazování lodi (Shakespeare, *Bouře*, V/1) jsou myšlena zcela vážně, ve skutečnosti před ní stojí padouši a potenciální vrahové. Nepromyšlená představení velkou metaforu ráda stírají, činíce z ní idylu.

⁹ Řešení, že by poezie musela být místo překladu přenesena nebo přebásněna, ponecháváme stranou. Problém jen přesouvá na definici těchto slov. Caudwellův *překlad* znamená přesně to, co u jiných *přebásnění* nebo *přenos*. My tyto tři výrazy používáme synonymicky.

zůstala poezie menších národů. Pak už by nezbývalo než se omezit na básně vlastního jazyka: vyloučit poezii ze systému světové literatury.

Německá poezie posledních dvou staletí však není myslitelná bez vlivu starořeckého, anglického, francouzského básnictví.¹⁰ Politicky řečeno jsme
5 přesvědčeni, že národní dění může vzkvétat pouze jako zprostředkovaná část dění světového. Nacionalismus je beztak jedním z velkých zel současné historie; máme se navíc ještě smířit s tím, že poezii, kterou milujeme, mohou sdílet jen nemnozí, ke všemu postupně vymírající znalci? To nechceme a utekli jsme se raději k naději, že je poezie přeci jen přeložitelná. Abychom tuto naději mohli pokud možno zdůvodnit,
10 musíme se chopit otázek, které v průběhu našeho pojednání zatím zůstávaly stranou. Znějí takto:

Jak funguje jazyk v lidské společnosti? Co pro člověka znamená rytmus? Jaký původ a společenský smysl má poezie? Co hodláme rozumět pod pojmem *překládat*? Co s tím má vlastně společného Caudwellova teze, že poezie sestává ze slov? Jaké se
15 dají rozlišit vrstvy sdělení v uměleckém díle?

III

Jazyk vychází ze zvuku. Zvuk je nejprve instinktivní: je reakcí na podnět, jenž
20 vyvolává chuť či bolest nebo jejich očekávání. Protože živočich nežije osamocen, nýbrž se svými druhy (alespoň v páru), stává se zvuk informací pro druhé: něco ohlašuje.¹¹ Jednak vnitřní stav toho, kdo zvuk vyloudí, jednak to, co tento stav způsobilo: něco vnějšího, nějakou věc, nějaký pohyb. Zvuk se tak stává „jménem“ pro ono vnější a nabývá významu: je tady to a to. Zároveň přiměje toho, kdo zvuk slyší,
25 aby změnil chování: reaguje, jako by to, co zvuk ohlašuje, vnímal on sám.

Model, který nacházíme u ptáků a savců, platí i pro lidskou řeč.¹² Slova (věty) vyjevují vnitřní stav mluvčího, popisují vnější předměty (situaci) a jsou někomu

¹⁰ Tady by se dalo říct, že se národní poezie setkaly právě u těch básníků, kteří zřejmě měli čas učit se jazyky. Ale poezie nemá všude tak profídlé čtenářské kruhy jako v německém jazykovém prostoru, kde, slovy jednoho melancholického autora, čtou básně skoro jen básníci.

¹¹ Mezi živočichy existují i jiné dorozumívací prostředky. Včely si vzájemně ukazují směr zdroje potravy svými „tanečky“. Přesto se u vyšších živočichů stal vedle čichu nejdůležitějším pro orientaci v okolí zrak: jedině on informuje o větším prostoru a umožňuje tak jistý pohyb. Takto mohl být zvuk uvolněn pro příjem zvukových sdělení, jejichž předností je, že se mohou předávat i při opticky nevýhodných podmínkách (k nimž dochází mnohem častěji než k akusticky nevýhodným).

¹² Podle Tembrockovy hypotézy vznikla lidská řeč z *gest* a *grimas*, ke kterým zvuky tvořily zprvu pouze doprovod. Mluví pro to i skutečnost, že šimpanzi dokáží pochopit a naučit se používat až stovku

určena, tzn. ovlivňují nebo umožňují přizpůsobení jeho chování sděleným okolnostem.¹³

At' už mluvíme nebo píšeme, vystupují tyto tři funkce „smíšené“. Každá však může ty ostatní až úplně vytlačit. Při nejvyšším vnitřním vzrušení se řeč mění ve
5 vzdechy nebo výkřiky rozkoše či bolesti: převládne tu první funkce, jazyk se stal
tónem, který vyjadřuje vnitřní stav. Tento krajní stav¹⁴ stylizuje a pozvedá hudba na
společenskou a humánní rovinu; jakoby k nápravě materiálu sestávajícího ze vzdechů
a mimojazykového volání se při výběru a uspořádání tónů nutí k nejvyšší přísnosti.
V matematických formulích ostatní funkce vytlačila funkce druhá, symbolická (ač i
10 formule mohou zasvěcenci zavdávat podněty, podle Brechta je poznání vůbec
potěšení, má tedy svou emocionální stránku). Příkladem převládnutí třetí funkce by
byla řeč, v níž by řečník bral veškerou skutečnost vnějšího světa jako pomínutelnou,
aby své posluchače přiměl táhnout do bitvy a radostně umřít. (Jakým způsobem jsou
tyto tři funkce v poezii „smíšené“, se pokusíme určit později. Předběžně se nám zdá,
15 že první a třetí funkce zatlačují symbolickou do pozadí, avšak nevyřazují ji zcela,
spíše na ní, jako na svém základě, stavějí.)

Jazyk je prostředkem k proměňování okolí. Člověk z tlupy doby kamenné to
zažíval bezprostředně v praxi. Když se pojmenoval předmět a pojmenování bylo
porozuměno, stoupla pracovní produktivita: na pojmenovaném se mohlo společně
20 pracovat. Osvojení – pojmenování – snazší osvojení, to byly kroky k ovládnutí světa,
to jest k větší svobodě. Proto vznikla později představa, která trvá nejen v politice a
pohádkách dodnes, že jméno – jako dostupná část dané věci – propůjčuje nad
pojmenovaným moc.

Jazyk je ale také prostředek k proměňování Já. Já je v pravěku málokdy něčím
25 více než souborem pudů a afektů,¹⁵ které člověka řídí a zotročují si ho: říkají si o

optických znaků, m. j. i pro abstraktní vztahy jako „jestliže – pak“ a „je znakem pro“, ale nezvládnou jeden jediný akustický. Dále pak to, že u primitivních kmenů (křováků) porozumění selhává, pokud příjemce nevidí mluvčímu do obličeje.

¹³ Georg Klaus (*Moc slova*, Die Macht des Wortes, Berlin 1964) označuje tyto základní funkce s Bühlerem jako funkci příznakovou, symbolickou a signální.

¹⁴ Curt Sachs (*Hudba starého světa*, německy Die Musik der alten Welt, Berlin 1968) předpokládá dva zdroje hudby: *patogenní*, z extatického křiku, a *logogenní*, ze žvatlání pro sebe, z „litání“.

¹⁵ Orientujeme se zde podle Caudwellovy argumentace, ale namísto „instincts“ používáme *pudy a afekty*. Přes matoucí terminologii to vypadá, že se ustálilo následující použití: *reflexy* jsou stereotypní dílčí reakce na podnět, mozkiem neřízené (reflex zavření víčka, když se k oku přiblíží cizí těleso); za *instinkty* se označuje neurofyziologické naprogramované stereotypní chování (chování tokajického samečka u zvířat, zábrana zabít při soubojích v rámci jednoho druhu), k jejichž spuštění je potřeba být vnitřně připravený a mít klíčové vnější podněty; *pudy* jsou vnitřní nutkání, která mohou být dočasně do určité míry upokojena instinktivním, u lidí také vědomým chováním (hlad, sexuální pudy, pud po

ukojení a nedávají mu na výběr. Možnost výběru je ale předpokladem pro plánované konání, kterým je práce. Proto se muselo Já přizpůsobit požadavkům společné produkce, pudy musely být civilizovány. Jde tu o zlidšťování, společenský proces. Očividně k tomu společná práce nestačila. Už v době kamenné tak existovaly rituální tance k psychologické přípravě na práci: jestliže byly zbraně připraveny k lovu, nástroje ke sklizni, pak se i Já muselo nachystat k životně důležitému podniku, musel být zahnán strach, probuzena jistota, a tím i účelná souhra tělesných funkcí. Když se později k přípravným rytmickým tancům před prací přidalo slovo, vznikla poezie.

„Ovlivnění“ vlastního vnitřního stavu najdeme v rituálech instinktivního jednání už u zvířat. Opice žijící v tlupách si před soubojem bubnují pěstmi na hrudní koš a vyražejí při tom skřeky. Opakující se rytmus a ryk vlijí do krve směs vnitřních sekretů, mezi jiným adrenalin, což při pozitivním naladění vyvolá euforii, která stupňuje tělesné síly, zastavuje vyměšování stolice a moči a otupuje nervový systém před možnými rozptýleními, jako jsou bolest při poranění nebo přemýšlení nad smyslem boje.¹⁶ Bojový ryk dodnes patří k výcviku amerických Rangers; až do 20. století pochodovaly evropské armády do bitev za víření bubnů. Nutnost společné produkce donutila lidi doby kamenné, aby pro boj s přírodou podobné rituály přehodnotili.

Prožitek rytmu ve vlastním těle, v tlukotu srdce, dechu, sexuálním spojení, patří jistě k prvním zkušenostem člověka se sebou samým. Vnější rytmus, vyvolaný chůzí, dupotem, „tancem“, změnil rytmus vnitřní, poháněl srdce rychleji. Vytvořil pocit blaha a přenesl tančící jednotlivce tlupy na společnou frekvenci. Tím, že tanec odváděl pozornost od individua a intelektu, vytvořil svým způsobem kolektivní Já. Ztráta individuality může vypadat jako krok zpět. Fungovala však jako prostředek: Já

poznání, pud ke hře); *afekty* jsou subjektivní stavy doprovázející chování, ať už probíhá nebo se k tomu chystá (chuť, nechť, strach, radost, vztek, odpor atd.). Někteří autoři odmítají slovo „pud“, protože pouze něco označuje, avšak nevysvětluje; jenže i fyzici počítají s gravitací, aniž ji mohou vysvětlit. – Instinktivní vybavení u člověka už z větší části zmizelo, tzn. existuje jen málo předem určeného chování na klíčové podněty. Vnitřní faktory někdejších instinktů však působí nadále. Pokud nechce člověk pokaždé procházet všemi způsoby chování, musí vytrdit způsoby výhodné, posoudit je z hlediska intelektu a afektů a předat je dál, tzn. vytvořit morálku (systém společensky relevantních pravidel chování). Přesměrování pudové energie na produktivní nebo přinejmenším nikoli škodlivý cíl, které existuje už u zvířat, může přitom sloužit k zachování druhu, k tomu může přispět i diferenciací doprovodných afektů, tzn. sestavení jemné vnitřní hodnotové škály, která umožňuje odpovídajícím způsobem odstupňované chování. A právě tomu se říká výchova citů.

¹⁶ Křik při velké bolesti nejenže bolest ohlašuje, ale zároveň ji i zmírňuje. Že je utrpení snesitelnější, když se o ně podělíme s ostatními, je příbuzný jev, opírá se ale o jiné mechanismy: účastný posluchač navozuje pocit sounáležitosti. Spojení této (pozitivní) vazby s negativním nábojem obsahu sdělení může vymazat předchozí asociace a vyvážit endokrinní hladinu.

vzrušené rytmem a redukované na součást kolektivu se otevřelo „proměňujícím“ regulacím – výchově (civilizaci) pudů a afektů.

Podobný účinek nemá jen časový odstup mezi obřadem a prací, který tanci dodává první prvky jakési, třebaže vážné hry. U toho, kdo si hraje, je ve vysoké míře zastoupena i distance.¹⁷ Tanečníci měli před sebou spíše malované nebo vymodelované vyobrazení lovné zvěře, na které, jak ukazují nálezy, vrhali zbraně. Obrazy a činnosti tak představovaly pro Já, připravené přijímat, modulátory – směřovaly pudy a afekty k produktivnímu cíli. Tady se zrodilo malířství, sochařství, pantomima. Později se k tanci zřejmě přidala slova volaná do rytmu. Předpokládáme, že se jednalo o nejjednodušší věty, jako „Jelen – zasáhnout!“, „Jelen – zabít!“, „Zabijte jelena!“. V porovnání s obrazy je tento projev vysoce abstraktní, vyžaduje a produkuje představivost. Výrazně silněji než obrazy a sochy uvádějí slova svým významem do pohybu fantazii sice řízenou a udržovanou v mezích, a přesto individuálně rozsvícenou, znovu tak individuálně „budují“ redukované Já jako zespolečenštělé.

Nyní můžeme blíže ozřejmit, co to znamená, že *Poezie sestává ze slov*. Dejme tomu, že je tlupa lidí doby kamenné shromážděna v jeskyni okolo ohně. „Venku“ je tma, je večer. Primitivní nástroje, řinčidla, chrastítka, paličky, nebo lidé sami nohama rukama vytvářejí opakující se, trvale vzestupný rytmus. Muži se zbraněmi obklopí oheň, chodí kolem něho. Jejich těla se dostávají do rytmu, z pohybu se stává tanec. Snad následují skřeky, poté se přidává, střídavě od předříkávajícího a skupiny, rytmické zvolání *Zabijte jelena!*, které by se, nově vytvářeno chrastítky, paličkami, ranami, stoupavě opakovalo. Jaké množství asociací se vzbudí v rozdivočelých lovcích, už už unášených transem! *Zabijte!* – to je akt usmrcení –; síla, kterou z těla předává oštěpu rozmáchnutá paže –; vlastní smrtící moc, která neodvratně působí na dálku. *Jelen* – zvíře, s velkým parožím, hubenýma nohama –; které závratně rychle prchá –; které zasaženo padá k zemi, z kterého crčí krev –; životní síla, která přechází na lovce –; hlad, který je utišen. K tomu okolnosti lovu, vysoký les nebo step, noc nebo rozbřesk, číhání, pronásledování, vítězství. Tím, že rytmizovaná slova evokují soubory asociací, jež jsou samy o sobě spojeny s afekty, nabývá věta intenzivního citového zbarvení, které jinak nemá. Psychické proudění vyvolané rytmickou energií

¹⁷ Platí to i v případě, kdy se rituální jednání či slova, jak konstatují etnologové, vyskytují „pro věc samu“. Formulace se zdá být nepřesná. Dokonce i lidé z doby kamenné stěželi kdy zkoušeli upéct nebo sníst jeskynní malbu nebo slovo namísto lovné zvěře. Jedině to by však byla *identifikace*; vše ostatní obsahuje své „jako by“ a něco na způsob pravidel, která jsou vlastní hře.

pak slova doslova nabíjí, přivádí je k „vyzařování“, jež samo pak Já znovu rozechvěje a vyvolá v něm obrazy, představy, pocity a nálady. Když naproti tomu lovec během dne zavolá tatáž slova na ostatní, kteří jelena nevidí, neznamená ta věta nic jiného než „Tamhle je jelen – zastřelte ho!“: je čistě informativní (symbolická), je to výzva; 5 kdyby evokovala asociace a pocity, bylo by to rušivé – situace vyžaduje chladnokrevné jednání. Porovnáme-li obě stejně znějící sousloví, máme v zásadě rozdíl mezi poezií a běžnou řečí.

Rytmizovaná slova samozřejmě ještě nejsou poezií, jeskynní malba z Lascaux 10 přísně vzato snad ještě ne uměním. (Ani rytmický, občas rýmovaný řev z dnešních fotbalových zápasů, který jistě vlévá dostatek adrenalinu do krevního oběhu, bychom nenazvali poezií. Zda a jak poetické sousloví dnes působí na endokrinní mechanismy, by měla zkoumat medicína, pokud pro to existují metody měření. Nicméně to vypadá, že o fyziologických substrátech emočních procesů toho ještě víme málo.) Když je však výrok „Zabijte jelena!“ re-citován, tj. citován rytmickým přednesem, *mimo* 15 kontext rituálu – pravděpodobně ve spojení s dalšími slovy, například

Zabijte jelena! Parožnatého,
rychlonoheho! Masem jest!¹⁸

20 vyvolává podobné asociace a obsahuje podobné citové zabarvení jako „kdysi“:¹⁹ stal se poezií. Ovšem, účinek je zeslabený a – přeskočíme dlouhé období dějin – podle stupně vývoje posluchačů kultivovaný, posluchači navíc snad ještě obdivují umění přednášejícího, k dojetí přistupují tedy zájem a požitek.

Kromě rytmického uspořádání slov a společenské relevance vyvolaných 25 afektů, jak je požaduje Caudwell, patří tedy k poezii jakýsi hravý moment. Ten je při četbě nebo při poslechu básní bezděčně dán – nikdo se nezačne na verš „Mořem se

¹⁸ Abychom náš vymyšlený příklad doplnili jedním opravdovým, citujeme zde kus – volně přeložený – védské poezie (Curt Sachs, *Hudba starého světa*, z německého vydání *Musik der alten Welt*, s. 30):

Kde byl varan upečen a sněden,
tam vítr vál.

Kde byl kančil upečen a sněden,
tam vítr vál.

Kde byl jelen upečen a sněden,
tam vítr vál.

¹⁹ Navíc může toto sousloví asociovat ještě ono „kdysi“, jež občas určuje nasměrování vyvolaného pocitu. Starší lidé, kteří si dnes při společném posezení zazpívají „Když jsem já šel tou Putimskou branou“ a propadnou při tom hlučné sentimentálnosti, si při tom vybavují spíše než chůzi nebo Putimskou bránu příležitosti, při níž tu píseň kdysi zpívali: příhody ze svého *nenávratně krásného* mládí.

brod', příteli, ke hvězdám šplhej!'' připravovat na brodění či šplhání. Oproti tomu v situaci, která vyžaduje pouze informaci, zůstávají poetická vyjádření nesrozumitelná, protože příjemce, přichystaný na běžnou mluvu, nečeká poetický kód.

5 Hra však implikuje pravidla, poetický hravý moment pak posluchačský postoj a očekávání, které se vztahují k tradici.²⁰ Historie poezie je tak neustálým vstřebáváním tradic a nakolik je poezie společenský, a tedy historický produkt, jejich neustálým částečným překonáváním; Jurij Tyňanov to technicky formuloval jako *tendenci ke kanonizaci postupů a tendenci k opouštění kánonu*. Ještě na to přijde ve
10 vztahu k překladu řeč.

Nejprve se však znovu vraťme ke Caudwellově tezi. Jak jsme viděli, tvoří slova „Zabijte jelena!“, která lovec zavolá na ostatní, větu; ta je symbolická, jednoznačná a k něčemu vyzývá. Cožpak ale slova vyslovená při rituálním tanci nebo
15 později v poezii, rytmicky vyslovena, *netvoří větu*? Tedy: nejsou syntakticky propojena, nýbrž vyvolávají každé pro sebe pole asociací, které se překrývá s ostatními a vytváří „afektivní žár“ (Caudwell) sousloví? Už náš příklad ukazuje, že tomu tak není. Jednotící síle rytmu by se pouhé řazení izolovaných slov vzpouzelo –
20 rytmickou energii by spotřebovalo překlenování syntakticko-sémantických propastí mezi slovy a v děrách by zmizela. Bez vzájemného syntaktického vztahu by nebyla slova „zabijte“ a „jelena“ vůbec s to vyvolat ani část námi vyjmenovaných cílených asociací, tedy ani civilizovat pudy a afekty. Teprve tím, že se slova vzájemně určují, tj. vymezují rozsah své platnosti, tvoří smysluplnou jednotku, z níž – rytmicky, v hravém momentě a ve vztahu k tradicím – vyvolávají poetický efekt. Když se říká, že poezie *deformuje* syntax běžné mluvy, ba jednotlivá slova, skutečně k tomu často
25 dochází – protože ve verši je rytmus vládnoucím konstrukčním prvkem a právě uspořádání slov, tj. zejména syntaktické prostředky rytmus tvoří. Poezie však obsahuje věty, které by v běžné mluvě nezněly jinak. Slavný Rilkův závěrečný obrat „Svůj život musíš změnit“ z básně *Starobylé torso Apollóna* je jen jedním příkladem. Kromě toho zůstává i deformovaná syntax v určitém rámci – mimo něž se
30 komunikace bortí – stále syntaxí. Skládá-li se nicméně poezie z vět, byť i zvláštních, je dán přinejmenším teoretický předpoklad pro její přeložitelnost.

²⁰ Už odloučení poezie od rituálu předpokládá sto- či tisícinásobné opakování určitého sousloví, tedy i výběru už během rituálního aktu.

Musíme proto Caudwellovu formulaci *Poezie sestává ze slov* opustit jako příliš obecnou. Slova nejsou v básni ani čistě zvuk (potom by byla, jak poznamenává Jakobson, poezie něco jako zředěná hudba, pochopitelně by se pak nemusela překládat), ani slovník (v němž seřazení izolovaných slov neznamena nic než právě seřazení), nýbrž jazykové znaky, které něco sdělují. Nejmenší jednotkou jazykového sdělení je věta, nikoli slovo; smysluplná jednoslovná vyjádření jsou buď věty („Pojď!“), nebo jsou do vět dotvořena kontextem („dneska“ k „Přijde dneska.“) Caudwell staví svou formuli do protikladu k názoru, že se poezie skládá „z idejí“ – ideje se dají vždy tak či onak, tím či oním uspořádáním těch či oněch slov vhodně vyjádřit, a tedy také přeložit. Potíž tu spočívá pouze ve stupni vyspělosti jazyka, do něhož se překládá (který nakonec závisí na historickém vývoji produktivity v dané jazykové oblasti; proto se Hegel překládá jistě snáz do francouzštiny než do eskymáckého dialektu, protože v něm by byla potřeba nově vytvořit obrovský pojmový aparát, což by bylo možná neekonomické, nicméně v zásadě možné,²¹ i my si přeci často vypomáháme cizími slovy). Na druhou stranu namítá Caudwell proti Mallarmého postřehu – totiž že báseň „je psána slovy, ne idejemi“ –, že básně rozhodně ideje obsahují, jen je na ně nelze redukovat. Ať už tu znamená „idea“ cokoli – jakmile připustíme, že význam slov, jejich sémantika, hraje v básni roli, nemůžeme syntax opomíjet.

Naším problémem tedy není, že by se poezie neskládala z vět, ale že věty v básni fungují jinak než v běžné mluvě, umělecké próze nebo vědeckých pojednáních.

Nemáme však k dispozici žádná kritéria, která by umožňovala rozpoznat v izolované větě, příp. syntagmatu poezii. *Kočka leze dírou* by mohlo být běžné vyjádření dítěte, *Svíj život musíš změnit* by mohlo padnout na stranické schůzi nebo v manželské hádce, *Jak sladce spí zář luny na palouku* by mohlo stát v sentimentálním románu (snad s pokračováním: „vzdechla Melanie a zlehounka si osušila chřípí hedvábným kapesníčkem“), *Co Bůh? Člověk?* v teologickém pojednání.

²¹ Nicméně filosofie používá často kvazi-poetické metody: zavádí metafory, které rozpracovává do kategorií teprve v průběhu znázornění (Hegelovo „zprostředkování“), nebo využívá polysémie („aufheben“ znamená u Hegela současně „uchovat“, „vzvednout“ i „zrušit platnost“). Navíc obsahuje leckterá filosofická kategorie – jako *bytí*, *bytnost*, *jev* – poetický výraz, protože různé stránky světa, a tedy jeho různé nekonečnosti, shromažďuje v jedno, my je však na základě svého biologického ustrojení nedokážeme přehlédnout v celku a ony nám, takto k prasknutí naplněny, svítí hned v jednom, hned v jiném světle, vyvolávají heterogenní asociace a nabývají tajemné významuplnosti. Nicméně to působí méně komplikací pro překlad než pro porozumění.

V expresivní mluvě, v metaforách nezvyklých, tj. nezavedených, (*ty bláznivé staříče, slunce, ty třpytivé ropuše*) a určitých inverzích sice můžeme poezii tušit, stejně dobře se ale může jednat i o příklady záměrně matoucí nebo o pomatenou řeč. Expresivita, použití metafor a inverzí, dokonce i pravidelné střídání přízvučné a nepřízvučné doby (Ty psisko, zmizni, jednou provždy!) se vyskytují i mimo poetickou mluvu a jsou typické pro některé druhy poezie, ne však pro poezii jako takovou. O „poetičnosti“ kratší věty nebo syntagmatu se tak dá rozhodnout pouze v kontextu. To znamená: čtenář nebo posluchač potřebuje signál, který mu oznámí, že je dané sousloví myšleno poeticky, a odpovídajícím způsobem ho na to připraví. Takovým signálem mohou být: nápis *Básně* na obálce knihy; rozčlenění textu na řádky veršů (tady jsou nutné přídatné signály, které vylučují, že jde o divadelní mluvu nebo o veršovaný epos), oznámení recitace apod. Jakkoli to zní suše – signál, který vytvoří hravý poetický moment, není uložen ani ve slovech básně, ani v jejich zvláštním uspořádání, nýbrž „vně“. Teprve báseň jako celek nebo v dostatečně dlouhém úryvku, při správné reprodukci v tisku, s sebou automaticky takový signál nese. Že musí být „opravdová“ poezie, vysázená jako próza, aby poezie rozeznatelná, je chybné zobecnění: tento efekt vystupuje jen u básní, které nám jsou natolik známé, že je ihned odhalíme, i když jsou v próze skryty, a díky tomu je i správně čteme, stejně tak i u básní, v nichž syntaktické zlomy souzní s konci veršů (které jsou vzhledem k veršovým zakončením pojety silně rytmicky); i pak čteme do jisté míry automaticky verše. Naopak recitátoři, kteří přednášejí „podle smyslu“, tj. přes zakončení veršů, báseň do značné míry ničí, jeví se potom jako neuspokojivá směs poezie a prózy. Tedy: teprve kontext ohlašuje o slovních spojeních, že se mají číst jako poezie: *neexistuje žádný zvláštní jazyk poezie, nýbrž jen jazyk poeticky užitý*. Protože všechny lidské jazyky mají základní soubor společných znaků (zakládají se, při všech rozdílech společenského uspořádání, na společném kolektivním vztahu k přírodě a stejné výstavbě smyslových čidel a mozku), a protože navíc básně zjevně existují ve všech přirozených jazycích, můžeme překlad poezie považovat přinejmenším za možný.

2. Komentář překladu

Následující teoretická část se pokouší za pomoci detailní překladatelské analýzy upozornit na specifika textu, a především reflektovat a zdůvodnit jednotlivé překladatelské postupy.

Cituji za pomoci uvozovek a kurzívy, případné tučné zvýraznění označuje popisovaný jev. V závorce za citací je vždy uvedeno, zda se jedná o originál (O) či překlad (P), dále pak strana citace (před lomítkem) a řádek (za lomítkem). Je-li odkaz do poznámky pod čarou, vyznačuje to zkratka „pozn.“ za lomítkem.

2.1 Překladatelská analýza originálu

Analýza původního textu detailně sleduje podle Christiane Nordové²² vně- i vnitřní faktory, slouží k seznámení s okolnostmi jeho vzniku i k náhledu do jednotlivých rovin textu.

2.1.1 Vnětextové faktory

2.1.1.1 Text a jeho původ

Kniha *Das Wort und seine Strahlung* s podtitulem *Über Poesie und ihre Übersetzung* vyšla roku 1976 ve východoněmeckém nakladatelství Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Jedná se o soubor teoretických úvah nad překládáním poezie od lyrika a překladatele Rainera Kirsche. Na základě dosavadních prací o poezii nebo o překládání poezie i za pomoci konkrétních rozborů básní uvažuje Kirsch nad možnostmi či nemožností lyriku překládat, své úvahy zasazuje do interdisciplinárního rámce a obohacuje množstvím rozšiřujících poznámek pod čarou odkazujících na další autory.

Poetický úvod i tři zahajující kapitoly vybrané pro překlad jsou teoretickým nastolením problematiky, ve čtvrté kapitole, nevybrané, Kirsch bezprostředně navazuje rozbohem villonovské balady a jejích německých překladů. V první a druhé kapitole Kirsch staví na sedmi základních znacích poezie podle Christophera Caudwella, z nichž jedním je i ten, že se dá poezie těžko překládat. Hledá mezi Caudwellovými tezemi souvislosti a reaguje na ně vlastními úvahami, polemizuje s nimi. Ve třetí kapitole si Kirsch klade otázky, co je vlastně jazyk a jak funguje

²² Nord, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*.

v lidské společnosti, co pro člověka znamená rytmus, jaký společenský význam poezie má nebo z čeho se vlastně primárně skládá, zda ze slov, či z vět.

2.1.1.2 Autor

Poezie hrála v životě Rainera Kirsche nemalou roli. Tento východoněmecký autor se narodil roku 1934 v saském Döbelnu, studoval historii a filosofii, později literaturu, byl však v obou případech z politických důvodů dříve nebo později ze studia vyloučen. V roce 1973 byl za napsání komedie *Heinrich Schlaghands Höllenfahrt* (Cesta Heinricha Schlaghanda do pekla, 1966) vypovězen i z východoněmecké socialistické strany SED. Pod vlivem Ernsta Blocha se stal už během studií zastáncem humánního marxismu a i přes všechny překážky, které mu socialistická strana postavila do cesty, v NDR zůstal.²³

Patřil ke spisovatelům, kteří vstoupili do obecného povědomí svou účastí na tzv. „debatě o lyrice“ (Lyrik-Debatte) vyvolané antologií Adolfa Endlera a Karla Mickela *In diesem besseren Land* (V této lepší zemi, 1966), v níž formuluje své požadavky uvažovat samostatně a stát si za svým. Funkce umění podle něho nespočívá ve výchově či v obracení mas na vlastní stranu, vidí u něho spíše jakýsi homeopatický účinek.²⁴

Po těchto výročí v rámci zmíněné diskuse prakticky nesměly být v NDR jeho básně zveřejňovány. Proto se básník, který však vedle toho tvořil i pohádky nebo rozhlasové hry, uchýlil k překládání, zejména raně socialistické ruské tvorby (Anna Achmatovová, Sergej Jesenin, Vladimir Majakovskij, Osip Mandelštam).²⁵ Mezi jeho tvorbu patří i odborné či populárně-naučné publikace. Kromě díla přeloženého výše napsal například i knihu *Kopien nach Originalen. Portraits aus der DDR* (Kopie podle originálů. Portréty z NDR, 1974), v níž představuje soudobé východoněmecké vědce.

V aktivitách na poli poezie spolupracoval v šedesátých letech i se svou tehdejší manželkou Sarah Kirschovou. Společně s mnohými dalšími východoněmeckými autory 60. let bývá někdy zařazován k tzv. Saské básnické škole (Sächsische Dichterschule), jež však nemá příliš společných uměleckých znaků, šlo spíš o autory, kteří tvořili ve stejné době a vzájemně se ve svém díle na sebe

²³ Klaus, Torsten. Rainer Kirsch wird 75. *Die Berliner Literaturkritik* [online].

²⁴ Rothmann, Kurt. *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*, str. 220.

²⁵ Tamtéž, s. 221.

odvolávali.²⁶ Rainer Kirsch byl celý život společensky aktivní, v roce 1990 se stal předsedou východoněmeckého svazu spisovatelů a ve stejném roce se stal i členem Akademie umění. V roce 2004 mu věnovalo nakladatelství Eulenspiegel Verlag čtyřsvazkové vydání sebraných spisů.²⁷ V češtině nic z jeho díla doposud nevyšlo.

2.1.1.3 Adresát

Dílo se svým charakterem jednoznačně zaměřuje na německy mluvícího, místy by se dalo přímo konkrétně říci na východoněmeckého čtenáře. Svými příklady oslovuje jeho kulturní povědomí: „*Das widerfuhr Puschkin, der sich nun deutsch wie ein beliebiger drittklassiger Dichter vom Range eines Tieck liest.*“ (O; 50/25–26) nebo „*Ergebnis des Verfahrens können bedeutende Adaptionen sein, wie in Goethes ‚West-östlichem Divan‘, oder Texte in der Art der Villon-Verschnitte Paul Zechs, deren Gewissenlosigkeit jeden schütteln muß, der ein Villon-Gedicht wenigstens in der Rohübersetzung gelesen hat.*“ (O; 50/30–33) I z poznámek pod čarou je znatelné, na koho text obrací: „*Caudwells Arbeit ist für die Literaturwissenschaft der DDR kaum wirksam geworden.*“ (O; 49/pozn.) Nebo dále: „*So sollte in der Schule Krylows ‚Grille und Ameise‘ (Lesebuch der 3. Klasse) zusammen mit Brechts ‚Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster‘ (im Lesebuch nicht enthalten) besprochen werden, um zu zeigen, wie anders – nämlich positiv – Brecht ästhetische Aktivität wertet als Krylow.*“ (O; 51/pozn.).

Svou pečlivou analýzou, důslednými odkazy, rozsáhlými poznámkami pod čarou i dalšími stylistickými, syntaktickými či lexikálními znaky se text řadí do odborného stylu a zdánlivě tak vidí svého čtenáře v literárních vědcích či překladatelích toužících opřít se o teoretickou bázi. Z této představy však výrazně vybočuje nezměrná čtenářská vstřícnost textu: Kirsch prokládá text nespočtem příkladů nejen z literatury, ale i z každodenního života nebo ze zvířecí říše, svého čtenáře povzbuzuje ke vstupu do světa literatury, snaží se ho zbavit strachu z poezie. Text celkově vyznívá velice optimisticky.

Kniha bude určitě srozumitelnější sečtělému čtenáři se zájmem o literaturu, protože je výrazně intertextová: vybrané příklady se opírají o čtenářovu znalost a o jeho asociace. Neporozumění smyslu však zabraňují autorovy explicitní komentáře i přehlednost výkladu. Také nejde jen o narážky na styl určitých básní nebo známé

²⁶ Sächsische Dichterschule. *Literatur im Kontext* [online].

²⁷ Klaus, Torsten. Rainer Kirsch wird 75. *Die Berliner Literaturkritik* [online].

citáty z klasických děl, Kirsch sahá např. i po německých lidových písních: „*Nun verfügen wir aber über keinerlei Kriterien, die einen isolierten Satz bzw. ein Syntagma als Poesie zu erkennen erlauben. Kommt ein Vogel geflogen kann die Äußerung eines Kindes [...] sein,*“ (O; 63/3–6).

2.1.1.4 Funkce, záměr vysilatele

K textu není připojeno žádné explicitní vyjádření autora o zamýšlené funkci textu, dá se však na ni usuzovat z výše uvedených vnětových faktorů i několika vnitřních charakteristik. Vysílatel, zkušený básník i překladatel, se chce podělit se čtenářem o poznatky ze své praxe a ze svých úvah. Jeho postup je promyšlený, výklad postupný a návazný, zároveň se však autor staví do role někoho, kdo pouze přispívá svým postojem do diskuse. Na několika místech v textu vystupuje, avšak pouze proto, aby nabídl čtenáři možnost se od výroku distancovat a brát ho pouze jako jednu z možných pravd: „*Was kann der Nachdichter tun? **Wir sehen drei Möglichkeiten, oder vier.***“ (O; 50/22–23) Jinde vysvětluje čtenáři svůj postup: „*[...] sollen wir noch glauben müssen, Poesie, die wir lieben, sei nur von wenigen, dazu aussterbenden Kennern international kommunizierbar? **Wir möchten es nicht und flüchteten uns lieber in die Hoffnung, Poesie sei doch zu übersetzen.***“ (O; 55/13–15) „***Wir können nun deutlicher machen,** was Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt heißt.*“ (O; 59/12–13) Kirsch podobnými odkazy a vysvětlivkami ani v nejmenším nešetří, zcela se svým dílem snaží vyjít čtenáři vstříc v tom smyslu, že veškeré své myšlenkové pochody přímo v textu vysvětluje a podkládá argumenty.

S postupujícím výkladem je jasné, že autor chce vyvrátit na počátku nastolenou hypotézu, převzatou od britského spisovatele, básníka a teoretika Caudwella, ale i zakotvenou v obecném povědomí, totiž že poezie se dá stěží překládat. Vyvrací jednotlivé Caudwellovy názory: „*Wir müssen so Caudwells Formel Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt als zu allgemein verabschieden.*“ (O; 62/8–10); a snaží se čtenáři racionálně odůvodnit, že má smysl nahlížet na překlad básní optimisticky, tím i uzavírá třetí, naši poslední přeloženou kapitolu: „*Da nun alle menschlichen Sprachen einen Grundvorrat struktureller Gemeinsamkeiten haben (sie beruhen auf dem, bei allem Unterschied gesellschaftlicher Ordnung, Gemeinsamen kollektiver Auseinandersetzung mit der Natur und dem gleichen Aufbau der Sinneswerkzeuge und des Gehirns), da es ferner offenbar in allen natürlichen*

Sprachen Gedichte gibt, können wir die Übersetzung von Poesie zumindest für möglich halten.“ (O; 64/3–9).

Předchozí znalost problematiky či orientace v literární teorii nebo lingvistice nutná k pochopení textu není, Kirsch staví na obecných lidských znalostech a čtenářských zkušenostech. Jak však již dříve uvedeno, odborný či zkušený čtenář prohlédne více Kirschových aluzí a rozpozná kontext výroků či osobností, na něž je odkazováno v poznámkách pod čarou. Můžeme z toho tedy vyvodit, že text by se mohl zaměřovat na několik různých čtenářských skupin najednou, a pro každého splňovat mírně odlišnou funkci: u jednoho čtenáře může text sloužit spíše k seznámení s tím, jak poezie funguje, prohlédnutí, že poezie jako cosi vyššího a člověku naprosto vzdáleného je prostá démonizace, jiný čtenář zas může sledovat Kirschovo propojení různých argumentací a vědomostí a společně s textem si doplňovat či korigovat svůj pohled na poezii a její překlad.

2.1.1.5 Médium

Text je psaný, tedy připravený. Médium je tištěná kniha v klasickém brožovaném vydání. Rozsah publikace je 119 stran, vyšla v jediném vydání z roku 1976. Na obálce knihy je abstraktní fotografie od autorky They Henkel, kterou možno vykládat různými způsoby, například jako cestu po nejrůznějších zákoutích roztodivného sklepa / stromu (= poezie). Zbytek knihy žádnými ilustracemi nedisponuje. V zásadě je užito pouze jednoho typu písma ve dvou velikostech: větší pro hlavní text a menší pro poznámky pod čarou. Autor také bohatě pracuje s kurzívou či kapitálkami. Dnes už je svazek k dispozici i na internetu ve formátu e-book.²⁸

2.1.1.6 Pragmatické vlivy času a prostředí

Text je různými odkazy na dobu a původ svého vzniku hojně proložen. Jak již výše uvedeno, vznikla kniha v bývalé Německé demokratické republice v roce 1976. Autor byl v tu dobu pod hledáčkem tamějších kontrolních úřadů, tři roky před vydáním byl – v reakci na svou faustovskou komedii o stavbyvedoucím Schlaghandovi, který sice plní plán, avšak jen do chvíle, než se nečekaně porouchá jeřáb, a Schlaghand se musí zaprodát ďáblu²⁹ – vyloučen ze Sjednocené socialistické strany Německa (SED). Například citaci komunistického manifestu na počátku druhé kapitoly („[...] Die

²⁸ Dostupný přes portál worldcat.org.

²⁹ Rothmann, Kurt. *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*, str. 220.

nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur, *schreiben Marx und Engels 1847*,“ (O; 53/2–4) je tak nutno vnímat jako úlitbu režimu.

Autor staví celý text na polemice se sedmi znaky poezie podle britského marxistického autora Christophera Caudwella. Nabízí se, že kdyby byl součástí jiného kulturního prostředí, nepřiliš vzdáleného, např. západoněmeckého, své úvahy by postavil na něčem docela jiném. Na druhou stranu právě Kirschovy zásadní úvahy a závěry zůstávají politikou netknuté a kniha je stále, odmyslíme-li si několik výše uvedených markantních jevů, aktuální i pro současného čtenáře.

2.1.2 Vnitrotextové faktory

2.1.2.1 Název

Podle Levého rozlišení³⁰ se jedná o název symbolizující: vyzdvihuje určitý aspekt a dává mu krátkou, konzistentní, zapamatovatelnou formu: *Das Wort und seine Strahlung*. Titul je hned uvnitř knihy, nikoli však na titulní stránce, dovysvětlen podtitulem: *Über Poesie und ihre Übersetzung*. Podle titulu samotného není obsah ani funkční styl knihy docela rozpoznatelný, avšak již leccos naznačuje, tuto nejednoznačnost bylo nutno v překladu zachovat. Slovo *Strahlung* by šlo do češtiny převést mnoha způsoby, *záření* či *vyzařování* se však stěží dají přiřadit jako vlastnost ke *slovu*, kromě toho *záření* konotuje spíše záření radioaktivní. Zvolila jsem proto titul *Slovo a jeho zářivost*. V podtitulu jsem se však už chtěla formulaci s přivlastňovacím zájmenem, které se v češtině vyskytuje s mnohem menší frekvencí než v němčině, vyhnout. Za vhodný byl nakonec zvolen podtitul *O překládání poezie*. Explicitně se z něho sice vytrácí, že se nemusí jednat pouze o překlad poezie, ale i o poezii samotnou, na druhou stranu poezie zůstává výrazným prvkem, a je implicitně odvoditelné, že bude-li rokováno o překladu poezie, rokování o poezii samotné se vyhnout nedá.

2.1.2.2 Výstavba textu

Celý text je vystaven pečlivě a promyšleně. Dohromady se skládá z osmi kapitol, z nichž byly pro překlad vybrány první tři. Předchází jim ještě krátký úvodní odstavec

³⁰ Levý, Jiří. *Umění překladu*, str. 153–154.

v poetickém duchu, který se snaží vystihnout podstatu básně a postavení poezie ve světě.

Výklad samotný se odráží od jedné z tezí Christophera Caudwella, která tvrdí, že poezie v podstatě není přeložitelná. Kirsch bezprostředně reaguje konkrétním příkladem básně a snaží se poukázat na to, co mohl mít Caudwell na mysli, postupně rozebírá další Caudwellovy teze o poezii. V první kapitole je vyjmenovává a konstatuje pouhou teoretickou možnost vhodného překladu poezie v Caudwellově duchu, v druhé kapitole konstatuje, že přes tuto „nemožnost“ překladu je poezie po staletí překládána, ve třetí kapitole, která má stejný rozsah jako první dva oddíly dohromady, se zabývá otázkou lidské řeči a prapůvodu poezie.

Kirsch přímo do textu vkládá mnoho vysvětlivek a odkazů, mnoho konektorů, které objasňují, jak k danému závěru došel, upamatovávají čtenáře, k jakému kontextu může právě probíraný jev vztáhnout, např. „**Wie wir sahen, bilden die Wörter ‚Tötet den Hirsch!‘, die ein Jäger anderen zuruft, einen Satz; dieser ist symbolisch, auffordernd und eindeutig.**“ (O; 61/13–15) Stejně tak v hojné míře oznamují, co má nyní autor v plánu, co čtenáře čeká: „**Wir können nun deutlicher machen, was Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt heißt.**“ (O; 59/12–13) „**Um diese Hoffnung möglicherweise zu begründen, müssen wir Fragen aufnehmen, die im Gang unserer Erörterung bisher liegengeblieben sind.**“ (O; 55/15–17) Právě bohatému využití otázek vděčí text za svou čtivost a přehlednost, autor jimi narušuje sled komplikovaných vět a podněcuje čtenářovu zvědavost, případně rovněž předznamenává další výklad: „*Was kann der Nachdichter tun?*“ (O; 50/22), „*Weshalb sind Auswahl und Anordnung der Wörter im Gedicht so endgültig und bleiben, bei Strafe der Zerstörung, die einzig möglichen?*“ (O; 51/15–17) „*Kurz, Romane und Stücke lassen sich in der Regel übersetzen. Und Poesie?*“ (O; 55/1) „*Wie fungiert Sprache in der menschlichen Gesellschaft? Was bedeutet Rhythmus für den Menschen? Welchen Ursprung und gesellschaftlichen Sinn hat Poesie? Was wollen wir unter übersetzten verstehen? Was hat es mit Caudwells These, Poesie bestehe aus Wörtern, auf sich? Welche Schichten der Mitteilung lassen sich in einem Kunstwerk unterscheiden?*“ (O; 55/18–22).

2.1.2.3 Styl

V textu se prolíná několik různých stylů. Převládajícím stylem je styl odborně sdělný, přičemž tento je ještě možno dále rozdělit na styl vědecký (teoretický) a beletrizační

styl populárně naučný, jež se zde oba prolínají.³¹ Úvodní odstavec i několik dalších míst v textu je pak možno zařadit ke stylu uměleckému.

Autorův projev se vyznačuje promyšlenou kompozicí. Zvolený výběr je jako takový uvedením do knihy, avšak každá z kapitol je sama dále členěna na úvod–stat’–závěr; jednotlivé kapitoly, ač pouze očíslované, jsou monotematické a začínají ostrým předělem. Co se vertikálního uspořádání³² týče, doplňuje text bohatý poznámkový aparát. Jedním z výrazných znaků publikace je i silná intertextovost.

Styl se odráží pochopitelně i na syntaxi a lexiku. Typické pro syntax jsou silná kondenzace a rozvinutá, složitá souvětí, typické pro slovní zásobu pak odborné názvy, precizní označování skutečností a značný podíl přejatých slov.

Orientaci v textu napomáhá i grafická stránka: rozmanité použití čárek, pomlček, středníků, odstavců, kurzívy, uvozovek i závorek.

2.1.2.4 Syntax

Odborný styl, který se zároveň obrací i ke čtenáři a vykazuje silnou beletrizační tendenci, se projevuje i na rovině syntaktické. Dlouhá, rozvitá souvětí proložená pomlčkami a středníky se střídají s rétorickými otázkami a s větami jednoduchými, někdy i jen dvou- či tříslavnými: „*So wäre Dantes ‚Göttliche Komödie‘, entbehrte sie der epischen Fabel und des ausgebreiteten Stoffs, auf die Dauer nicht lesbar – kein Mensch kann 14 000 Verse lang konzentrierte Affekte aufnehmen. Teile der ‚Göttlichen Komödie‘ dagegen können wir als reine Poesie lesen. Andererseits finden wir in Arno Schmidts von Jargon, Dialekt, deutsch-englischen Wortwitzten und expressiven Metaphern durchsetzten Texten, die extrem schwer übersetzbar scheinen, nicht zufällig oft überschaubare, der Trivialliteratur entliehene Sujetklischees, die durch Schmidts – ohnehin temporeiche – kalkuliert ruppige Fügungen zum Weiterlesen treiben. Kurz, Romane und Stücke lassen sich in der Regel übersetzen. Und Poesie?!“ (O; 54/22–29, 55/1).*

Zajímavý je úsek textu, kdy je souvětí snad naschvál komplikováno, protože se dané formy týká i obsah výpovědi. Kirsch konstatuje, že například v angličtině si nelze se souvětími kvůli jejím specifikům tolik pohrávat, a jakoby naschvál si v dané konstataci pohrává: „[...] *geschachtelte Sätze werden im Englischen, da die*

³¹ Čechová, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*, str. 148.

³² Tamtéž, str. 152–153.

Substantive dort nur ein Geschlecht haben, bei größerer Länge unverständlich.“ (O; 53/30–31).

Typická pro tento styl je i syntaktická kondenzace, zejména složité nominální konstrukce, někdy proložené předložkovými vazbami, jsou zastoupeny takřka na každé stránce: „*das durch den Rhythmus erregte und auf einen kollektiven Grundbestand reduzierte Ich*“ (O; 58/21–22), „*durch ihre Bedeutung gerichtete und in Grenzen gehaltene, doch individuell strahlende Phantasie*“, (O; 59/8–10) „*der durch die Energiezufuhr des Rhythmus angeregte psychische Strom*“ (O; 59/30–31). Charakteristické pro německý text jsou i verbonominální spojení „*setzt es in Schwingungen*“ (O; 49/18–19), „*zu ihrem Sklaven machen*“ (O; 57/13).

Samozřejmostí pro německý odborný styl je výskyt pasivních konstrukcí: „*Dass Poesie seit Jahrhunderten **übersetzt wird** [...]*“ (O; 52/22), „*[...] **müssen Sprachen gelernt werden?***“ (O; 55/2), „*[...] **musste auch das Ich für die lebenswichtige Unternehmung gerüstet, Angst zurückgedrängt, Selbstsicherheit, damit zweckdienliches Zusammenspiel der Körperfunktion geweckt werden***“ (O; 57/19–21).

Německý text se dále vyznačuje různě odstupňovanými odstíny modality: „*Resignation **muss ihn befallen: [...]***“ (O; 51/21), „*[...] **tatsächlich dürfte es sich eher umgekehrt verhalten.***“ (O; 53/2–3) „*Später **dürften** zum Tanz rhythmisch gerufene Wörter **gekommen sein.***“ (O; 60/4–5).

Již vzhledem k tomu, že se čeština ve výše uvedených syntaktických jevech od němčiny do velké míry odlišuje, šlo předpokládat obtíže (viz dále 2.3.3 Syntaktická rovina a 2.4.3 Posuny na syntaktické rovině).

2.1.2.5 Lexikum

Autor volí, v duchu převažujícího funkčního stylu, slovní zásobu ze standardní variety němčiny, a ač zde nenalzáme neologismy (avšak např. poměrně nezvyklé „*Vorsichhinplappern*“) či archaismy, lexiku v žádném případě neschází pestrost.

Interdisciplinární charakter textu propůjčuje použité slovní zásobě termíny hned z několika vědních oborů: jazykovědy („*Symbol-*, „*Symptom-*, „*Signalfunktion*“), literární vědy („*Reimschema*“, „*Interlinearversion*“, „*Sujet*“, „*Trivalliteratur*“, „*Fabel*“), biologie či zoologie („*Nahrungsquelle*“, „*Geruchs- und Gesichtssinn*“, „*Lidschlussreflex*“, „*Balzverhalten*“, „*Verhaltensabläufen und -bereitschaften*“),

hudební vědy („*ostinat*“) či filosofie („*Vermittlung*“, „*Sein*“, „*Wesen*“, „*Erscheinung*“). Bohatý na termíny je zejména doprovodný poznámkový aparát.

Protože se jedná o text o jazyce, důležitá je i metajazyková rovina, která lexikum reflektuje. V poznámkovém aparátu nalézáme nejméně ve třech případech konkrétní komentář k termínům, odůvodnění jejich použití či poznámky k definici nebo překladu z angličtiny: „*Wir folgen hier Caudwells Argumentation, setzen aber für ‚instincts‘ Triebe und Affekte. Trotz verwirrender Terminologie scheint sich folgender Sprachgebrauch einzubürgern: Reflexe sind stereotype vom Großhirn nicht gesteuerte Teilreaktionen auf einen Reiz [...], Instinkte sind neurophysiologisch vorprogrammierte stereotype Verhaltensabläufe [...], Triebe sind innere Dränge [...], Affekte sind subjective Begleitzustände von Verhaltensabläufen oder -bereitschaften [...].*“ (O; 57/pozn.); „*Die Lösung, Poesie müsse statt übersetzt eben übertragen oder nachgedichtet werden, lassen wir außer Betracht. Sie verschiebt das Problem nur auf die Definition dieser Wörter.*“ (O; 55/pozn.); „*Allerdings verwendet Philosophie oft quasi-poetische Methoden: sie führt Metaphern ein, die sie erst im Gang der Darstellung zu Kategorien arbeitet (Hegels ‚Vermittlung‘), oder nutzt die Polysemie (‚aufheben‘ bedeutet bei Hegel gleichzeitig ‚bewahren‘, ‚emporheben‘ und ‚außer Kraft setzen‘).*“ (O; 62/pozn.).

Vzhledem k intertextualitě a citacím z beletrie i z lidového jazyka dochází na několika místech k vybočení ze standardního jazyka, vždy se však jedná o výraz v uvozovkách či v kurzívě: „*Hau ab, du Hund, ich sag dirs nicht noch mal*“ (O; 63/14–15). Dalším následkem citací odjinud mohou být nezvyklé výrazy – např. z ukázky vědecké poezie: „*Talagoya*“, „*Meminna*“. Objevují-li se přímo ve výkladu slova převzatá, jsou většinou francouzského původu: „*Aperçu*“, „*Sujet*“, „*Sujetklischee*“.

2.1.2.6 Neverbální prostředky

Hojně využívaným prostředkem jsou u Kirsche uvozovky (tituly knih, citáty, pojmy) i kurzíva (citáty, pojmy). Občas překvapí, kde využívá jakého z obou prostředků, tituly knih označuje systematicky kurzívou, avšak pro citáty i pojmy volí s větší nebo menší frekvencí obojí.

Důležitým neverbálním prostředkem v textu je i rytmika. Ve výkladu o vzniku poezie pracuje s vlastním příkladem potenciálních lyrických prapočátků a využívá při

tom právě i rytmu: „Tötet den Hirsch!“ (O; 59/6) „Tötet den Hirsch! Den Geweihtragenden, / Schnellfüßigen! Der Fleisch ist!“ (O; 60/16–17).

2.2 Metoda překladu

Cílem překladu bylo zprostředkovat jeho čtenáři stejnou ideově estetickou hodnotu, jaké se dostalo čtenáři originálu, tzv. invariant, při substituci jazykového materiálu.³³

Doslovný překlad neshledávám vzhledem k odlišnosti obou jazyků i rozdílných kulturních presupozic jako vhodný, volím proto substituci funkční.³⁴ Snažím se v co největší míře využít prostředků cílového jazyka, respektovat jeho normy jazykové, stylistické a estetické, brát však zároveň i ohled na autorský styl.

Předpokládám pro překlad podobnou cílovou skupinu recipientů i shodný komunikační kanál. Sdělení by mělo zůstat invariantní, změni se však jeho kód. Současně je nutné vyrovnat znalostní i kulturní rozdíly obou recipientů. Nebylo proto možné se vyvarovat posunů na rovině lexikální, morfologické, syntaktické, stylistické ani pragmatické. Veškeré zmíněné posuny však sledují cíl co nejvěrnějšího převodu invariantu.

2.3 Strategie řešení překladatelských problémů

V následujících oddílech (2.3.1–2.3.6) popisují obecné strategie při řešení překladatelských problémů, daných rozdílnými jazykovými i kulturními kódy. Popisovány jsou na rovině obecné s uvedením jednoho nebo několika málo příkladů. V navazujících oddílech (2.4) přistupuji k detailní typologii s extenzivním výčtem příkladů.

Oproti standardnímu modelu bylo třeba zařadit i rovinu morfologickou. Velmi časté posuny jako změna slovního druhu, změna mluvnického čísla, ztráta německého konjunktivu (respektive jiné prostředky nepřímé řeči) či rozdílné prostředky vyjadřující modalitu v obou jazycích, by nebylo možné zařadit bez výhrad do lexikální či syntaktické roviny, zatímco morfologie, část gramatiky pojednávající o slovních druzích z hlediska jejich forem a významů těchto forem, problematiku těchto jevů zahrnuje.³⁵

³³ Popovič, Anton. *Téoria uměleckého prekladu*.

³⁴ Levý, Jiří. *Umění překladu*, str. 112–136.

³⁵ Grepl, Miroslav a kol. *Příruční mluvnice češtiny*, str. 227.

2.3.1 Lexikální rovina

Jednou z nejméně výraznějších tendencí v lexiku je nutnost zkonkrétnovat německá zpodstatnělá přídavná jména. V češtině většinou působí doslovný převod nezvykle, nestandardně, překladatel je nucen dosadit podle kontextu za přídavné jméno ještě podstatné. Orientovala jsem se podle smyslu věty: „*Politisch gesprochen, sind wir überzeugt, das Nationale könne nur blühen als vermittelter Teil des Weltprozesses.*“ (O; 55/10–12), „*Politicky řečeno jsme přesvědčeni, že **národní dění** může vzkvétat pouze jako zprostředkovaná část dění světového.*“ (P; 16/4–6) V určitých případech bylo možno nahradit zpodstatnělé adjektivum podstatným jménem s podobným významem: „*indem der Tanz vom **Individuellen** und **Intellektuellen** wegkonzentrierte*“ (O; 58/19–20), „*Tim, že tanec odváděl pozornost od **individua a intelektu** [...]*“ (P; 18/23). Někde šlo situaci vyřešit změnou slovního druhu: „*manche ihr **Bestes** gerade darin **geleistet***“ (O; 53/23), „*někteří z nich se nejvíce **vyznamenali** právě překlady*“ (P; 14/19). Najdou se i příklady, kdy lze osamocené adjektivum zachovat i v češtině: „*alles in Kunstabsicht **Geschriebene***“ (O; 53/5), „*a vše **psané** s uměleckým záměrem*“ (P; 14/3), „*etwas **Äußeres**, ein Ding, eine Bewegung*“ (O; 56/2–3), „*něco **vnějšího**, nějakou věc, nějaký pohyb*“ (P; 16/23).

S tímto jevem souvisí i fakt, že v němčině stačí poukázat na daný výraz (např. z předchozí věty, z jiné části věty) jen ukazovacím zájmenem (případně ve spojení s přídavným jménem), v češtině jazyk vyžaduje opakování, případně zvolení vhodného synonyma: „*Äußerer, durch Schreiten, Stampfen, ‚Tanz‘ erzeugter **Rhythmus** änderte **den inneren**, trieb das Herz schneller.*“ (O; 58/18–19), „*Vnější **rytmus**, vyvolaný chůzí, dupotem, ‚tancem‘, změnil **rytmus** vnitřní, poháněl srdce rychleji.*“ (P; 18/20–21), „*Er macht das **Original** zum Anlaß für ein eigenes Werk, das mit **jenem** gewisse Wendungen, das Reimschema, die Situation o. ä gemeinsam hat.*“ (O; 50/27–28), „*Pojme **originál** jako podnět pro vlastní dílo, které s **předlohou** sdílí určité obraty, rýmové schéma, situaci apod.*“ (P; 11/27–29).

V němčině je časté přivlastňovací zájmeno, pro češtinu je jeho přílišné použití atypické a rušivé. Naznačuje to ostatně již titul překládaného textu. Mojí strategií bylo přivlastňovací zájmeno vhodně vypustit, případně doprovodit změnou slovního druhu: „*[...] trommeln vor dem Kampf mit den Fäusten auf **ihren** Brustkorb*“ (O; 58/4–5), „*[...] **si** před soubojem bubnují pěstmi na hrudní koš*“ (P; 18/10–11).

V případě, že byl k dispozici živější a pestřejší výraz, jsem ho s ohledem na autorský styl volila: „*oft **gebrauchten***“ (O; 50/21), „*otřepaných*“ (P; 11/22). Často

však došlo také k opačnému případu, kdy jsem v češtině musela z nedostatku sáhnout po obecnějším, plošším výrazu: pojmy „*übersetzen*“, „*übertragen*“, „*nachdichten*“ jsem téměř vždy překládala jako „*přeložit, překládat*“. V tomto případě ovšem i sám autor potvrdil v poznámce pod čarou, že jich užívá synonymicky. (O; 55/pozn.) Pro běžného čtenáře nepříliš srozumitelný hudební výraz „*ostinat*“ (O; 58/5) jsem převedla jako „*opakující se*“ (P; 18/11).

Tímto se dostávám i k otázce, jakým způsobem překládat internacionalismy. V češtině jsem volila obě řešení podle vhodnosti situace: jak slova cizího, tak slova domácího původu: pro „*Affekte*“ jsem nenašla přílehlejšího českého výrazu než „*afekty*“, zato jsem pro „*ein ärmliches Surrogat*“ (O; 55/25) či „*parallele Erscheinung*“ (O; 58/pozn.) našla odpovídající obraz v „*mizernou náhražku*“ (P; 11/26) a „*příbuzný jev*“ (P; 18/pozn.).

U pojmů jsem zohlednila český úzus, případně českou překladatelskou tradici. „*Gesetz vom ausgeschlossenen Dritten*“ (O; 52/27) jsem proto přeložila jako „*zákon vyloučeného třetího*“ (P; 12/27), překlady Hegelova pojmu „*aufheben*“ (O; 62/pozn.) jako „*zprostředkování*“, „*uchovat*“, „*vyzvednout*“ a „*zrušit platnost*“ (P; 22/pozn.), pojmy z filosofie „*Sein*“, „*Wesen*“ a „*Erscheinung*“ jako „*bytí*“, „*bytnost*“ a „*jev*“ (tamtéž).

Narazila jsem však i na rozpor mezi Kirschovým tvrzením a vlastní znalostí terminologie. V jedné z poznámek uvádí Kirsch, že Georg Klaus označuje společně s Bühlerem funkce jazyka jako „*Symptom-, Symbol- und Signalfunktion*“ (O; 56/pozn.). Bühler má ale funkce jazyka *Darstellungsfunktion* (znázorňovací), *Ausdrucksfunktion* (výrazovou) a *Appellfunktion* (apelovou).³⁶ Rozhodla jsem se však na tomto místě přidržet se autora a funkce přeložit jako „*příznakovou, symbolickou, signální*“ (P; 17/pozn.).

U transkripce jmen jsem se přidržela české normy: z německého „*Tynjanow*“ jsem tak transkribovala na české „*Tyňanov*“. V textu nebyl příliš hojný výskyt idiomatických spojení, při výskytu jsem substituovala českým souslovím: „*außerhalb des Verkehrs*“ (O; 55/6), „*mimo hru*“ (P; 15/27).

³⁶ *Encyklopedický slovník češtiny*, heslo Funkce jazyka, str. 144–145.

2.3.2 Morfologická rovina

Velice častým překladatelským postupem dosahujícím vhodného přenosu invariantu se ukázala být změna slovního druhu, zasahující do roviny morfologické, často šlo o změnu substantiva na adjektivum nebo různých slovních druhů na sloveso: „aus Gründen der Ökonomie“ (O; 52/18–19), „z úsporných důvodů“ (P; 13/18), „[...] war das der Ursprung der Poesie“ (O; 58/1–2), „vznikla poezie“ (P; 18/8), „dies ist symbolisch, auffordernd und eindeutig“ (O; 61/14–15), „ta je symbolická, jednoznačná a k něčemu vyzývá“ (P; 21/12–13).

Podobně většinou není možné zachovat přítomné participium z němčiny a je nutné ho nahradit podstatným jménem: „die Tanzenden“ (O; 58/27), „tanečníci“ (P; 19/5). Ve výjimečných případech, tam, kde se to v českém úzu vžilo, přičestí však zachovat lze: „des Vortragenden“ (O; 60/23), „přednášejícího“ (P; 20/23).

Zvláštností německého lexika jsou i hojně verbonominální konstrukce. Do češtiny se nejlépe převádějí za pomoci slovesa: „setzt es in Schwingunen“ (O; 49/18–19), „**jitří** je“ (P; 10/17). Výjimečně se však i vyskytl obrácený případ, kdy se sloveso dalo vhodně přenést z němčiny do češtiny verbonominální konstrukcí: „von Lauten zunächst nur **begleitet** waren“ (O; 56/pozn.), „zvuky **tvorily** zprvu pouze **doprovod**“ (P; 16/pozn.).

Další změnou morfologického charakteru je i změna singuláru v plurál či obráceně: „der ein Villon-Gedicht wenigstens in der Rohübersetzung gelesen hat“ (O; 50/33), „kdo četl Villonovy básně alespoň v hrubém překladu“ (P; 12/4–5), „alle Tatsachen der Aussenwelt als zu vernachlässigende Grössen behandelte“ (O; 56/21–22), „bral veškerou skutečnost vnějšího světa jako pominutelnou“ (P; 17/12).

Jedním z častých problémů, s kterým se potýká snad každý překladatel z němčiny do češtiny, je ztráta konjunktivu v nepřímé řeči.³⁷ Často je konjunktiv jediným signálem, že se o nepřímou řeč jedná, a překladatel proto musí sahat po dodatečných prostředcích. V našem textu však zprostředkovanost mluvy takřka vždy vyplývala z kontextu vyjádření, nepřímost sdělení byla nejčastěji vyjádřena spojkou že: „Poesie bestehe ,aus Ideen““ (O; 62/16), „že se poezie skládá ,z idejí““ (P; 22/8).

³⁷ Srovnání: *Encyklopedický slovník češtiny*, heslo Reprodukce prvotní výpovědi, str. 375–377; Helbig, Gerhard a Joachim Buscha. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, str. 164–168.

Příbuzným problematickým jevem jsou mnohem bohatší možnosti němčiny k vyjádření modalit.³⁸ V češtině jsem k převodu volila kombinaci modálních sloves a modálních částic: „*Resignation muss ihn befallen*“ (O; 51/21) „*Snad aby raději rezignoval*“ (P; 11/22), „[...] *mag ein Rückfall scheinen*“ (O; 58/21), „*může vypadat jako krok zpět*“ (P; 18/24), „*tatsächlich dürfte es sich eher umgekehrt verhalten*“ (O; 53/2–3), „*ve skutečnosti to bude spíš obráceně*“ (P; 13/4).

2.3.3 Syntaktická rovina

Na syntaktické rovině bylo třeba přikročit hned k několika typům posunů, mnohé z nich souvisely především s hutností textu, která by českému čtenáři při doslovném překladu znemožňovala porozumění.

Při překladatelské analýze jsem konstatovala velké množství nominálních konstrukcí. Volila jsem většinou překlad substantiva s těsným přívlastkem v postpozici, případně přidání vedlejší věty: „*in Horden lebende Affen*“ (O; 58/4), „*opice žijící v tlupách*“ (P; 18/10), „*ein vergleichsweise robustes vorwaltendes Konstruktionselement*“ (O; 54/16–17), „*v porovnání s tím robustní konstrukční element, jenž v dramatu převáží*“ (P; 15/11).

Německé pasivní konstrukce jsem buď překládala českým zvratným pasivem, nebo aktivem, nebo jiným slovním druhem: „*dass Poesie seit Jahrhunderten übersetzt wird*“ (O; 52/22), „*že se poezie po staletí překládá*“ (P; 13/21–22), „*müssen Sprachen gelernt werden?*“ (O; 55/2), „*musíme se učit cizí jazyky?*“ (P; 15/24), „*sie wollen gestillt sein*“ (O; 57/13), „*řikají si o ukojení*“ (P; 17/25, 18/1). Ne vždy se však odstranění pasivního prvku jeví jako nutné a vhodné: „*musste [...] Angst zurückgedrängt, Selbstsicherheit, damit zweckdienliches Zusammenspiel der Körperfunktionen geweckt werden*“ (O; 57/19–21), „*musel být zahnán strach, probuzena jistota, a tím i účelná souhra tělesných funkcí*“ (P; 18/6–7).

Konstrukcí, kterou čeština nezná a při jejímž převodu je rovněž nutno změnit úhel pohledu, je spojení *lassen* a dalšího slovesa v infinitivu. Voleným řešením byl výběr slovesa, které sice optiku změní, avšak význam do velké míry zachová, např. „*er lässt auf den Wunsch schließen*“ (O; 52/20), „*poukazuje na přání*“ (P; 13/19).

³⁸ Srovnání: *Encyklopedický slovník češtiny*, heslo Modalita, str. 265–267; Helbig, Gerhard a Joachim Buscha. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, str. 109–115.

Z důvodu strohého vyjádření bylo občas záhodno přidat v češtině vedlejší větu: „*statt wie gewöhnliche Rede und Prosa aus Sätzen*“ (O; 51/20–21), „*na rozdíl od běžné mluvy a od prózy, které sestávají z vět*“ (P; 12/22), „*Begleitustände von Verhaltensabläufen oder -bereitschaften*“ (O; 57/pozn.), „*stavy doprovázející chování, ať už probíhá, nebo se k tomu chystá*“ (P; 18/pozn.).

V neposlední řadě docházelo k mnoha přesunům i na úrovni slovosledu. Němčina a čeština mají rozdílné prostředky, jak zdůraznit podstatné, nové větné vyjádření. V češtině stojí většinou na konci věty,³⁹ v němčině stojí zdůrazněné leckdy mimo větný rámec na první pozici.⁴⁰ Strategie v převodu se netýkala výhradně slovosledu, nýbrž i větosledu: „*Poesie kleinerer Nationen wäre auch dann außerhalb des Verkehrs*“ (O; 55/6), „*Mimo hru by tak ostatně zůstala poezie menších národů.*“ (P; 15/27, 16/1), „*Dass Caudwell zur Poesie auch Versdramen rechnet, lassen wir unberücksichtigt.*“ (O; 49/pozn.), „*Nezohledňujeme skutečnost, že Caudwell k poezii počítá i zveršované drama.*“ (P; 10/pozn.).

2.3.4 Stylistická rovina

Mnoho z výše uvedených problémů z roviny lexikální či syntaktické by se dalo zařadit i do roviny stylistické. Nebudeme tady však tyto příklady opakovat.

Z hlediska českého pravopisného úzu volím zažitou variantu *poezie* (nikoliv *poesie*) a *kvazipoetický*, naproti tomu upřednostňuji variantu *filosofie* a *filosofický*. Etymologická motivace (*filo, sofia*) je zde stále zřetelná, a proto se převážná část českých filosofů kloní k variantě se s.^{41 42}

U úseků uměleckého textu, které se prolínají s textem odborným, je nutno dodržovat jejich ráz. Kirsch si vybral vlastní příklad možné pradávne poezie „*Tötet den Hirsch!*“ (O; 59/6), jinde „*Tötet den Hirsch! Den Geweihtragenden, / Schnellfüßigen! Der Fleisch ist!*“ (O; 60/16–17). „*Zabijte jelena!*“ (P; 19/11), „*Zabijte jelena! Parožnatého, rychlonohého! Masem jest!*“ (P; 20/17–18). Má-li být zachován účinek, musí se při převodu myslet i na rytmiku. Podobně u jiného úseku, kde Kirsch ukazuje na příkladu střídání přízvučných a nepřízvučných dob: „*Hau ab,*

³⁹ *Encyklopedický slovník češtiny*, heslo Aktuální členění větné, str. 32–34.

⁴⁰ Helbig, Gerhard a Joachim Buscha. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, str. 498–508.

⁴¹ *Pravidla českého pravopisu*.

⁴² Např. redaktorské zásady nakladatelství OIKOYMENH: <http://www.oikoymenh.cz/>.

du Hund, ich sag dir nicht noch mal!“ (O; 63/14–15), „*Ty psisko, zmizni, jednou provždy!*“ (P; 23/4–5).

2.3.5 Pragmatická rovina

Z hlediska pragmatického se v textu ukázalo několik míst, které bylo nutno přizpůsobit pro českého čtenáře. Hned zpočátku se vyskytl možný velký rozpor v cílovém textu: autor ukazuje v předloze nepřeložitelnost poezie na německé básni. (O; 50) Má překladatel právo ukázat nepřeložitelnost poezie na přeložené básni? Pokusila jsem se dohledat dosavadní české překlady Claudiovy básně *Abendlied*, avšak doposud vznikl pouze jeden, v roce 1937 z rukou Miloše Hlávky. Překlad jsem zhodnotila jako dobrý, avšak nikoli vhodný pro ukázkou optimálního překladu poezie a pro možnou skrytou polemiku s autorem, protože do něho překladatel vložil poměrně výrazně i svou poetiku. Rozhodla jsem se proto zachovat *Abendlied* v původní německé verzi, i na úkor toho, že recipient nemusí nutně ovládat němčinu na dostatečné úrovni a bude se muset orientovat pouze podle následujícího doslovného překladu. Hlávkovu verzi jsem pak vložila do poznámkového aparátu k místu, v níž se zmiňuje možnost, že vzniklý text může být vlastně tak trochu spíš překladatelovým původním počinem. V souvislosti s tímto posunem jsem u doslovného německého překladu vypustila slůvko „*zurückübersetzt*“ (O; 50/12) a spojení „*wie unser Beispiel zeigt*“ (O; 51/3), protože z němčiny do češtiny se text převáděl pouze jednou (nikoli jako v předloze němčina – interlineární, hrubá verze – němčina).

V textu se vyskytlo ještě jedno místo, v němž jsem se rozhodla pro ponechání německé verze. U vysvětlování použití polysémie „*aufheben*“ (O; 62/pozn.) nebylo možné nalézt slovní výraz, který by vystihoval veškeré německé významy. Vzhledem k metajazykovému charakteru úseku to však nezabrání porozumění ani u čtenáře neovládajícího němčinu: „*„aufheben“ znamená u Hegela současně „uchovat“, „vzvednout“ i „zrušit platnost“*“ (P; 22/pozn.).

Na několika místech bylo nutno vložit poznámku překladatele, vzhledem k množství poznámek autora však tyto poznámky nepůsobí rušivě. Čtenáře upozorňují, jaký český překlad byl použit (např. u *Manifestu komunistické strany* (P; 14/pozn.), nebo zda český překlad (ne)existuje (u zmíněného Miloše Hlávky (P; 11/pozn.), u Caudwella (P; 10/pozn.)). K titulům publikací jsem přidala český název, ale ponechala i německý, protože ve většině případů český překlad neexistuje. Pokud existuje, řídila jsem se jím (u Tyňanova (P; 13/pozn.)). Pokud existuje více překladů

(u *Manifestu komunistické strany*), vybrali jsem uznávanou knižní verzi s velkým nákladem (překlad Ladislava Štolla).

V případech, kdy autor využíval konotací čtenáře pocházejících z německé kultury, bylo třeba se uchýlit k substituci z českého prostředí. Píseň „*Das Wandern ist des Müllers Lust*“ (O; 60/pozn.) bylo třeba nahradit českou písní, která se zpívá při setkání postarších přátel a ve které se pokud možno vyskytuje alespoň prvek chození, vybrala jsem „*Když jsem já šel tou Putimskou branou*“ (P; 20/pozn.). Podobně jsem postupovala i u dalších titulů, u nichž byla náhrada nutná, protože by zabraňovala porozumění textu: „**Kommt ein Vogel geflogen kann die Äußerung eines Kindes [...]** sein“ (O; 63/4–5), „**Kočka leze dírou by mohlo být běžné vyjádření dítěte**“ (P; 22/24), kde jsem známou německou lidovou píseň nahradila českým kulturním ekvivalentem při zachování dalších kritérií. Nebylo to však nutné u úryvku z Rilka „*Du musst dein Leben ändern*“ (O; 63/5), „*Svůj život musíš změnit*“ (P; 22/25), protože znalost tohoto úseku byla už českému čtenáři zprostředkována v předchozím výkladu (O; 62/2–3).

Výběrem textu pro překlad byly první tři kapitoly. Protože však autor hojně pracuje s vnitřními vysvětlivkami a čtenáře nejednou připravuje na to, co bude následovat, rozhodla jsem se pro účely bakalářské práce nepřeložit poslední odstavec třetí kapitoly, jejímž jediným obsahem je právě přiblížení pokračování: „*Um für unsere Überlegungen praktische Gesichtspunkte zu gewinnen, geben wir im folgenden ein Gedicht in der Originalsprache, einer Interlinearversion und in vier deutschen Übertragungen.*“ (O; 64/10–12)

2.3.6 Interpunkce, grafika

Posuny s ohledem na českou tradici vznikly i na rovině grafické, případně interpunkční. Systematicky jsem u titulů knih používala namísto uvozovek kurzívu, odpovídající české normě. V naprosté většině jiných případů jsem se přidržela autorova rozlišení kurzíva – uvozovky.

Ke změně interpunkce jsem přistupovala pouze v místech, kdy se očekávání českého čtenáře liší, případně v místech, kde by jinak zmizel určitý význam. Německá věta „*Wir sehen drei Möglichkeiten, oder vier.*“ (O; 50/23) naznačuje nejistotu čtvrté varianty. Vylučuji proto řešení *Napadají nás tři nebo čtyři možnosti* a z dostupných možností volíme namísto čárky tečku: „*Napadají nás tři možnosti. Anebo čtyři.*“ (P; 11/24–25). Dalším případem byla například záměna dvojteček za tečky

v následujících větách: „*Erstens. Er lehnt die Arbeit ab. Zweitens. Er stellt, [...] ein ärmliches Surrogat her. Drittens. Er macht [...]*“ (O; 55/24–25), „*Za prvé: Práci odmítne. Za druhé: Vytvoří [...] mizernou náhražku. Za třetí: Pojme [...]*“ (P; 11/25–26).

Kirsch používá nezvyklého spojení pomlčky a středníku, případně pomlčky a čárky v místech, kdy by to čtenář nečekal. Nicméně vzhledem k tomu, že autor toto používá systematicky, i s ohledem na skutečnost, že pro německého čtenáře je toto grafické spojení podobně nezvyklé, jsem se rozhodla do těchto míst nezasahovat a nezvyklou interpunkci (vyjadřující snad zámlku) ponechat.

V původním textu je odkaz na poznámkový aparát na každé stránce označován hvězdičkou, případně hvězdičkami dvěma či třemi, tomu bylo nutno se z důvodu přehlednosti vyhnout, přistoupila jsem k běžnému číslování. Podobně jsem změnila pozici odkazu podle současné normy tak, aby byla za interpunkčními znaménky, nikoli jako v původním textu: „*Heute ist Literatur Weltliteratur**“,“ (O; 53/5).

2.4 Typologie překladatelských posunů

V následujících oddílech dokládám strategie z oddílu 2.3 na vyčerpávajícím množství konkrétních ukázek z textu.

2.4.1 Posuny na lexikální rovině

Při překladu z němčiny do češtiny se není možné vyhnout konkretizaci či přeformulování zpodstatněných přídavných jmen. Posuny proběhly kromě míst uvedených v oddílu 2.3.1 v následujících případech: „*die Sprache ist Ton geworden, der nur Inneres ausdrückt*“ (O; 56/14), „*jazyk se stal tónem, který vyjadřuje vnitřní stav*“ (P; 17/5–6), „*ins Gesellschaftlich-Humane*“ (O; 56/15), „*společenskou a humánní rovinu*“ (P; 17/6–7), „*etwas Poetisches*“ (O; 62/pozn.), „*poetický výraz*“ (P; 22/pozn.), „*sie heterogene Assoziationen auslösen und etwas Geheimnisvoll-Bedeutendes bekommen können*“ (O; 62/pozn.), „*ony nám vyvolávají heterogenní asociace a nabývají tajemné významuplnosti*“ (P; 22/pozn.), „*die Versammeln*“ (O; 52/15), „*lidé*“ (P; 19/18), „*selbst Naive*“ (O; 53/21), „*i tvůrci naivního umění*“ (P; 14/17). Konkrétnější vyjádření bylo nutné i u: „*ist das hohe Abstraktion*“ (O; 59/7), „*je tento projev vysoce abstraktní*“ (P; 19/11), „*vielmehr auf ihr aufbauen*“ (O; 57/3), „*spíše na ní, jako na svém základě, stavějí*“ (P; 17/16). Opakování namísto

ukazovacího zájmena jsem se nevyhnula u: „*dieser ist zunächst*“ (O; 55/26), „*zvuk je nejprve*“ (P; 16/19), „*des Ich. Dieses ist in*“ (O; 57/11), „*Já. Já je*“ (P; 17/24), „*sie berührt*“ (O; 53/19), „*tato funkce ovlivňuje*“ (P; 14/16).

Participií se tato změna týkala v následujících případech: „*das Gesicht des Sprechenden nicht mehr im Blick hat*“ (O; 56/pozn.), „*příjemce nevidí mluvčímu do obličeje*“ (P; 17/pozn.), „*anteilnehmend Zuhörende*“ (O; 58/pozn.), „*účastný posluchač*“ (P; 18/pozn.), „*langsam sich steigernden*“ (O; 59/16), „*trvale vzestupný*“ (P; 19/19), „*artenhaltenden Wert [...] haben*“ (O; 57/pozn.), „*sloužit k zachování druhu*“ (P; 18/pozn.).

Konkrétnější výraz jsem zvolila u: „*in seine Sprache*“ (O; 49/31), „*do své mateřštiny*“ (P; 11/2), „*die durch Schmidts – ohnehin temporeiche – kalkuliert ruppige Fügungen zum Weiterlesen treiben*“ (O; 54/27–28), „*kteřá Schmidtovými beztak svižnými a promyšleně jednoduchými zvraty popohánějí čtenáře na další stránku*“ (P; 15/21–22). Slůvko „*rein*“ jsem někde překládala jako „*čistý*“ (P; 15/1), někde jako „*čirý*“ (P; 15/17), někde „*holý*“ (P; 12/23), podle kontextu. „*Wortfolge*“ jsem podle kontextu překládala jako „*sousloví*“, „*výrok*“, „*slovní spojení*“ (P; 20–23). Obecnější výraz jsem vybrala u: „*drittklassiger Dichter vom Range eines Tieck liest*“ (O; 50/26), „*autor nižší třídy na úrovni takového Tiecka*“ (P; 11/27) „*US-amerikanischer*“ (O; 58/10), „*americký*“ (P; 18/15).

Vhodný jednoslovný výraz jsem našla u: „*glänzen prächtig*“ (O; 50/15), „*se skvějí*“ (P; 11/16), „*unbekannt war*“ (O; 53/12), „*neexistoval*“ (P; 14/9), „*zogen im Gleichschritt*“ (O; 58/11), „*pochodovaly*“ (P; 18/16), „*neu zu ordnen*“ (58/13–14), „*přehodnotili*“ (P; 18/18), „*einschränkend festlegen*“ (O; 61/27), „*vymezují*“ (P; 21/22). V následujících místech bylo naopak nutno původní jednoslovný výraz rozepsat: „*einen artenhaltenden Wert [...] haben*“ (O; 57/pozn.), „*sloužit k zachování druhu*“ (P; 18/pozn.), „*innerartlichen Kämpfen*“ (O; 57/pozn.), „*soubojích v rámci jednoho druhu*“ (P; 17/pozn.), „*Entindividualisierung*“ (O; 58/21), „*ztráta individuality*“ (P; 18/24), „*aus dem Vorsichhinplappern*“ (O; 56/pozn.), „*ze žvatlání pro sebe*“ (P; 17/pozn.).

Jiný obraz jsem volila u následujícího: „*depravierter*“ (O; 62/10), „*zředená*“ (P; 22/3), „*kalkuliert*“ (O; 54/27), „*promyšleně*“ (P; 15/21), „*Spielsituation*“ (O; 61/4 aj.), „*hravý moment*“ (P; 21/5 aj.), „*der anteilnehmend Zuhörende wird zu einer Person mit Heimvalenz*“ (O; 58/pozn.), „*účastný posluchač navozuje pocit sounáležitosti*“ (P; 18/pozn.).

Intenzitu výrazu bylo nutno zohlednit u: „*verliert es sein Leben*“ (O; 51/5–6), „*ztrácí životnost*“ (P; 12/10), „*wo nicht braucht*“ (O; 52/24), „*ne-li přímo potřebuje*“ (P; 13/23), „*unbekannt war*“ (O; 53/12), „*neexistoval*“ (P; 14/9), „*etwas Bleibendes*“ (O; 53/21), „*něco trvalého*“ (P; 14/17), „*besagt kaum etwas*“ (O; 52/14), „*nic neznamená*“ (P; 13/15).

2.4.2 Posuny na morfologické rovině

Verbonominální spojení jsem do češtiny převáděla za pomoci slovesa: „*zu ihrem Sklaven machen*“ (O; 57/13), „*zotročují si ho*“ (P; 17/25), „*das Gesicht des Sprechenden nicht mehr im Blick hat*“ (O; 56/pozn.), „*nevidí mluvčímu do obličeje*“ (P; 17/pozn.), „*seinen Felsbrocken auf der Bergspitze zum Balancieren zu bringen*“ (O; 51/2), „*že svůj kus skály usadí na vrcholku hory*“ (P; 7/12).

Ke změně slovního druhu bylo vhodné přikročit v následujících případech: „*Texte in der Art der Villon-Verschnitte Paul Zechs*“ (O; 51/31–32), „*pančované villonovské texty a la Paul Zech*“ (P; 12/3–4), „*die Sprachmittel werden auf die Vertiefung eines bewertenden Gefühls beim Zuschauer versammelt*“ (O; 54/12–14), „*jazykové prostředky se soustředí na to, aby prohloubily divákovu vnímavost*“ (P; 15/7–8), „*miserable Zustände kausal zu erklären*“ (O; 52/20), „*hledat důvody pro neblahé stavy*“ (P; 13/19–20), „*hat nur selten mit der vom Original hervorgerufenen Ähnlichkeit*“ (O; 49/27–28), „*se jen zřídka podoba emoci vyvolané originálem*“ (P; 10/25–26), „*und erzieht es, damit seine Freiheit möglicher werde*“ (O; 49/19), „*a vychovává k větší možnosti svobody*“ (P; 10/17–18), „*leichtere oder schwerere Übersetzbarkeit*“ (O; 54/7), „*zda je originál přeložitelný snáze či hůře*“ (P; 15/3).

Modalita musela být převedena do češtiny v následujících případech: „*wie Isolationisten und Provinz-Poeten immer dagegen heulen mögen*“ (O; 53/7) „*ať už izolacionisté či provinční poetikové jakkoli kňourají*“ (P; 14/4–5), „*einen artenhaltenden Wert dürfte dabei [...] haben*“ (O; 57/pozn.), „*může přitom sloužit k zachování druhu*“ (P; 18/pozn.), „*Schreie mögen folgen*“ (O; 59/18), „*snad následují skřeky*“ (P; 19/21).

2.4.3 Posuny na syntaktické rovině

Jedním z často se opakujících jevů bylo převádění nominálních konstrukcí: „*in Arno Schmidts von Jargon, Dialekt, deutsch-englischen Wortwitzten und expressiven Metaphern durchsetzten Texten*“ (O; 54/24–25), „*v textech Arna*

Schmidta prošpikovaných žargonem, dialektem, německo-anglickými jazykovými vtipy a expresivními metaforami“ (P; 15/17–19), „*vom Großhirn nicht gesteuerte Teilreaktionen*“ (O; 57/pozn.), „*dilčí reakce na podnět, mozkiem neřízené*“ (P; 17/pozn.), „*Äußerer, durch Schreiten, Stampfen, ‚Tanz‘ erzeugter Rhythmus*“ (O; 58/17), „*vnější rytmus, vyvolaný chůzí, dupotem, ‚tancem*““ (P; 18/20–21), „*das durch den Rhythmus erregte und auf einen kollektiven Grundbestand reduzierte Ich*“ (O; 58/21–22), „*Já vzrušené rytmem a redukované na součást kolektivu*“ (P; 18/24, 19/1/), „*durch ihre Bedeutung gerichtete und in Grenzen gehaltene, doch individuell strahlende Phantasie*“ (O; 59/8–10), „*fantazii sice řízenou a udržovanou v mezích, a přesto individuálně rozsvícenou*“ (P; 19/13–14), „*in den erregten, der Trance zutreibenden Jägern*“ (O; 59/21), „*v rozdivočelých lovcích, už už unášeným transem*“ (P; 19/23–24), „*der durch die Energiezufuhr des Rhythmus angeregte psychische Strom*“ (O; 59/30–31), „*psychické proudění vyvolané rytmickou energií*“ (P; 19/31).

Pasivní konstrukce jsem převedla do aktiva zde: „*Waffen geschleudert wurden*“ (O; 59/1–2), „*vrhali zbraně*“ (P; 19/6), „*durch syntaktische Mittel erzeugt wird*“ (O; 61/32, 62/1), „*syntaktické prostředky rytmus tvoří*“ (P; 21/26), „*von Lauten zunächst nur begleitet waren*“ (O; 56/pozn.), „*zvuky tvořily zprvu pouze doprovod*“ (P; 16/pozn.). Konstrukce s *lassen* bylo nutno nahradit u: „*Lust oder Schmerz macht oder erwarten lässt*“ (O; 55/27), „*vyvolává chuť či bolest nebo jejich očekávání*“ (P; 16/20), „*dafür lassen sich gute Gründe sammeln*“ (O; 49/30), „*existují k tomu dobré důvody*“ (P; 11/1), „*Kurz, Romane und Stücke lassen sich in der Regel übersetzen.*“ (O; 55/1), „*Zkrátka romány a divadelní hry se zpravidla překládat dají.*“ (P; 15/23).

Slovosled, případně větosled, jsem především s ohledem na téma a na réma, na informace známé a na informace nové, měnila například v následujících úsecích: „*Bienen zeigen sich durch ‚Tänze‘ die Richtung einer Nahrungsquelle.*“ (O; 56/pozn.), „*Včely si vzájemně ukazují směr zdroje potravy svými ‚tanečky‘.*“ (P; 16/pozn.) „*Übersetzung heute ist an diesen Begriff gebunden, der mit dem Bürgertum aufkam und dem ideologisch das sich emanzipierende Individuum, ökonomisch das Kunstwerk entsprechen.*“ (O; 53/12–14), „*S tímto pojmem, který se vynořil s měšťanstvem a jemuž z ideologického hlediska odpovídá emancipující se jedinec, z ekonomického pak dílo jako zboží, je dnes překlad svázán.*“ (P; 14/9–11), „*Malerei, Skulptur, Pantomime nehmen hier ihren Ausgang*“ (O; 59/4), „*tady se zrodilo malířství, sochařství, pantomima*“ (P; 19/8).

2.4.4 Posuny na pragmatické rovině

Bylo nezbytné substituovat zejména úryvky básní či písní, které musely být čtenáři notoricky známé, aby bylo dosaženo autorem zamýšleného efektu. Namísto Goethova „*kann [...] Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident in einer theologischen Abhandlung stehen.*“ (O; 63/9–10) jsem zvolila Bridelovo „*by mohlo stát [...] Co Bůh? Člověk? v teologickém pojednání*“ (P; 22/28).

U citovaných textů již přeložených jsem se řídila původními překlady: u zvolání Mirandy u Shakespeara „*O schöne neue Welt*“ (O; 54/pozn.) a u úryvku z Kupce benátského „*Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft*“ českým překladem Martina Hilského (P; 15/pozn.; P; 22/15), u Rilkeova „*Du musst dein Leben ändern*“ (O; 62/2–3) českým překladem Jindřicha Pokorného (P; 21/28), u Hegelových pojmů českým překladem Milana Sobotky. Dosud nepřeložené texty jsem přeložila sama. Týkalo se to titulů knih a úryvku z védské poezie z Curta Sachse.

Závěr

Cílem předkládané bakalářské práce byl překlad textu Rainera Kirsche *Das Wort und seine Strahlung*. Vzhledem ke komplikované syntaxi, bohatému lexiku včetně terminologie z různých vědních oborů, pestrému stylovému rejstříku i kulturní zakotvenosti to byl text na překlad velice náročný. Snažila jsem se o zachování funkce výchozího textu, o srozumitelnost pro českého čtenáře. K dosažení svého cíle jsem musela provést velké množství posunů, volila jsem řešení, která jsem pokládala za vhodná vzhledem k textu jako celku.

Překladatelská analýza mi pomohla objasnit si kontext celého textu i možné překladatelské překážky, následná obhajoba jednotlivých strategií a vyjmenování konkrétních posunů mě nutila k přehodnocování a upevňování zvolených řešení. Výsledný překlad tak měl s komentářem možnost nabýt podstatně vyšší kvality.

Přínosem textu je v neposlední řadě i to, že spadá do oboru teorie překladu, a mohla jsem se proto chvílemi nacházet na jakési vyšší metarovině, překladatelské analýze podrobovat překlad textu o překladu.

Bibliografie

Primární literatura

KIRSCH, Rainer. *Das Wort und seine Strahlung: Über Poesie und ihre Übersetzung*. Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976.

Sekundární literatura

CLAUDIUS, Mathias. *Písně. Dopis mému synu Janovi*. Praha: F. J. Müller. 1937.

ČECHOVÁ, Marie a kol. *Čeština – řeč a jazyk*. 3. vyd. Praha: SPN – pedagogické nakladatelství, a. s., 2011.

ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV – nakladatelství, 1997.

Encyklopedický slovník češtiny. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

GREPL, Miroslav a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Dějiny filosofie I*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1975.

KLAUS, Torsten. Rainer Kirsch wird 75. *Die Berliner Literaturkritik* [online]. 2009-07-17 [cit. 2013-05-02]. Dostupné z: <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/rainer-kirsch-wird-75.html>

LEVÝ, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

MARX, Karel a Bedřich ENGELS. *Manifest komunistické strany*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1992.

POPOVIČ, Anton. *Téoria uměleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1974.

Pravidla českého pravopisu. Praha: Academia, 2005.

- RILKE, Rainer Maria. *Lodice času*. Praha: Odeon, 1966.
- ROTHMANN, Kurt. *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Reclam, 1985.
- Sächsische Dichterschule. *Literatur im Kontext* [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z: <https://lic.ned.univie.ac.at/node/6435>
- SHAKESPEARE, William. *Bouře*. Brno: Atlantis, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Kupec benátský*. Brno: Atlantis, 2012.
- SCHÖNOVÁ, Ludmila. *Jak se to řekne německy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1975.
- SIEBENSCHHEIN, Hugo a kol. *Německo-český slovník A-L*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1970.
- SIEBENSCHHEIN, Hugo a kol. *Německo-český slovník M-Z*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1970.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič. *Literární fakt*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1988.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002.
- <http://www.oikoymenh.cz/> [konzultováno 2013-05-22].
- <http://www.worldcat.org/> [konzultováno 2013-05-03].

Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung

Rainer Kirsch

5 *Gedichte sind Fenster. Wir sehen durch sie hindurch. Wohin? Auf die Welt, gespiegelt
in einem Ich, das sich zum Sprecher aller gemacht hat, wer immer „alle“ diesem Ich
sind. Gedichte sind Spiegel der Seele. Was wird gespiegelt? Unser Ich, das unsichtbar
ist und sich sichtbar macht, indem es die Welt in einem ernsten Spiel verzerrt. Die
Verzerrungen der Welt in den Bildern und Tönen der Kunst sind die Zeichen, die uns
10 das Ich erkennen lassen – in großer Poesie als Zentrum einer Welt und als Vor-Bild
menschlicher Selbstverwirklichung, welche Finsternisse immer geschildert werden.
Gedichte sind Gegenstände aus Sprache. Sprache bildet nicht nur Welt ab, sondern
auch Beziehung des Menschen zur Welt, die ein assoziierter Kampf um seine Freiheit
ist. In diesem Kampf versichert dich das Subjekt nicht nur mit Hilfe der Wissenschaft
arbeitend der Dinge, sondern auch mit Hilfe der Kunst tätig anschauend seiner selbst.*

15

*Poesie verzerrt Welt in der Sprache, indem sie durch die rhythmische Organisation
des Verses die Wörter auflädt, so daß diese mehr bedeuten als die Dinge, die sie
benennen: das Ich, seine Affekte, Strebungen, Wünsche werden arbeitend anwesend
im Benannten. So spiegelt das Gedicht in der Sprache das Ich, setzt es in
Schwingungen und erzieht es, damit seine Freiheit möglicher werde.*

20

I

Von den sieben Kennzeichen der Poesie, die Christopher Caudwell in einem 1937
postum veröffentlichten Essay⁴³ aufzählt, lautet der erste *Poesie⁴⁴ ist rhythmisch*, das
25 *zweite Poesie ist schwer zu übersetzen*. Caudwell erläutert: „Wenn Übersetzungen
gute Poesie sind, ... sind es eigentlich Neuschöpfungen. Die von ihnen neu
geschaffene poetische Emotion hat nur selten mit der vom Original hervorgerufenen
Ähnlichkeit.“ Statt „schwer“ stünde also genauer „schwerlich“, die These meint:
Poesie ist nicht übersetzbar.

30 Dafür lassen sich gute Gründe sammeln. Wir stellen uns einen Nachdichter vor, der
Matthias Claudius' „Abendlied“ in seine Sprache bringen soll:

⁴³ Deutsch: „Illusion und Wirklichkeit“, Dresden 1966. Caudwells Arbeit ist für die
Literaturwissenschaft der DDR kaum wirksam geworden.

⁴⁴ Daß Caudwell zur Poesie auch Versdramen rechnet, lassen wir unberücksichtigt.

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;

5 Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar.

Der Nachdichter, nehmen wir an, beherrscht das Deutsche so weit, daß er den Sinn
10 jeder Zeile versteht, oder ihm liegt neben Angaben zu Versmaß und Reim eine
wörtliche Übersetzung (Rohübersetzung, Interlinearversion) vor. Diese würde,
zurückübersetzt, etwa lauten:

Der Mond ging auf,
15 goldene Sternchen glänzen prächtig
hell und klar am Himmel;
während der Wald schwarz dasteht und schweigt,
erhebt sich aus den Wiesen
weißer Nebel wie ein Wunder.

20

Resignation muß ihn befallen: aus oft gebrauchten Floskeln, die eine Art
Wetterbericht ergeben, soll er gute Poesie machen! Was kann der Nachdichter tun?
Wir sehen drei Möglichkeiten, oder vier.

Erstens. Er lehnt die Arbeit ab. Zweitens. Er stellt, weil ihm Geld, Gewissen oder
25 tiefere Einsicht fehlen, ein ärmliches Surrogat her. (Das widerfuhr Puschkin, der sich
nun deutsch wie ein beliebiger drittklassiger Dichter vom Range eines Tieck liest.)
Drittens. Er macht das Original zum Anlaß für ein eigenes Werk, das mit jenem
gewisse Wendungen, das Reimschema, die Situation o. ä gemeinsam hat. Man nennt
das oft *freie Nachdichtung*; der Ausdruck ist, je nachdem wie wir „frei“ definieren,
30 leer, logisch widersprüchlich oder sinnlos. Ergebnis des Verfahrens können
bedeutende Adaptionen sein, wie in Goethes „West-östlichem Divan“, oder Texte in
der Art der Villon-Verschnitte Paul Zechs, deren Gewissenlosigkeit jeden schütteln
muß, der ein Villon-Gedicht wenigstens in der Rohübersetzung gelesen hat. Die vierte
Möglichkeit – der Nachdichter findet eine Fassung, deren neu geschaffene poetische

Mitteilung der des Originals ähnlich ist – gliche im Sinne Caudwells ungefähr der Chance des Sisyphos, seinen Felsbrocken auf der Bergspitze zum Balancieren zu bringen: Caudwell hält sie für theoretisch. Dies auch, weil, wie unser Beispiel zeigt, ein Gedicht selbst in der Originalsprache nicht *umschrieben* werden kann: mit
5 anderen oder den gleichen, nur anders geordneten Wörtern wiedergegeben, verliert es sein Leben. Wir alle mußten in der Schule Gedichte nacherzählen, kennen also den Vorgang.⁴⁵ Sätze der gewöhnlichen Rede dagegen sind immer umschreibbar? Ihr Sinn ist mit anderen Worten exakt auszudrücken. Auch Märchen, wissenschaftliche Abhandlungen und die meisten Romane verlieren, verständig nacherzählt, kaum an
10 Substanz und überstehen darum eine Übersetzung meist ohne größeren Schaden. Wieso aber gleicht ein Gedicht einem hochempfindlichen Organismus, dessen Teile weder untereinander noch gegen fremde auszutauschen sind, ein Roman dagegen mehr einer robusten Pflanze, der man allerhand herausschneiden kann, ohne daß sie eingeht? (Man bedenke, welche Amputationen Defoes „Robinson Crusoe“ in den
15 Fassungen für Kinder aushalten mußte und ausgehalten hat.) Weshalb sind Auswahl und Anordnung der Wörter im Gedicht so endgültig und bleiben, bei Strafe der Zerstörung, die einzig möglichen?

Caudwells weitere fünf Merkmale heißen: *Poesie ist irrational* (ihre Sätze genügen nicht dem Wahrheitskriterium der Wissenschaft und erheben darauf keinen
20 Anspruch); *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* (statt wie gewöhnliche Rede und Prosa aus Sätzen); *Poesie ist nicht symbolisch* (ihre Wörter sind nicht reine Zeichen wie die Symbole der Mathematik, die nur für Klassen, Beziehungen von Klassen usw. stehen, als Zeichen aber keinerlei eigenen, „persönlichen“ Wert haben und deshalb restlos übersetzbar sind); *Poesie ist konkret* (die poetischen Aussagen „Meine
25 Geliebte ist eine rote Rose“ und „Meine Geliebte ist eine weiße Lilie“ enthalten keine Verallgemeinerung, können also gleichzeitig im gleichen Zusammenhang gelten, das Gesetz vom ausgeschlossenen Dritten ist auf sie nicht anwendbar); *Poesie wird durch konzentrierte Affekte gekennzeichnet* (die kollektive, nicht private Affekte sind).

⁴⁵ Das heißt nicht, wir hielten erläuternde Analyse von Gedichten für nicht möglich oder nicht wünschenswert. Vielmehr kann sie das Verständnis für Poesie vertiefen. So sollte in der Schule Krylows „Grille und Ameise“ (Lesebuch der 3. Klasse) zusammen mit Brechts „Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster“ (im Lesebuch nicht enthalten) besprochen werden, um zu zeigen, wie anders – nämlich positiv – Brecht ästhetische Aktivität wertet als Krylow. Analyse unterscheidet von Umschreibung, daß jene ein Gedicht erhellen, diese es ersetzen will, womit sie es nicht bloß verdunkelt, sondern aus der Welt schafft.

Caudwell selbst meint, sein Merkmal *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* gehe aus dem zweiten *Poesie ist nicht übersetzbar* hervor; tatsächlich dürfte es sich eher umgekehrt verhalten. Auch die Merkmale drei, fünf und sechs betreffen das gleiche Problem. Andererseits gehören die Merkmale *Poesie ist rhythmisch* und *Poesie wird*
5 *durch konzentrierte Affekte gekennzeichnet* offenbar zusammen. Wir könnten so formulieren: (1) Poesie vermittelt, weil sie rhythmisch ist, konzentrierte Affekte, (2) Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt, folglich irrational, nicht symbolisch und konkret, folglich nicht übersetzbar. Und, indem wir vermuten, daß (1) und (2) nicht ohne Zusammenhang existieren, sondern einander bedingen: *Poesie besteht aus*
10 *rhythmisch angeordneten Wörtern*⁴⁶, darum läßt sie sich nicht übersetzen.

II

Dennoch wird Poesie seit Jahrhunderten übersetzt. Das besagt freilich kaum etwas;
15 allgemeine Zustimmung ist kein Kriterium für Wahrheit. Ebenso wenig garantieren beliebige Gepflogenheiten, daß das, was sie wollen, durch sie auch befördert würde. Allerdings deuten sie auf ein — wirkliches oder von Machtgruppen künstlich erzeugtes — gesellschaftliches Bedürfnis, andernfalls würden sie aus Gründen der Ökonomie verschwinden. Selbst der Teufel ist so eine geschichtserhellende Figur: er
20 läßt auf den Wunsch schließen, miserable Zustände kausal zu erklären, und auf politisches Interesse, den Wunsch durch eine tiefen- und massenwirksame Hypostase zu stillen, also abzuleiten. Daß Poesie seit Jahrhunderten übersetzt wird, beweist somit nicht ihre Übersetzbarkeit, wohl aber, daß die Gesellschaft übersetzte Poesie verlangt, wo nicht braucht.

25 Das rührt aus der Entwicklung der Kommunikation in geschichtlich neuerer Zeit. *Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. ... An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger*

⁴⁶ J. Tynjanow bestimmt in seinem Aufsatz „Das literarische Faktum“ ähnlich: „Literatur ist Rede-Konstruktion, die als Konstruktion empfunden wird, d. h. dynamische Rede-Konstruktion.“ – „Im Vers ist der Rhythmus der vorwaltende Konstruktionsfaktor, die semantischen Gruppen sind das Material. In der Prosa bildet die semantische Gruppierung (das Sujet) den Konstruktionsfaktor, während die rhythmischen Elemente des Wortes das Material liefern.“ Durch Einsetzen würden wir erhalten: *Poesie ist dynamische Rede-Konstruktion mit dem Rhythmus als vorwaltendem Konstruktionsfaktor*. Doch geht Caudwell, wo Tynjanow nur linguistisch und literaturhistorisch argumentiert, auch anthropologisch vor und kann so umfassender sein.

Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. ... Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur, schreiben Marx und Engels 1847.

- 5 Heute ist Literatur Weltliteratur⁴⁷, und alles in Kunstabsicht Geschriebene hat an ihrem, im Gang der Geschichte jeweils anders leuchtenden Kosmos sich zu messen, wie Isolationisten und Provinz-Poeten immer dagegen heulen mögen — es gibt Prozesse, die sich nicht zurücknehmen lassen. (Deutsche Literatur beginnt großenteils mit Übersetztem, und das lange vor Luther: Heinrich von Veldeke, Hartmann von
- 10 Aue, Wolfram von Eschenbach übertrugen französische und lateinische Vorlagen. Freilich war künstlerisches Übersetzen damals gleichzeitig Bearbeitung, da unser Begriff des *geistigen Eigentums* unbekannt war. Übersetzung heute ist an diesen Begriff gebunden, der mit dem Bürgertum aufkam und dem ideologisch das sich emanzipierende Individuum, ökonomisch das Kunstwerk als Ware entsprechen.)
- 15 Inzwischen ermöglicht eine Schar von Berufsübersetzern in jedem entwickelteren Land die Zirkulation, die Literatur als Weltliteratur wirklich macht. Betrachten wir ästhetische Aktivität, damit auch Kunst als für die Menschheit lebensnotwendig und berücksichtigen die Schlüsselstellung der Literatur im System der Künste, folgt daraus die gesellschaftliche Funktion der Übersetzung heute. Sie berührt auch die
- 20 Produktion von Literatur – ohne Weltkenntnis und Kenntnis von Weltliteratur wird kaum ein Schriftsteller mehr Bleibendes leisten, selbst Naive sind heute belesen. Bedeutende Schriftsteller haben in den letzten zwei Jahrhunderten immer wieder selbst übersetzt, manche ihr Bestes gerade darin geleistet – wenn gesagt wird, die eigentlich bleibende Leistung der deutschen Romantik seien die Shakespeare-
- 25 Übersetzungen, könnte das stimmen, gäbe es nicht E. T. A. Hoffmann und Heinrich von Kleist –; nur gelegentlich war Anlaß der Übertragung soziale Not.
- Und die Poesie? Denn daß, auch in Versen verfaßte, epische und dramatische Werke meist ohne Verlust ihrer Identität übersetzbar sind, gilt als sicher. Gewiß kennen wir Thomas Manns gefaßte Resignation, als er die Perioden seines „Doktor Faustus“ in
- 30 der englischen Fassung zerlegt sah – geschachtelte Sätze werden im Englischen, da die Substantive dort nur ein Geschlecht haben, bei größerer Länge unverständlich. Bekannt ist, wie schwer Dialektismen, oder Wortspiele – die mit dem Kontrast von

⁴⁷ Der Begriff hat in seiner Anwendung freilich oft etwas Europazentristisches – für viele ist Europa, oder nur ein Stück davon, die Welt.

Klangähnlichkeit und Bedeutungsunterschied arbeiten – in fremden wie in der eigenen Sprache sich wiedergeben lassen. In allen drei Fällen dienen Syntax oder Wörter nicht nur zum Ausdruck eines Sachverhalts (*symbolisch* im Sinne Caudwells), sondern enthalten Mitteilungen, die darüber hinausgehen. Damit wären wir ungefähr bei der Frage des Anfangs. Die Genres der Literatur existieren ja selten rein – Romane, Theaterstücke enthalten poetische Elemente oder Passagen, Gedichte erzählende. Leichtere oder schwerere Übersetzbarkeit hängen so auch vom „Typ“ des Originals ab; ein Roman, der viel äußeres Geschehen schlicht berichtet, wird leichter zu übersetzen sein als einer, bei dem der Stil wichtige Funktionen des Sujets übernimmt, es stark „einfärbt“. Shakespeares Stücke enthalten ganze Passagen, die nicht nur poetisch, sondern Poesie sind. Die Handlung ruht dann gewissermaßen aus, die Sprachmittel werden auf die Vertiefung eines bewertenden Gefühls beim Zuschauer versammelt.⁴⁸

Doch wird auch inadäquate Übersetzung solcher Stellen das Drama nicht zerstören, da dieses anderen Gesetzen folgt: Das Zusammenprallen der Figuren, der Weg des Helden zu Triumph oder Untergang, die *Handlung* bildet sein, vergleichsweise robustes vorwaltendes Konstruktionselement. Umgekehrt braucht ein Gedicht, überschreitet es eine gewisse Länge, zusätzliche Transportmittel, die unser Interesse wachhalten: es bekommt, nach einem Hinweis Tynjanows, ein *Sujet* und geht in die Epik über, was dann auch für die Übersetzbarkeit Folgen hätte. So wäre Dantes „Göttliche Komödie“, entbehrte sie der epischen Fabel und des ausgebreiteten Stoffs, auf die Dauer nicht lesbar — kein Mensch kann 14 000 Verse lang konzentrierte Affekte aufnehmen. Teile der „Göttlichen Komödie“ dagegen können wir als reine Poesie lesen. Andererseits finden wir in Arno Schmidts von Jargon, Dialekt, deutsch-englischen Wortwitz und expressiven Metaphern durchsetzten Texten, die extrem schwer übersetzbar scheinen, nicht zufällig oft überschaubare, der Trivilliteratur entlehene Sujetklischees, die durch Schmidts — ohnehin temporeiche — kalkuliert ruppige Fügungen zum Weiterlesen treiben.

⁴⁸ Das gilt für die literarische Seite des Textes. In der Darstellung auf der Bühne können solche Stellen durch Aktionen gebrochen, bloßgestellt, kommentiert werden. Doch betrifft das nicht nur poetische Stellen. Mirandas Worte „O schöne neue Welt“ beim Anblick der Schiffsbesatzung (Shakespeare, „Der Sturm“ V/I) sind von ihr ganz ernst gemeint, in Wirklichkeit steht sie Halunken und potentiellen Mördern gegenüber. Undurchdachte Aufführungen verschmieren die große Metapher gern zur Idylle.

Kurz, Romane und Stücke lassen sich in der Regel übersetzen. Und Poesie?⁴⁹ Können Gedichte nur im Original gelesen, d. h.: müssen Sprachen gelernt werden? Welche? Die verbreitetsten: Chinesisch, Englisch, Russisch, Spanisch, Französisch? Wer einmal den Ergebnissen achtjährigen Russischunterrichts an unseren Schulen begegnet ist, muß die gewiß schöne Forderung für illusionär und snobistisch halten. Poesie kleinerer Nationen wäre auch dann außerhalb des Verkehrs. So bliebe, auf die Gedichte der eigenen Sprache sich zu beschränken: der Ausschluß der Poesie aus dem System der Weltliteratur.

Nun ist aber deutsche Poesie der letzten zweihundert Jahre nicht denkbar ohne den Einfluß altgriechischer, englischer, französischer Dichtung.⁵⁰ Politisch gesprochen, sind wir überzeugt, das Nationale könne nur blühen als vermittelter Teil des Weltprozesses. Nationalismus ist ohnehin eines der großen Übel gegenwärtiger Geschichte; sollen wir noch glauben müssen, Poesie, die wir lieben, sei nur von wenigen, dazu aussterbenden Kennern international kommunizierbar? Wir möchten es nicht und flüchteten uns lieber in die Hoffnung, Poesie sei doch zu übersetzen. Um diese Hoffnung möglicherweise zu begründen, müssen wir Fragen aufnehmen, die im Gang unserer Erörterung bisher liegengelassen sind. Sie lauten:

Wie fungiert Sprache in der menschlichen Gesellschaft? Was bedeutet Rhythmus für den Menschen? Welchen Ursprung und gesellschaftlichen Sinn hat Poesie? Was wollen wir unter *übersetzten* verstehen? Was hat es mit Caudwells These, Poesie bestehe aus Wörtern, auf sich? Welche Schichten der Mitteilung lassen sich in einem Kunstwerk unterscheiden?

III

25

Sprache kommt aus dem Laut. Dieser ist zunächst instinktiv: Reaktion auf einen Reiz, der Lust oder Schmerz macht oder erwarten läßt. Da das Lebewesen nicht allein, sondern mit Artgenossen (zumindest im Paar) lebt, wird der Laut für die anderen zur

⁴⁹ Die Lösung, Poesie müsse statt übersetzt eben übertragen oder nachgedichtet werden, lassen wir außer Betracht. Sie verschiebt das Problem nur auf die Definition dieser Wörter. Caudwells *übersetzen* meint genau das, was andere mit *nachdichten* oder *übertragen* sagen wollen. Wir gebrauchen die drei Ausdrücke synonym.

⁵⁰ Man könnte hier sagen, die nationalen Poesien begegneten sich eben in den Dichtern, die womöglich Zeit haben, Sprachen zu lernen. Doch hat nicht überall Poesie einen so schütterten Leserkreis wie im deutschen Sprachraum, wo, wie ein melancholischer Autor meint, fast nur die Dichter Gedichte lesen.

Information: er zeigt etwas an.⁵¹ Und zwar einmal den inneren Zustand dessen, der den Laut ausstößt, zweitem das; was diesen Zustand verursacht hat: etwas Äußeres, ein Ding, eine Bewegung. So wird der Laut zum „Namen“ für dieses Äußere und bekommt eine Bedeutung: das und das ist da. Gleichzeitig bewegt er den, der den
5 Laut hört, sein Verhalten zu ändern: er reagiert, als hätte er das, was der Laut anzeigt, selbst wahrgenommen.

Das Modell, das wir bei Vögeln und Säugetieren finden, gilt auch für menschliche Sprache.⁵² Wörter (Sätze) zeigen einen inneren Zustand des Sprechenden, beschreiben äußere Gegenstände (Sachverhalte) und sind an jemand gerichtet, d. h. bewirken oder
10 ermöglichen eine Anpassung seines Verhaltens an die mitgeteilten Umstände.⁵³

Sprechen wir oder schreiben, treten die drei Funktionen „gemischt“ auf. Jede kann aber die anderen zurückdrängen, bis sie verschwinden. Bei höchster innerer Erregtheit wird Sprache zum Stöhnen oder Schrei aus Lust oder Schmerz: die erste Funktion herrscht allein, die Sprache ist Ton geworden, der nur Inneres ausdrückt. Musik
15 stilisiert diesen äußersten Zustand⁵⁴ und hebt ihn auf ins Gesellschaftlich-Humane; wie zur Korrektur ihres aus Stöhnen und sprachlosem Rufen gewonnenen Materials zwingt sie sich beim Auswählen und Ordnen der Töne zu höchster Strenge. In den Formeln der Mathematik hat die zweite, symbolische Funktion die anderen verdrängt (obwohl den Eingeweihten auch Formeln anregen mögen, nach Brecht ist Erkennen
20 überhaupt ein Vergnügen, hat also noch seine Affektseite). Beispiel für das Vorherrschen der dritten Funktion wäre eine Rede, in der der Redner alle Tatsachen der Außenwelt als zu vernachlässigende Größen behandelt, um seine Zuhörer zu bewegen, in eine Schlacht zu ziehen und freudig zu sterben. (Wie die drei Funktionen

⁵¹ Es gibt unter Lebewesen andere Mitteilungsmedien. Bienen zeigen sich durch „Tänze“ die Richtung einer Nahrungsquelle. Doch ist bei den meisten höheren Tieren neben den Geruchs- der Gesichtssinn für das Erfassen der Umwelt am wichtigsten geworden: er allein informiert über größere Raumausschnitte und macht so sichere Bewegung möglich. Das Gehör wurde so frei für die Aufnahme von Lautmitteilungen, deren Vorteil ist, daß sie auch bei optisch ungünstigen Bedingungen (die weit häufiger sind als akustisch ungünstige) ausgetauscht werden können.

⁵² Nach einer Hypothese von Tembrock ist menschliche Sprache aus *Geste* und *Grimasse* entstanden, die von Lauten zunächst nur begleitet waren, Dafür würde sprechen, daß Schimpansen bis einhundert optische Wortzeichen verstehen und benutzen lernen können, u. a. solche für abstrakte Beziehungen wie „wenn – so“ und „ist Zeichen für“, aber kein einziges akustisches, und daß bei primitiven Stämmen (Buschmännern) die Verständigung zusammenbricht, wenn der Zuhörende das Gesicht des Sprechenden nicht mehr im Blick hat.

⁵³ Georg Klaus („Die Macht des Wortes“, Berlin 1964) bezeichnet diese Grundfunktionen der Sprache mit Bühler als Symptom-, Symbol- und Signalfunktion.

⁵⁴ Curt Sachs (deutsch: „Die Musik der alten Welt“, Berlin 1968) nimmt zwei Quellen der Musik an: die *pathogene*, aus dem ekstatischen Schrei, und die *logogene*, aus dem Vorsichhinplappern, „Litaneien“.

in Poesie „gemischt“ sind, versuchen wir später zu bestimmen. Vorläufig scheint uns, daß die erste und dritte die symbolische zurückdrängen, doch nicht ausschalten, vielmehr auf ihr aufbauen.)

5 Sprache ist ein Mittel zur Veränderung der Umwelt. Der Mensch der altsteinzeitlichen Horde erlebte das unmittelbar praktisch. War ein Ding benannt und wurde die Benennung verstanden, stieg die Arbeitsproduktivität: das Benannte konnte gemeinsam bearbeitet werden. Aneignung – Benennung – leichtere Aneignung waren Schritte zur Beherrschung der Welt, d. i. zu größerer Freiheit. Daher später die Vorstellung, der Name – als verfügbarer Teil der Sache – verleihe Macht über das Benannte, die noch heute, nicht nur in der Politik und im Märchen, lebt.

10 Doch ist Sprache auch: ein Mittel zur Veränderung des Ich. Dieses ist in der Frühzeit wenig mehr als ein Bündel von Trieben und Affekten,⁵⁵ die den Menschen steuern und zu ihrem Sklaven machen: sie wollen gestillt sein und lassen ihm keine Wahl. Möglichkeit zur Wahl ist aber Voraussetzung für geplantes Handeln, das Arbeit ist.

15 So mußte das Ich den Erfordernissen gemeinsamer Produktion angepaßt, die Triebe mußten zivilisiert werden. Dies ist Vermenschlichung, ein gesellschaftlicher Prozeß. Offenbar genügte gemeinsame Arbeit dafür nicht. So gab es schon in der Steinzeit rituelle Tänze zur psychologischen Arbeitsvorbereitung: waren die Waffen zur Jagd, die Werkzeuge zur Ernte gerichtet mußte auch das Ich für die lebenswichtige

20 Unternehmung gerüstet, Angst zurückgedrängt, Selbstsicherheit, damit zweckdienliches Zusammenspiel der Körperfunktionen geweckt werden. Als später

⁵⁵ Wir folgen hier Caudwells Argumentation, setzen aber für „instincts“ *Triebe und Affekte*. Trotz verwirrender Terminologie scheint sich folgender Sprachgebrauch einzubürgern: *Reflexe* sind stereotype vom Großhirn nicht gesteuerte Teilreaktionen auf einen Reiz (Lidschlußreflex, wenn ein Fremdkörper sich dem Auge nähert); *Instinkte* sind neurophysiologisch vorprogrammierte stereotype Verhaltensabläufe (Balzverhalten bei Tieren, Tötungshemmung bei innerartlichen Kämpfen), zu deren Auslösung es einer inneren Bereitschaft und äußerer Schlüsselreize bedarf; *Triebe* sind innere Dränge, die durch Instinkthandlungen, beim Menschen auch durch bewußtes Verhalten zeitweilig befriedigt werden können (Hunger, Sexualtrieb, Erkundungstrieb, Spieltrieb); *Affekte* sind subjektive Begleitzustände von Verhaltensabläufen oder -bereitschaften (Lust, Unlust, Angst, Freude, Wut, Ekel usw.). Manche Autoren lehnen den Ausdruck „Trieb“ ab, weil er nur etwas bezeichne, statt es zu erklären; doch rechnen auch die Physiker mit der Gravitation, ohne sie erklären zu können. – Die Instinktausrüstung ist beim Menschen weitgehend verlorengegangen, d. h. es gibt nur wenige vorprogrammierte Verhaltensabfolgen und Schlüsselreize. Die inneren Faktoren der einstigen Instinkte wirken jedoch weiter. So muß der Mensch, will er nicht die gesamte Skala möglicher Verhaltensweisen jedesmal durchspielen, vorteilhafte Verhaltensweisen aussondern, intellektuell und affektiv bewerten und weitergeben, d. h. eine Moral (System gesellschaftlich relevanter Verhaltensregeln) entwickeln. Einen artenhaltenden Wert dürfte dabei einmal die Umrichtung von Triebenergien auf ein produktives oder doch nicht schädliches Ziel haben, die sich schon bei Tieren findet, zum anderen die Differenzierung der begleitenden Affekte, d. h. die Herstellung einer verfeinerten inneren Wertskala, die entsprechend abgestuftes Verhalten möglich macht. Eben das nennt man Erziehung der Gefühle.

zum arbeitsvorbereitenden rhythmischen Tanz das Wort kam, war das der Ursprung der Poesie.

- „Beeinflussung“ des eigenen inneren Zustands finden wir, als Instinkthandlungen ritualisiert, schon bei Tieren. In Horden lebende Affen trommeln vor einem Kampf mit den Fäusten auf ihren Brustkorb und stoßen dazu Schreie aus. Ostinater Rhythmus und Gebrüll schütten ein Gemisch innerer Sekrete, darunter Adrenalin, ins Blut, was bei positiver Ausgangsstimmung Euphorie erzeugt, die Körperkräfte steigert, Kot- und Harnabsonderung stoppt und das Nervensystem gegen ablenkende Reize, wie Wundschmerz oder Nachdenken über den Sinn des Kampfes, abstumpft.⁵⁶
- 10 Kampfgebrüll gehört noch heute zur Ausbildung US-amerikanischer Ranger; bis ins 20. Jahrhundert zogen europäische Armeen im Gleichschritt und unter Trommelwirbel in die Schlachten. Die Notwendigkeiten gemeinsamer Produktion zwangen die Steinzeitmenschen, derartige Abläufe für ihren Kampf mit der Natur neu zu ordnen.
- 15 Das Erlebnis des Rhythmus im eigenen Körper, in Herzschlag, Atem, sexueller Vereinigung, gehört sicher zu den ersten Erfahrungen des Menschen über sich selbst. Äußerer, durch Schreiten, Stampfen, „Tanz“ erzeugter Rhythmus änderte den inneren, trieb das Herz schneller. Er stellte Wohlgefühl her und brachte die tanzenden Individuen der Horde auf eine Frequenz. Indem der Tanz vom Individuellen und
- 20 Intellektuellen wegkonzentrierte, schuf er eine Art kollektives Ich. Die Entindividualisierung mag ein Rückfall scheinen. Doch fungierte sie als Mittel: das durch den Rhythmus erregte und auf einen kollektiven Grundbestand reduzierte Ich wurde empfänglich für „aufmodulierte“ Regulierungen — für die Erziehung (Zivilisierung) der Triebe und Affekte.
- 25 Solche Wirkung hat nicht nur der zeitliche Abstand zwischen Ritus und Arbeit, der dem Tanz erste Elemente eines, wenngleich ernstes, Spieles gibt. Wer spielt, hat auch hochbeteiligt eine Spur von Distanz.⁵⁷ Vielmehr hatten die Tanzenden gemalte oder

⁵⁶ Schreien bei starkem Schmerz zeigt so nicht nur Schmerz an, sondern lindert ihn auch. Daß Leid erträglicher wird, wenn man es anderen mitteilt, ist eine parallele Erscheinung, beruht aber auf anderen Mechanismen: der teilnehmend Zuhörende wird zu einer Person mit Heimvalenz. Die Verknüpfung dieser (positiven) Valenz mit der negativen des Mitteilungsinhalts kann dann frühere Assoziationen löschen und den endokrinen Spiegel ausgleichen.

⁵⁷ Das gilt auch, wenn, wie Völkerkundler feststellen, rituelle Handlungen oder Wörter „für die Sache selbst“ gehalten werden. Die Formulierung scheint ungenau. Selbst Steinzeitmenschen dürften kaum versucht haben, eine Höhlenmalerei oder ein Wort an Stelle des Jagdtieres zu braten und zu essen. Dies allein aber wäre *Identifikation*; alles andere enthält ein „als ob“ und etwas Regelhaftes, wie es dem Spiel eigen ist.

modellierte Abbilder der Jagdtiere vor sich, nach denen, wie Funde zeigen, Waffen geschleudert wurden. Die Bilder und Tätigkeiten wurden so Modulatoren des empfänglich gemachten Ich – sie richteten Triebe und Affekte auf ein produktives Ziel. Malerei, Skulptur, Pantomime nehmen hier ihren Ausgang. Später dürften zum
5 Tanz rhythmisch gerufene Wörter gekommen sein. Wir nehmen an, daß es sich um einfachste Sätze handelte, wie „Hirsch – treffen!“, „Hirsch — töten!“, „Tötet den Hirsch!“. Verglichen mit den Bildern ist das hohe Abstraktion, die Vorstellungskraft verlangt und erzeugt. Ungleich stärker als Bild und Skulptur setzen die Wörter durch ihre Bedeutung gerichtete und in Grenzen gehaltene, doch individuell strahlende
10 Phantasie in Gang, „bauen“ also das reduzierte Ich als vergesellschaftetes individuell wieder „auf“.

Wir können nun deutlicher machen, was *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* heißt. Eine Horde von Steinzeitmenschen sei in einer Höhle um ein Feuer versammelt. Es sei „draußen“ dunkel, Abend. Primitive Instrumente, Rasseln, Klappern,
15 Stampfröhren, oder die Versammelten selbst mit Füßen und Händen erzeugen einen ostinaten, langsam sich steigenden Rhythmus. Die Männer umstehen in Waffen das Feuer, umschreiten es dann. Ihre Körper nehmen den Rhythmus auf, die Bewegung wird Tanz. Schreie mögen folgen, darauf, wechselnd zwischen Versprecher und Gruppe, der rhythmisierte Ruf *Tötet den Hirsch!*, der, durch Rasseln, Stampfen,
20 Schläge neu vorbereitet, sich steigend wiederholt wird. Welche Fülle von Assoziationen wird in den erregten, der Trance zutreibenden Jägern geweckt werden! *Tötet!* – das ist der Vorgang des Tötens –; die Kraft, die der geschwungene Arm dem Speer aus dem Körper mitteilt –; die eigene Macht, die todbringend unwiderstehlich in die Ferne wirkt. *Hirsch* – das Tier, mit großem Geweih, dünnen Beinen –; das
25 schnellfüßig flieht –; das getroffen zusammenbricht, aus dem Blut strömt –; Lebenskraft, die in den Jäger übergeht –; Hunger, der gestillt wird. Dazu die Umstände der Jagd, hoher Wald oder Steppe, Nacht oder Morgengrauen, Lauern, Verfolgung, Sieg. Dadurch, daß die rhythmisierten Wörter Bündel von Assoziationen auslösen, die ihrerseits mit Affekten besetzt sind, erhält der Satz einen intensiven
30 Gefühlston, den er sonst nicht hat. Der durch die Energiezufuhr des Rhythmus angeregte psychische Strom lädt gleichsam die Wörter auf, bringt sie zum „Strahlen“, so daß diese wiederum das Ich in Schwingungen setzen, Bilder, Vorstellungen, Gefühle und Gestimmtheiten heraufrufen. Ruft dagegen ein Jäger tagsüber die gleichen Worte anderen zu, die einen Hirsch nicht bemerken, heißt der Satz nichts als

„Da ist ein Hirsch — schießt ihn!": er ist rein informativ (symbolisch) und auffordernd; würde er Assoziationen und Gefühle auslösen, wäre das störend – die Lage verlangt kaltblütiges Handeln. Vergleichen wir die beiden gleichlautenden Wortfolgen, haben wir im Prinzip den Unterschied zwischen Poesie und gewöhnlicher Rede.

5

Natürlich sind rhythmisierte Wörter noch keine Poesie, die Höhlenmalereien von Lascaux strenggenommen vielleicht noch keine Kunst. (Auch das rhythmische, mitunter gereimte Gebrüll bei heutigen Fußballkämpfen, das sicher ausreichend Adrenalin in die Blutbahn gießt, würden wir nicht Poesie nennen. Ob und wie poetische Wortfolgen heute auch über innersekretorische Mechanismen wirken, müßte die Medizin ergründen, falls dafür Meßmethoden möglich sind. Allerdings scheint über die physiologischen Substrate emotionaler Vorgänge noch wenig bekannt.) Doch wenn die Wortfolge „Tötet den Hirsch!“ *außerhalb* der rituellen Situation – wahrscheinlich verbunden mit anderen Wörtern, etwa

15

Tötet den Hirsch! Den Geweihtragenden,
Schnellfüßigen! Der Fleisch ist!⁵⁸

re-zitiert, d. h. zitierend rhythmisch vorgetragen wird, wird sie ähnliche Assoziationen hervorrufen und einen ähnlichen Gefühlston erhalten wie „einst“⁵⁹: sie ist Poesie geworden. Die Wirkung wird freilich gemildert und – wir überspringen eine lange historische Periode – je nach dem Entwicklungsstand der Zuhörer kultiviert sein, so daß diese etwa zusätzlich die Kunst des Vortragenden bewundern, zum Ergriffensein also Interesse und Genuß treten.

20

Außer der rhythmischen Organisation der Wörter und der gesellschaftlichen Relevanz der erregten Affekte, wie sie Caudwell fordert, gehört zur Poesie also eine Art

25

⁵⁸ Um unser erfundenes Beispiel durch ein echtes zu ergänzen, zitieren wir ein Stück – freilich übersetzt – Weda-Poesie (Curt Sachs, „Die Musik der alten Welt“, S. 30):

Wo der Talagoya gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.
Wo der Meminna gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.
Wo der Hirsch gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.

⁵⁹ Zusätzlich kann die Wortfolge noch dieses „einst“ assoziieren, was mitunter die Richtung des ausgelösten Gefühls bestimmt. Reifere Menschen, die gesellig versammelt heute „Das Wandern ist des Müllers Lust“ anstimmen und dabei lärmend sentimental werden, assoziieren dabei weniger das Wandern oder die Lust eines Müllers als die Gelegenheit, bei denen sie dieses Lied einstmals sangen: bei Unternehmungen ihrer Jugend, die *unwiederbringlich schön* war.

Spielsituation. Diese ist, wenn wir Gedichte lesen oder hören, stillschweigend gegeben – niemand wird auf den Vers „Durchwat das Weltmeer, Freund, erklimm die Sterne!“ zum Waten oder Klimmen sich rüsten. In einer Situation, die reine Information verlangt, bleiben poetische Äußerungen dagegen unverständlich, weil der

5 Empfänger statt auf den poetischen Code auf den gewöhnlicher Rede eingestellt ist.

Ein Spiel aber impliziert Regeln, eine poetische Spielsituation Hör- und Erwartungshaltungen, die auf eine Tradition sich beziehen.⁶⁰ Die Geschichte der Poesie ist so ein dauerndes Aufnehmen von Traditionen und, insofern Poesie ein gesellschaftliches, also geschichtliches Produkt ist, dauerndes teilweises Ausbrechen

10 aus diesen; Juri Tynjanow hat das technisch als *Tendenz zur Kanonisierung der Verfahren* und *Tendenz zum Ausbruch aus dem Kanon* formuliert. Darüber wird in Hinblick auf Übersetzung noch zu sprechen sein.

Zuvor wollen wir jedoch Caudwells These nochmals betrachten. Wie wir sahen, bilden die Wörter „Tötet den Hirsch!“, die ein Jäger anderen zuruft, einen Satz; dieser

15 ist symbolisch, auffordernd und eindeutig. Bilden sie aber, beim rituellen Tanz oder später als Poesie rhythmisch gesprochen, *keinen Satz*? Das heißt: sind sie nicht syntaktisch verbunden, sondern rufen jedes für sich ein Assoziationsfeld hervor, das mit den anderen sich überlagert und die „affektive Glut“ (Caudwell) der Wortfolge erzeugt? Schon unser Beispiel zeigt, daß das nicht der Fall ist. Der

20 vereinheitlichenden Kraft des Rhythmus würde eine bloße Reihung isolierter Wörter widerstreben – die rhythmische Energie würde sozusagen für die Überwindung der syntaktisch-semantischen Klüfte zwischen den Wörtern aufgebraucht und verschwände in den Löchern. Ohne syntaktischen Bezug aufeinander wären die Wörter „tötet“, „den“ und „Hirsch“ überhaupt nicht in der Lage, auch nur einen Teil

25 der von uns genannten gerichteten Assoziationen zu erzeugen, mithin Triebe und Affekte zu zivilisieren. Erst indem sie einander bestimmen, d. h. ihren Geltungsbereich einschränkend festlegen, bilden sie eine Sinn-Einheit, aus der heraus sie – rhythmisiert, in einer Spielsituation und auf Traditionen bezogen – den poetischen Effekt zuwege bringen. Wenn gesagt wird, daß Poesie die Syntax der

30 gewöhnlichen Rede, ja einzelne Wörter *deformiert*, kommt das tatsächlich öfter vor – weil im Vers der Rhythmus vorwaltendes Konstruktionselement ist und Rhythmus gerade durch die Anordnung der Wörter, d. h. vornehmlich durch syntaktische Mittel

⁶⁰ Schon die Ablösung der Poesie vom Ritus setzt hundert- oder tausendfache Wiederholung bestimmter Wortfolgen, mithin auch eine Auslese während der rituellen Akte voraus.

erzeugt wird. Doch enthält Poesie durchaus Sätze, die in gewöhnlicher Rede nicht anders lauten würden. Die berühmte Schlußwendung „Du mußt dein Leben ändern“ aus Rilkes „Archaischem Torso Apollos“ ist dafür nur ein Beispiel. Außerdem bleibt auch eine deformierte Syntax innerhalb gewisser Grenzen – außerhalb deren die Kommunikation zerbricht – noch Syntax. Besteht nun aber Poesie aus, wie immer
5 besonderen, Sätzen, ist zumindest eine theoretische Voraussetzung für ihre Übersetzbarkeit gegeben.

Wir müssen so Caudwells Formel *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* als zu allgemein verabschieden. Wörter sind im Gedicht weder reiner Klang (sonst wäre, wie Jakobson bemerkt, Poesie eine Art depravierter Musik, natürlich müßte sie dann nicht übersetzt werden) noch ein Lexikon (in dem eine Reihung isolierter Wörter nichts bedeutet als eben diese Reihung), sondern Sprachzeichen, die etwas mitteilen. Die kleinste Einheit sprachlicher Mitteilung ist der Satz, nicht das Wort; sinnvolle Ein-Wort-Äußerungen sind entweder Sätze („Komm!“) oder werden aus Kontext und
15 Situation zu Sätzen ergänzt („Heute“ zu: „Sie kommt heute.“). Caudwell setzt seine Formel gegen die Auffassung, Poesie bestehe „aus Ideen“ – Ideen lassen sich immer so oder so, durch diese oder jene Anordnung der oder jener Wörter adäquat ausdrücken, folglich auch übersetzen. Die Schwierigkeit liegt hier nur im Reifegrad der Sprache, in die übersetzt wird (der letztlich abhängt von der geschichtlichen
20 Entwicklung der Produktivkräfte im betreffenden Sprachraum; so läßt sich Hegel sicher einfacher ins Französische als in einen Eskimodialekt übertragen, weil in letzterem ein riesiger Begriffsapparat neu zu erfinden wäre, was vielleicht unökonomisch, doch grundsätzlich möglich ist,⁶¹ auch wir behelfen uns ja oft mit Fremdwörtern). Andererseits macht Caudwell gegen Mallarmés *Aperçu*, ein Gedicht werde „mit Wörtern geschrieben, nicht mit Ideen“, geltend, Gedichte enthielten sehr
25 wohl Ideen, seien aber nicht darauf zu reduzieren. Was immer „Idee“ hier heißt – sobald wir zugeben, daß die Bedeutung der Wörter, ihre Semantik, im Gedicht eine Rolle spielt, können wir von der Syntax nicht absehen.

⁶¹ Allerdings verwendet Philosophie oft quasi-poetische Methoden: sie führt Metaphern ein, die sie erst im Gang der Darstellung zu Kategorien arbeitet (Hegels „Vermittlung“), oder nutzt die Polysemie („aufheben“ bedeutet bei Hegel gleichzeitig „bewahren“, „emporheben“ und „außer Kraft setzen“). Darüber hinaus haben viele philosophische Kategorien – wie *Sein*, *Wesen*, *Erscheinung* – insofern etwas Poetisches, als sie Seiten des Weltprozesses, also Unendlichkeiten, die wir auf Grund unserer biologischen Organisation nicht zu überschauen vermögen, in eins rafften und, derart prall gefüllt, bald in diesem, bald in jenem Licht leuchten, heterogene Assoziationen auslösen und etwas Geheimnisvoll-Bedeutendes bekommen können. Doch bietet das weniger Schwierigkeiten für die Übersetzung als für das Verständnis.

Unser Problem ist also nicht, daß Poesie nicht aus Sätzen bestünde, sondern daß die Sätze im Gedicht anders funktionieren als in gewöhnlicher Rede, Kunstprosa oder wissenschaftlichen Abhandlungen. Nun verfügen wir aber über keinerlei Kriterien, die einen isolierten Satz bzw. ein Syntagma als Poesie zu erkennen erlauben. *Kommt ein Vogel geflogen* kann die Äußerung eines Kindes, *Du mußt dein Leben ändern* in einer Parteiversammlung oder einem Ehestreit gesprochen sein, *Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft* in einem sentimental Roman (etwa mit der Fortsetzung „sagte Melanie und tupfte mit einem Batisttuchlein ihre Nasenflügel“), *Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident* in einer theologischen Abhandlung stehen. Bei expressiver Sprache, ungewöhnlichen, d. h. nicht erstarrten, Metaphern (*Verrücktes Altweib, Sonne, du Glanzkröte*) und bestimmten Inversionen können wir zwar Poesie mutmaßen, doch kann es sich ebensogut um zur Täuschung erfundene Beispiele oder um irres Reden handeln. Expressivität, Gebrauch von Metaphern und Inversionen, selbst regelmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung (*Hau ab, du Hund, ich sag dirs nicht noch mal!*) kommen auch in außerpoetischer Rede vor und sind für manche Arten von Poesie, nicht aber für Poesie überhaupt charakteristisch. Über die „Poetizität“ eines kürzeren Satzes bzw. Syntagmas läßt sich somit nur im Kontext entscheiden. Das heißt: der Leser oder Hörer braucht ein Signal, das die Wortfolge als poetisch gemeint ankündigt und ihn entsprechend einstellt. Solche Signale können sein: die Aufschrift *Gedichte* auf einem Bucheinband; die Gliederung des Textes in Verszeilen (hier sind zusätzliche Signale notwendig, die ausschließen, daß es sich um dramatische Rede oder ein Versepos handelt), die Ankündigung einer Rezitation o. ä. So roh es klingt – das Signal, das die poetische Spielsituation schafft, liegt zunächst weder in den Wörtern des Gedichts noch in deren besonderer Anordnung, sondern „außerhalb“. Erst das Gedicht als Ganzes oder im genügend großen Ausschnitt liefert, bei korrekter Wiedergabe im Druck, dieses Signal in der Regel automatisch mit. Daß „echte“ Poesie, als Prosa gesetzt, noch als Poesie erkennbar bleiben müsse, ist eine falsche Verallgemeinerung: der Effekt tritt nur auf bei Gedichten, die uns so bekannt sind, daß wir sie auch in Prosa versteckt sogleich auffinden und infolgedessen richtig lesen, sowie bei Gedichten, in denen die syntaktischen Einschnitte mit den Versenden zusammenfallen (die sehr stark auf die Versenden hin rhythmisch instrumentiert sind); auch dann lesen wir gewissermaßen von selbst Verse. Umgekehrt zerstören Rezitatoren, die „auf Sinn“ vortragen, d. h. über die Versenden weglesen, oft genug ein Gedicht, das dann als unbefriedigende

- Mischung von Poesie und Prosa erscheint. Mithin: Wortfolgen erweisen sich als poetisch erst in einem Kontext, der sie als poetisch zu lesende annouciert: *es gibt keine besondere Sprache der Poesie, sondern nur poetisch verwendete Sprache*. Da nun alle menschlichen Sprachen einen Grundvorrat struktureller Gemeinsamkeiten
- 5 haben (sie beruhen auf dem, bei allem Unterschied gesellschaftlicher Ordnung, Gemeinsamen kollektiver Auseinandersetzung mit der Natur und dem gleichen Aufbau der Sinneswerkzeuge und des Gehirns), da es ferner offenbar in allen natürlichen Sprachen Gedichte gibt, können wir die Übersetzung von Poesie zumindest für möglich halten.
- 10 Um für unsere Überlegungen praktische Gesichtspunkte zu gewinnen, geben wir im folgenden ein Gedicht in der Originalsprache, einer Interlinearversion und in vier deutschen Übertragungen.