

MILOŠ
KUČERA

**RILKOVY „SONETTE
AN ORPHEUS“**
INTERPRETACE
(A PŘEKLAD)

KAROLINUM



Rilkovy „Sonette an Orpheus“

Interpretace (a překlad)

Miloš Kučera

Recenzovali:

prof. PhDr. Milan Tvrđík, CSc.

Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

Praha 2018

Redakce Dita Křišťanová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2018

© Miloš Kučera, 2018

ISBN 978-80-246-3899-7

ISBN 978-80-246-3946-8 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2018

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

MOTTO

*„In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium“
(Freud, Traumdeutung, 2013, s. 549).*

*„Ve snech, nejlépe vyložených, musíme mnohdy nechat jedno místo ve tmách, poněvadž při výkladu pozorujeme, že tam počíná uzel snových myšlenek, který se nedá rozmotat, který však ani nedodal dalších příspěvků ke snovému obsahu. To je pupek, ono místo, kde sen trčí na nepoznaném. Snové myšlenky, na které při vykládání narážíme, jsou přece vždy nutně bez zakončení a vybíhají všemi směry do síťovité zapleteného světa našich myšlenek. Z nějakého hustšího místa tohoto pletiva vyčnívá snové přání jako houba z podhoubí“
(Výklad snů, 1937, s. 440).*

*„Die ‚unendlichen unvermeidlichen Schwierigkeiten, die diese Verse mit sich bringen‘, entstehen ‚nicht so sehr wegen ihrer Dunkelheit, sondern weil ihre Ausgangspunkte oft verborgen sind, wie Wurzelwerk“
(H. Mörchen, s. 33, citující Rilkův dopis An Gräfin M., 9. 8. 1924; Briefe II, s. 448).*

„Ony ‚nekonečné nevyhnutelné obtíže, které s sebou tyto verše nesou‘, nevznikají ‚ani tak kvůli jejich temnosti, nýbrž proto, že jsou skryté jejich výchozí body, jako kořání.“

OBSAH

Předmluva	9
<hr/>	
Úvod	11
Nutnost interpretace	11
„Pupek“ snu, „pupek“ básně	13
Zdroje	17
Historie a kontext <i>Sonetů</i>	23
<hr/>	
Interpretace	26
První díl	26
Druhý díl	149
<hr/>	
Průběh <i>Sonetů</i>	356
První díl	356
Druhý díl	361
<hr/>	
Dodatek	366
<hr/>	
Abstract	386
<hr/>	
Hlavní literatura	401
<hr/>	
Sonety Orfeovi (překlad)	403
První díl	404
Druhý díl	417

PŘEDMLUVA

Tato kniha je součástí úsilí začít dělat aspoň minimální pořádek v překladech Rilkovy lyriky. Periodicky se vydávají další a další verze jeho nejslavnějších děl, *Duinských elegií* a *Sonetů Orfeovi*, ale někdy už téměř nejsou kritiky ani hodnoceny. Není ani jasné, jestli je nejnovější verze ta opravdu nejlepší: vypadá to spíš tak, že k žádné žádoucí kumulaci kvality znění ani kvality interpretace nedochází.¹

Před určitou dobou jsem měl díky velkorysosti nakladatelství Labyrint poměrně volnou ruku k tomu, abych u nich mohl vydat větší počet Rilkových veršů. Tehdy jsem se rozhodl (byť jsem měl *Elegie* a *Sonet* v první verzi hotové), že bude užitečnější, když se českému čtenáři dostane raději průměrný překlad dosud nepřeloženého Rilka než další průměrný překlad jeho notoricky známých kusů.²

Při tomto překládání Rilkovy lyriky z let 1922–1926 jsem měl u komentářů německých vydavatelů občas pocit, že překládám jiného Rilka, než je ten, jehož oni komentují. (Svůj odlišný postoj jsem mírně naznačil i ve výběrovém komentáři k některým básním oné knihy v Labyrintu)³. Tato odcizující zkušenost vyústila do současného nápadu, že bych se měl vrátit k *Sonetům*, ale ne tak, že bych pouze opravil svoji první verzi překladu, nýbrž že bych zkusil podat určitou, snad trochu i *návodnou* interpretaci jednotlivých básní, tedy v počtu 26 + 29; nový překlad by pak představoval pouhý, téměř nežádoucí, vedlejší efekt (přiložený souborně na závěr), interpretace naproti tomu něco cennějšího, co nelze při dalším a dalším překládání jednoduše obejít.

Aby měl český čtenář nebo hlavně *budoucí překladatel* širší rejstřík možných významů, postupuji tak, že svoji interpretaci porovnávám s tou, kte-

-
- 1 V oblasti překládání je to způsobeno i tím, že kumulace, která by předpokládala značný podíl zopakování práce předchůdce, není ani moc žádoucí: dílo se musí přeložit „nově“, „objevně“, jinak by snad překlad neměl právo být publikován a byl by považován za plagiát.
 - 2 Knihy *Denn es sprangen Sterne / Neboť hvězd skákal nespočet* (Labyrint, 2013) a *Übersetz mir den Rosenduft / Přelož prosím vůni* (Nakladatelství Franze Kafky, 2012) představují kompletní Rilково lyrické dílo 1922–1926, jak je obsaženo v *Kommentierte Ausgabe II*. M. Engela a U. Fülleborna (Insel Verlag, 1996).
 - 3 Tvrdil jsem tam mj., že Rilke dělá „vtipy“ v technickém, Freudově smyslu slova, čímž jsem myslel zejména jeho „podtažení“ explicitního, často jakoby patetického znění, skrytější metaforou; zavedení dvojznačnosti.

rá je obsažena v nejznámějších českých publikovaných překladech *Sonetů*, a dál připojuji résumé komentářů dvou německých badatelů, H. Mörchena⁴ a E. Leisiho⁵, kteří *Sonetům* každý věnovali poměrně rozdílně orientované monografie. Jaký je můj postoj k těmto svým způsobem už klasickým interpretům, vyplýne při srovnání výkladu jednotlivých básní: ale v zásadě nejsme v souladu, a opakuje se zde tedy to, co jsem zažil při čtení komentářů v *Kommentierte Ausgabe* (kde ostatně byli H. Mörchen a E. Leisi poměrně často citováni).

Není to ale arogance, nebetyčná drzost? Jak by mohl český, a jen překladatel, vůbec konkurovat německému, a dokonce *rilkologovi*? To nechť posoudí čtenář. Ale čistě teoreticky je to právě *překladatelská* pozice, jež nutí k nejsolidnější interpretaci, protože se při ní musí nalézt nejvhodnější ekvivalent pro každé slovo a není možno si dovolit některé části, které by nezapadaly do interpretačního schématu, vynechat.

V Praze 20. 2. 2017

Miloš Kučera

4 *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart: Kohlhammer, 1958.

5 *Rilkes Sonette an Orpheus: Interpretation, Kommentar, Glossar*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.

NUTNOST INTERPRETACE

Výše jsem uvedl, že teoreticky je překladatelská pozice tou nejsilnější, ideálně zaručující nejúplnější pochopení originálu: více než pozice odborníka germanisty i než pozice čtenáře, byť by šlo o čtenáře nikoli překladu, ale originálu. Je ale interpretace opravdu vždycky nutná?

Pro překlad bezesporu, a tam vždycky k nějaké interpretaci dojde, neboť se hledá ekvivalentní znění, vytváří se metatext. Pro recepci básně, pro její užití si (třeba v originálu) už to není tak nutné: čtenář je prostě uchvácen nebo zmaten nebo znechucen, ale nemusí tvořit druhý, náhradní text. Nelze však vlastně poznat, zda básni porozuměl, nebo ne. Z vlastní zkušenosti vím, že kdybych měl někdy na první čtení říci, co se mi na básni líbí nebo o čem je, řeknu někdy banalitu nebo omyl, pletu se, nevím; přitom se ale *někdy* můžu stát, že *intuitivně* ocením lepší báseň opravdu výš než tu horší.

Neexistuje záruka, že při čtení básně dojde k jejímu pochopení. Ono intuitivně správné ocenění by naznačovalo možnost, že i když na úrovni vědomí k adekvátní formulaci nedojde, přesto by báseň došla v pořádku jako dopis do nevědomí. Ale ani to není jisté. Muselo by se to aspoň přibližně kontrolovat tak, že bychom čtenáře nechali recitovat a sledovali, kam dává přízvuk; nebo ho nutili volně asociovat (což vlastně člověk při překládání dělá!); nebo by v úvahu mohlo připadat třeba i to, kdyby něco namaloval, a tím aspoň vyjádřil jakousi náladu básně, nebo kdyby zkomponoval hudbu (jako L. Kubík na Rilkův „Gong“).

Stálo by za úvahu, zda se pro čtení básní (zejména při prezentacích, např. tzv. křtech knih) opravdu nepředpokládá ryze *hudební* model: že báseň zazní, s tím proběhne umělá, umělecká emoce, katarze, a je to. Bezesporu je na tom hodně pravdy. Ale básně mají ještě svou jazykovou stránku. Možná je určitým korelátům hudebního modelu požadavek, aby překlad zněl „*hezky česky*“. Ale co když originál nezní „*schön deutsch*“? To je speciálně u Rilka docela časté: používá „divná“, abstraktní substantiva, zachází nekorektně se slovesy (např. non-transitivní používá transitivně⁶ nebo dává předmětům, jichž se činný

6 Viz třeba I-2: „Sie schlief die Welt“ = „Spala svět“.

tvar týká, neobvyklý pád⁷), má svoje oblíbené neologismy a sahá do etymologické minulosti slov.

Nicméně lze na obhajobu „hezky česky“ přidat argument, že je to možná určité hladké, uspávající znění, které by mělo, jako v hypnóze, dovolit sémantickým představám snadnější přístup do nevědomí – je to důležitá funkce, funkce distraktorů pozornosti, v literární vědě dosud ne plně analyzovaná. Ale na druhé straně by se opět mělo odhadnout, jak je s ní tomu v originále a do překladu jí nezavádět víc, na úkor sémantiky a pragmatiky.

I inteligentní lidé někdy říkají, že „hezky česky“ znamená nahradit v překladu specifiku jazyka originálu specifikou češtiny. Nejsem si tím úplně jistý. Pro vývoj jazyka je možná důležitější, aby překlady experimentovaly (poezie je laboratoř jazyka, jak už dávno tvrdila třeba Julia Kristeva) s potencialitami češtiny: proč by nemělo jít poznat, že jde o překlad právě německé, anglické, francouzské básně? A neměly by se překlady z čínštiny zkoušet dělat co nejvíc jednoslabičně? Co když je to větší hodnota než ta myšlenková?

Předpoklad, že je zmíněný dopis básně do nevědomí opravdu doručen, má svoje určité oprávnění, které ale na druhé straně možná, aspoň částečně, pochází z jiných dob s jinou praxí čtení.⁸ Co jsem zažil při různých prezentacích nových překladů, této dávné praxi vůbec neodpovídalo: rychle publiku naservírovat co nejvíc veršů, bez možnosti nechat je vyznít v srdci.⁹ Francouzsky se „nazpaměť“ řekne „par coeur“, srdcem.¹⁰ Básně se už neučí nazpaměť: a přitom, když se nazpaměť umějí, pak se člověku vybaví verš v nějaké životní situaci, při zážitku, který je tak vlastně interpretací daného místa básně! (Citace veršů se třeba vůbec neobjevují v současné odborné literatuře, zatímco takový Freud jimi svoje spisy prokládal.)

Proti nutnosti interpretace se někdy uvádí patetický argument, že opravdu velké dílo dovoluje *nepřeberně* výkladů – takže žádný by vlastně nebyl závazný. To je samozřejmě úplný nesmysl. Každý velký autor si naopak úzkostlivě hlídá asociační toky: těch je třeba v prvním verši několik, v druhém už se to zúží na dva, v třetím je jen jeden, a ten pak u Rilka tvoří až do konce textu rozvíjenou „podtaženou“ či „podšitou“ metaforu.

7 Když už jsem zmínil „Gong“: poslední verš zní „unser, an Alles, Verrat“, tj. „naše, na všechno, zrada“, kde se i německý interpret diví, proč tam není, „an Allem, Verrat“, tj. „na všem, zrada“.

8 Praxe, technika čtení není „okolnost“ poezie. Je to její vnitřní, esenciální forma bytí: bez procesu recepce jde o nějaké značky na papíře.

9 To odpovídá onomu hudebnímu, nebo spíš pop-musicovému modelu. Ale ten je ve svých nejlepších performancích ve skutečnosti dost sofistikovaný a blíží se „Gesamtkunstwerk“. U performancí klasické hudby se zase alespoň hlídá, aby před přestávkou a po přestávkě zazněly dva různé kusy. Ideální to však není: správně by měl člověk za večer slyšet jen jednu pořádnou skladbu a jít spát (nedělal se to z komerčních důvodů).

10 Tuto hříčku používá podle Mörchena i Rilke, ale zná ji každý francouzštinář.

„PUPEK“ SNU, „PUPEK“ BÁSNĚ

Jako motto jsem uvedl citaci z Freuda a jí podobnou z Rilka (Freud mluvil o myceliu, Rilke o „Wurzelwerk“, kořání, jako o místě, kde začínají místa pozdější básně). Než se pokusím tuto metaforu trochu vyložit (a aplikovat po svém), několik slov k zastoupení *Freuda* v této knize.

V zásadě Freuda nepoužívám biograficky, v tom smyslu, že bych tvrdil, že Rilke jím byl ovlivněn. Používám ho proto, že je jedním z mála velkých autorů, které trochu znám. A protože svým dílem probíral nejrůznější lidské postoje ke světu a k vnitřní, „psychické“ realitě, hodí se mi, abych pomocí jeho konfigurací přiblížil některé konfigurace ze *Sonetů*.

Ví se, navíc, že Rilke Freuda osobně, jeho dílo znal a také ho diskutoval s Lou Andreas – Salomé.

Jistě, mohl bych používat k přiblížení Rilkových postojů i jiné autory, třeba filozofické a teologické, ale jednak na to moje omezená kultura nestačí, jednak bych se ochudil o jisté potěšení z provokace: rozhodně však nehledám Freuda v Rilкови, jako H. Mörchen, svůj vzor, jenž v něm hledá a, trochu zklamán, ne zcela nachází, Heideggera. Snažím se o *básnickou* interpretaci Rilka, nikoli o psychoanalýzu jeho díla, natož pak osoby.

Metafora s myceliem (kořáním) není vůbec snadná. Začněme Freudem. Asi je důležité si uvědomit jako výchozí fakt, že sen, jeho manifestní obsah (tedy onen svého druhu promítaný film) je pro Freuda nesrozumitelný: nedává to celé solidní smysl. Jak se pak při výkladu snu postupuje? Podle Freuda nikoli globálně, ale od kousků, fragmentů. Na tyhle kousky se volně asociuje dál a dál. Poté dojde k tomu, že se při určité vzdálenosti na liniích, vedoucích od původních kousků, najednou objeví spojnice mezi těmito stanicemi, která už smysl dává. Představme si to možná jako chaotickou směs uliček ve středu města, které vedou všemi směry, ale nakonec všechny dorazí na okružní bulvár. To už bychom byli na úrovni „snových myšlenek“, ve smyslu pravého, latentního významu jednotlivých manifestních kousků. To by byl ideální proces interpretace. Zde ovšem Freud tvrdí, že takto se to často nepovede, že zůstává jedno místo, tedy asi onen jeden fragment znění, takový, že se od něho asociovat nedá (?), a že ten tedy nevede na onen okružní bulvár. Vypadá v kontextu snu zcela nemotivovaný? Přesto jako by byl podstatný, protože z něj vyrůstá „snové přání“. „Přání“ asi musíme chápat právě jako důvod, *motivaci* toho, proč se sen odehrál, prostřednictvím „snových myšlenek“ a jejich překladu do manifestního znění. Jak by si to šlo zase představit graficky: že kdesi za oním bulvárem je ještě nějaký další bod, kde se sbíhají silnice od stanic? Od onoho kritického fragmentu by právě do tohoto úběžníku teoreticky vedla cesta, která je ale zarubaná. Kdybych měl pokračovat ve své zoufalé metafoře s ulicemi, možná by kritický fragment byl cosi jako vstup

do metra zde ve městě, které by potenciálně vedlo daleko do polí, k onomu úběžníku stanic bulváru.¹¹

Nejasnost ale dál zůstává: jak Freud může vědět, že tohle místo by už nemohlo nic přidat ke snovým myšlenkám? Musel tedy někdy zažít aspoň částečné rozmotání tohoto „uzlu“, ale asi se ukázalo, že je nějakého jiného řádu, jiné úrovně (třeba z hlediska stupně dávnosti, archaičnosti, „infantilnosti“), když k ostatnímu obsahu (myšlenkám) nic nedodal.¹²

Rilkova představa se nezdá být tak komplikovaná. Naznačuje následující konfiguraci: existují nějaké „zážitky“ (z nich „vzpomínky“ nebo „úvahy“ o nich, „postoje“ k nim), a od „zážitků“ vedou cestičky, asociační linie na úroveň znění básně. Tam, když už jsou takto přeložené a objevující se v novém kontextu ostatních kousků, vypadá to nesrozumitelně: možná právě proto, že je to srozumitelné jako věty a slova, ale není jasné, co se tím chce říct. Kdyby se ale zacouvalo do „zážitků“, asociovalo správně nazpět, objevil by se smysl, podobně jako u Freuda na onom okružním bulváru mezi stanicemi.

Mimochodem, této zážitkové, více či méně „nejazykové“ nebo ne plně jazykové realitě (existující v rámci vjemu, obrazu) říká Freud „Sachvorstellung“ a odlišuje ji od čisté „Wortvorstellung“. Vypadá to také, že podobný průsečík „Sachvorstellungen“ vyjadřuje Rilke v závěrečném sonetu II-29 o básnické tvorbě (v prvním tercetu), kde ze smyslů (smyslových obrazů) vznikne smysl (význam), báseň.

Kdybychom si ale ani u Rilka nepředstavovali všechny stanice na bulváru jasné a ponechali některé její temnost kdesi v poli, pak bychom mohli říct, že právě s odvoláním na rozdíl mezi „Sachvorstellung“ a „Wortvorstellung“ jde o místa, která do textu vnikla jako projevy freudovského tzv. pravytěsnění, spojeného s traumatickou situací, která nebyla psychikou řádně zpracována.

H. Mörchen (s. 33–34) v tomto kontextu motta cituje další Rilkova vyjádření, která dodávají pojmu „pupku“ nesmírně zajímavé rysy možná právě zmíněným „traumatickým“ směrem. Ohledně temných míst podle něj Rilke tvrdí, že nevyžadují ob-jasnění (Auf-Klärung), ale podřízení se (Unterwerfung): musí se prostě „vydržet“ (aushalten). Přitom, jak jsou hraniční, „*jasno ojedinelých míst mám i já /RMR/ k dispozici jen v ojedinelých požehnaných okamžicích*“ (M., s. 34). Ale tato vzácnost současně ukazuje, že i při jejich temnosti záleží na tom, aby se tato místa „vydržela“ úplně přesně, doslovně. Rilke proto zkoušel jednotlivé sonety recitovat posluchačům a byl nadšen z toho, že jeho hlas přispíval k rozumění už tím, že v recitaci, nezáměrně, „*vibrovalo ještě mystérium vzniku těchto veršů*“ (M., s. 34), které se pak přenášelo na publikum. Nabyl klidu s touto jistotou, že je schopen vlastní básně sdělit: „*Všude*

11 Jiný obraz na pomoc: mohla by to být stará utajená poutní cesta do Santiaga.

12 Všimněme si času: „... uzel snových myšlenek, který se *nedá* rozmotat, který však ani *nedodal*...“ (Přesnější český překlad by ostatně měl znít „který se *nechce* rozmotat...“)

se vytvoří souvislost“ (M., s. 34) = okružní bulvár? Dílo je ale dál otevřeno všem a autor, protože ho dílo přesahuje, není žádnou garancí. Proto výkladu nemůže pomoci ani biografický odkaz: „*Umění může pocházet jen z čistě anonymního středu*“ (M., s. 34).

Freud bohužel v této své slavné pasáži nedává příklad žádného snu, a proto není ani jasné, jaké *znakově interpretační* uspořádání vlastně myslí: jak se tato freudovská nad-interpretace (Überdeutung)¹³, tedy vlastně nad-význam, který jako by nic nepřidával myšlenkám básně, projevuje v textu básně? Podle mě lze nad-význam pojmut jen *relativně* (už u Freuda je to naznačeno v onom „rozmotávání“, sahajícím různě daleko): někdy vystupuje poměrně zřetelně, někdy méně; někdy, výjimečně, by se dalo téměř mluvit o tom, že ani autor neví o tom, že mu do básně pronikl.¹⁴

Zažíváme možná určité zklamání z přínosu motta, které se zdálo být tolik slibné a tolik Freuda a Rilka v pojetí snu a poezie sblížovat. Nicméně oba citování autoři společně aspoň tvrdí, že sen a poezie jsou prvotně nesrozumitelné, nejasné.

Dovolím si nad-interpretaci či „pupek“ ukázat na několika příkladech, protože si samozřejmě nechci vystrílet všechen prach už v úvodu.

Začnu tedy raději mimo *Sonety*. Každý asi zná Verlainovu „Chanson d'automne“, „Podzimní píseň“. Patrik Ouředník shromáždil 33 českých překladů.¹⁵ Je to bezpochyby záslužné a zajímavé, zvláště pro toho, kdo by se chtěl *opájet* krásami češtiny a jejími možnostmi. Ouředník uvedl francouzský originál, ale neudělal doslovný překlad a ani nenaznačil interpretaci: připadala mu naprosto jasná? Uvedené překlady však jasně ukazují, že není jasná polovině překladatelů. Nejedná se totiž o obecnou „podzimní“ píseň, ale o specificky „podzimní“, a sice o „dušičkovou“: o hřbitovní scénu u hrobu milované bytosti, kostelní hodiny udeří a pozůstalý odchází cestou spadaného listí. Toto klíčové¹⁶ „je m' en vais“ (odcházím, jdu pryč) překladatelé různě nevhodně nahrazovali (např. „hnán vichřicí“, „odcházím ven“ – ?!), čímž tyhle Olšany vymazali.¹⁷ Utrpělo tím vyznění básně? Obecnější „podzimnost“ byla v někte-

13 Na tento pojem mě upozornila při jiné, avšak podobné příležitosti K. Voldřichová.

14 U Rilka jsem byl s to odhalit v *Sonetch* vlastně jen nad-interpretace, nad-významy záměrné (možná s jednou velmi nezaručenou a trochu komickou výjimkou), a snad jsem tam ani nevkládal svoje vlastní; naproti tomu u jeho komentátora H. Mörchena, který se snaží najít v Rilkově Heideggera, se objevuje konfrontace dvou textů, kdy ten původní, Rilkův, navzdory odporům proráží. A poráží tak komentátorovo „snové přání“, aby jeho dva milovaní autoři byli v souladu.

15 *Podzimní píseň Paula Verlaina v českých překladech*, Volvox Globator, 1993.

16 Klíčové, protože okamžitě nastoluje otázku místa, kde se scéna odehrává: *odkud*.

17 Signifikantní je zde korekce, kterou provedl dvakrát zastoupený Fr. Hrubín poté, co si „Überdeutung“ uvědomil. V r. 1945 „bití hodiny“ překládá „s hodin bije“ a místo odchodu má „Jdu prokřehlý“; v r. 1957 už „hodinu“ překládá silněji a konkrétněji jako „orloj“ a odchod jasně jako „I odcházím“, kde „I“ dokonce vyjadřuje závěr po chvíli rozjímání. Sbíрка zahrnuje i vlastní Ou-

rých krásně zachována (koneckonců, mohlo by jít o pouhou podzimní vycházku...). Ale přece jen tomu „dušičkovost“ dává ten pravý klíč, společného jmenovatele částí básně.

Jak zde tedy vystupoval „pupek“? Jako konkrétní „míněná životní situace“, která nebyla pojmenována, která ale neuzavírala možnost pro obecnější či abstraktnější význam, jenž byl svým způsobem krásný i bez ní. Chyběla zde ovšem živost, někdy větší smyslovost, a hlavně ona oscilace mezi konkrétnem a abstraktnem.

Podobně tomu bývá i u Rilka, když se nepochopí „pupek“. Dva příklady na „míněnou životní situaci“ u něj, opět mimo *Sonety*. Ve zmíněných básních 1922–1926¹⁸, se vyskytuje báseň „Vasen-Bild: Toten-Mahl“ (Obraz z vázy: Pohřební hostina), kterou vydavatelé *Kommentierter Ausgabe* mají za Rilkevo pozorování antické vázy: do určité míry to platí, ale prvotně jde o rozladěný, už se nemilující pár večer v restauraci třeba na dovolené v Řecku; vzniká tak zajímavá dvojexpozice. Totéž platí pro báseň „Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern“ (Jak jsme často byli vzhůru, hvězda v hvězdě)¹⁹, kterou vydavatelé považují za reflexi nad možnostmi básnické řeči, v kosmických obrazech, zatímco prvotně jde o ironizující a humornou situaci ve skupině „stars“, umělců v nějaké komunitě, kteří až do rána diskutují a slaví. Opět lze hovořit o dvojexpozici s možností oscilace, a tady snad už lze mít i to podezření, zda si Rilke nemínil dělat legraci ze svých vykladačů.

„Míněná situace“ nemusí být vždy ta „životní“, ale třeba nějaká jiná, kulturní, historická. To je případ sonetů I-6 a I-7. Bývají vykládány obecně, bez konkrétního určení. Podle mě se v nich Rilke ale vrací ke dvěma důležitým etapám (německého) básnictví. I-6 s postavou „zaklínače“ a s imperativními či optativními konjunktivy má simulovat počáteční období, to tzv. „Zaubersprüche“ (kouzelných průpovědek)²⁰; I-7 zas zpřítomňuje následující období poezie na dvorech velké šlechty. I bez tohoto zkonkrétnujícího „Überdeutungs“ fungují obě básně spolehlivě i v obecné rovině.

Trochu horší ztrátu zažívá už sonet II-3, kde si nikdo nevšiml početního kódu věku dívky (7-16-dospělost). Je ale třeba říci, že obecně Rilke bohužel *přeceňuje* schopnosti svých čtenářů a interpretů.

ředníkův překlad z r. 1983, který sice vynechává „bití hodiny“, ale snad si je hřbitova vědom: „I spěchám pryč / z těch divných míst / z lým větrem hnán. / Zkázou si jist / jak mrtvý list / vrávorám.“, přitom však básníkův smutek zkreslí: hřbitov není vůbec žádné divné místo a pozůstalý zde neodchází s obavou vlastní zkázy, ale s tím, že když žije bez drahé osoby, je jako mrtvý list odtržený od stromu.

18 *Neboť hvězd...*, s. 32–33.

19 *Neboť hvězd...*, s. 258–261.

20 Překladatelům těžko vyčítat, že si toho nevšimli, když to neučinili ani němečtí komentátoři. Překlad by to navíc musel suplovat nějakými archaismy, ale ani ty by asi nebyly jednoznačné.

„Míněná situace“ může mít samozřejmě podobu oné *metafory*, kterou je „podtažen“ text jako druhým plánem. Při širokém chápání metafory, jakožto zavedení druhého plánu, by šlo nakonec říci, že jde o metaforu vždy. Limitně by mohlo být i těžké určit, který z plánů je prvotní. Většinou to ale jde. Je to velmi lehké třeba v případě II-10, který protestuje proti nadvládě stroje, řekl bych královny Mašiny. Tento jinak nepřilíš povedený, ideologicky poučující sonet zachraňuje svou estetikou druhý kvartet s fabrikou, kde se tahle stvůra pomazává sama, zatímco naše krále pomazával v katedrále arcibiskup nebo papež.

Otázkou zůstává, zda je opravdu nutné, aby překladatel „pupek“ odhalil, když ten nemusí nic k „myšlenkám“ nic přidat. Teoreticky by to vždycky nebylo nutné: kdyby se citovaný Verlaine přeložil doslova, nemusí překladatel chápat, že jde o dušičkovou scénu. Jenže doslova se překládat nedá, a dokonce při doslovném překladu se člověku nabízejí konkurující si synonyma. Nalezení nad-interpretace má pak zásadní regulující roli: zabránit dezinterpretaci. Totéž platí pro výklad, který je také vytvořením metatextu.

Snažím se proto v přiloženém překladu *Sonetů* tento druhý plán významu, pokud jsem byl s to si ho všimnout, naopak přehnat, zdůraznit, tím spíše, když vidím, že ho nezaregistrovali ani němečtí interpreti.

Při interpretaci v komentáři ne vždy křičím, Hle, básnička už nám ukázala pupíček!; někdy mluvím o „vtipu“, „klíčovém obrazu“, „metafoře“ nebo nad-význam zahrnu do obecnější „síly“ či „krásy“ dané básně.

Když se, jak jsem výše učinil, nad-význam rozšíří na všechno, co jde nad danou, zřetelnou *sémantiku*, nad význam, přichází na řadu ještě jeden aspekt, a tím je, logicky, *pragmatika*. Co když „lyrický mluvčí“ nemluví sám za sebe, co když cituje, paroduje jiné hlasy, co když myslí to, co říká, *ironicky*? Tento pragmatický nad-význam nechává *sémantiku* v platnosti, ale přiděluje jí zcela jiné vyznění: změna *postoje* mění vše. (Uvidíme to v hned v I-1.)

ZDROJE

Vycházím při interpretaci z následujících textů.

RILKOVY SONETY

Používám, jako překladatel M. Vítek, to vydání²¹, které obsahuje Rilkův vlastní komentář ke 12 vybraným sonetům. (Nevím, proč jiná vydání tyto

21 Die Sonette an Orpheus, in *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966, 483-529.

poznámky neuvádějí: asi proto, že je Rilke připojil až dost dodatečně a že se bez nich lze v zásadě obejít.)

OVIDIUS

Rilkovy *Sonety* byly inspirovány Ovidiovými *Proměnami*²², kde se X. kniha nazývá „Příběhy Orfeovy“ a XI. začíná „Orfeovou smrtí“ (její scénu Rilke reprizuje v II–26, v závěrečném sonetu I. dílu).

PŘEKLADY

Nahlížím do překladů Václava Renče²³ (přeložil oba díly *Sonetů*), Vladimíra Holana²⁴ (19 sonetů), Jindřicha Pokorného²⁵ (první díl), Tomáše Vítka²⁶ (oba díly), Aleše Misaře²⁷ (oba díly) a Milana Suchomela.²⁸ Způsob práce s překlady se ozřejmí v průběhu interpretace jednotlivých sonetů.²⁹

HERMANN MÖRCHEN

Tento autor je první ze dvou německých komentátorů, s nimiž srovnávám svůj výklad. Jeho a Leisiho komentář umísťuji vždy až po svém vlastním, což nepředstavuje žádné hodnocení, ale odpovídá průběhu, reálné chronologii (psaní rovnou do počítače, jak jdou verše, jak mám texty před očima). Nechtěl jsem číst cizí interpretace, dokud jsem neprovedl svoji, protože jsem měl obavu, že by tento návod mohl vést k tomu, že bych si pak u Rilka, by *a priori* zaměřen, mohl něčeho nevšimnout. Svou vlastní interpretaci jsem pak ani nezkoušel opravovat, když jsem u Mörchena našel opravdu něco velmi cenného, čeho jsem si předtím u Rilka nevšiml, ale naopak jsem rozdíl, a tedy svůj nedostatek uvedl. Protože jde o nesmírně vzdělaného a citlivého člověka, nemohu vyloučit, že, i přes můj zásadní a stále trvající nesouhlas s jeho pojetím, mě mohl postupně začít ovlivňovat a naladit, jak se interpretace jednotlivých sonetů kumulovaly a jeho komentářů³⁰ jsem měl přechtených víc. Každopádně, pochopit jeho sofistikovaný výklad a učinit z něj resumé,

22 Vycházím z *Proměn* v překladu F. Stiebitze (Praha: Odeon, 1967).

23 In R. M. R. *Elegie a Sonety*, Praha: BB art, 2002, 57–117.

24 In V. Holan. *Spisy 11. Překlady I*. Praha: Paseka, 2007, 97–115.

25 In ... a na ochozech smrt jsi viděl stát. Praha: Čs. spisovatel, 1990, 221–248.

26 Praha: Hermann a synové, 2003.

27 Praha: Literární salón, 2013.

28 Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart, 2017, s. 43–100.

29 Snažím se vyhýbat tomu, abych na podporu výkladu používal jiné Rilkovy texty. Občas tak ale přece jen učiním a pak cituji hlavně z jeho poezie 1922–1926 ve dvou zmíněných sbírkách (zkráceně *Přelož prosím...* a *Neboť hvězd...*).

30 Slova „komentář“, „interpretace“ a „výklad“ používám v celé knize synonymicky.

to pro mě bylo úkolem mnohem nesnadnějším, noční můrou, ve srovnání s výkladem Rilka samého, který byl potěšením. Interpretace obou dvou německých komentátorů uvádím odděleně od své, aby měl čtenář možnost s tou mou nesouhlasit a vybrat si jinou.³¹

Od obou zmíněných badatelů čerpám údaje o kontextu a historii vzniku *Sonetů* (viz další partii). Jsou to skuteční *rilkologové*, zatímco já o Rilku v podstatě nic nevím, dopisy jsem nečetl a z básnické tvorby znám téměř jen to, co jsem přeložil, a, při mizerné paměti, už ani to.

H. Mörchen není žádný pion na německé kulturní scéně. Studoval evangelickou teologii u R. Bultmanna a filozofii u M. Heideggera, u něhož také napsal dizertaci o Kantovi. Vedle rozsáhlého vzdělání mimo Rilka a dokonalé znalosti Rilka samého je trénovaný v interpretaci, v níž evangelíci vždycky excelovali.

Svoje monumentální dílo k *Sonetům*, které fakticky nazývá „Komentářem“ jednotlivých sonetů (před ním je jen padesátistránkový „Úvod“) psal v době, když už toho k Rilku bylo hodně publikováno, a na tuto odbornou literaturu samozřejmě reaguje.

Uvedu jen několik, snad centrálních bodů. Podle řady autorů jde v *Sonetech* o „mýtus umělce“ – a ono je podle mě opravdu zvláštní, že Rilke, který nezaložil žádný básnický směr či metodu (jako třeba presurrealistický Apollinaire), je tolik milován nejen básníky, ale i výtvarníky a hudebníky nejrozličnějších stylů: není to proto, že se ve svých textech tolik věnuje existenci umělce a situaci tvorby? Podle Mörchena ale nejde o pouhý mýtus *umělce*, nýbrž o obecnější a silnější mýtus *existence* (Dasein), která se v uměleckém vztahu (Bezug) ke světu vyjadřuje. Právě „Gesang ist Dasein“ (Zpěv je existence), říká se v II-3. Sloveso „sein“ je „*praslovesem Sonetů*“ (M. cituje Rilka, s. 29)³².

Hlavní na této pozici má být „jednota života a smrti“, či ještě „blaženosti“ a „strašlivosti“ a „přítakání“ obojímu, „amor fati“, láska k (vlastnímu) osudu. Podle Mörchena si Rilke v r. 1919 (*Sonety* pocházejí z února 1922) jako úkol dává jediný: „*posílit důvěrnost se smrtí vycházející z nejhlubších radostí a nádher života; učinit, aby ona, která nikdy nebyla cizincem, byla znovu k rozpoznání a k pocítění jako mlčenlivý důvěrník /Mitwiser/ všeho živého*“ (M., s. 11).

V rovině poetického *ladění* se to pak – viz později – projevuje jako jednota slavení a žaloby či nářku, přičemž bych osobně ještě tvrdil, s odvoláním na sonet I-8, že slavení, „Rühmung“, je o řád výš, neboť nářek, „Klage“ se smí po-

31 Za nedostatek celé knihy považuji, že můj výklad je někdy velmi podrobný, jindy velmi stručný: nepodařilo se mi knihu napsat v jednom tahu – ale už ho nechávám, při vši disproporcčnosti, tak, jak byl původně napsán. Na druhé straně je rozdíl v rozsahu podmíněn také různou obtížností Rilkových básní.

32 Pokud cituji takto v dvojitéch uvozovkách, bude se vždy jednat o citaci z Rilka (ale původní místo u něj už uvádět nebudu).

hybovat jen v jeho rámci, „v prostoru slavení“. H. Mörchen problematiku vidí výlučně existenciálně, životně, ale Rilkevi zde podle mě šlo hlavně, či alespoň také, o kritiku oné *poetické manýry*, která kazí tak neuvěřitelné množství básní: jak často se v nich člověk setkává s oním podivným postojem jakéhosi „bolu“, povzdechnutí si nad zkažením světa, povýšeného splínu nad ztrátou „pravých“ hodnot, „zralé“ a „moudré“ skepse – s tím sentimentálním reflexem věčné neuspokojenosti a odmítnutí, vděčně přijímaným stejně hysterickým publikem, které se díky tomu, identifi-kačně, považuje také za ty, kteří vědí. To je Rilkeova revoluce v poezii.³³

Svoje stanovisko o Rilkevi mysliteli musí Mörchen obhájit na několik stran. Zprv, vůči interpretům (např. Kassnerovi), kteří tvrdí, že Rilke byl skvělý básník, ale mizerný filozof. Mezi nimi zaujímá speciální hledisko Dieter Bassermann. Podle tohoto autora, jestli Mörchenovi dobře rozumím, se nemocný Rilke (leukémie už trvala a on nemohl najít lékaře, který by mu nemoc „vyložil“) snažil pochopit (moderně by se asi řeklo „mentalizovat“) životní (tělesné?) procesy v něm probíhající, a vnitřní život se mu rozpadl na dvě sféry: žít v rytmu života vs. to živé zvěčnit mimo čas. Do obou chtěl čím dál víc pronikat.

Mörchen se s tím vyrovnává tak, že tato životní zkušenost by přece neměla devalvovat vykonané (vlastně to asi byla osudová příležitost) a že k sobě obě sféry či tendence vnitřně, existenciálně patří.

Zadruhé, vůči interpretům, kteří popírali ne třeba kvalitu Rilkeova myslitelství, ale vůbec legitimitu přístupu hledat v jeho básních myšlenky: tak by bylo „ryzí náhodou“, že „Rilkovy poslední výtvo-ry nejsou zapsány notami, ale slovy“ (M. cituje Buchheita, s. 14). Mörchen na takový přístup odpovídá rozdílem mezi pravou „Gedankendichtung“ (myšlenkovou, reflexivní poezií) vs. „do básní oblečenými myšlenkami“.

K argumentování tohoto rozdílu slouží právě „mýtus“, jakožto specifický, non-rationální diskurs v obrazech s různými figurami: „Mytická není jen řeč o Orfeovi, andělech a mrtvých; mytickými se stanou také růže, strom, plod, fontána, dům a jiné věci, mytické postavy jsou pastýř, milenci, dítě, žebrák a slova jako ‚poměr‘ /Bezug/, ‚dálka‘ (‚šíře‘), ‚prostor‘, ‚dech‘, ‚obličej‘, ‚noc‘, ‚hvězda‘, ‚svět‘ a další tvoří velké slovní pole, jehož jednota, nezávisle na ‚faktických‘ vztazích, je rozpoznatelná pouze mytickému vnímání“ (s. 28). Někdy se v souvislosti tohoto autonomního vesmíru hovoří také o Rilkových „základních slovech“ (Grundwörter). Rilke je podle M. určitým *mystagogem*.

Dva další body. Jedním je Heideggerův vliv. Mörchen tvrdí, že i když Rilkevi do díla pronikají tendence, které jsou Heideggerovi blízké, sám básník nepracuje pojmově jako filozof, nýbrž prostřednictvím mýtu. Kromě toho Ril-

33 Na Rilkeovu pozici slavení přešel nakonec i jeho následovník, písař ovšem v britském poetickém stylu, W. H. Auden.