

MILOŠ
KUČERA

RILKOVY
„DUINESER ELEGIEN“
INTERPRETACE
(A DEKLAMACE)

KAROLINUM



Rilkovy „Duineser Elegien“

Interpretace (a deklamace)

Miloš Kučera

Recenzovali: PhDr. Václav Maidl

doc. Pavel Novotný, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Dita Kříšťanová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2019

© Miloš Kučera, 2019

ISBN 978-80-246-4335-9

ISBN 978-80-246-4345-8 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2019

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Úvod

Vstupní poznámka	7
Hlavní záměr	7
Zdroje	8
Metrum	10
Elegické distichon obecně	10
Jaké metrum u Rilka?	12
Prezentace <i>Elegií</i>	21

Duineser Elegien / Duinské elegie

Die erste Elegie / První elegie	23
Průběh (sled argumentace) <i>První</i>	37
Die zweite Elegie / Druhá elegie	41
Průběh <i>Druhé</i>	52
Die dritte Elegie / Třetí elegie	55
Průběh <i>Třetí</i>	66
Die vierte Elegie / Čtvrtá elegie	68
Průběh <i>Čtvrté</i>	80
Die fünfte Elegie / Pátá elegie	82
Průběh <i>Páté</i>	99
Die sechste Elegie / Šestá elegie	102
Průběh <i>Šestá</i>	110
Die siebente Elegie / Sedmá elegie	112
Průběh <i>Sedmé</i>	130
Die achte Elegie / Osmá elegie	133
Průběh <i>Osmé</i>	145
Die neunte Elegie / Devátá elegie	148
Průběh <i>Deváté</i>	162
Die zehnte Elegie / Desátá elegie	166
Průběh <i>Desáté</i>	183

Závěr

Rilkův „myto-poietický obrat“?	187
--------------------------------	-----

Celkový průběh elegií

189

Abstract

196

Literatura

201

Překlad

203

ÚVOD

VSTUPNÍ POZNÁMKA

HLAVNÍ ZÁMĚR

Duinské elegie jsou právem všeobecně považovány za jeden ze dvou vrcholných lyrických cyklů R. M. Rilka. Tomu druhému jsem se věnoval v publikaci Rilky „*Sonette an Orpheus*“: *Interpretace (a překlad)*.

Mým záměrem tam bylo doplnit českou odbornou literaturu o Rilkově rozborech všech jednotlivých sonetů dvojdílného cyklu, a poskytnout tak čtenáři, tím spíše nějakému budoucímu překladateli, určité interpretační vodítko k recepci této poezie. Co se dosavadních překladů týče, vypadá to tak, že se řadí jeden za druhým, aniž by zatím došlo ze strany kritiky k podrobnému, vyčerpávajícímu srovnání. Je také možné, že i jejich obliba u českého čtenářstva je spíše subjektivní, náladová, nemající se, kromě zážitku z četby, o co dost opřít.¹

V němčině existuje řada knih, které se věnují v úplnosti jednotlivým básním obou velkých cyklů, přičemž, jak jsem zjistil u *Sonetů*, rozbory jsou pak někdy zaměřeny na myšlenkovou, doktrinární, filozofickou stránku Rilka. Tato filozofická stránka² bezesporu existuje, a možná je to její zstrašující přítomnost, co vede někdy k postoji „*Ne pas toucher!*“. Je to příliš komplikované a neodhadnutelné.

Soustředění se na filozofickou stránku má pak několik vzájemně se ovlivňujících důsledků. Prvním z nich je *patetizace* Rilкова tónu a zanedbání jeho oscilace mezi „vznešeným“ a „nízkým“, jeho vtipnosti (v širokém, freudovském slova smyslu). Tento apirorní, přepokládaný patos vede k tomu,

-
- 1 Někdy, i na základě záznamů svých studentů či jiných badatelů, kteří zkoumají, jak se ve školách čtení poezie učí, získává člověk pocit, že se přitom předpokládá, že báseň ani žádnou interpretaci nepotřebuje: že je to řeč jako každá jiná. Tak tomu ovšem není: většina našich „normálních“ řečí se odehrává v jasném kontextu (Podej mi prosím tu sůl). Ten v případě básně chybí, a interpretace pak často spočívá právě v odhalení toho, čemu jsem u *Sonetů* říkal „výchozí situace“.
 - 2 Za Rilkoví nejbližší filozofii se pak považuje ta Heideggerova, velmi obtížná: takže lze říci, že Heidegger v rozborech Rilka doslova „straší“ (v obou smyslech tohoto slovesa).

že některé obsahy, sémantémy nejsou považovány za možné: tohle by přece nikdy ten jemný a ušlechtilý Rilke nemohl myslet!

Druhým důsledkem je výlučnost *sémantiky*, v jejímž rámci jsou všechny výpovědi považovány za jeden, stejný „hlas“; ale když se do rozboru zapojí *pragmatické* hledisko, zjistí se, že někdy jde o ironii či sebe-ironii, o citace jiných „hlasů“ a podobně.

Při těchto apriori se samozřejmě stane, že výklad, interpretace po řadě veršů narazí na rozpor, který se pak někdy řešívá fantaskním, nepravděpodobným nápadem, jak se z toho dostat.

Často má pomoci uplatnění určité výkladové *metody* (která ale někdy sama vede k rozporu). Šlo by ji charakterizovat jako střední stupně mezi čistým rozбором jednotlivé básně versus jejím ponecháním tak (a věnováním se biografickým okolnostem). Metoda spočívá v tom, že se pro vysvětlení konkrétního, daného textu hledají jiné Rilkovy texty, kde zaznělo podobného téma nebo slovo.

Protože se moje preferování rozboru „čisté“ básně jen v jejím daném textu může zdát přehnaným a ryze osobním názorem, poslyšme hermeneutickou autoritu: „*V nejnovější době začíná literární věda činit z „Elegií“ svůj předmět a pohlížet přesně na text, který se jí ovšem snadno rozpadá na slova. Tak je pilný a svědomitě vypracovaný komentář Jacoba Steinera spíš komentářem ke slovům, jenž obzvláště s paralelami /tj. s jinými zazněními téhož slova u Rilka/ zachází marnotratným způsobem. Je ale choulostivá otázka, co se paralelami při interpretaci básně vůbec může provést. Dávají sice určitý směr pro jazykový úzus, význam jednotlivých motivů atd., ale když už je v samotné filologii velmi těžké a vzácné najít paralely, které opravdu souhlasí, tak je to v případě interpretace básně mnohem horší, neboť i ty paralely, které souhlasí, s sebou nesou riziko, že rozladí probuzenou rezonanci vyvolanou jednotou básnické řeči“³*

Budu, po práci o *Sonetech*, i zde postupovat tak, že porovnáím se svým vlastním výkladem už skutečně interpretace dvojího druhu: jednak ty, které jsou vyjádřené pomocí předchozích českých překladů, jednak ty, které explicitně formuloval literární vědec Jacob Steiner, právě ten výše hodnocený H. G. Gadamerem.

ZDROJE

Primární je samozřejmě vlastní text Rilkových *Elegien*. Zde se opírám o vydání v Insel Verlag, 2000.

3 Gadamer (2010, s. 245).

U českých překladů vycházím z těch snadno dostupných, knižně publikovaných či znovu publikovaných v relativní přítomnosti, po roce 1968.

Chronologicky první je předválečný překlad *Pavla Eisnera*, znovu vydaný v r. 1974 ve výboru Josefa Rumlera *RMR Obrazy a elegie* v nakladatelství Československý spisovatel.

Po něm následuje v roce 1990 výbor Hanuše Karlacha *RMR ... a na ochozech smrt jsi viděl stát* opět v Československém spisovatel, kde je deset elegií rozepsáno na tři překladatele: 1., 2., 6. a 7. přeložil *Jiří Gruša* (značím v komentáři jako „Gruša 1“), 3., 4. a 10. *Jindřich Pokorný*, 5., 8. a 9. *Pavel Eisner* (znění je totožné s jeho překladem v *Obrazech a elegiích*).

Poté v roce 2002 publikovalo nakladatelství Levné knihy *Elegie* v novém překladu *Jiřího Gruši* (z roku 1999, značím „Gruša 2“) (a přiložilo *Sonety* v překladu Václava Renče z roku 1944).

Pak vychází v roce 2007 v nakladatelství Herbia překlad *Jiřího Kosteleckého*, jediný v zrcadlové podobě.

Konečně v roce 2017 se vydalo nakladatelství Pavel Mervart překlad *Elegií* (i *Sonetů*) od *Milana Suchomela*.

Nemíním české překlady nijak zkoušet dávat do pořadí podle zdařilosti: toho bych se neodvážil. Používám je jako ukázky *interpretace*, kterou srovnávám se svou. Nicméně už při této záměrně omezené funkci je nápadná jedna věc: od všech ostatních se liší Kosteleckého překlad. Je jistě chvályhodné, že byl publikován zrcadlově a že přepis německého originálu je velmi pečlivý: u ostatních vydání se někdy stane, že se v českém překladu nerespektuje Rilkovo členění jednotlivé elegie na její strofy či části; také se přesně nedodrží jeho používání více teček za sebou (Rilke nepoužívá pouze tradiční tři tečky, ale variuje jejich počet). Na druhé straně ovšem nelze Kosteleckého překlad nazvat *básnickým*: zavádí přímo do znění svoje interpretace a vysvětlivky, které dělají z původní básně *smíšený* text; ten je pak, protože rozepisuje Rilkovy básnické „zahuštěné“ formulace, i mnohem delší; při svém prozrazování pak i nudný, bez překvapení. Pro moje účely to však nevádí.

Jako kompletní rozbor *Elegií* jsem vybral práci již zmíněného *Jacoba Steinera* z roku 1962 s názvem *Rilkes Duineser Elegien*. Jistě, Gadamer ho v mé citaci kritizoval, ale předtím i chválil jako představitele nové tendence ve výkladu, která se už nesnaží najít v Rilкови potvrzení svého vlastního filozofického nebo teologického angažmá. (Stejně jako při práci na *Sonotech*, uvedu zde vždy nejprve svůj vlastní výklad, aniž bych předem četl ten Steinerův, který pak k nejasným místům pro srovnání připojím.)

Ještě důležité *varování* k použití *Freuda*.

Rilke se s ním osobně znal prostřednictvím Lou Andeas-Salomé, a pro Rilkovy biografy není pochyb, že básník vystupuje ve Freudově textu *Vergäng-*

lichkeit (1915), kde se popisuje procházka kvetoucí přírodou a „mladý, už slavný básník“ během ní nařiká nad pomíjivostí. Na tom však nezáleží: podstatnější je, že Rilke Freudovo dílo dobře znal a zjevně na ně, stejně jako na nabídku zkusit psychoanalýzu, reagoval (Lou mu ji prý rozmluvila). Komentář k vydání, z něhož vycházím, z pera Manfreda Engela, se Freudově vlivu věnuje u interpretace Třetí elegie, pod názvem „Rilke und Psychoanalyse“ (s. 116–121).

Nejde mi ale ani o to, abych ukázal jakousi *kauzalitu* mezi Rilkovým čtením Freuda a Rilkovými básněmi. Freudovo dílo je jedním z mála *kulturních* výtvorů, které já sám trochu znám, a tak si Rilkovy myšlenky zkouším přiblížit Freudovým (někdy i Lacanovým) prostřednictvím; kdybych byl třeba zběhlý v biblistice a religionistice nebo ve filozofii, používal bych koncepty od nich.

METRUM

ELEGICKÉ DISTICHON OBECNĚ

Duinské elegie jsou skladbou, jejíž ideální realizace je přednesová, deklamační: *elegos* znamená u Řeků pohřební zpěv, a ten už je slyšet! Ale není to žádné larmoyantní tahavé kvílení, nýbrž mužný nárek. Z překladatelského a obecněji recepčního hlediska představuje metrum těchto Rilkových zpěvů důležitý problém. Obtížnost *Sonetů Orfeovi* spočívá často v odhalení zakódovaného druhého plánu významu – ale *rytmicky* jsou *Sonety* poměrně průhledné. Vždyť jsou to spíš malé *zpívánky* (sonet je česky tzv. znělka)⁴, než velké zpěvy.

Problém není jen v tom, nějak do sebe impregnovat Rilkův elegický rytmus a relativně ho napodobit, ale už vůbec zjistit, jaký u něho vlastně existuje.

Metrum, míra určená elegiím obecně, je tzv. *elegické distichon*. (V něm, v přibližném, by mělo být zkomponováno osm z deseti Rilkových elegií; 4. a 8. jsou v *blankversu*.) Naštěstí to vypadá, že německé elegické distichon dospělo od klasické řecké a římské podoby do asi stejného *metrického schématu* jako v české prozódii (záleží pak už spíše na názoru versologa⁵):

— u (u) / — u (u) / — u (u) / — u (u) / — uu / — u

— u (u) / — u (u) — // — uu / — uu / —

4 Nemyslím „zpívánky“ nijak depreciativně: nehodnotím tím básnickou ani myšlenkovou závažnost obou děl, ale uvažuji z hlediska receptce a reprodukce rytmu.

5 Např. V. Macura, který zpracoval elegické distichon pro *Slovník literární teorie* (Odeon, 1984, s. 88), připouští pro zakončení pentametru kromě přízvučné slabiky i nepřízvučnou, ale vzhledem k tomu, že tato následuje po úplné daktylské stopě a nic za ní už není, je stejně víceméně přízvučná.

Distichon, dvojverší se skládá z daktylského (— ∪ ∪) hexametru (šestistopý verš) a z daktylského pentametru (pětistopý verš). Vidíme ale, že daktyly mohou být v první polovině verše zkráceny na trocheje (— ∪), v druhé polovině veršů už jsou ovšem víc povinné: přitom podle mě speciálně v páté stopě za tím účelem, aby ani hexametr ani pentametr *nemohly skončit klesající kadencí daktylu* (— ∪ ∪). Hexametr končí na trochej (— ∪), a v klasice dokonce na spondej (— —)⁶, pentametr na přízvučnou slabiku (—), tedy, chceme-li, na poloviční spondej.

Dále vidíme, že z hlediska počtu stop a přízvuků není mezi hexametrem a pentametrem rozdíl (oba jich mají 6), jen pentametr je má zkrácené: je to nápadné zejména uprostřed, kde je dieréze, rozluka (/ — // — ∪ ∪) mezi polovinami verše.⁷

Také hexametr se závazně člení na větší úseky, než jsou jednotlivé stopy, a to cézurami (neznačím), jež mohou být svou důležitostí hlavní a vedlejší a svou rytmikou tzv. mužské nebo ženské. Rozčlenění se někdy říká *frázování* verše, které už odráží jeho čtení nahlas, recitaci, deklamaci.⁸

Vtip je ovšem v tom, že dávání přízvuku podle nakonec pragmatického smyslu (*co vlastně a komu chci říct*) vytváří jednotlivé stopy, které mají svou hodnotu, jež zase nesmí jít proti frázování: a tím já vlastně chci říct čtenáři, že ony různé úrovně velikosti (stopy vs. úseky verše) nejsou na sobě nezávislé, nýbrž v interakci, že musejí dávat smysl, a to i se započítáním sémantiky (akcentovat důležité slovo, plnovýznamové, nebo to, jež označuje skutečnost, na niž se předtím někdo ptal mě nebo já sebe).

V německém kontextu se tradičně uvádí na ilustraci disticha Schillerovo elegické distichon, které se svým tématem týká zase elegického disticha, a to průběhu *emoce*, kterou by mělo vyvolat:

**Im Hexa/meter/ steigt des /Springquells /silberne/ Säule,
im Penta/meter /drauf //fällt sie me/lodisch her/ab.**

6 Pak se mluví o tzv. herojské klauzuli.

7 Viz např. 6. verš 1. elegie: „**und** wir be/**wundern** es /**so**, //weil es ge/**lassen** ver/**schmäht**“, který představuje daktylský pentametr.

8 Dieréze a cézura jsou někdy používány ke značení i o řád níž, tj. na vztah stop a slov: be/**wundern**, ge/**lassen**, ver/**schmäht** jsou cézurové (stopy se lámou uvnitř slova), zatímco přechod es /**so** je zase dierézový (stopy se lámou mezi celými samostatnými slovy). Slovníky podle mě málo zdůrazňují, že na vyšší úrovni cézura vyznačuje jakousi přirozenou polovinu věty a i polovinu jejího sémantického tvrzení, např. rozvitý subjekt a pak predikát.

Možná by to šlo přeložit jako:

Jak hexa/**metrem** /**stříbřitý** /**sloupec** /**pramene** /**stoupá**,
tak penta/**metrem** /**jej** //**nastane** /**hudební** / **spád**.

Kdybych žertoval: zdá se, že jde o dost falické metrum, které, pokud je nářkem, tak téměř ejakulačním. On totiž ten spád, jež zmiňuje Schiller, není zakončen daktylsky pozvolně, doznívajícím způsobem (ženský orgasmus?), ale spondejsky prudce, až zoufale.⁹

Někdy se k Schillerovi připojuje ještě parodie od Mathiase Claudia:

Im Hexa/**meter** /**zieht** der äs/**thetische** /**Dudelsack** /**Wind** ein,
Im Penta/**meter** /**drauf** //**läßt** er ihn /**wieder** her/**aus**.

Jak hexa/**metrem** /**natáhnou** / **vítr** ty /**estétské** /**dudy**,
tak penta/**metrem** /**jej** //**vypustí** /**tudy** zas /**ven**.

(Což není, při vši parodičnosti, o nic méně popis tumescence a detumescence.)

JAKÉ METRUM U RILKA?

Kdyby Rilke používal pravidelná elegická disticha (s výjimkou 4. a 8. elegie v blankversu), měl by to jeho překladatel (a pak čtenář jeho překladu) poměrně snadné: stačilo by napsat české distichon.

Není tomu tak: elegické distichon Rilke systematicky a důsledně nedrží. Pak ovšem máme před sebou hned dvě otázky: 1. drží vůbec nějaké pravidelné metrum, nebo se jedná o volný verš? (a pak zda má přece jen a nakolik nějaké metrum jako své pozadí, proto-formu, právě od níž se odchyluje); 2. jak ho při této případné nepravidelnosti vlastně číst?, tj. nakolik např. využívat tzv. *metrického impulsu*, který by si vynutil i takovou deklamaci, jež by byla z hlediska běžného frázování dané výpovědi více či méně „nepřirozená“, „nenormální“?

Pohlédněme raději hned na náš materiál, na prvních 7 veršů První elegie. Takto je frázuje (a každý verš pak kvalifikuje) W. Schröder (1992, s. 98)¹⁰:

9 Napsal jsem to nejprve v žertu, ale postupně si říkám, zda na tom opravdu něco není. První poloviční pentametr (do dieréze), zakončený akcentem, by ohlašoval vlastní ejakulaci v druhé polovině, byl její předzvěstí. (Muži budou vědět, o čem mluvím.)

10 Jde o skvělou práci *Der Versbau der Duineser Elegien: Versuch einer metrischen Beschreibung*.

- 1 **Wer**, wenn ich/ **schrie**e,/ **hör**te mich/ **denn** aus der/ **Engel** („daktylský pětistopý“)
- 2 **Ordnungen?**/ **und** ge/**setz**t selbst, es /**näh**me („daktylský čtyřstopý“)
- 3 **einer** mich/ **plötz**lich ans /**Herz**: ich ver/**ging**e von /**sein**em („daktylský pětistopý“)
- 4 **stär**keren/ **Dasein**./ **Denn** das/ **Schöne** ist /**nichts** („katalektický daktylský čtyřstopý“)
- 5 **als** des /**Schreck**lichen/ **Anfang**, /**den** wir noch /**grade** er/**tragen**, („hexamet“)
- 6 **und** wir be/**wund**ern es /**so**, /**weil** es ge/**lassen** ver/**schmä**ht, („pentamet“)¹¹
- 7 **uns** zu zer/**stö**ren. Ein /**jeder** /**Engel** ist /**schreck**lich. („daktylský pětistopý“)

Problém ale je, že text jde podle mě frázovat i jinak:

Wer, /**wenn** ich /**schrie**e, /**hör**te mich /**denn** aus der /**Engel**¹²
Ordnungen? /**und** gesetzt /**selbst**, es /**näh**me
einer mich/ **plötz**lich ans /**Herz**: /**ich** ver/**ging**e von /**sein**em
stärkeren /**Dasein**./ **Denn** das /**Schöne** ist /**nichts**
als des /**Schreck**lichen /**Anfang**, /**den** wir noch /**grade** er/**tragen**,
und wir be/**wund**ern es /**so**, /**weil** es ge/**lassen** ver/**schmä**ht,
uns zu zer/**stö**ren. /**Ein** /**jeder** /**Engel** ist /**schreck**lich.

Při tomto frázování má 1. verš už 6 přízvuků (díky přízvučnému druhému slovu), 2. má dál 4, ale 1 posunutý, 3. už 6, 4. stále 5, 5. stále 6, 6. stále 6, 7. už 6.

Podle Schrödera čte 5. verš jeho předchůdce H. Weigand více méně chybně s dvojnásobnou předrážkou, tedy patrně jako

als des /**Schreck**lichen /**Anfang**, /**den** wir noch /**grade** er/**tragen**,

což bych si vysvětlil i tím, na Weigandovu obhajobu, že předchozí verš končí na přízvučné **nichts** a v rámci „normálně“ vyslovené a koncem verše nepřerušené věty by to pak naprosto chybné nebylo (...**nichts** als des **Schrecklichen Anfang**...): zde právě narážíme na zmíněnou otázku metrického impulsu.

11 Tyto dva verše dají Schröderovi dohromady „verhaktes Distichon“ (předchozím veršem syntakticky „zaháknuté“ distichon, zatímco jakožto čisté dvojverší má tendenci být epigramatické, být nápisem, co si vystačí sám).

12 Kdyby první verš začínal třeba „**Wer** will mich **hö**ren...“, bylo by to podle mě jednoznačnější.

Podívejme se, když už tyto verše (tedy vlastně vstupní odstavec k celému cyklu) probíráme, na jejich české překlady. Jak bych *odhadl* jimi plánovanou deklamací.

EISNER

Kdo, /kdybych¹³ /křičel, / uslyšel /by mne jen /z kůrů andělských? a byt/ i snad/ některý/ vzal mne na srdce/ náhle pak /své: já /zhynul bych /jeho silnějším /bytím. Neb /krása to /není než jen /počátek /hrůzy, jež /právě že /snesem. A náš /podiv je /proto, /že se jí, /poklidné, /nechce zahubit /nás. Vždyť je /každý z /andělů /hrozný. (alternativně: nás. / Vždyť je)

Tento překlad se mi zdá ve srovnání s následujícími dvěma od Gruši a jedním od Kosteckého a Suchomela zpětně nejspokojivější – zejména kvůli tomu, že nezakončuje verše pomocí sestupné kadence daktylu.

Čistý hexametř je v 6. verši, určitá verze i v 1.

GRUŠA 1

Kdo, /kdybych /křikl, /kdo by mě /uslyšel /z andělských kůrů? a /kdyby se /stalo a /někdo mě /náhle přitiskl /k srdci: /zhynul bych /jeho silnějším /bytím. Vždyť /krásné je pouhý že /počátek /děsu, /který už /ztěžka jen /snesem, neboť /obdi/vujem, /nás tak /blaho/volně pohrdá /zničit. A /každý /anděl je /děsný. (alter. A každý /anděl je)

Některé z koncových přízvuků neslyším spolehlivě, neboť Gruša využívá zakončování úplným daktylem (1 přízvučná + 2 nepřízvučné: — ◡ ◡) v případě „andělských“, asi i u „krásné je“, zatímco u Rilka je zakončení vždy trochejské (— ◡) nebo katalektické (—) a u Eisnera zde vždy jenom trochejské (— ◡).

Čistý hexametř Gruša použije v 5. verši (jako Rilke), možná i v 6. (čtení není spolehlivé), ale ten druhý nesplňuje pravidlo úplného daktylu v předposlední stopě.

13 Opět preferuji „**Kdo, kdybych...**“. Daktyl by se totiž zcela jednoznačně objevil při „**Kdo by mě...**“. Viz dál též Kosteckého začátek, s jednoznačně nepřízvučnou druhou slabikou. Možná ale Eisner nezamýšlel přízvučné čtení: nelze to zjistit.

GRUŠA 2

Kdo, /kdy bych /**křičel, /kdo** by mě /**zaslechl**
z andělských /kůrů? A /**kdy** by /**přece, /kdy** by mě (*alter. A* **kdy** by /**přece**)
jeden a /zprudka /přítiskl /k srdci: /zašel bych
jeho /silnějším /bytím. Vždyť /**krása** je /**pouhý**
počátek /hrůzy, /který snad /**ještě /snesem,**
v obdivu /nad tím, jak /**blaho/volně** nás
odmítá /zničit. A /**každý /anděl** je /**hrozný.** (*alter. A* **každý /anděl** je)

Překladatel ve svém druhé, pozdější verzi přechází k pětistopým daktylo-trochejům (s výjimkou čtyřstopého 6. verše, který by ale možná ještě šel přečíst se závěrečným přízvukem).

Je tato druhá verze díky své větši pravidelnosti nějak rytmičtější? Určitě ano. Ale není to žádný elegický, ani Rilkův rytmus, protože ten by neměl končit daktylskou stopou (— ◡ ◡), jak to činí přinejmenším první, druhý, třetí a asi i šestý Grušovův verš. Dochází tím ke změně emoční hodnoty: Rilkovy trocheje na konci (— ◡) neklesají jako Grušovy daktyly a poloviční spondej v pentametru (tj. jedna přízvukná slabika —), ten je pak přímo *fatálně vzdorný*: tak /**ať.** (Koncové daktyly by se neměly používat tam, kde by mohlo jít o určitou elegickou *hrdinskost*. Daktyl jde do ztracena, je emočně uklidněním, uspokojením, a to je proti smyslu elegičnosti jako nářku.)

KOSTELECKÝ

Kdo, když /křičel bych, /**zaslechne** mě¹⁴ /**z andělských**
kůrů? A /**navíc /důstojně /snad, mě /náhle /přivine**
k svému /srdci: já /zahynul /bych pak /**jeho**
silnější /touhou /žít. Neboť /**krása /sama** je /**pouhým**
počátkem /hrůz, /které jsme /**ještě /schopni** snést
vzbuzuje /v nás obdiv/ svým¹⁵ **chladno/krevným/ pohrd/nutím**
zničit nás /**beze /zbytku.** A /**každý anděl** je /**hrůzný.** (*alter. A* **každý /**
anděl je)

Není to rytmicky nejšťastnější překlad, dvakrát jsme se dostali do úzkých ohledně tří nepřívzvučných slabik za sebou. Také asi není dobrý onen vstup, začátek prvního verše, u Kosteleckého pojatý patrně trochejem (— ◡),

14 Tady dostáváme 3 nepřívzvučné slabiky za sebou (nebo by se muselo dělit na dvě stopy: /zaslech/**ne** mě/).

15 Opět nevím, jak bych měl číst.

zatímco ostatní překladatelé možná, snad cítí, imitující Rilka, že po **Kdo** by mělo následovat jasné vyjádření toužebné *fikce*, přání křičet, plakat, aby mě uslyšelo něco mateřského, malování si představy, jako by to bylo, **kdyby**... (Viz dál v textu hned potlačení této touhy, s polknutím temného vzlyku, jehož naplnění by nemohlo dopadnout dobře.)

Kostelecký si trochu vypomáhá přibližnými vnitřními rýmy, což asi není ke škodě („křičel bych“ – „andělských“), ale jsou místy vymyšlené (ono „důstojně“, rýmující se trochu se „zaslechne“ a „přivine“, v textu vůbec nenacházím). A nejsem si ani jistý, zda příliš vnitřních rýmů spolu s koncovými daktyly nepřispívá k nežádoucí harmonizaci, smíření. U Rilka se sice náběhy na vnitřní souzvuk, když ne rýmy, objevují také, ale asi je třeba to hlídat. (Svádí to, a mě ve vlastním překladu, asi ještě více.)

SUCHOMEL

Kdo, /kdybych /křičel, / uslyšel /by mě pak **/z kůrů andělských? /A** kdyby **/se i /stalo,**
že **/některý** z nich **/přilnul** by mě ¹⁶/**najednou /k srdci:**
zašel bych **/jeho /silnějším /bytím.** Vždyť
krása /není než **/začátkem /hrůzy,** jež **/ještě /snesem,**
žasneme, /jak vlídně/ **pohrdají¹⁷ /mocí**
zničit nás. Vždyť ¹⁸/**každý** z těch **/andělů je /hrozný.**

Daktylská zakončení veršů se zde neobjevují, ale čtyřikrát jsme se ocitli před alternativou, zda zachovat tři nepřízvučné slabiky za sebou, nebo to zkusit zrušit zavedením aspoň relativního přízvuku na třetí slabice, což ovšem, když se děje uvnitř takového slova jako „**pohrdají**“, nic moc deklamaci nepřináší.

Vraťme se ale k pozoruhodné versologické analýze W. Schrödera. Už u prvních 7 veršů našel 4-5 forem¹⁹ veršů (daktylský čtyřstopý; daktylský pětistopý; katalektický daktylský čtyřstopý; hexametr + pentametr, tvořící „zaháknuté“ elegické distichon); pro *Elegie* celkově forem nachází 33!

Navzdory této varietě dospívá Schröder přece jen k představě *základního verše* (Grundvers), jenž by byl „ohlasem“ (Widerklingen) k proto-formě (moje

16 Stejně jako u Kosteleckého, čtyřslabičné stopy, které by se musely dělit.

17 Opět.

18 Opět.

19 Podle toho, zda budeme hexametr a pentametr zvlášť nebo dohromady jako zaháknuté elegické distichon.

terminologie), která v *Elegiích*²⁰ zaznívá a právě od níž se ostatní formy odchy-
lují. Předtím ale Schröder probere verze svých předchůdců.

Aktuálním oponentem je Schröderovi zmíněný H. Weigand (1964), kte-
rý ale podle něj zřejmě nečetl stejně orientovanou doktorskou disertaci
L. Hardörfera (1954). Oba posledně jmenovaní autoři dospívají k názoru, že
základním veršem *Elegií* je tzv. *poloviční pentametr* (penthemimeres: — ∪ ∪ /
— ∪ ∪ — //)²¹, který byl ovšem měl být nějak interpunkčně ukončen. Schrö-
der pak vyčítá Hardöferovi, že ten toto sobě zadané pravidlo nerespektuje,
když např. za dva poloviční pentametry počítá Rilkův verš „**denen das Frühe-
re nicht und noch nicht das Nächste gehört**“, kde jsou poloviční pentametry
oddělené nepřívzvučnou cézurovou spojkou (und): tu prý podle Hardöfera
básníkovi stačí pouze vypustit – ale to básník neučinil, namítá Schröder
(s. 84). Nechci zabíhat do detailů. V zásadě by Schröder se svými předchůdci
souhlasil, že se Rilkův elegický verš pohybuje „někde mezi klasickým elegickým
metrem a volným rytmem“ (Schröder, s. 85, citující Hardöfera), avšak k základ-
nímu verši dospívá jinému.

Proto-formu má základní verš (jakožto jeho derivace od ní) tedy stejnou:
„Čistě kvantitativně viděno, jsou relikty klasického elegického disticha v Rilkových
Elegiích příliš ojedinělé, aby se metrický charakter *Elegií* dal popsat pouze jako silně
odvozená modifikace této zavedené míry. Fungují však jako – vždy znovu probuze-
ná – vzpomínka na to, co je v této specifické lyrické formě obvyklé, očekávané, jako
vzpomínka, která není ústupkem. Mnohem spíše prozrazuje udržování hexametru
a pentametru (a jejich spojení do disticha pravého nebo nepravého, tj. stíženého
jistými formálními nedostatky) básníkovo přesvědčení, že jsou jako opěrné prvky
zamýšlené elegické výpovědi nepostradatelné“ (Schröder, s. 86).

Základní verš je pak podle Schrödera „daktylský pětistopý“ (viz verše 1,
3, 7 v *První výše*)²², na který pak bývá napojen klasický pentametr (v zásadě
se prý ale rozsah stop verše může pohybovat od 2 do 8). Při tomto napojení
dostáváme Schröderův tzv. *Rilkův distichon*, např. v *První* (na jejím samém
konci) onen syntakticky „zaháknutý“ (s. 93):

20 Je to dojemně fanouškovské: o jednotlivých *Elegiích* se mluví jako o „První“, „Sedmé“,
tj. ve stejné slangové dikci jako o *symfoniích*, třeba Beethovenových, což dává Schröder
do trochu ironických uvozovek.

21 Ze schématu je jasně vidět, že pentametr i poloviční pentametr jsou něco jiného než
Grušův pětistopý daktylo-trochej, byť slovo „pěti“ (penta) sugeruje shodu.

22 Upozorňuji, že ani u Schröderova „daktylského pětistopého“ nedostáváme většinou
Grušův model s možností daktylského zakončení — ∪ ∪. (Alespoň v *První* ne.) Když
se vyskytne, kóduje to Schröder jako „daktylský pětistopý s nadpočetným klesáním
v kadenci, vadné“.

(daß erst im erschrockenem Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling)
plötzlich für /immer ent/trat, das /Leere in /jene
Schwingung ge/riet, /die uns jetzt /hinreißt und /tröstet und /hilft.

První je opravdu první (* 21. ledna 1912 v Duinu), a tak by podle versologa mohla představovat východisko pro Rilko zacházení s elegickou formou (s. 105). Schröder ji proto celou okódoval²³ a našel v ní: 3 disticha, 8 Rilkových distich²⁴, 12 hexametřů (v různých podobách, včetně s předrážkou), 11 pentametřů (opět různých), 68 pětistopých daktylských (různých) a 5 různých čtyřstopých daktylských (s. 105).²⁵

Při vyhodnocování této statistiky chválí Schröder Weiganda za to, že si všiml důležitosti pentametřů a souhlasně cituje jeho tvrzení: „*Všude, kde se objeví tento pružící /federnde/ verš, slyšíme spád disticha*“ (Schröder, s. 106, cituje Weiganda, s. 277). Jestliže jsou s pentametrem spojeny daktylské pětistopé verše, pak také dělají dojem disticha (výše zmíněné „Rilkovo distichon“), protože, jak opět tvrdí i Weigand, rozdíl mezi 5 přízvuky ve zmíněném daktylu a 6 v hexametu je sluchem málo postižitelný, čtenář ho prý téměř nepocítí – to považuji za velmi cennou radu: i český překlad by se mohl o čisté *pentametry* snažit! A dokonce bych tipoval, že i ony nečisté, kde jde při cézuře (dierézi) eventuálně nepřízvučnou slabiku „spolknout“, jako to v případě výše citovaného „*denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört*“ naznačoval Weigand; podstatné mi připadá zakončení polovičním spondejem (/ -).

Oba versologové se ale liší ve frázování některých veršů.²⁶

Každopádně je Schröder rád tomu, že se pomocí 11 distich (3 relativně standardních, 8 rilkovských) dostává 22 z 95 veršů do správného elegického tónu, který je tou žádoucí *vzpomínkou* na klasiku, *vzpomínkou*, jež je ještě posilována 12 hexametry.

Dalším podrobnějším důkazům se už nevěnuji, ale zajímá mě něco jiného, a sice versologova reakce na sérii nepřízvučných předrážkových začátků okolo verše 60 (die **Stimme**, die **ununterbrochene**, Es **rauscht**, Wo **immer**, - ,

23 V překladu První označuji verše, které frázuji mírně jinak, horním indexem x.

24 Sčítám čistou a „zaháknutou“ formu.

25 Veršů je v První celkem 95, takže součet veršů nesouhlasí, ale rozdíl je způsoben dvojím započítáváním (do distich a zvlášť).

26 Tak např. poslední verš navrhuje Schröder číst **Schwingung ge/riet, die uns /jetzt /hinreißt und /tröstet und /hilft**. Weigand prý naproti tomu přízvukuje spondej-sky **hinreißt**, a to z *emočních* důvodů, aby verš zazněl jako „mávání křídly“ (flügel-schlagend), což Schröder jako závěr První neakceptuje (s. 106). Nejsem schopen Weigandovy stopy v celém verši vymyslet (jestli nějak takto: **Schwingung ge/riet, /die uns jetzt /hinreißt und /tröstet und /hilft**), ale navrhuji ještě jinou deklamaci než němečtí versologové (**Schwingung ge/riet, / die uns jetzt /hinreißt und /tröstet und /hilft**).

Wie **neulich**): mění se zde záměrně a z nějakého důvodu *ladění* nářku? Podle Schrödera je jejich hustota (Massierung) nápadná, ale posluchač je prý, v případě přízvučného zakončení předchozího verše přičlení k němu, a průběh onoho kritického to nenaruší – ale tím by se podle mě zas zničila údernost toho přechozího?! O této „neutralizaci“ ví Schröder též, ale nic emočního z toho nevyvozuje, jen dál správně připojuje, že přízvučná údernost (Hebungsprall) se realizuje jen tehdy, když následující verš opět zazní úderně.²⁷ Je to ale opět další důležité upozornění: dát si pozor na zavádění neutralizujících nepřívzučných předrážek – má to konsekvence.

Úplný Schröderův závěr: „*Při nutných zásazích do klasického vzoru můžeme označit veršovou stavbu ‚První elegie‘ jako poměrně vázanou na tradici. Ať už si básník dovolil sebevíc volnosti, nepochybné východisko lze znovu a znovu cítit*“ (s. 108).

Než uvedu nějakou (vůbec ne autoritativní) úvahu, co by z toho všeho možná plynulo pro překládání *Elegií* z hlediska metra, dovoluji si malou odbočku.

Bertolt Brecht ve své poznámce „O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy“²⁸ plaiduje pro jím používanou tzv. gestickou techniku, tj. takové psaní poezie, které by sledovalo „gestus‘ mluvící osoby“ (s. 324). Inspirace k ní mu přišla z divadelní deklamace, ale i z příležitostí v každodenním životě: tak např. slyšel zástupy skandovat „**Wir haben Hunger**“ nebo vyvolávat pouličního prodávče textů, libret naprosto neobvyklým frázováním²⁹. Brecht samozřejmě primárně cílí na to, jak psát nepravidelné rytmy tak, aby se tam cosi jako pravidelnost či oprávnění, předem dostalo – a už připravovalo žádoucí „gestus“³⁰ přednášení, recitace.

Příklady se skandováním či s jiným neobvyklým frázováním však jako by současně tvrdily, že si tento „gestus“ dokáže podrobit frekventovanější model frázování, zabudovaný a očekávaný pro daný text, a to asi většinou gesticky neutrálnější, možná pouze jaksi informativní („**Wir haben Hunger**“³¹, „**Večerní Praha**“, „**Kdo za to může?**“, „**Bojovat, hoši!**“).

Pak se samozřejmě nabízí otázka, v čem vlastně spočívá závazná realita metra: existuje něco *objektivního*, podle čeho verš číst? Bezesporu ano. Ale

27 To je ten důvod, proč jsem i uvnitř verše (1.) frázoval **Wer, wenn** ich...

28 In Brecht, *Zloděj třešní*, s. 323–325 (Mladá fronta, 1967).

29 Starší čtenář si možná vzpomene na „**Večerní Praha!**“ v podchodu na Václavském náměstí nebo na „**Kdo zato může!**“ na náměstích a pláních; aktuálně jsem si všiml třeba sportovního „**Bojovat hoši!**“ na stadiónu.

30 Brecht zde asi hovoří o tom, čemu se v lingvistice obecněji říká *pragmatika* výpovědi.

31 Kdyby se předtím kdosi ptal, „Má někdo ještě hlad?“, muselo by se to už frázovat jinak: „**Wir haben Hunger!**“ či až jako ono Brechtovo „**Wir haben Hunger**“.

nemá to charakter tvrdého, přírodního předpisu, třeba formule pro gravitaci. Naspodu sice možná leží téměř materiálně přírodní *ekonomie* fonetiky, která vede mluvidla k nejméně energeticky nákladnému řešení, ale pak do hry vstupuje ještě *úzus*, jednak běžné, hovorové řeči, jednak řeči psané, a to včetně vybudované tradice poetické prozodie daného národního jazyka; na úrovni jednotlivého verše pak působí návodně tzv. *metrický impuls*, tj. automatismus získaný z čtení předchozích veršů (ale ten už je na přechodu k reálnému frázování...).

Mám prostě trochu dojem, že Schröder, i když ví o rozdílech ve frázování (už díky nesrovnalostem s Weigandovým čtením), s touto nakonec pouze zvykovou realitou někdy zachází, jako by byla právě čímsi stejně *objektivním* jako zákon gravitace, a na „gestus“ bere menší ohled: umisťuje svoje přízvuky a nepřízvuky tak, jak by tomu bylo, kdyby „zákon“ platil, tj. jak by tomu podle obvyklého, většinou možná hlavně *informativního módu* úzu mělo být.³²

Ideální by samozřejmě bylo, kdybychom mohli slyšet deklamovat *Elegie* samotného Rilka, ale to se nestane, a tak může překladatel jen přibližně uhadovat. Co dělat, aby byl jeho odhad nejsprávnější? Opakovaně, stále a stále si říkat originál, až by se dostal pod kůži? Ale to neznamena násilně přečíst každou jednotlivou elegii v jednom tónu nářku: co když se ladění mění (a kolem verše 60 ubude kvůli neutralizaci údernost závěrů)? Tedy vlastně nejprve zkusit text co nejcitlivěji přečíst, před opakováním. Ale k tomu je zas třeba dokonale rozumět jeho pragmatické orientaci, „gestice“ (s níž Rilke zjevně silně operuje): to, co čteme, je to obyčejná pravá otázka, nebo nevěřící, pochybuující?³³, nebo obviňující, znající odpověď?³⁴; jde o pouhé tvrzení, nebo o odpověď na zamlčenou otázku či na předchozí tezi?³⁵; je to autorovo tvrzení, nebo parodie a ironie? Určení gestu, pragmatiky přitom zas závisí ve značné míře na *sémantické* interpretaci výpovědi, na tom, co se chce říct (třeba i na vytušení oné touhy po *křičení* v prvním verši skladby).³⁶

A tak se, ideálně, asi musí pracovat z několika stran, střídat je. A to je ve hře ještě otázka, jakou roli zamýšlel sám Rilke pro *metrický impuls*, jakou znásilňující sílu by mu dovolil.

32 K představě výrazové volnosti přednesu je také velmi poučné pustit si nějaké *zpívané* elegie, třeba od Boba Dylana.

33 „**Kdo, kdybych křičel...**?“ – ale nekřičím, to je fikce, podmínka.

34 „**Kdo zato může!** – odpověď byla známá (Ká eS Čé).

35 „**Wir haben Hunger!**“ – „Hat hier vielleicht jemand Hunger?“ (Má tady snad někdo hlad? Všem v našem státě se přece daří dobře.)

36 *Sémantická* složka *Duinských elegií* však v zásadě neobsahuje ony textu podtažené, skryté metafory, kódy, jak tomu bylo v *Sonetech Orfeovi*. Tam, v malém prostoru znělky, se *paradigmatické* zhuštění vnucovalo; nyní, na větší ploše elegické formy je možné obrazy rozprostit do *syntagmatického* sledu.