

Jak najít smysl v nesmyslu? Nehledat... Prožít ho!

— aneb Princip básně demonstrován v moderní poezii 20.
století

Nová epocha, nové hodnoty. Přelom 19. a 20. století přinesl mnohé, jak to dobré, tak to špatné – v tomto období převážně hrůzy světových válek, jež velkou měrou formovaly toto období. Kromě jiného znamenalo nové saeculum též revoluci v umění. Přichází nová tendence nejen v přístupu k malířství, sochařství, architektuře a literatuře, ale zároveň i ke světu jako takovému. Umělecké styly za sebou v těsném závěsu nesly filozofické směry a vlastní doktríny. Začíná být kladen důraz na individualismus, subjektivismus, modernismus a experiment. Umělci rozbíjejí dosavadní hranice, zkoumají, kam až je jejich obor pustí, snaží se najít si vlastní, správnou cestu a ukázat, co mohou světu nabídnout. To vše nejednou za cenu pobouření – což často není nechtěný efekt, naopak je to mnohdy samotný cíl.

Literatura, v čele s poezií, byla nyní nástrojem pro sebevyjádření, demonstraci vlastních sil. Stejně jako další odbory, i zde docházelo ke snaze o vymanění z doposud zaběhlých kolejí, o vymyšlení něčeho nového, něčeho, co tu zatím nebylo. Mnozí autoři experimentovali a začali dostávat samotnou podstatu jazyka až na úplnou dřeň. Široká škála směrů, kterými se autoři později vydávali, měla jeden společný základ – pokoušení výše zmíněné míry flexibility stávajícího fungování jazyka, popření dosavadních dogmat a přetvoření celkového vnímání umění, a to vše kvůli tomu, aby pak mohlo dojít k opětovné katarzi podle jejich mínění. Tím však vyvstává několikero otázek. Co dělá báseň básní? Kde se nacházejí hranice hry se slovy, za kterou už autor nemůže vstoupit, aby nepopřel samotnou podstatu jazyka či textu? Kde se nalézá smysl v zdánlivě nesmyslné básni? Jaké z takovýchto pracovních procesů vznikají problémy, které dosud nikdo nemusel příliš řešit? A není to zkrátka už příliš?

Celou problematiku lze poměrně dobře demonstrovat na dílech Christiana Morgensterna, konkrétně na *Šibeničních písních* (v originále „*Alle Galgenlieder*“). Tento Němec byl brzkým předvojem a pozdější styly (jako byly například dadaismus, surrealismus, poetismus či expresionismus) v mnoha ohledech předjímal. On byl jedním z prvních spisovatelů, kteří s pomyslnou jazykovou revolucí započali, a jeho díla se tak stala úhelným kamenem pro tvorbu nejednoho spisovatele nadcházející modernistické éry.

Christian Morgenstern, celým jménem Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern, narozený 6. května 1871 v Mnichově, byl svébytným německým spisovatelem, kterému se však za jeho života nedostalo přílišného uznání. V mládí studoval umění a práva. Byl výborným lingvistou a vedle studia se věnoval též překladatelství a žurnalistice, díky čemuž získal velmi široký rozhled ve svém oboru, jež mu později značnou měrou pomohl při vlastní tvorbě. Patří mezi významné zástupce nonsensových autorů – je považován za jednoho ze zakladatelů této poezie. Ovšem on sám se tomuto pojmu, stejně jako výrazům pro tento směr a jeho tvorbu důležitým: „smysl a nesmysl“, sám vyhýbal a odmítal ho používat. Roku 1910 u něj naplno propukla tuberkulóza a po léčení v mnoha sanatoriích této zrádné nemoci podlehl a 31. března 1914 zemřel v Meranu.

Morgensternovy texty jsou význačné groteskností, hravostí a fascinací. Čtenář se často dostává do zcela absurdních situací, což je způsobeno tím, že hlavním cílem básní není nést nějaké hlubokomyslné téma, nýbrž pobavit a vykreslit jistý obraz doprovázený konkrétními pocity.

Tento německý autor si jako jeden z prvních spisovatelů své doby začal velmi radikálně pohrávat s konstrukcí textů a jazykem jako takovým. Nejen že začal vymýšlet neologismy, ale začal tvořit svá vlastní, zcela smyšlená slova. Proces začíná při hře s přesnými či přenesenými významy slov nebo slovních spojení a sáhá až k utváření zcela nového výrazu, který sám o sobě nemá žádný význam. A v tom je právě pointa Morgensternových děl. Písmena, slabiky, slova, věty, verše, to vše v různých formách, takzvané sólo stojící, bez kontextu nedávají žádný smysl, – čtenáři nic neřeknou. Příkladem může být jedna z nejznámějších básní sbírky:

„*VELIKÉ LÁLULÁ*

Kraklakvakve? Koranere!

Ksonsiryři - quelira:

Brifsi, brafsi, gutužere:

gasti, dasti, kra...

Lalu lalu lalu lalu la!

Chandr radar sisajádra

tesku tes py pi?

Vahapádra, pryvešádra

klukpukpici li?

Lalu lalu lalu lalu la!

Sochoškrť sic kalcisumpa

senmemysagart (:)!

Biboň sod: Quocitem Vumpa

Klesa klaso klart (!)

Lalu lalu lalu lalu la!“ (MORGENSTERN, 1965, str. 17).

Člověk po přečtení této básně nabyde dojmu, že si z ní alespoň něco odnesl. Ale jak je to možné? Jak si z toho někdo může něco vzít, když to zní jako úplný nesmysl! Copak český jazyk vlastní slova jako je „Kraqlakvakve“ nebo „Vahapádra“? Odpovědí je, že samozřejmě ne – přesně to je ale demonstrace právě výše zmíněné práce s jazykem. Jednotlivá slova neexistují, jsou vymyšlená, zcela bez výpovědní hodnoty, avšak když jsou správně seřazena a upravena, vznikne „klasická“ báseň, na kterou je čtenář zvyklý – přináší stejný zvukový zážitek (jedna z dominantních částí precepce), jež je v tomto případě zprostředkován převážně rytmem. Nejdůležitější je, že i po rozbouření hranic slovního významu neztratil text svou strukturu a zůstala kohezní – stále drží pospolu – byla udržena vázaná řeč, sloky, veršová výstavba, a hlavně rým a tím pádem i rytmičnost. Text tak stále splňuje požadavky básně, je možné jej rozebírat jako jakoukoliv jiné dílo. Díky tomu čtenář neztrácí nad slovy kontrolu, má se čeho zachytit, vytváří si představu, že rozumí a ví, co čte. Verše mu pak mají možnost zprostředkovat pocity, náladu, nějaký vjem – například obraz. Právě na vjem obrazový klade Morgenstern velký důraz. Básně mají za úkol vyvolávat velmi sugestivní obrazy, několik z nich je tvořeno dokonce rovnou formou kaligramů.

Morgenstern ale nebyl první, kdo nacházel zálibu ve slovtvorbě a lingvistických hříčkách. Jeho předchůdcem byl například Lewis Carroll, autor známého díla *Alenka v říši divů* (v originále *Alice's Adventures in Wonderland*), ze kterého pochází báseň *Žvahlav*, v níž si lze prohlédnout Carrollovu práci se slovy.

„*ŽVAHLAV*“

*Bylo smažno, lepě svihlí tlové
se batoumali v dálnici,
chrudošní byli borolové
na mamné krsy žárnící.*

*„Ó synu, střež se Žvahlava,
má zuby, drápy přeostré;
střež se i Ptáka Neklava,
zuřmící Bodostre!“*
...“ (CARROLL, 2004, str. 152)

Jeho postup se však od toho Morgensternova lišil, jelikož si nové výrazy nevymýšlel úplně, pouze vzal slova již existující, přetvořil je podle vlastních potřeb a fantazie a vdechnul jim nový význam (který Morgensternova zcela nově vytvořená slova postrádají). Avšak i Morgenstern přejímal již existující slova a jejich významy (stejně jako tomu bylo u Carrollova postupu) a hrál si s nimi a transformoval je. Příkladem necht' jsou slovní hříčky ze *Šibeničních písní*:

„*NOVÉ NÁZVY NAVRŽENÉ PŘÍRODĚ*“

*Pampevlk
Tygrhart
Plazoret
Děsnýš císařský
Sýdeň koprsa
Brejmyslivec
Dědkučka maršá*
...“ (MORGENSTERN, 1965, str. 29)

U této ukázky se jedná opravdu jen o pobavení a hru s jednotlivými homonymy, již pak Morgenstern využívá v rámci celé sbírky.

Jak již bylo zmíněno, jedním z hlavních nosníků Morgensternových nonsensových básní, i přesto, že často rezignují na hlubší myšlenku, je rytmus. Nachází se zde tak paralela s hudbou. Zde je dobré zmínit třeba báseň *Havran Ral*, anebo ještě „polopatičtejší“ příklad, kterým je *Ukolébavka šibeničního dítěte*:

„*UKOLÉBAVKA ŠIBENIČNÍHO DÍTĚTE*“

*Hajej, spinkej, děťátko,
na nebi je jehňátko;
jehňátko z par a mlh a vod*

*jak ty zápasí o život.
Hajej, spinkej, děťátko.*

*Hajej, spinkej, děťátko,
slunce sní to jehňátko,
jazykem dlouhým jako pes
slízne je s modra od nebes.
Hajej, spinkej, děťátko.*

*Hajej, spinkej, děťátko,
už je pryč to jehňátko.
Měsíc si vyjel na paní,
ta, jehně v břiše uhání...
Hajej, spinkej, děťátko.“ (MORGENSTERN, 1965, str. 92).*

Jak již název napovídá, jedná se o ukolébavku, tedy jakýsi nástroj na uvedení dítěte do harmonie pomocí zvuku. Řeč je tu zde převážně o sluchovém vjemu zprostředkovaném melodičností textu, který se tak přibližuje k podstatě písní. Morgenstern své básně precizně konstruuje, každé slovo je přesně tam, kde má být. Nikde nepřebývá, ani nechybí žádná hláska, pracuje se znělostí, tropami a figurami, jako například těmi, které napomáhají k dosažení kýžené melodičnosti: aliterace, anafora, epifora a mnohé další.

A zde dochází k dalšímu rozkolu: zatímco děti budou vnímat tento text právě skrze zvukový vjem, dospělý čtenář, který je zvyklý na, obecně řečeno, „klasičtější básně“, tuto stránku přirozeně potlačí a začne nad básní uvažovat. Co znamená? O čem hovoří? A hlavně: Jaký je její hlubší smysl? Nebo: Nese nějaké poselství? Při doslovném probrání těchto otázek bude odpověď nejspíše záporná: Ne, nemá a nenese. Sice hrubou vyprávěcí linku má, ale ta je pouze okrajová. Celkově je epická podstata téměř potlačena. Aby čtenář „pochopil“, nebo spíše uzřel, musí se od těchto očekávání a stratifikace textu odrosit a přijmout báseň takovou, jaká je. Musí tedy přistoupit na Morgensternovu hru, soustředit se jen na celkový dojem, rezignovat na racionalitu a snažit se z ní vytěžit každý vjem, obraz, pocit a vše ostatní, co mu nabízí. Důležité je naladit se na stejnou notu a nechat se jen unášet. Ta pak přinese vše, co má.

Veškeré výše zmíněné rysy jsou pro *Šibeniční písně* typické, a právě z toho tu vyvstává na povrch další věc – paralela mezi Morgensternovými texty a dětskými říkadly či básničkami. Mnohými z nich se v různých ohledech dokonce značně inspiroval (i když, jak už bylo výše řečeno, v jeho dílech se nachází více rovin a každá z nich je důsledně vedena). K demonstraci poslouží lidová říkanka o Čápovi:

„BEDLA

*Stojí, stojí, bedla,
ráda by si sedla.
A vzala si pletení,
noha už jí dřevění.“*

Klasická dětská básnička, jež má za cíl obveselit dětské publikum. Ale nyní jedna s básní z Morgensternovy sbírky:

„DVA KOŘENY

*Dva kořeny pod jedlí
ke klepům z lesa sesedly.*

*Co do vrcholků vítr vnes,
zde dole přijde na přetřes.*

*Veverka, teta stoletá,
Punčochy přitom doplétá.*

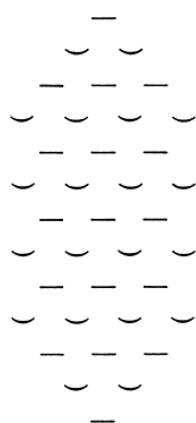
*Knik, pípne ten a knak zas ten.
A vystačí s tím celá den.* (MORGENSTERN, překlad 1965, str. 89)

Kromě hlavního tématu a motivů by mohly být tyto dvě básně na první pohled velmi podobné – pravidelná rýmovaná výstavba, opět velký důraz na melodičnost, zábavné a hravé obrazy (v tomto případě oba přírodní), personifikace neživých věcí a zvířat. Ale kde se tedy nachází rozdíl? Základním předpokladem je prostředí, ve kterém se báseň nalézá – kniha dětských říkadél, nebo sbírka moderní poezie. Již tento fakt determinuje prvotní přístup k textu. Lidské myšlení si snaží ulehčit práci tím, že každodenní svět přepisuje do mustrů a nejrůznějších schémat neboli snaží si vše stereotypizovat a ulehčit si tak prvotní zkoumání. To tedy znamená, že si čtenář podle toho, který z typů knih otevře, vytvoří určité schéma, podle kterého pak bude přistupovat k textům – bude verše číst rovnou jako hravé, sice nicneříkající, ale radost podporující říkadlo, nebo se připraví na klasickou (popřípadě „alternativní“ modernistickou) báseň. Jsou zde pak samozřejmě i další faktory, jako například prokomponovanost díla (viz výše), avšak ty nehrají prim při prvotním přečtení.

Poslední ze základních principů moderní poezie je poezie vizuální, na které staví některé ze svých básní významná část spisovatelů rozebírané výstřední doby, včetně Morgensterna, čímž se tak značnou měrou zasadí o další etapu a pozdější formování moderní poezie. Kontinuálně se přidává ke všem již výše zmíněným aspektům – hravost, obrazovost, expresivita, hra s jazykem atd., které sama graduje. V mnoha případech se vlastně jedná o extrémní vyústění předchozích jevů, jež jsou jen eskalovány do krajních situací. Pomáhají tak odkrýt pravou podstatu sdělení textů. Dochází zde k vyústění dlouholetého, navzájem se ovlivňujícího vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním. Vizuální poezie tedy znamená jakési, pravděpodobně nevyhnutelné, propojení těchto směrů. Nově vzniklé, zprvu nejasné splynutí dvou původně oddělených oborů ale vyvolalo nové otázky a spory o to, jak básně (díla) hodnotit – zda se jedná o vizuální, nebo jazykovou práci? Existuje mnoho názorů v různých poměrech zastupující tu či onu stranu, ale je to další prvek, který rozsah a kýžený efekt nespoutanosti poezie 20. století ještě více umocňoval.

Jinak tomu nebylo ani u Šibeničních písní, v rámci kterých do této sféry Morgenstern taktéž přispěl, a to například básní Noční rybí zpěv:

„Noční rybí zpěv



“ (MORGENSTERN, 1965, str. 36).

Tato báseň je příkladem vizuální poezie, na kterou lze pohlížet z více úhlů. Na jednu stranu to může být pouze grafické ztvárnění ryby, k němuž byly jako prostředek (potažmo lze chápat i jako formu) použity znaky z jazykového systému – „samostatná kategorie uměleckého vyjádření“, jak tuto teorii nazývá Eva Krátká. Výtvarný přístup k vizuální literatuře výstižně popisuje francouzský umělec Pierre Garnier v textu *První stanovisko mezinárodního hnutí: „Poezie vizuální: slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie“* (LEVÝ, GRÖGEROVÁ, HIRŠAL, 1967, str. 98)

Avšak čtenář nemůže, respektive by ani neměl zůstat jen u pohledové reflexe díla v případě, kdy ho chce poznat a prožít celé, poněvadž by mu značný kus, stále dokola opakovaného, vjemu stále unikalo. Je to totiž právě komplexnost vizuální poezie, která ji dělá tak výjimečnou, a je také důvodem pro to, že právě ona byla formou, jež si modernističtí autoři vybrali na své svěhlavé a provokativní cestě. V tomto případě se v básni, mimo zobrazení ryby, nalézají ještě stěžejní hříčka, jež v podstatě vystihuje celkovou náladu, a dodává tím zcela nový rozměr – klidná vodní hladina, pod kterou se nalézají mnoho němých ryb, jež ale tichou formou stále komunikují a vytvářejí tak neslyšitelný zvukový vjem. Ve vizuální poezii tedy dochází k výraznému propojení několika aspektů, které v člověku vyvolají intenzivní zvukový, obrazový i tělesný pocit (nabízela by se tady téměř paralela s barokním prvkem umění, nazývaným německým výrazem „Gesamtkunstwerk“ – tj. umění působící na všechny smysly, i když jen velmi vzdáleně, neboť zde se stále nacházíme v moderní poezii, jež sledovala cíl vymanění se z davu a přetavení dosavadních hodnot). Vizuální poezie tak doprovází další prvky nového přístupu a nutí člověka k ještě větší přítomnosti, recepci a aktivnímu čtení.

Po rozebrání vícevrstevnosti šibeničních básní a demonstraci jejich hlavní významové nosnosti (obrazovost a zvukomalebnost) je zajímavé se na ně podívat ještě z jednoho pohledu, a to po zasazení do kontextu autorova života. Jak již bylo popsáno, texty jsou naprosto soběstačné i bez znalosti jakýchkoliv dalších souvislostí, avšak co se stane, když se začnou číst v rámci příběhu Morgensternova života? Jak začnou působit básně na první pohled hravé a zábavné, když čtenář nasadí brýle člověka zasaženého tuberkulózou? V této poloze dostávají charakter spíše melancholický, možná až lehce šílený. Slova osoby, jež ví, že jeho dny jsou sečteny, a tuší, že skon se blíží, dostávají najednou značně satirický nádech a z dětských básniček se tak stávají mrazivě sarkastickou satirou, jež se dostává pod kůži za doprovodu děsivého chladu. Člověk na jedné straně čte o „estetické lasičce“ a na straně druhé tuší strašlivé pocity frustrace z nepřekonatelné nemoci. A to platí ještě více pro básně s přímou šibeniční

tematikou, které lze jen velmi těžko číst jako nadnesené, humorné a vesele rýmované, místo toho svádí k pocitům děsu a samoty.

„ŠIBENIČNÍ VRCH

*Hru života předvádíme
hloupým bez všech úspěchů.
Právě to, co nezměníme,
je nám terčem posměchu.*

*Na vážnosti hloubky bytí,
dětskou mstou to možno zvat.
Nauč se nás pochopiti,
líp budeš i život znát!“ (MORGENSTERN, 1965, str. 13)*

V momentě, kdy vezmeme v potaz všechny specifické vlastnosti a osobitosti moderní poezie, vyvstává ještě jedna potíž, a to překlad. Až dosud se tato eseje zaměřila pouze na český překlad, ze kterých vycházela a které jí byly bernou mincí, avšak nakonec je potřeba alespoň zmínit problematiku překladu do jiných jazyků, na čemž je ještě patrnější, jak jedinečné a křehké tyto texty jsou. Morgensternovy básně představují pro překladatele úkol vskutku nelehký. Hlavním záměrem této eseje není podrobně rozebírat překlady, tato krátká vsuvka slouží jen jako doplnění předchozích úvah z trochu jiného úhlu pohledu.

S přihlédnutím k lingvistické důmyslnosti, rytmické propracovanosti, obraznosti, zvukomalebnoti, používání aliterací a jiných specifických jazykových prostředků (to vše viz výše) je nasnadě, že při překladu podobného textu do jiného jazyka musí nutně nastat problém. A tak je už pokus o překlad podobných děl hodnocen odbornou veřejností jako tvůrčí čin.

S přibývajícimi staletími se, mimo vše ostatní, rozšiřuje také fenomén rozvolněnosti a nejednoznačnosti jazyka a textů – jevy moderní poezie (viz výše). Překladatelé se začínají potýkat se stále komplikovanějším a častěji zastoupeným dilematem, kterým je otázka, jak k překladu moderní poezie vůbec přistupovat. Odpověď je však poněkud komplikovaná, jelikož se k ní dá přistoupit hned z několika stran. Na první pohled by se mohlo zdát, že takovéto texty jsou zcela nepřeložitelné a není smysluplné, respektive ani možné, je hodnotně převést do jiného jazyka, než ve kterém je původně napsán originál.

V rámci nové, experimentální poezie nastává situace, kdy nelze dojít k jednotnému výkladu, ba dokonce výklad faktický není ani kýženým faktorem. Jak bylo již popsáno, hlavní nosník netvoří významový obsah slov, nýbrž jejich uskupení společně s obrazy, zvuky a pocity (celkově vjemy) jimi vyvolávanými, a právě zde nastává největší kámen úrazu. Podle teorie nepřeložitelnosti neexistuje postup, s jehož pomocí lze hodnotně převést tyto extrakce do jiného jazykového systému, protože neexistují simultánní prostředky, které by se navzájem kryly a skýtaly tak možnost transformace mezi jazyky.

Avšak teze o nepřeložitelnosti jsou doménou především raných fází postupného začleňování nově přichozích výrazových prostředků na úrovni literatury. Tento příchod byl spojen mimo jiné také s kulturními potřebami (především menších) národů, jež potřebovaly upevnit a budovat vlastní jazyk (toto je však jen jeden z mnoha faktorů moderní doby). Začalo

docházet k zevrubnému „překopání“ dosavadních lingvistických dogmat jakožto recepce nových uměleckých směrů, aby mohlo dojít k plynulejšímu dialogu napříč celou doménou. Současné překladatelské postupy tak již dávno nepracují jen s lingvistickými metodami, ale začínají kooperovat i s dalšími vědními disciplínami a obory. Díky tomu je nyní nedílnou součástí překladů takovýchto specifických děl mimo zmiňovanou lingvistiku také spolupráce (a nejen to, ale rovněž celková provázanost všech těchto oborů) s psychologií, sociologií, sémantologií, kulturní antropologií, pedagogikou a mnohým dalším. V důsledku toho začaly napříč Evropou, ale i celým světem, vznikat nové teorie (ale i celé školy) lingvistů a překladatelů.

V tomto případě ale nejlépe poslouží jako východisko kniha J. Levého *Umění překladu*, ve které autor zevrubně rozebírá proces překladu a důležitost jednotlivých estetických i externích faktorů, jež do překladu zasahují. Základní tezí je co nejhodnověrnější překlad, který by se měl co nejvíce blížit originálu – tzn. být výstižný a v rámci kontextu původního díla co nejvíce platný; tento fakt Levý zastřešuje pojmem tzv. „noetická kompatibilita“. Jde o co nejvěrnější navození dojmu, že text, jež se dostal čtenáři do ruky, nese komplexní hodnoty díla v plné míře, čímž je vlastně míněno co nejunálnější zakrytí faktu, že dílo prošlo procesem translace skrze překladatele. Avšak v případě moderních básní, a to platí především u takových básníků jako je Morgenstern, je hlavním úkolem zachovat celkové vyznění, vjemy a hodnoty díla, a to je často činěno na úkor faktického zachování obsahu díla (formálnost a doslovnost). Je tedy příhodné, téměř až nutné, brát tuto skutečnost na zřetel při čtení a jakékoliv práci s textem, poněvadž přeložené dílo tvoří další paralelní útvar, který je již sám o sobě svébytný. „*Překládání je sdělování. Přesně řečeno překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka. Sdělení v překladovém textu obsažené pak dešifrovává čtenář překladu. Tím vzniká dvojčlenný komunikační řetěz...*“ (LEVÝ, 1998, str. 44).

Levý uvádí, že základním východiskem pro překlad je takzvaná ideově estetická hodnota díla. Ta by měla být zjištěna na základě významového rozboru – i když ten, jak již bylo řečeno, je u Morgensternových básní značně problematický. Překladatelovým úkolem je rozklíčovat autorův záměr a podle něho dílo interpretovat, jinak řečeno, je po něm požadováno, aby byl „především dobrý čtenář“. Avšak i v tomto případě Levý přisuzuje překladateli tu moc, že může text přeměnit – přeskupit ho, některé pasáže a aspekty zvýraznit a některé naopak upozadit a podobně.

Je velmi složité, ba téměř nemožné, zachovat původní veršovou výstavbu – metrické a rýmové schéma (mnoho veršových systémů je nepřibuzných, a tak je potřeba metrum výchozího textu nahradit metrem novým, pro nový jazyk typickým – v tomto případě je ideálním příkladem čeština, které je vlastní převážně trochej a daktylotrochej, kdežto například s jambem se potýká velmi obtížně), stylistické úpravy a práci se slovními přesmyčkami, či se jí alespoň přiblížit. Což by opět letmým obloukem mohlo nahrávat teorii o nepřeložitelnosti moderní poezie, jelikož mnohé texty právě na zvukové stránce stojí a při její výrazné transformaci by už nemusely být tím, čím mají být. Dochází tedy ke konfliktu v důsledku toho, že již samotná podstata jazykových systémů se liší. Příkladem je používání rytmu, přízvuku, důrazu na slabiky (či vůbec specifika a pevnosti rozdělení slov), akcentu, intonace, slovtvorby apod., což s sebou přináší též naprosto odlišnou typologii celkové konstrukce veršů.

Je tedy otázkou, jakou cestou by se měl překladatel při své práci vydat. Podle Levého je odpověď jasná. Za primární předpoklad bere především správné zaměření autora na základní sluchový princip, přičemž je ale potřeba se stále pohybovat v rámci již výše zmíněných

předpokladů (zde je myšlena hlavně ideově estetická hodnota díla). Tato orientace spočívá ve faktu, že během překladu metra a rýmů je potřeba usilovat o to, aby se výsledný text opět co nejvíce blížil celkové funkci originálu – měl by tudíž poskytovat stejný vjem. A právě v případě, kdy se mluví o převážně zvukové stránce díla, se tohoto přiblížení nejlépe docílí pomocí rytmu – je tedy potřeba brát především rytmus jako prvotní východisko. Měl by se tak stát bernou mincí při překladu díla, což znamená, že to není třeba právě na první pohled výrazné metrum či rýmovanost básně, jež by mohly k upozadění rytmu zlákat. K těm se přistoupí až v druhém kroku, v případě překladu slouží spíše jen jako forma, jelikož netvoří stěžejní poselství díla. Tento fakt se obzvláště projevuje na příkladu *Šibeničních písní*, jejichž funkčnost, jak již bylo popsáno, je na rytmu závislá. Ideálním příkladem jsou již výše rozebírané básně *Veliké lálulá* a *Havran Ral*, jejichž překladatelé (v případě těchto děl Josef Hiršal) se museli vypořádat přesně s obdobným problémem. I když na druhou stranu je tuto přítěž možno považovat i za výhodu, protože značnou měrou odsouvá případné nebezpečí, že by sešli na scesti, poněvadž díky evidentní orientaci textu na zvukovou a jazykově-konstrukční stránku nehrozí v takové míře, že by se nechali zlákat domnělým obsahem.

Avšak rytmus (potažmo pak i rým a metrická výstavba) není jediným činitelem zasahujícím do hry zvukové podstaty překladu. Druhým naprosto zásadním faktorem je podle Levého zvukomalebnost. Opět je zde možné vztáhnout se k básni *Havran Ral* a části eseje věnované sluchovému vjemu, avšak nyní je potřeba se na jev zaměřit z translatického pohledu.

„*HAVRAN RAL*“

Byl havran Ral

byl byl hu hu

mršiny žral

hnil hnil mu mu

byl všude znám

žil pořád sám

byl byl hnil hnil

hu hu

A paní mlh

byl byl hu hu

kraj jimi zvlh’

hnil hnil mu mu

řekla jen ber

to navečer

byl byl hnil hnil

hu hu

Než přešel rok

byl byl hu hu

měl slabý krok

hnil hnil mu mu

s večerem hrál

si mrtvý Ral

byl byl hnil hnil

mumu,, (MORGENSTERN, překlad E. Bondy, str. 19).

Je vidět (tedy spíše slyšet), že zvukomalebnost přináší čtenáři další úroveň, a to díky tomu, že vedle textových obrazů vyvolává rovněž zvukové vjemy, a to například projevem eufonie, nebo naopak kakofonie, či dalších prostředků. U *Havrana Rala* je na první pohled dominantní střídání hustě zastoupeného písmena „r“ v jednom verši – vyvolává pocit ostrosti, krákání, skřípění, s rýmovanými krátkými slovy, ve kterých se hojně vyskytují samohlásky – tvořízdojem měkkosti, vstřícnosti, a hlavně kontrastu s předchozí agresí britkosti na jedné úrovni a kontrastu s významovou rovinou na úrovni druhé, přičemž se celý proces v rozsahu celé básně vícekrát opakuje. Zachování podobných prvků, jež se nacházejí v původním textu, je velmi složitým úkolem, s nímž se překladatel musí vypořádat – v tomto případě se to Hiršalovi velmi povedlo, a to díky specifickému a osobitému přístupu, který je v obdobných případech velkou devizou napomáhající kvalitní transformaci básní do nového jazyka. Vytvořil paralely mezi jazykem a zvukem, které mu pomohly k dosažení překladu, jež lze hodnotit jako zdařilý a který, jak je vidět, funguje i v češtině, kde přináší velmi hodnověrný vjem blížící se originálu. Je očividné, že po zvukové stránce leží před překladatelem nelehký úkol, poněvadž se musí vyrovnat s převedením díla do nového jazykového systému, což je mnohdy (stejně je tomu i zde) velmi obtížné, protože praktická realizace zvukomalebnosti je výrazně závislá na národním jazyku, který má své rysy, styl a pravidla. Základ onomatopoeie vychází převážně z výskytu a užívání jednotlivých hlásek – klasická uskupení běžných hlásek, nebo naopak atypická kombinace cílicí na překvapení čtenáře. Ve snaze vyrovnat se těmito rozdíly a vytvořit tak co nejautentičtější překlad je tedy používáno několik základních principů a postupů, v rámci kterých je potřeba se vyrovnat s odlišností systémů.

S tím vším ale vyvstává další komplikace spojená s potřebou selektivního výběru a interpretace překladatelem. Řeč je o zasazení díla do literárně-historického kontextu, což tvoří jednu z dalších bariér, jež jde ruku v ruce s tou, kterou vytváří lingvistické odlišnosti jazykových systémů. Zde jako dobré východisko poslouží citace z *Umění překladu*: „...oblast literárních žánrů a témat tradičně zpracovávaných veršem se ve všech literaturách nekryje. Kupř. české i ruské děti již od nejútlejšího věku jsou zvyklé na veršovaná leporela a veršované knížky nejrůznějšího (i poučného) obsahu, až po vrcholná básnická díla, jako jsou básně S. Maršaka nebo F. Hrubína. Také v anglické literatuře mají verše pro děti pevnou tradici; zato ve francouzské dětské literatuře je verš úplně výjimečný a těžko můžeme počítat se čtivějším ohlasem našich dětských veršů ve francouzském překladu” (LEVÝ, 1998, str. 226-227). Některé z moderních textů v čele se *Šibeničními písněmi* mají charakter dětských říkadel, anebo celkově stojí výraznou měrou na zvukomalbě, kterou tvoří daný jazyk, v němž autor originál psal (zde je vhodné odkázat na část věnovanou básním *Bedla* a *Dva kořeny*, kde přesně tento problém na jedné z jejich významových rovin nastává a je rozebírán). Překladatel se v tomto případě musí vypořádat s tím, jak co nejvěrněji zachovat ideově estetickou hodnotu díla – zachování a překódování vjemu do nového jazyka (viz výše), a současně nezasáhnout příliš do struktury díla (u Morgensterna je tato struktura mnohdy stěžejním nosným prvkem), ale při tom také překlad učinit srozumitelným a „přítomným“ pro čtenáře, kteří pocházejí z jiného kulturního prostředí.

Například přesmyčky měsíců v textu *Jak si šibeniční dítě pamatuje měsíce*. Morgensternův novotvar: „*Jaguar*“ (alternativní slovo pro „leden“ jako přesmyčka dvou německých slov Januar-Jaguar), přeložil J. Hiršal jako „*Sněden*“, kdežto E. Bondy jako „*Jelen*“. Na tomto případě je jasně vidět, jak rozsáhlá je překladatelská licence a do jaké míry je překladatel autorem nového textu. Překladatelé mají za úkol zachovat vše, co zajišťuje v díle původní funkci, ale přitom si musejí poradit s jazykovou bariérou, kterou báseň musí překonat, aby mohl být obsah transformován do jiné řeči.

Text tak od originálu k transformaci ujde poměrně dlouhou cestu, během které se překladatel snažil o co nejuvěrnější alternativu původního díla. Levý celý proces shrnuje a rozděluje ho do tří fází: 1. *pochopení předlohy* – opět celkový způsob čtenářské vazby, při které je důležité rozklíčovat ideově estetickou hodnotu díla, včetně filologické a umělecké roviny; 2. *interpretace předlohy* – musí správně interpretovat okolnosti a kontext díla a rozhodnout, co je stěžejní ideou a jaký způsob kódování je pro překlad nejvhodnější; 3. *přestylizování předlohy* – postup, který byl popsán při střetu dvou jazykových systémů, kdy překladatel musí přetransformovat text pomocí nových stylistických prostředků, které ale budou co nejuvěrněji zaznamenávat podobu (stylistickou i vjemovou) originálu. A právě spojení těchto tří fází je demonstrací faktu, jak moc je převedený text sám o sobě novým vlastním dílem překladatele, protože jsou to především jeho schopnosti, které vedou k výsledné zpětné vazbě čtenáře. Ostatně on také tvoří další, velmi významný, milník na cestě díla k respondentovi. „*Čtenář přistoupí k překladu a vytváří se třetí koncepce díla; poprvé to bylo autorovo pojetí skutečnosti, podruhé překladatelovo pojetí originálu a potřetí je to čtenářovo pojetí překladu*“ (LEVÝ, 1998, str. 51). Je vidět, jak opatrně si překladatel při své práci musí počínat, jelikož jakýkoliv zásah, či krok vedle, může vést k fatálním následkům, kterými je desinterpretace díla, nebo dokonce jeho celkové zhroucení. O to víc obtíží se naskytá v případě textů vymykajících se dosavadním zvyklostem jako tomu je u těch moderních, Morgensterna nevyjímaje.

To vše je však pouze teoretické východisko, jež je nutné vzít na zřetel a jež tak může čtenáři pomoci s uchopením básně. Nesmí se ním ale nechat zlákat na scestí, protože pouhá teorie je v tomto případě nedostačující. Moderní poezie je svébytná, neprozkoumaná a inovující, a tak je potřeba odhodit staromódní konzervatismus a přijmout nový inovatismus (tedy samozřejmě zde míněno jen po literární stránce), což znamená, že na ni zdaleka jen nestačí. Texty je třeba přijmout takové jaké jsou, nechat je promluvit první a až pak do procesu vstoupit a započít práci s vjemem, který skýtají. Nic nelámat přes koleno a nesnažit se je za každou cenu rozkódovat, klíčem by mělo být dílo prožít, a ne ji pochopit.

Morgenstern je mistrem jazyka, vládne mu, umí ho formovat podle svých potřeb – on si podřizuje jazyk a není tomu naopak. Ve sbírce Šibeniční písně demonstruje sílu básně a ukazuje, že není nutné na nepohlížet jen z tradičního hlediska. Povolává do bitvy nejrůznější lingvistické zbraně, jimž s okázalostí kraluje, dobývá hranice poezie a rozšiřuje půdu pro svou další tvorbu, ale i pro tvorbu svých následovníků. Je tak započata pouť nových a neotřelých textů, jimž byla prokletěna nehostinná cesta, na které budou moci dále růst a volně se rozvíjet.

Zdroje:

MORGENSTERN, Christian, Josef HIRŠAL a Bohumila GRÖGEROVÁ. Beránek Měsíc. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

MORGENSTERN, Christian a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin, ed. Šibeniční písně. 2. vyd. Praha: Labyrint, 2010. ISBN 978-80-85935-49-3.

LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překladu. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-x.

BRUKNER, Josef a Petr KOMERS. Morgenstern v Čechách: 21 proslulých básní ve 179 českých překladech 36 autorů. Praha: Vida Vida, 1996. ISBN 80-902035-0-7.

MALÝ, Radek. Příběhy básní a jejich překladů. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2014. ISBN 978-80-87895-09-2.

LEVÝ, Jiří, GRÖGEROVÁ, Bohumila a Josef HIRŠAL, ed. Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku : výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Přeložil Vladimír BURDA. Praha: Československý spisovatel, 1967. Otázky a názory (Československý spisovatel), sv. 63.

CARROLL, Lewis. Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem. Praha: Aurora, 2004. ISBN 80-7299-074-8.