

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, vyplyne 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 korelátém 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 *Sonetech* 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 Rilkeovo 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 / zlým 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.

RILKOVOY 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 Rilkeovi 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 Rilkeovi 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 vycházejí 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 disproporčnosti, 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 *vylučně 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. Zprvč, 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.

ke operuje plně v naší metafyzické tradici, kterou naopak Heidegger vyvrací. Současně Mörchen považuje za „nejpronikavější“ dosavadní interpretaci jednotlivého Rilkeova textu Heideggerovu analýzu básně „Wie die Natur die Wesen überläßt...“ – tomuto rozboru se budu věnovat v Dodatku.

Druhý se týká Rilkeova křesťanství. Podle Mörchena se nedá v tomto ohledu spolehnout na Rilkeova explicitní vyjádření proti němu ani na zavedení pohanského Orfea – to je dobře možné, ale nejsem schopen to posoudit.

Hlavní rys Mörchenova postupu, jehož bude čtenář pětapadesátkrát svědkem, je pak takový, že k jednotlivým místům rozebíraného sonetu uvede citace podobného textu z jiného Rilkeova díla nebo z dopisu. Týká se to nejen oněch „základních slov“. Není to ale nic mechanického a komentátor se přitom relativně drží linie rozebírané básně.

ERNST LEISI

Tento autor nenapsal práci Mörchenova formátu. Jeho rozborů jednotlivých sonetů jsou krátké a jedná se v nich o *záměrně* mechanickou aplikaci metody „základních slov“, které Leisi uvádí v abecedním Glosáři, tvořícím součást knihy. Tam je představena konkordance daného slova, jeho několikeré použití v *Sonetech* a jinde v Rilkeově díle.

Autor je přitom názoru, že si Rilke vytvořil *idiolekt*, odlišný od běžného významu slov. Ale je podle mě velmi sporné říci, jaký je už *běžný* význam slov. Pro *míč* Leisi třeba tvrdí, že Rilkeovi záleželo na míči ne jako „věci“, ale jako na „oblouku“ a pohybu, když se vrací k hráči: ale nikomu ani v běžné řeči nezáleží u míče na ničem jiném než na jeho pohybu, a nejméně fotbalistům.

Jeho interpretace jednotlivých sonetů pak spočívá v zásadě v tom, že jejich slova dává do okruhu glosáře s tím, zda jsou Orfeovi blízká, přátelská, spolu s jinými slovy, anebo nikoli.

Toto dělení spočívá přece jen na určité koncepci, kterou Leisi uvádí v paragrafu „Orfický systém“ (s. 29–33): „*Původně (či: ideálně) je všechno jsoucí (věc, rostlina, zvíře, člověk) tady jen pro sebe: všechny projevy bytí, které od původce vycházejí, se obracejí a vracejí k původci nazpět. Tomuto stavu říká Rilke Sein nebo Dasein; my ho označujeme vysvětlujícím způsobem jako *bytí-pro-sebe³⁴ nebo, když zdůrazňujeme prostorovou formu bytí, jako orfický koloběh“ (s. 30).*

Bohem tohoto Dasein (existence) je Orfeus: ten je všude tam, kde se koloběh uskutečňuje, kde to zpívá. Do orfického koloběhu (Kreislauf) patří z fiktivních bytostí *anděl* a *jednorožec*, údajně i *Narcis³⁵*; z věcí např. *zmíněný*

34 Slova označená * patří do glosáře.

35 Není vůbec jasné, zda Rilke v II-3 myslí narcis, nebo Narcise.

*míč, zrcadlo*³⁶, *kašna*; pak *rostliny*, zejména *strom*, jehož větve se sklánějí k zemi a z nějž padají *plody* na zem: živí ji a s tím pak kořeny stromu; *zvířata*. V rámci Rilky geometrie³⁷ lze vyznačit místa *návratu bytí* (Seinsumkehr), body obrátky jako v běhu: pro zmíněný *strom* je to jeho zmíněný *plod*, pro *Narcise* a *děvče* je to *zrcadlo*, pro *vesmír* (Weltraum) je to *dech*. Kde je návrat, kde je bytí-pro-sebe, tam není Orfeus ještě roztrhán.

Člověk ale Orfea roztrhal. Podle Leisiho toto roztrhání spočívá v tom, že se mezi původ a cíl vložilo *podřízení účelu* (Verzweckung). Zbývá pak jen pár situací, vyňatých z tohoto zúčelnění: *spánek, hra, zrcadlení* a hlavně *zpěv*, tj. básnění.

Kde se nějaké bytosti podaří uskutečnit orfický koloběh, tam neexistuje členěný čas (minulost – přítomnost – budoucnost) ani *smrt*. Kde existuje čas, tam i *osud* (nepřátelský).

Zúčelnění je hřích, který léčí *lyra*, když ani nežaluje (*Klage*), ani nesvádí, neverbuje (*Werbung*), ale slaví (*Rühmung*) – což je tón *Sonetů*.³⁸

VLASTNÍ POSTUP

Postupuji jinak než moje oba německé „vzory“. Každý sonet je pro mě individuální exemplář, s nímž si nevím rady. Simuluji (a při své nevzdělanosti a selhávající paměti ani simulovat nemusím) postavení *čtenáře*, který není znalcem Rilky díla. Samozřejmě přitom myslím na překlad: na to, jak vytvořit ekvivalentní znění. (Varován nepochopením německých rilkologů se pak snažím v překladu, jak jsem už uvedl, zvýraznit Rilkův šifrovaný význam, vtip, podtaženou metaforu, „pupek“ i za tu cenu, že jeho báseň bude znít explicitněji.)

Jistě, máme co do činění s (dvojdílným) cyklem, ale předpokládám, že ho čtenář bude číst od strany první do poslední: pokud tedy dokazují význam odvolávkou na jiné básně, pak se snažím, aby to bylo na ty sonety, které vykládanému sonetu předcházejí (nenásledují po něm). Zdroje mimo sbírku nechci znát. Ani biografické či faktické okolnosti.

Při vši omezené roli okolností možná ale stojí za to některé z nich uvést³⁹. Vycházím z údajů citovaných německých badatelů.

36 Podle mě *zrcadlo* opět není jednoznačné. Jak uvádí sám Leisi, Rilke na Muzotu veškerá *zrcadla* zakázal, s výjimkou malého na holení.

37 Jmenoval jsem Rilky *geometrické vidění* jako jeden z podstatných rysů jeho poezie v komentáři k *Neboť hvězd...*

38 Konkrétní Leisiho postup (mimochoodem v současnosti, podle mě dost oprávněně, kritizovaný) bude zřetelnější při jeho interpretaci jednotlivých sonetů; zejména u I-1 shrnuji další dojmy z něj i z Mörchena.

39 Roli biografických a faktických okolností pro interpreta, komentátora, vykladače nelze předem odhadnout. I když tyto okolnosti musí být drženy mimo vlastní text díla, něco z nich může *přivést na stopu* zajímavé a pravdivé interpretace.

HISTORIE A KONTEXT SONETŮ

Sonety vznikly v rozmezí několika týdnů, což se v rilkologii označuje jako „únorová bouře 1922“. Podle Leisiho mezi 2. a 20. nebo 23. únorem, přitom (podle Mörchena) celý první díl (26 básní) za pouhé 3 dny (mezi 2. a 5. únorem): Rilke měl při tom pocit, že je mu jejich text *diktován*, protože vůbec nemusel váhat a nemusel na znění nic měnit... Dalo by se říci, že byl z tohoto zázraku, z této milosti potěšen, ale i vyděšen, protože si ji nedovedl vysvětlit.

Považoval tuto událost za „předbouři“ pravé bouře, té, která vedla k dokončení dlouho rozepsaných a odkládaných *Elegií*. Už v červnu 1922 si ale uvědomil, že *Sonety* nemusí být pouhým vedlejším produktem, ale dílem stejné váhy.

K rozlišení pak Rilke použil přirovnání plachet: *Sonety* jsou s „malými narezlými plachtami“, *Elegie* s těmi „obrovskými bílými“ (M., s. 8). Částečně něco podobného vyjadřuje i určení *tónu*, oběma sbírkám přidělovaného: *Elegie* představují *nářek* či *žalobu* (Klage) nad životem, *Sonety* naopak jeho *slavení* či *chválení* (Rühmung). Někteří komentátoři, jako Bassermann a Bollnow, připisují podle Mörchena (s. 8–9) v rámci Rilkovy tvorby důležitější roli *Sonetům*, protože se *tón slavení* podle nich prosadil v té nejpozdější lyrice do smrti v r. 1926. Mörchen s tím příliš nesouhlasí, protože *nachází* v *Elegiích* žalobu plus slavení a v *Sonetech* slavení plus žalobu.⁴⁰ Interpreti také konstatují střídání hlavních, referenčních postav: v *Elegiích* šlo o „anděla“, v *Sonetech* o „Orfea“.

Z hlediska českého překladu lze uvažovat, jak slavení, které je oslavou poezie, Orfea, jemu na slávu, převést do titulu. Ujalo se, že *Die Sonnette an Orpheus* budou překládány jako *Sonety Orfeovi*. Zní to vtipně, ale není to možná ta nejsprávnější volba. Orfeus nebyl žádný adresát v témže smyslu jako třeba osoby, jimž Rilke věnoval své básně nebo posílal dopisy. Když si řeknu německý titul, vždy mi pod ním zazní „Die Gebete an Gott“, modlitby k bohu. Varianta *Sonety k Orfeovi* se mi zdá lepší i z toho důvodu, že by zahrnovala také význam „Sonety k (Ovidiovu) Orfeovi“.

Věnujme se tedy chvíli *Orfeovi* jako inspiraci *Sonetů*, zatím jen povrchně, faktograficky (ne tomu, co je pro Rilka antická tradice a třeba pojem „metamorfózy“). Zde podle Leisiho (s. 72–74) vstupuje do hry Rilkova tehdejší milénka, malířka „Merline“⁴¹ Balandine Klossowska. Merline se podle L. podílela na tom, že si Rilke vybral v r. 1920 za svoje sídlo zámeček Muzot⁴². K Vánocům 1920 mu věnovala francouzský překlad Ovidiových *Metamorfóz* se zrcadlovým

40 Rilke sám si s žánry jako „nářek“ (Klage, elegie), „jásot“ (Jubel = hymnus?) a „touha“ (Sehnsucht = milostná báseň?) pohrává v I–8.

41 „Merline“ je jméno, kterým ji oslovoval Rilke: převedl do ženského tvaru ve francouzštině jméno kouzelníka „Merlin“ z artušovského cyklu.

42 Dle Rilka by se mělo vyslovovat s „t“ na konci, nikoli „müzo“, jak by se dalo čekat.

latinským originálem, přičemž mu na obálku přimalovala vlastní akvarely. 8. října 1921 mu po sobě zanechala na Muzotu⁴³ dárek: reprodukcí perokresby Cimy da Conegliano (zemřel 1517), zobrazující Orfea opřeného o strom a hrajícího, ne ovšem na lyru, ale na violu da braccio. Grafiku připevnila na stěnu proti Rilkovu pracovnímu stolu, jako „obraz k meditaci“ (L., s. 73) – z jeho transformace (viz interpretaci I-1) vzešel první básnický obraz *Sonetů*.



Giovanni Battista Cima de Conegliano: *Orpheus*
(Převzato z: Rainer Maria Rilke: ... a na ochozech smrt jsi viděl stát, ed. Hanuš Karlach, Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 338.)

43 Vztah byl údajně dost bouřlivý, s rozchody a návraty.

Sonety ovšem nejsou věnovány jen Orfeovi, ale „napsány jako náhrobek pro *Weru Ouckama Knoop*“⁴⁴ (toto věnování následuje v knize po titulu). Kromě toho jsou jí připsány patrně 2 jednotlivé sonety.⁴⁵ Kdo to byl? Podle L. obdržel Rilke k novému roku 1922 delší zprávu od matky Wery, jak její dcera umírala a zemřela na leukémii v r. 1919.⁴⁶ Rilke se s rodinou stýkal, Weru znal už jako dítě a její „temná“ krása ho dojímalá. Pravděpodobně ji i viděl tančit, ale s touto zálibou musela Wera kvůli nemoci brzy skončit – nešlo tedy v přísném slova smyslu o „mladou tanečnici“, o (profesionální) umělkyni, jak je někdy sklon to chápat. Leisi Weru umisťuje ještě do blízkosti Orfeovy mladé ženy Eurydiky a také Koré (= „Dívka“), dívčích postav přešlých k Hádovi, a obecněji k Rilkovu obdivu pro tanec jako umění.

Jako podnět k tomu, aby *Sonety* vznikly, uvádí L. ještě příklad *Paula Valéryho*. Příklad v rovině básnické i biografické. Rilke objevil na jaře 1921 Valéryho *Cimetière marin* a patrně v prosinci téhož roku dokončil jeho překlad (pod foneticky zdařilým názvem *Friedhof am Meer*); dosaženou ekvivalencí byl nadšen. Podle Leisiho se v tomto díle objevují témata, která pak zazněla v *Sonetech* a *Elegiích*: plod, zrcadlo, mrtví u kořenů, popření času... (L., s. 71). Valéry Rilka inspiroval také svým osudem: byl to básník stejné generace, který se na roky odmlčel, aby pak zazářil na francouzském básnickém nebi.⁴⁷

44 „Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop.“

45 Taková nejistota „patrně“ zní samozřejmě bizarně, ale má svoje racionále. Explicitně Rilke Weře svými dodatečnými poznámkami přidělil sonet I-25, zahrnující i vývoj letální nemoci, dále II-28 s dívčí tanečnicí a Orfeem. K nim Leisi přidává ještě II-18 o tanečnici a tanci jako takovém. Rilke se prý ale v jednom nepublikovaném dopise vyjádřil, že k Weře míří jen jeden sonet (tipoval bych, že ten o nemoci), s čímž Leisi nesouhlasí, a uvádí to jako ukázkou, že autor není obecně rozhodující instance a že mu nelze důvěřovat v tom, co k svému dílu později přidá (s. 39). To je samozřejmě pravda, a např. i Mörchen pochybuje o některých Rilkových výkladech svého vlastního díla, např. *Elegií* v dopisu Hulewiczovi (M., s. 24). Ale v počtu Weřiných sonetů není problém uznat jenom jeden jako sonet právě o ní.

46 Nevím, co říct k tomu, že Rilke zemře o několik let později též na leukémii a v této době už se na ni zřejmě léčí.

47 Rilke nebyl autor, žárlivci na ostatní básníky a jejich úspěchy. Byl neskutečně přející a některé autory nesmírně obdivoval. (Leisi, s. 71, cituje Salise, že si Rilke spontánně a bez upozornění třetí strany pro sebe objevil v r. 1899 Hesseho, 1902 Thomase Manna, 1913 Prousta a 1914 Kafku.)

INTERPRETACE

PRVNÍ DÍL

I-1

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr,
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

DOSLOVNÝ PŘEKLAD

Tu stoupl strom. Oh⁴⁸ ryzí přestoupení!
Oh Orfeus zpívá! Oh vysoký strom v uchu!
A všechno mlčelo. Však v samotném zamlčení
šel nový začátek, pokynutí a proměna⁴⁹ vpřed.

48 Německé krátké „O“ převádím na české „Oh“; a německé dlouhé „Oh“, pokud se zde v *Sonetech* objeví, na „Ó“.

49 Německá verze „Metamorfóz“ je „Verwandlungen“, nikoli „Wandlungen“, česká zas „Proměny“. Ale přesto jde i ve „Wandlung“ o něco víc než o běžnou, obecnou „změnu“, kterou si můžeme představit i třeba jako pouhý posun kvantity.

Zvířata z ticha se drala z jasného
 uvolněného lesa z pelechu a hnízda;
 a událo se, že ona to ne ze lsti
 a ne ze strachu v sobě tak tichá byla,

ale ze slyšení. Řev, křik, troubení,
 se zdálo malé v jejich srdcích. A kde právě
 sotva byla chatrč, tohle přijmout,

přístřeší /úkryt/ z nejtemnějšího toužení
 se vstupem, jehož veřeje se chvějí, –
 tu stvořils jim chrám ve sluchu.

KOMENTÁŘ

„Tu stoupl strom. Oh ryzí přestoupení!“ – to zní trochu zvláště, jako kdyby zde došlo k posunu významu: stoupá strom, a je z toho cosi jako „přestupek“! *Vyjmete* něco z kapsy, a je to *výjimka*, vystoupíme z *řady*, a je to *mimořádná* událost. To není jediná hra se slovy: nebylo tohle *přestoupení* také *vystoupení*, show?

Toto vtipkování pokračuje. Už kdyby strom rychle stoupl, mimo běžné tempo růstu (jako jarní májka), byl by to div. Ale ještě v uchu... Vztyčil se tedy z ucha? Z ucha Orfeovi?

V Ovidiovi najdeme, že stromy, když Orfea slyšely, za ním přišly, udělaly háj, a zvířata je pak následovala: zde tedy provádí Rilke určitou modifikaci. Jinou činí v ohledu na onu reprodukci perokresby Cimy de Conegliano (jejíž reprodukci připevnila Merline na zeď Rilkovy pracovny): obrázek je to poměrně „realistický“ a mohl by představovat Orfea u jednoho z příšedších stromů. Ale on sedí opřený tak, že se to Rilke odvážil vizuálně posunout (řekl bych, „přestoupit“) do podoby, že by Orfeovi strom z ucha vyrůstal. (Bez této představy bychom mohli hádat, že se „stromem v uchu“ může mínit i efekt v našem uchu: já mám v uchu strom, jiný má v oku trám; ale tím bychom dost zkrátili další vývoj básně.)

Do sonetu je tak zavedena dualita komplementárních dimenzí: stromy měly horizontálně přijít, když slyšely horizontálně se šířící tón, ale teď jsme tady se stromem, který ztělesňuje tón, jenž stoupl vertikálně. Ale „stoupl tón“, to lze vlastně také říci: tím dostáváme druhou dualitu, spočívající v tom, že se o akustickém mluví v termínech vizuálního. Třetí dualita je ta slyšení vs. poslouchání: Orfeus zpívá, z pusu mu jde zpěv, ale z ucha mu stoupá strom; ten brzy, čníčí jako zvonička či rozhlasový stožár, přiláká naslouchající zvířata. Už v prvních dvou verších se odvedlo dost poetické práce.

Ale vzpamatujme se a nebuďme sentimentální! Stromy, vytržené ze země, stržené Orfeovým zpěvem do pohybu, jak spěchají na svých chodidlech z ko-

řenů – to je antika, a to by bylo krásné. Ale obraz, jak někomu stoupá z ucha strom?! To je bizarní, groteskní. Takové „přestoupení“ vypadá jako *transgrese* normy.

Tento pochybný obraz je doprovázen sérií tří výkřiků O!, a ještě vystupňován třemi „o“ dalšími (Orpheus, hoher, Ohr)⁵⁰: to je „ryzí přestoupení“ běžného výrazu. Jaký to patos! Mohl tohle takový rezervovaný básník jako Rilke myslet vážně? Dělá to dojem *parodie*, *citování* řeči někoho jiného.⁵¹

„A všechno mlčelo“ – bych četl jako „Ale všechno mlčelo“.⁵² Existují různé druhy mlčení. Toto mlčení bylo ignorujícím mlčením, pokud vedlo k „zamlčení“. Tj. sotva šlo o mlčení z obdivného úžasu, jako kdyby lidi konverzovali a pak, svědkové divu, oněměli a zůstali s otevřenou pusou – to už by nebylo žádné zamlčení. Co jiného se nestalo? Nikdo nekřičel „O!“ V tom tkví tajemství parodované řeči: jde o řeč, která nezazněla, i když zaznít měla. (To je hlavní vtíp a hlavní finesa sonetu, jehož zbytek už není tak záhadný.) Můžeme o významu této stížnosti spekulovat na různých úrovních, od těch vyšších až po přízemní, že umělci se nedostalo ohlasu, jaký si zasloužil. Zůstaňme ale ve slovní zásobě „Metamorfóz“ a řekneme: žádná Échó, žádné echo.

Navzdory zamlčení, absenci ohlasu nahlas, se událo něco důležitějšího. S „novým začátkem, pokynem a změnou“ se ocitáme v bezeslovné pragmatice, v působení zpěvu, v říši „poslouchání“ (v obou významech tohoto slova): zrodila se nová epocha a měli bychom ten zpěv *následovat*. Nemohu si zabránit, abych nemyslel na Kristovo poselství, které je nahrazeno nebo přivedeno ke svým antickým antecedentům.

Druhý kvartet a do konce. Co se tedy stalo a kdo toho byli apoštolové a přívrženci? *Zvířata*. Poslouchala a následovala. „Zvířata z ticha“ a ještě jednou „z jasného uvolněného lesa...“ – to bych chápal tak, že přišla poté, co byla Orfeem, tímto rozhlasovým stožárem, přivedena do ticha, když ho uslyšela / uviděla. Zvířata všeho druhu, pokud se spolehne na jejich typický výraz (řev, křik, trubení) a jejich domov (pelech, hnízdo). „Ne ze lsti a ne ze strachu“ – tak proč? Něco se jim nabízelo? Asi nějaká nová slast: jejich obvyklé vyjádření emocí (a tím i emoce samé) „se zdálo malé v jejich srdcích“. Nový prostor pro emoce, které by nebyly vázané na boj a sex. Zpěv, báseň není žádná bezprostřední emoce, je to nová, předtím neexistující emoce, rozvoj, konstrukce, chrám... (Strom, stožár, který byl předtím venku, se teď vrací jako vnitřní, přesněji řečeno „teleskopicky“ přemístěný chrám.) Báseň neřve, netroubí, někdy o ní ani nelze říct, jestli je „smutná“ nebo „veselá“: nechce

50 V českých překladech se to nijak nereprodukuje (nejblíže je tomu asi Suchomel). Asi pro technické obtíže, ale i z nepochopení. Renč to má asi za nějakou obecnou libozvučnost, protože do prvních dvou veršů umístil místo šesti „o“ celkem osm „e“ („ě“).

51 Když někoho citujeme, často přeháníme jeho dikci.

52 Překlady to většinou chápou, jako že „všchno umlкло“ – to by už ale byla dobrá reakce, zmíněná později u zvěře.

ničeho dosáhnout (vyděsit rivala, dobýt samičku) – možná chce naučit jen zbožnému „poslouchání“ světa a tím začlenění do něj („Gehör“ = sluch, ale „gehören“ = patřit).

Zde nelze nevzpomenut pojmu „sublimace“, který už byl v Rilkově době slavný díky Freudovi. V psychoanalýze jde vždy o sublimaci *puďu*. A to se hodí: zvířata jsou jako naše puďy, naše „syrové“ akce a emoce. Tím spíš by byla báseň určena pro naše srdce než pro mluvící rozum; spíš než aby nás zajímala jako úsudek, měla by nás pohnout⁵³, a to ve směru k Orfeovi, výš.⁵⁴ Soudící rozum je patrně vyjádřen oním voláním slávy, které nenastalo: ani já jsem nekřičel Sláva! („Hoch!“), když jsem obraz stromu v uchu označil za bizarní, groteskní.

Zůstaňme ještě u *ucha*. „Přístřeší ...se vstupem, jehož veřeje se chvějí“ – vždyť to je roztomilý popis opravdového ucha, kde veřeje představují ušní bubínky; odkazuje to k (dětským) hádankám typu „oko – do duše okno“.

KOMENTÁŘ H. MÖRCHENA

Podle M. jde o obnovení starého mýtu, „ačkoliv na jeho fakticitu přirozeně už dávno nikdo nevěří, – a jestli vůbec kdy na jeho faktech záleželo“ (s. 47) – jak se to myslí? Že žádný strom z ucha nevyrostl? Obnovený mýtus není zaměřen „na žádné oživení prastaré esoteriky, právě tak málo na zázračné nebo okultní dění a vůbec ne na *metafyzické*, tj. *nadsmyslové poznatky*“ (s. 47), ale přesto to má být mýtus, a to ve smyslu „řeči, která by zodpovídala za existenci /daseinsverantwortende Rede/“ (s. 47).

Rilkův nový mýtus má být vystupňováním starého řeckého mýtu, v němž Orfeově zpěvu naslouchaly stromy a divá zvíř: u Rilka „*zpěv sám stoupá jako strom; z ticha /aus der Stille/, do něhož je nutí, se tvoří zvířata; jako svůj přijímací prostor si buduje chrám*“ (s. 48) – to mi připadá jako smíchání různých úrovní imaginárního. Zaprvé, to nejnápadnější: nemohu pochopit, že by zvířata byla postavena z ticha, např. jako sochy z kamene (?).⁵⁵ Za druhé, když stoupl

53 „Emoce“ i „motivace“ pocházejí z latinského „hýbat“ (movere).

54 Dovolím si malý exkurs. U Freuda je *sublimace* šťastným pudovým osudem, bez vytěsnění a bez kompromisu v následném návratu vytěsněného, poněvadž probíhá jako hladká desexualizace; současně ale dojde, s posunutím pudového cíle na non-sexuální oblast, k nějakému naředeň slasti. Obecně Freud považuje umění za ventilovou či kompenzační scénu pro náš pud a přání, na které se necháváme vzhledem k realitě života narkotizovat. Jsou u něj ale i určitá vyjádření, která dovolují tušit, že přímá sexuální láska by někdy mohla naopak představovat „zkrat“, „skrečování“, když by naopak nahradila „sublimaci“: to je příklad, když zamilovaná pacientka chce spát s terapeutem, místo aby se s ním věnovalo sebezpoznavací práci; existují tedy možná někdy chutnější slasti, než ty spojené s tím, čemu Freud říká „polévková logika a knedlíkovými argumenty“ (viz *Poznámky o přenosové lásce*, 1915). To už by bylo Rilкови blíž.

55 „Zvířata z ticha“ bych nespatořoval jako genezi zvířat, ale jejich proměny do ticha jako hypnózou nebo, abychom zůstali mytičtí, kouzlem jako v *Šípkové Růžence*.

strom, pak to v textu představuje skutečnost, fakt, a ten bude dál na další rovině poetizován jako postavení chrámu: ale tyto dvě roviny jsou rozdílné.⁵⁶

Nepomáhá ani, když M. opět paušálně tvrdí, že „*nejde o pouhé zvýšení zázraku; skuteční se mnohem spíše jakožto proměna venkovního mytického dění ve vnitřní. Strom je strom ‚v uchu‘, zvířata takovými /vnitřními?/, z ticha‘. Toto zvnitřnění mýtu, pomocí něhož se zázračné, ve prospěch opravdového divu, stává nepodstatným, je samozřejmým předpokladem k tomu, aby se dal tradovaný mýtus /námi, moderními lidmi/ vůbec osvojit“ (s. 48) – ale vyčkejme.*

„*Že musíme /Rilkův/ mýtus chápat symbolicky, jako obraz pro to vnitřní, je tedy jasné“ (s. 49), ale současně to, na druhé straně, naprosto nestačí: „... průlom do mýtu spočívá právě v tom, že se tomu vnitřně nastalému přidělí přesvědčivý viditelný obraz“ (s. 48) – ale právě na tyto poměry by se měla položit poetická škála, stupnice imaginárnosti obrazů.⁵⁷*

Jinak má M. samozřejmě naprosto pravdu, když se brání „demytizujícímu“ výkladu – pokud tím myslí, že vesmír z obrazů by se neměl redukovat na „psychologické“, „vnitřní“ stavy, a zůstat strukturován, abych tak řekl, „světově“, a strukturovat tím i to „vnitřní“. Např. zvířata zde mohou představovat naše pudy, ale zvířata přece i existují (a právě díky tomu mohou i symbolizovat). Po četbě Rilkeova mýtu bychom k nim měli mít jiný poměr, jinou optiku pohlížení na ně, na květiny, na hvězdy než předtím, a tím změnit i sebe. (To je asi i Mörchenova myšlenka.)

Tyto „názorné obrazy“ bychom měli podle M. vnímat v jejich „násilí“ (Gewalt): „*Stoupající strom – jaké znásilnění nazírání! Jaká odvaha, vyslovit takto nevýslovné!*“ (s. 48) – označil jsem tuto Rilkovu modifikaci antické představy jako „groteskní“, nikoli „násilnou“, ale hlavní je, že jsme s M. zajedno v „přestoupení“ obvyklého a krásného.

„*Ale není to při tom všem marné? Nezůstává současně v prvním řádku stát onen špalek /Klotz/ abstrakce, ono ‚reine Übersteigerung‘, jako znamení básnické bezmoci takového odvážného kousku, nezměněn a smyslově nepředstaven?“ (s. 48) – muselo by se to číst, jak jsem navrhl, jako vtip, a přestalo by to být abstraktní. M. hledá na pomoc „příbuzná básnická místa“ v Rilkově díle, kde se jedná o stromech a jejich stoupaní. Mám to za zbytečné a zavádějící: proč by nemohlo stačit, že stoupající strom má v sobě něco triumfálního?⁵⁸ (Když strom stoupá z ucha,*

56 Pro ocenění básně je důležitá *proměna* „ontologického“ statusu obrazů, nikoli jejich společný status.

57 Teze o moderním *zvnitřnění* mýtu je naprosto pravdivá ve smyslu nové, moderní poetiky (viz výše můj komentář o chodících stromech), ale už Ovidius byl básník, a *Metamorfózy* celkově asi neměly sloužit jako popularizující, mnemotechnicky nastavená učebnice botaniky, ale možná poučit o „vnitřních“ vášních.

58 Citace z Rilkeova díla se zde pak týkají nejen stoupaní stromu, ale i jeho případného zlomení se nebo pádu („fällt“) štěstí. Když už M. tak probírá „steigen“, proč necitoval třeba následující verš? „Dies ist das steigende Schweigen der Phallen“ (KA, s. 282), zhruba a špatně přeloženo „To je to

je to navíc bizarní, ale tím spíše to pak vysvětluje rozpačitost publika, které tuto událost přešlo mlčením: v kontrastu k nadšení tvůrce jeho výtvor žádná nadšení nevyvolal.)

Toto podle M. dokazuje, o co se v mytickém vyprávění jedná: „*Tu stoupl strom: to není žádná zpráva, nýbrž výkřik u vytržení, asi jako když někdo volá: tam spadl meteor!*“ (s. 50) – to je pěkná myšlenka, i když ty (chybějící) výkřiky (ne) zaznejí až později. M. by zde mohl být citlivější v pragmatice a automaticky nedávat patos tam, kde se jedná o jeho parodii a pod ní o sebeironii tvůrce.

M. poté spojuje toto „Tu“ (Da) s „tu-bytím“ (Dasein, existence): „*Právě v takovém zaujetí můžeme zažít nejvyšší okamžiky naší existence*“ (s. 50), a má to být „*podnět k žasnoucímu velebení*“ – to je možné, ale k žádnému „velebení“ právě že nedošlo.

Jméno „Orfeus“ je pak podle M. šifra o tomto „nepopsatelném“, které „získává prostor“ jako tvar, postava (Gestalt) a které bude myticky oslaveno. „*Že se vstup do mytického vyprávění zdaří, vyjadřuje se ve zvláštní dvojznačnosti slovíčka ‚da‘: jako by se tím současně fixoval okamžik v mytické minulosti, od kterého teď může začít příběh /Geschichte/*“ (s. 50) – „dvojznačnost“ a „současně“ asi znamenají, že „da“ má jednu význam aktuálnosti „tu“ (zdvih se strom) a jednou prostoro-časový „tam kdysi“ (zdvih se strom), a možná by šlo uvažovat i o příčinném „protože“ či „neboť“: to je opravdu velmi bystrý postřeh.

Poté se M. ještě jednou vrací k „čistému přestoupení“, zda je opravdu tak „nesmyslové“, „abstraktní“: „*Prosazuje se tím opravdu ryzí nahlédnutelná pojmovost, anebo se naopak stává něco, co všeobecně platí jako, nejabstraktnější a nejprázdnější pojem, v obraze – samozřejmě v ‚čistém‘ obraze – názorným?*“ (s. 50) – to jsem popsal jako posunutí významu, ale k tomu je nutné uvažovat dva členy, „stoupl“ a „přestoupení“ („přestupek“). (Je to stejné, jak jsem již naznačil, jako kdyby třeba voják bez povelu vykročil mimo řadu a řešilo se to jako mimořádná událost: dva výrazy jsou dány za sebe a významově na sebe působí.)

M. zase začne hledat jinde u Rilka, kde se o nějakém „přestoupení“ píše. Nachází, že často přesahuje „hudba“ a také „hlas“. „*Ukazuje se, že tím, co je přestoupano, jsme – my. Je to náš život v jeho každodenních a úzkostných zauzleních, v jeho mizejících tvarech /Gestalten/. Toto ‚přestoupení‘, které se může odehrát v hudbě při tvoření věcí, v mocném citu velkých zamilovaných, je možností, jak se dostat z vazeb ven, do volného prostoru –, ale tak, že tato volnost je právě novou, bezpodmínečnou stržeností /Hingenommensein/*“ (s. 51) – to je pravda, ale bylo by lepší podtrhnout *paradoxnost* konfigurace v tomto sonetu: přichází transgrese, která je zamlčena jako něco nevhodného, která ale, na nikoli racionální, praktické či egoistické rovině, téměř subliminálně, podprahově, zrodí „kulturu“ („chrám“). (Mohli bychom zde dokonce uvažovat, zda tím Rilke

mlčící stoupání falů“ (*Neboť hvězd...*, s. 44), kde máme jak stoupání, tak padání (Phallen = fallen). Není růst stromu docela běžnou, ba někdy se vnucující představou *erekce*?

současně nevymezuje *hranici pro interpretaci*: báseň bychom možná měli jen spontánně přijímat do sebe.)

Poté M. polemizuje s jinými interprety, kteří v „čistém přestoupení“ spatřují jen „dokonalý výkon“ a v *Sonetech* „mýtus umělce“ – podle M. byl Rilke přesvědčen, že umění je „naplnění podstaty člověka vůbec“, a v „čistém přestoupení“ by se tedy jednalo o celkové „vystupňování bytí“, nejen v rámci úzce chápaného umění.

Pak M. přeloží „pře“ do „trans“ a věnuje se „transcendentální“ filozofii a tomu, co u Kanta znamená „čisté“: „Čisté pojmy jsou pojmy podstaty. Čisté přestoupení dovoluje ukázat, co patří k podstatě přestoupení, co přestoupení je“ (s. 52) – nevím, co se tím získá. Ale jsem velmi skeptický k této přeháněné závažnosti „čistého“: může zde jít o pouhé vystupňování výrazu jako v hovorové řeči.⁵⁹ Toto slovo bývá v básnické tradici nadužíváno: ani zde by se nic nestalo, kdyby se řeklo „Oh, jaké přestoupení!“⁶⁰

Ale přesto se M. podaří na „čistém“ něco legitimního najít: zpěv zde podle něj není určen „obsahově“ – to se blíží mé poznámce o bezeslovné pragmatice a působení zpěvu.⁶¹ Vedle absence obsahu zmíní M. mimochodem i otázku umístění a statusu zpěvného stromu: „Určitě bychom se také neměli ptát, zda strom v uchu je sám zvedající se zpěv (objektivně) nebo slyšení, které díky němu narostlo (subjektivně). Je v jednom obojí“ (s. 52–53) – bylo by lepší, zde na začátku, přijmout „objektivní“ možnost, aby mohla být plně kontrastní, na konci, se „subjektivním“ chrámem v sluchu (a tím se uskutečnil teleskopický pohyb). Jinak je to ale pravda, v tom smyslu, že se jedná o propojené a komplementární signifikanty, které metalepticky přecházejí jeden v druhý: jde přece o „metamorfózy“, „proměny“.

Dostali jsme se tak s M. do bodu textu, který byl pro mě důležitý: k provolávání obdivu, k němuž nedošlo. M. to nijak netematizuje. Můžeme ale předpokládat, že to chápe jako chválu či jásot, když už na samém začátku komentáře uvádí: „Začíná to vyprávějším způsobem. Sice ihned přijde velebící volání...“ (s. 47); „velebení“ ostatně zmiňuje i později. Ale kdo to tady volá? Poněvadž si M. představuje Rilka pouze jako patetického autora, nemůže zde rozpoznat jeho sebeironii (jako Básník je Orfeovým dědicem), a v důsledku toho také ne, že se zde setkáváme s parodií (s citováním).

59 „Bylo to čisté potěšení!“

60 Když řeknu o květinách, jsou čisté, neřeknu tím vůbec nic; když přidám, že rostou čisté „z hnoje“ nebo „z hlíny“, začíná to být zajímavější. (V modernější poezii nejsou takového přímé kvalifikace oblíbené a dává se přednost tomu, aby „čistota“ vyplynula z nepřímých okolností. Něco podobného ostatně platí pro slova „vnitřní“, „uvnitř“, „niterné“, jejichž riziko banality zachraňuje u Rilka jen to, že je používá pro velmi důslednou geometrii.)

61 Za další příspěvek k sémantice „čistoty“ lze považovat I-3, kde se o zpěvu řekne, že je „jen tak“, „pro nic“, „vitr“.

Pro mě vytváří velebení kontrast k mlčení, a zase ho nevytváří, protože je s ním totožné (nezazní); tím definuje velebení mlčení jakožto „zamlčení“, a kontrastuje dál s „druhým“ mlčením, s hypnotickou a přitažlivou silou zpěvu a s tichým nasloucháním zvířat.

M. tak přechází rovnou k mlčení: „*Máme tendenci chápat mlčení jako pouhou non-existenci zvěstování nahlas. A přesto je mlčení jediná věc, o níž se teď ještě bude mluvit; o zpěvu samém není vůbec co informovat. Ale nevykládejme si mlčení jako něco pouze negativního! Neboť „v samotném zamlčení“ – ani zde není použito to zdánlivě toporné /steif/ slovesné substantivum⁶² bez nutného důvodu – se skrývá „čistá událost“, výsostně aktivní a pozitivní dění. Nakolik existuje tohle mlčení, natolik existuje prostor kolem zpěvu, prostor daný tomu nejvyššímu, co se ve světě může „udátí“: „začátek, pokynutí a změna““ (s. 53) – to je všechno pravda, ale je to ono chybějící a přitom existující „velebící volání“, co dělá pro mlčení pozadí a zavádí dualitu hlasitého volání a tichého naslouchání, čímž se také nastoluje rozdíl mezi pochvalnou nebo kritickou řečí o umění a jeho přijetím do sebe, jeho zvnitřněním – tento rozdíl M. nezmiňuje.*

Potom se M. věnuje slovům „začátek“, „pokynutí“ a „změna“ v Rilkově díle a korespondenci. Z toho nejprve vyvodí, že „*„začátek“ není žádné začínání libovolného nového, nýbrž začátek vůbec: začátek vlastního bytí. Orfeus je pro Rilka postavou z prehistorie; podle něj se přímo podílí na samotném procesu stvoření“* (s. 53) – nevím, jak se to myslí: možná jako oživení, animace světa. Ale bylo by lepší se omezit na to, co je v sonetu psáno, nebo dokázat, kde že zde nějaká genesis existuje. (Kromě toho si ještě stále nejsem jist, zda je M. přesvědčen, že Orfeus u Rilka stvořil zvířata jako taková – což mám za vyloučené.)

„*Takový začátek je sice stále věcí jedince, který je uvolněn ze vztahů“* (s. 53) – s uvolněním ze vztahů je to pravda, ale ne ještě teď: to přijde až v dalších sonetech.

„*Ale právě jedinec je umístěn do poměru /Bezug/ k celku, a proto putuje od změny ke změně. Zamlčené vyrozumění o tomto putování znamená u Rilka „pokyn““* (s. 53), a to je opět ukázáno na nejrůznějších jiných textech.

„*Ale jak „abstraktní“ jsou tyto pojmy! Jak je proto dobře, že o tomto nevýslovném průběhu může podána zpráva alespoň vy řeči mýtu! Jako předtím zpěv ve stromu, tak teď zase nabírá zamlčení ve zvířatech živý tvar: „zvířata z ticha““* (s. 54) – a M. dokazuje v poznámce č. 34, že u Rilka „něco z...“ má pravidelně význam „uděláno z nějaké látky“: takže, jestli tomu dobře rozumím, muselo by se zde jednat o nový druh zvířat, která, kdybych to zkusil rozvinout, byla nějaká éteričtější, průhlednější, možná jako kreslená (?). Že si M. všiml tohoto dvojího „z“ („zvířata z ticha“ a „z jasného...“), je bystrozraké. A nebyl bych úplně proti, protože by se to docela hodilo na moji hypotézu „zvířata = pudy“ (Tiere = Triebe), a to

62 Toho by si měli všimnout čeští krasoduchové, kteří na překladech Rilka oceňují, aby to hlavně znělo „hezky česky“ – a přitom originál někdy zní „nehezky německy“.

v podobě „zvířata z ticha“ = „ztichlé, sublimované pudy“. Ale na druhé straně bych to nechtěl přecenit a příliš silně hypostazovat: také hovorově můžeme říct „... a můj pes byl naráz jedno ucho“, aniž by z toho vznikla nová entita. V ohledu na roviny reality v sonetu a tytéž v realitě samé zůstávám u svého původního mínění: pro sonet dávám přednost proměně, která je „ontologicky“ podobná stavům u Šípkové Růženky⁶³; pro scénu reálu, pro náš svět jsem už uvedl výše, že zvířata jsou jeho podstatnou součástí. A co už my laikové o jejich schopnostech víme? Když to přeženu, neposlouchá indický brejlovec flétnu fakíra a netančí podle ní? (Ani hypnóza zvířat není nic výjimečného.)

Ať už je to se zvířaty jakkoli, jdou teď podle M. do volného prostoru: „*Pelech' a ,hnízdo', jako jindy ,dům', jsou tím, kde se jsoucno temně, spoléhající na teplo, ale současně až příliš zajištěno, přitom ale úzkostné a zmatené vymezuje vůči ,otevřenému', vůči existenci vystavené volné dálce*“ (s. 54) – v principu tomu tak bude, zvláště když si „pelech“ a „hnízdo“ vyložíme jako podobenství lidského domu, ale toto téma je v sonetu přítomno slaběji, než u M., který zde prezentuje širší Rilkovou myšlenkovou doktrínu.⁶⁴

M. také pokračuje ve směru podobenství s člověkem: „*Právě proto, že mýtus přirozeně cílí na lidské a zázrak se zvířaty si nenárokují žádný svůj vlastní smysl, může námi otrást, že nacházíme něco takového: poslouchající zvířata! Pak máme chuť to ,demytizovat', ve smyslu následujícího verše: ,A my: konečně slyšíci! První slyšíci lidí! /Und wir: Hörende endlich! Die ersten hörenden Menschen/*“⁶⁵ (s. 55). Toto přenesení na lidské věci by podle M. představovalo správnou interpretaci, ale je ještě třeba „pozvednout čistě do vědomí také ten obšťastňující zážitek, z něhož je tento sonet vyřikáván; k němu ale patří i utváření mytické scény /Schau/, jejíž nevyjasněná mohutnost stále ještě překonává významy, k nimž krok za krokem vyzývá“ (s. 55) – s tím musím naprosto souhlasit: v komentáři jsem navrhl chápat proces zpěvu a poslouchání jako sublimaci pudů; na druhé straně ale nejsou zvířata jen symbolická a nejsou ani úplně nehudební (viz třeba fakírova kobru); možná bude časem třeba zahrnout do zpěvu v kosmu i je, se vši vážností.

Podle M. se I-1 se někdy říká „zvěstovací sonet“ (Offenbarungssonett), což se kryje i mým pocitem (viz výše), že je to analogické „dobré zprávě“, evangeliu. Podle M. se zde vyjevuje „moc orfického zpěvu“ (s. 55), tedy Orfeovo činění zázraků.

Tato moc je tvoření, a tvoření je zas změnou, což M. nyní, když už se dostal postupně v sonetu až sem, uplatňuje na změnu „přístřeší“ v „chrám ve sluchu“: „*Jejich proměněné bytí je ,chrám ve sluchu', jejich široká otevřenost pro to*

63 Pohádky jsou podle některých názorů bývalé mýty (a ještě bývalejší individuální sny, pokud se spolehneme na Gézu Róheima).

64 K otázce „otevřeného“ u člověka vs. zvířete viz Dodatek.

65 *Neboť hvězd...*, s. 28–29.

svaté, co se zde autoritativně uplatňuje. Opuštěné malé bytí je nyní rozpoznáno jako to, čím bylo, „sotva chatrč“, pouhá nouzová existence, „úkryt“, skrznaskrz ovládaný bázní. To je zjevně význam řádky: „se vstupem, jehož veřeje se chvějí“. Tato „úzkost“ je vstup a začátek bytí. Zarážející /befremdlich/ výraz „veřeje“ u tohoto, s řádným založením chrámu kontrastujícího, nouzového ubytování zvířat lze vyložit tak, že prostřednictvím jejich „chvění“ se zde vyjadřuje úzkost tohoto bytí. Místo úkrytů a tajných koutů, do nichž se prchá, existuje teď místo, kde je možné se slavnostně přiblížit zjevenému tajemství“ (s. 55) – touto nadměrně dlouhou citací jsem chtěl přesvědčit sám sebe, že M. zjevně nezaregistroval, že se s „chatrčí“ jedná o teleskopický⁶⁶ popis ucha – jinak by nemohl pocítovat „veřeje“ jako něco podivného. Myslí si asi totiž, že se opět popisuje „doupě“ či „hnízdo“, a ty žádné dveře přirozeně nemají. A podle mého mínění má na tomto neporozumění opět vinu existencialistické *apriori* (stále jen „Dasein“ a jeho úzkost).

Poslední řádka má být už oslovením Orfeua („tu stvořils...“), a dávat tak *Sonetům Orfeovi* ráz modliteb – to je pravda.⁶⁷ Ale v jakém smyslu? táže se M. „Protože seriózní obnovení orfického pohanství už od začátku nepřichází v naší době v úvahu, obsahuje volba jména ‚Orfeus‘ bezpochyby přiznání ‚pouze symbolického‘ charakteru tohoto oslovení“ (s. 56) – M. to myslí tak, že Rilke určitě nechápe Orfeua jako „nouminózní realitu v naivním smyslu antického věřícího“ (s. 56). Na druhé straně by ovšem zase nechtěl, aby toto symbolické použití bylo „srovnatelné s pouhým ještě tradičním voláním k Múze“ (s. 56) – to je velmi přesně viděno, ale musíme vyčkat dalších sonetů, jak se postupně Orfeova postava vytvaruje; tam mj. shledáme, že *Sonety* představují ve zkratce dějiny básnictví, jím vždy doprovázené; ale to je jen jedna z podob Orfeova vystupování: hlavní je, že představuje veškerou poezii ve smyslu vystupňování bytí (viz např. I–5).

K této otázce srovnává M. *Sonety s Knihou hodinek*, v níž postrádá čistou víru v Boha: teď je na tom Rilke paradoxně lépe, a Orfeus představuje analogii k postavě anděla z *Elegií*.

DOJEM Z KOMENTÁŘE H. MÖRCHENA

Je samozřejmě předčasné dělat závěry z výkladu pouze jednoho sonetu. Ale na druhé straně se zde ukazuje metoda a po ní i postoj k Rilkovi a k básnictví vůbec, byť ne ve všech aspektech (některé další budu připojovat průběžně při výkladu dalších sonetů, už ne systematicky).

Soustředím se, jak jinak, na rozdíly vůči svému pojetí.

66 „Teleskopování“ míním poetický postup, jímž se od objektu vzdalujeme nebo mu přibližujeme, a tím měníme jeho povahu a určení.

67 V Úvodu jsem uvažoval nad tím, zda by se „*Sonety Orfeovi*“ neměly raději překládat jako „*Sonety k Orfeovi*“, analogicky k „*modlitbám k Bohu*“.

Mou ambicí je napsat *průvodce* textem, a přitom následuji četbu čtenáře: co neví on, nevím ani já. Za této podmínky nesmím brát v úvahu nic než dané znění. (U druhého sonetu se už budu moci odvolat na ten první, ale to je tak všechno.)

Co píše Mörchen? Postupuje také chronologicky, podle pořadí, a nezažili jsme zde, že by citoval dopředu, z nějakého následujícího sonetu. Jeho ambice je ale jiná: především by chtěl důkladně probrat otázku, zda Rilke může být moderní mystagog. A tento záměr vstupuje do výkladu tak, že Mörchen, aniž si může zabránit, už pracuje s celkovou koncepcí, kterou si o Rilkevi udělal a kterou možná Rilke sám měl.

Je to chyba? Obávám se, že ano. Člověk se musí rozhodnout pro průvodce nebo pro speciální, např. polemický spis. Mörchenova myšlenka o zavedení moderního mýtu Rilke je vynikající a všechny jeho úvahy v tomto bodě jsou hluboké. Ale když je výklad jednotlivých sonetů, byť nevědomě, podřízen této ideji, vzniká dojem, že básník jen překládal do veršů svou koherentní myšlenkovou doktrínu. A to dělá z Rilka dost nudného patrona.

Onen „diktát“, za něhož Rilke sepsal v rozmezí pár dnů své *Sonety*, bych raději měl za jakýsi bdělý *sen*. Ve snu se mohou objevit vtipy, parodie, dětské hádanky a šokující obrazy – ne tak při překladu doktríny.

Časté citování z jiných Rilkových textů (básně, próza, dopisy) by mělo podle Mörchena pomoci k pochopení aktuálního sonetu. Ale principiálně je to škodlivé a jedinou výjimku představuje (když už se zde jedná o sérii básní) ona výše zmíněná možnost sáhnout do předchozích sonetů a sledovat vývoj – básník stanovil pevné pořadí. Ale obecně je dobrá báseň srozumitelná už *sama s sebou*: je přece napsána v existující řeči, jejíž dokonce neologismy jsou snadno pochopitelné, a básník se stará o to, aby se jím vyvolané řetězy asociací protínaly na křižovatkách; tak redukuje varianty rozumění a zabraňuje arbitrárním nápadům čtenáře.

Může se stát, že se vytvoří určitý počet „základních slov“ (Grundwörter), která mají silnější nebo symbolický význam, ale ta se utvářejí postupně v sérii básní, a i potom je to možné jen díky tomu, že „normální“ význam dál platí („strom“ zůstává „stromem“ a je to jeho „stromovost“, která umožňuje udělat z něho „zpěv“). Přesazování slova z cizího kontextu do „naší“ básně není naopak bez určitého nebezpečí.

Ještě jednou zdůrazňuji, že si interpretací H. Mörchena velice vážím. Je citlivý a chodí do detailů. I to, že se tolik stará o význam víry, je naprosto legitimní – stal se zázrak a myticky se zrodila nová epocha. Mnohem více mě ruší existenciální otázka, která je z toho, bez založení v textu, předčasně zaváděna a jejíž patos, jak to odhaduji, způsobuje, že jsou některá místa textu ponechána stranou nebo, podle mého názoru, dezinterpretována.

KOMENTÁŘ E. LEISIHU

je mnohem stručnější (s. 77–78) a dovolím si ho zde výjimečně uvést celý, aby měl čtenář představu, jak podobně vypadají i komentáře k dalším sonetům.

„První sonet vychází z klasické, od antiky běžné scény: Orfeus zpívá a hraje před zvířaty a stromy. Rilkaova vzpomínka na to osvěžila kresba Cimy da Conegliana (naš obr. 1), především ale četba Ovidia, který ji v „Proměnách“ (10.88 a 11.1) široce rozvádí.

Ve srovnání s antickými prameny je scéna u Rilka přeořazena novými významy. *Orfeus⁶⁸ u něho není pozemským pěvcem, nýbrž Bohem; ztělesňuje *bytí-pro-sebe (orfický koloběh /Kreislaufer/), způsob bytí, kterého je dosaženo, když se všechny projevy nějaké věci nebo bytosti ihned vrací k původci. Když se to děje, Orfeus ,zpívá“. Ve zvlášť úzkém poměru k Orfeovi stojí stromy a zvířata.

O *stromech se v antické tradici praví, že se na Orfeův zpěv k němu pohnuly (na což dělá náražku sonet II–28), takže se místo původně bez stínu stalo příjemným; Ovidius uvádí katalog 27 stromů, které ,přilákány zpěvem“ přišly za Orfeem. U Rilka je afinita stromů k Orfeovi založena ještě jinak. *Strom je místo *návratu bytí /Seinsumkehr/. Představuje nejvzdálenější bod pro bytí, které vychází ze *země a které se pak v ohýbajících větvích (*strom) nebo v *plodu otáčí a zase vrací k zemi. Strom je tedy jedno z míst, v nichž se *země vrací k sobě a uskutečňuje svoje *bytí-pro-sebe. Proto se také říká (v I–26), že Orfeus ve stromech ještě **zpívá**. V metonymickém posunu, pro Sonety typickém, používá Rilke v prvním sonetu obraz stromu na Orfeův ,zpěv sám“ (,Da stieg ein Baum, ,Baum im Ohr“).

Už v tomto prvním sonetu se vyskytuje mnoho důležitých orfických slov. **Übersteigerung** je jedním z označení pro *návrat smyslu, který zvládne *Orfeus, ale *člověk⁶⁹ ne (I–3). *Změnou /Wandlung/ nebo **proměnou** /Verwandlung/ se pravděpodobně míní proces, jímž je účelu podřízeným *věcem, když jsou přijaty do uměleckého díla (*umění, *slavení /Rühmung/), zas věnováno jejich bytí-pro-sebe. **Pokynutí** /Wink/ je u pozdního Rilka vždycky znamením s významem. Slovo *čisté /rein/ se rezervuje bytostí a zjevům, které v sobě ještě mají Orfea, například *jednorozci (II–4).

Obzvláště blízko Orfeovi stojí také *zvířata. Už v antické tradici, kde se říká, že Orfeus přilákal ,naslouchající zvěř“ (Proměny 11.2), pak právě tak u Rilka, neboť

68 Výraz předznačený hvězdičkou * odkazuje na glosář. Tak o *Orfeovi se v něm dozvídáme na s. 217–220 řadu věcí, od řecké mytologie (včetně literárních pramenů, kde si lze o něm dočíst) k římskému Ovidiovi a k setkáním Rilka s ním. K prvnímu sonetu se váže z glosáře následující pasáže: „Teprve u Rilka, a sice teprve v Sonetech, se z Orfea stává Bůh. Po všem, co o něm slyšíme, může být definován jako ,Bůh *bytí-pro-sebe/ des *Für-sich-Seins/, přičemž pod „bytím-pro-sebe“ chápeme formu existence, při níž každé vyjádření bytí (být krásný, mluvit, zpívat atd.) nějaké bytosti nebo věci se ihned a úplně vrací zpět ke svému původci, takže jeho veškeré *bytí má svůj smysl v sobě samém. Mohli bychom proto Rilka Orfea také označit za princip entelechie, ne ve smyslu Aristotela, ale etymologicky jako ,majícího smysl v sobě““ (s. 218–219) – uvidíme, že tyto relevantní pasáže jsou ale i v hlavním textu rozboru.

69 U Rilka se v I–3 ovšem nehovoří o „člověku“ (Mensch), ale o „muži“ (Mann)!

zvíře může naplnit, sice také jen nedokonale, ale lépe než člověk, bytí-pro-sebe: Orfeův tón, trvá proto ještě ve „lvech a v ptáčích“ (I-26). Zvířata se učí od Orfea **slyšet**, setrvávají **zticha** /či v klidu = in Stille/, neboť ve srovnání s tichem a nasloucháním Orfeovi se jim zdají jejich obvyklé projevy, zaměřené na vnější účel páření nebo vyhrožování, jako **řev** (lvů), ***křik** (ptáka), **troubení** (jelena, který se vrací v II-3), nyní už nicotnými. Zvířata, která jsou jednotlivě jmenována v mnoha sonetech – lvi, ptáci, bělouš, jednorozec, pes – stojí proto Orfeovi blíže než *člověk, pro něhož je Orfeus „ztraceným Bohem“ (I-26).

Právě tak **jasná** /klar/ a **uvolněná** /gelöst/ jsou slova, která poukazují na Orfeovu blízkost; *Narcis, který mohl podle báje do sebe znovu pojmout svoji krásu, a tím uskutečnil jako žádný jiný smrtelník orfický koloběh /Kreislaufer/, bytí-pro-sebe, je proto v sonetu II-3 také označen těmito slovy.“

DOJEM Z KOMENTÁŘE E. LEISIHO

Je zjevné, že Leisi vyzdvihl v *Sonetech* důležitou věc: *geometrii kruhu, obratu*. (Mohli bychom ovšem připojit, že u Rilka existují i jiné geometrické figury, např. pohyby od Já ke světu a od světa k Já, jako v I-2 nebo v II-1; je škoda, že Leisi nepracuje také s nimi.) Kdyby na základě tohoto jím vyzdviženého rysu napsal Leisi článek do odborného časopisu, bylo by to skvělé – ale na monografii to podle mě nestačí.

Pro výklad tohoto sonetu jsem v jeho komentáři nic relevantního nenašel – snad jen poukaz na vztah Orfea ke zvířatům.

Mám dojem, že se zde jedná až o jakousi *provokaci*, která byla vyvolána Leisiho únavou ze všech těch dosavadních komplikovaných a obtížných výkladů a kterou chtěl autor říci: Dost, teď vám ukážu klíč, vy špekulanti!

Metoda „základních slov“ je zde dotažena na svou hranici. Její použití je naprosto mechanické, autor si předepsal, že se nenechá svést k žádnému přemýšlení (spekulování). I to by bylo korektní, ve smyslu lingvistické strukturalistické metody. Ale protože je tato metoda pochopena jen jako „*sémantická*“ (s. 11), k výkladu jednotlivých sonetů naprosto nestačí. Pragmatika (ironie, jásoť atd.), různost „hlasů“, hra se slovy, „poselství“, specifická krása a síla *tohoto* textu, se záměrně poztrácejí.⁷⁰

Paradoxně mám za cennější než interpretaci (která fakticky chybí) Leisiho informace, které se netýkají textu samotného, např. ty o okolnostech vzniku *Sonetů*, o Rilkově biografii. Těmi se nezasáhne do textu a člověk je může používat jako určitý pramen inspirace nebo dodatečnou kontrolu pro interpretaci.

70 Připadá mi signifikantní, jak málo se Leisi, ale vlastně i Mörchen vyjadřují ke kvalitě jednotlivých sonetů. Mörchen je samozřejmě velmi citlivý a v interpretaci trénovaný autor, takže ihned ucítil „násilí“ v obrazu „stromu v uchu“ – ale i on se jen zřídka odváží říci, co se mu v jednotlivých sonetech líbí a co ne.

I-2

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht beehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...

DOSLOVNÝ PŘEKLAD

A téměř děvče to bylo a vynořilo se
z toho jednotného štěstí zpěvu a lyry
a zářilo jasné /jasně/ skrz její⁷¹ jarní závoje
a udělalo si postel v mém uchu.

A spala ve mně. A všechno bylo její spánek.
Stromy, které jsem kdy obdivoval, tato
citelná dálka, ta procítěná /vnímaná/ louka
a každý úžas, který potrefil /týkal se/ mě samotného.

Spala svět. Zpívající Bože, jak jsi
ji udělal, že netoužila,
být nejprve vzhůru? Podívej, ona povstala a spala.

Kde je její smrt? Och, tenhle motiv

71 Tohle je zvláštní. Podle striktní gramatiky by se asi všude, kde je „Mädchen“ mělo v zájmenech objevovat „sein“ a „es“, ale všude je „ihre“ a „sie“: Rilke trvá na ženském rodu. Možná by se v tomto prvním případě dalo ještě uvažovat, že tyto jarní závoje jsou „jejich“, z lyry a zpěvu, ale který agent by pak stvořil samotné děvče?

ještě vymyslíš, než by se tvá píseň spotřebovala /strávila/? –
Kde ona⁷² klesne /vyklopí se/? ze mě? ... Téměř děvče...

KOMENTÁŘ

První kvartet. V přechozím sonetu vyrostl z ucha strom, přiběhla zvířata a v jejich uchu se vytvořil chrám. Metamorfózy nyní pokračují. Ze souhry zpěvu a lyry vznikne „téměř dívka“ a v uchu si ustele. V čem je rozdíl, posun od prvního sonetu. Bezesperu v tom, že je nově zavedena „lyra“ a konsekventně pak její souhra se „zpěvem“. Zní až *pohádkově*, tohle „jednotné štěstí“: jako decentně vyjádřená kopulace⁷³ královského páru, z níž se po devíti měsících narodí princezna. Tady už je ale nějaká hned veliká, „téměř dívka“. Odkazy na „jaro“ jsou poměrně tradiční a podporují myšlenku tvorby a zrození, „závoje“ zas cudnost a panen-skost. Nicméně nahé tělo ve své erotice jasně prosvítá: je to fascinózum.⁷⁴ Poté přijde šokující obraz: nejdřív strom, pak chrám, a teď je v uchu postel se spící dívkou?! Ona je tam jako doma, ucho obsadila, zabrala pro sebe.⁷⁵

První rozdíl byl, že se explicitně zavedla lyra (je to nějaký prvek, jistě), implicitně ovšem Orfeův zpěv provázela od začátku. Druhý rozdíl spočívá v posou-vání ucha: nejprve z ucha Orfeua vystoupal strom, pak se stvořil v uchu zvířat (puďů u auditoria) chrám, nyní se „téměř dívka“ uloží „v mém uchu“. Čí ucho to je? Ucho Básníka, ale zatím možná ještě pouhého příjemce Orfeovy poezie. Or-feova královská tvorba, jeho výtvar obsadil ucho Orfeova následovníka, dědice jeho umění nebo prostě posluchače. Jak se to mohlo stát, co to má znamenat?

Druhý kvartet. „Všechno bylo její spánek“ – to, podobně, jako že „spala svět“, je podstatné. Nesmí se to chápat jako „její sen“⁷⁶: (aktivní) snění je pravý opak (pasivního) spánku. Vždyť je jasné, že „spát“ není tranzitivní sloveso, které by mělo v běžné řeči nějaký předmět, jako „vidět“ nebo i ono „snít“. To je Rilkův gramatický vtip v této básni.

Že básníkovi „spala svět“, to je neštěstí. Zaspala mu všechno⁷⁷, abych tak řekl. Co „všechno“? Na vysvětlenou nyní přichází geometrie dvou pohledů,

72 Myslí se samozřejmě „děvče“, nikoli „píseň“.

73 Je spíše proti mým principům citovat Rilka mimo daný text, nicméně... Toto je závěr jedné jeho básně o lyře: „Wie ist sie weiblich, wie / schwingt sie den Hüftenschwung. / Wie ist er hart gegen sie. / Wie ist sie jung.“ (Jak ta lyra žensky zní, / boky rytmus dává. / A jaký je tvrdý k ní. / A jaká je mladá.) (Viz KA, s. 275, pro překlad *Neboť hvězd...*, s. 26–27). Copak to není poměrně syrový popis soulože?!

74 Připomínám, že v psychoanalytické tradici je mladé, nejraději děvče (typu Goethovy Mignon) považováno za symbol „falu“, a v antické tradici zas falus (podle Lacana) zobrazován jako skrytý, pod závojem.

75 V této souvislosti zní úžasně jedna současná německá reklama na naslouchací přístroje značky Kind: Ich hab' ein Kind im Ohr!

76 Jak to činí čeští překladatelé, většinou uvádějící „sen“.

77 Vidíme, že „zaspat“ už tranzitivní je.

dvou šipek intencí. Dívka nahrazuje všechno, na co se Básník tak rád díval (milované stromy aj.): to je směr od něj do světa. Ale i všechno, co ze světa přicházelo zase k němu, v opačném směru. Zablokovala mu úplně „Bezуг“, poměr ke světu. To děvče má funkci *clony*, jinak řečeno, „má tlusté sklo“.⁷⁸

První tercet. Pak tedy přijde oslovení Orfea s dotazem, jak to, že ji udělal takovou, že se vůbec nesnažila, jako normální potomek, dítě nebo i zvířecí mládě, být chvíli čilá, zkoumat svět kolem sebe, a hned už upadla do spánku. (On tedy zázrak byl už v tom, že se narodila tak velká, skoro dospělá...) Je to zjevně jiná *species*.

Druhý tercet. Pokračuje tedy oslovení Orfea (patrně nejde o sebe-oslovení Básníka či Posлуhače), překvapivě, jako „Kde je její smrt?“ Kdy to celé skončí, kdy se Posлуhač zbaví této fascinace, která ho ochromuje? Musí se to ale celé provést v rámci písni, uvnitř, jaksi organicky, ne tak, že píseň skončí, ale ještě předtím, než skončí. Podobá se to situaci v seriálech nebo v románech na pokračování: spisovatel nemůže znenadání přestat psát o důležité postavě, ale musí ji nechat zemřít uvnitř, v zápletce, ději. St. King napsal román *Misery nesmí zemřít*, v němž autor svou postavu nechá zemřít, ale čtenářka to nechce připustit: zde máme situaci úplně opačnou. Kdyby se to povedlo, pak by „téměř dívka“ z Posлуhače nebo Básníka vypadla, ba možná z onoho vstupní ucha, a měl by pokoj...

Co to má celé znamenat? Každopádně jsou zde zavedeny dva plány, dvě roviny, kdy tou první je první rovina díla obhospodařovaná Orfeem, druhou rovina recepce díla v Posлуhači. Zkusme, co by to dalo, Posлуhače nahradit přímo Básníkem, jakožto Orfeovým dědicem. Pak by se mohlo jednat o popis jevu a stavu *inspirace*. Nebývá Múza zobrazována jako mladá dívka, diktující Básníkovi jeho verše? Jenže tady je to Múza parodovaná: možná je ale tohle hlavní obsahový vtíp celého sonetu – jako se v prvním parodoval básnický úspěch, tady se paroduje jiný tradiční obraz básnické tvorby.

Orfeus (v reálu třeba tedy Ovidius) by Rilka inspiroval, ale současně ho tak zatížil, že nebylo možné, aby se věnoval něčemu jinému než oné nejasné představě budoucího díla, které bude třeba dovést až do konce.⁷⁹ Pokud ho Orfeus inspiroval na počátku, a Rilke pak musel psát a psát, pak by bylo tedy opravdu žádoucí, aby stál na jeho straně dál a pokračoval v diktování až do konce, kdy bude ona spící dívka úplně „vypsána“.

Kdybychom se obrátili k Freudovi a jeho úvahám o *truchlení*, zjistíme, že podle něj se milovaný ztracený objekt interiorizuje a pak se na tomto vnitřním objektu pracuje tak dlouho, až zmizí jeho bolestnost, a to tím, že se ode-

78 Opět se musí dvojitý směr, ona interakce, v překladu reprodukovat.

79 Pro Rilka byl na jedné straně souběh okolností (Merline, Ovidius, zpráva o smrti Wery) šťastný, vedl k *Sonetům*. Na druhé straně ale tuto smutnou zprávu považoval za „nestvůrný závazek“ („mir aber ists wie eine ungeheure Verpflichtung“, dle Leisiho, s. 75).

čítá jeden jeho rys za druhým, jaksi se postupně vygumuje – tedy ovšem tak, že se oživují v myslí různé minulé situace s ním, až není co přehrát, a ztráta přestane bolet. To by do určité míry odpovídalo. Tady vznikl vnitřní objekt, s nímž se neví, co dělat. Vymyslí se mu nový příběh, „motiv“, aby mohl zmizet: „smrt“ tedy platí, pro oba případy, ale nyní se nejde směrem k „Trauerarbeit“, k truchlení, ale opačným směrem, do tvorby.

Nabízí se samozřejmě dělat paralelu mezi Orfeovou Eurydikou a Rilko-
vou Werou (byť k ní neměl milostný poměr), tím spíš, že obě představují relativně dívčí postavy (podle jedné výpovědi Leisiho vrací u Rilka smrt ženám, ba manželkám zpět dívčí rysy⁸⁰). Ale nemyslím si, že je to dobrý nápad, a zvláště ne nyní, na začátku *Sonetů*. Vedle této afinity k Eurydice – Weře bychom totiž mohli uvažovat spíše o jiném mytologickém příběhu, o fascinaci *Pygmalióna* svým vlastním dílem (o němž Ovidius také píše a řadí ho do souboru „Písní Orfeových“): jeho socha ze slonoviny také spí, je neživá, je to také „téměř dívka“, které chybí jen oživnout. Vyústění je ale samozřejmě jiné: díky Venuši socha ožije a nakonec mají s Pygmaliónem dítě. Takový vývoj se Rilko-
vi samozřejmě nehodí.

Jedná se každopádně o jeden z nejnejasnějších sonetů, s nímž si nikdo neví pořádně rady. Uvidíme, zda k určitému projasnění nepřispějí další texty. Určitý pokus o řešení nabízím také v komentáři k předposlednímu sonetu prvního dílu, k I-25.

H. MÖRCHEN

Také podle M. zde poprvé zaznívá „vlastní Já básníka vedle Orfea“ (s. 57), a podle jiných komentátorů dokonce ještě subjektivněji i osobní vztah: že tím Rilke myslel Weru. To je podle M. nejisté. Přesto souvislosti k Weře prozkoumává. Zemřela téměř jako ještě dítě („téměř děvče“) a Rilke po zprávě o její smrti odepisoval její matce, jak byla Wera „jednotná“ („einig“, „Einigsein“).

Této jednotě jsme se my lidé prý vzdálili v naší bdělosti, zatímco spánek ji představuje. Zavedení spánku pak pro M. představuje (už v posunu od Wery) ubytování „vnitřního děvčete“ (das innere Mädchen) – což vybavuje odkazy na jiné Rilkovy texty, kde se hovoří, kdybych to zkarikovaně pojmenoval freudovsky či vůbec psychiatricky, o určité přinejmenším duchovní „bisexualitě“, nutné k plnosti bytí a zejména k básnické tvorbě. Reálně, v umění na tom může být dost pravdy, Rilke se uměl vžívat do ženských a dívčích postav, a možná to musí umět každý literát (třeba romanopisec, takový Flaubert, tvrdící „Madame Bovary, to jsem já!“). V I-25 se Rilke opravdu do určité míry vžije do Wery, ale do přízraku, který neustále spí,

80 Leisi (s. 46) zde cituje z Rilkovy básně „Requiem für eine Freundin“ (1908), věnované malířce Paule Modersohn-Becker.

do toho se vžít nelze.⁸¹ Tento přelud se naopak nesmí stát objektem jakési narcistní fascinace, jako u Pygmalióna; jak uvidíme v následujícím I-3, ženský prvek v tvorbě musí být překonán⁸², a v I-5 dokonce překročena lyra⁸³, jeho původní zdroj!

M. není žádný ledabylý interpret, a proto musí přiznat rozpor (do něhož ho zavedly nešťastné úvahy o plnosti a přínosnosti spánku): „*Je nyní velmi podivné, jak je představeno toto pouze myticky popsateľné jednotné bytí, a sice jako otevření se /Sich-auftun/ prostoru, v kterém se „cítěné“ věci konstituují. „Svět“ zde nepřichází vůbec v úvahu jako existující venku, o sobě a proti nám stojící, nýbrž jako svět s citem /Fühlwelt/, jako „vnitřní prostor světa“ /Weltinnenraum‘/“* (s. 60) – tento pojem je citací z jiné Rilkovy básně. Dospěje se tak nakonec až k bizarním tvrzením typu, že když se běhá bosý po louce (což Rilke rád dělával), tak to všechno prý „není moje bdění, /.../ nýbrž „její spánek““ (s. 60).

Co je podle mě velmi podivné: kdyby přelud něco přinesl, venkovní svět by se oduševnil. A tento venkovní svět by byl nejprve popsán ve své cizosti, teprve pak nahrazené novou vztahovostí, novým poměrem (Bezug): jenže žádný takový popis zde není, protože zmíněná vztahovost už existovala předtím.⁸⁴

Pak se pateticky spekuluje o „Betreff“, o úžasu, který „potrefil mě“, když nejde o nic jiného, než že se tím má vyjádřit, že „Bezug“, komunikace nefungovala ani na druhou stranu, k Básníkovi, tedy vzájemně.

Koncepce jednotného bytí tím prý ale ještě není vyčerpána a je předmětně (gegenständlich) nepředstavitelné, jak by spící mohla být věcmi (Dinge) – je to předmětně naprosto představitelné, protože se prostě mezi Já a věci vložila. Lze to prý pochopit jen tak, že kdo se odevzdává věcem, tak současně v nich „vychází“ (aufgeht – jako slunce) a jejich bytí od nich přijímá v léno. Anebo že by tou spící byl stvořen „svět“, ale to by prý bylo možná přílišné stěsnávání Rilka do transcendentální filozofie. Mörchenovu polemiku s jejími předpoklady (ne)platnými pro Rilka vynechávám. Každopádně to vyústuje do tématu *smrti*.

Jak to, že tohle téma tak náhle zaznělo? Ale co když už bylo v sonetu latentně, implicitně od počátku, táže se M. Nebyl oslavovaný tvůrčí spánek (schöpferischer Schlaf⁸⁵) vlastně spánkem smrti? S tím závěrem, že by tedy

81 Je naopak zcela explicitně řečeno, jaké identifikaci a empatii se světem spící dívka bránila: předtím bylo možné *cítit dálku a procítit louku*.

82 Bude ovšem otázkou, zda se v I-3 už nejedná přece jen o určitý posun od oné falické fascinace „téměř dívkou“ tvorby k svůdnické poloze trubadúra pro ženy.

83 To vrhá samozřejmě pochybnost na Leisiho povšechné vyzdvížení lyry na hlavní symbol záchrany bytí.

84 Vždyť se píše v préteritu „Stromy, které jsem kdy obdivoval...“ a ještě „war (ihr Schlaf)“, nikoli „wurde“: tohle není žádná proměna u Básníka, to prostě spadla klec.

85 M. tento spánek samozřejmě myslí pozitivně, jako tvořící, tvorbu znamenající, ne jako usnutí, úpadek tvorby.