

Motiv utonulé dívky v poezii

německého expresionismu

Radek Malý

Univerzita Pardubice



1.

V dějinách umění se vyskytují motivy, které představují součást určitého uměleckého směru či epochy natolik pevnou, že ji spoludefinují. Tak už od dob antiky nacházíme v evropské kultuře výrazný motiv krásné utopené mladé ženy. Tento motiv se v průběhu staletí proměňoval a plnil různé funkce, kromě jiného v závislosti na dobovém estetickém kánonu a obecně kulturním vnímání ženy a ženství vůbec.¹ K prudké eskalaci výskytu motivu krásné utonulé² a k jeho výrazné reinterpretaci pak dochází v 19. století v souvislosti s nástupem moderních uměleckých směrů. Lze uvažovat přímo o kultu mladé utonulé dívky, který jedno ze svých vyvrcholení našel v poezii německého expresionismu na počátku 20. století. Druhý možný vrchol zpracování tohoto motivu můžeme spatřit v četnosti a různorodosti způsobů, jak se v literatuře (i české) odráží postava tzv. „Neznámé ze Seiny“ (*L'Inconnue de la Seine*).³

Motiv krásné utonulé pro evropské umění znovuobjevil symbolismus, a to kromě jiného prostřednictvím uměleckého ztvárnění postavy Ofélie z Shakespearova dramatu *Hamlet*. Ofélie je ve hře mladá dívka, která zešílí, poté co Hamlet z nedorozumění zabije jejího otce. Nešťastnou náhodou, nikoli tedy z vlastní vůle, Ofélie později utone. Právě tato postava se stala ideální projekcí výše nastíněného motivu.⁴ Symbolistické malířství se v postavě utonulé Ofélie přímo vyžívalo. Zpočátku byla Ofélie ztvárňována spíše jako ilustrace k Shakespearově dramatu, ale postupně se tento motiv emancipuje do podoby soběstačných obrazů, které nabízejí výrazný interpretační přesah — z nejnámějších výtvarných ztvárnění zmiňme alespoň Ofélii brit-

1 Blíže viz Bronfen 2004.

2 Tímto zde navržený český ekvivalent k německému termínu „schöne Wasserleiche“.

3 Dodnes neidentifikovaná dívka, která se utopila v Seině na sklonku osmdesátých let 19. století a jejíž údajná posmrtná maska se stala inspirací pro mnoho uměleckých děl 20. století. Blíže viz Malý 2007.

4 Francouzský filosof Gaston Bachelard ve své studii *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* publikované roku 1942 (česky 1997 pod názvem *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*), kde popisuje vodu jako výsostně melancholický živel související výhradně s ženskou smrtí, zavádí v této souvislosti pojem „Oféliin komplex“.



ského prerafaelity Johna Everetta Millaise z roku 1891 či českou Ofélii Jana Konůpka z roku 1906.⁵

Pokud se omezíme na oblast literatury, pak jedno z nejmýraznějších, neboť moderních a iniciačních zpracování představuje báseň *Ophélie*, kterou roku 1870 napsal Jean Artur Rimbaud. Tato báseň o devíti čtyřveršových slokách je typickým zástupcem rané fáze Rimbaudovy tvorby (dokonce existuje její textový předstupeň psaný latinsky) — nese se v duchu symbolismu a je psána přísně vázaným veršem. Někteří badatelé ostatně poukazují na částečnou odvozenost této básně z některých básní parnasisty Théodora de Banvilla (1823–1891), konvenčního básníka, který však platí za objevitele Rimbaudova talentu.⁶

Přesto báseň nese jasné rysy Rimbaudova osobitého stylu: rozvíjí motivy estetiky ošklivosti, známé už od Charlese Baudelaira, dále je příznačná radikální práce s básnickým obrazem směřující až k absolutní metafoře a výrazná, často nadreálná barevnost přesahující k synesteziím. Objevují se sice ještě prvky z hry *Hamlet* (samozřejmě jméno ženské postavy v titulu básně, narážka na „kavalíra“ — tedy Hamleta — v sedmé sloce, některé kulisy a zmínka o „norských březích“ v páté sloce), ale postava je zbavena všech ostatních individuálních rysů. V první sloce je postava fixována v prostředí idylické přírody, přičemž přirovnání k bílé lilii se vrací i ve sloce poslední a představuje jakýsi rámec básně. Druhá sloka postavu přemísťuje do jakéhosi mytického bezčasí. V druhém oddíle básně je potom Ofélie oslovena básnickým subjektem, který se stává objektem básně v poslední sloce tvořící samostatný třetí oddíl. Z básně zde v originále pro ukázkou citujeme první dvě sloky a sloku poslední:⁷

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
-- On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.
[...]
-- Et le poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.⁸

5 Podobné pozornosti se dostalo uměleckému ztvárnění biblické postavy Salome, která však — na rozdíl od mrtvé, tudíž „neškodné“ Ofélie — představuje prototyp nebezpečné ženské svůdnosti.

6 Bayer 2009, s. 218.

7 Vzhledem k rozsáhlosti většiny básnických skladeb, jimiž se zabýváme, se omezíme na ukázky v originále a jejich doslovný překlad.

8 Rimbaud 1981, s. 188.



V doslovném překladu:

Po klidné černé vodě, v níž spí hvězdy
pluje bílá Ofélie jako velká lilie.
Pluje velmi pomalu, ležíc ve svých dlouhých závojích...
-- Ze vzdálených lesů je slyšet lovecké fanfáry.

Více než tisíc let smutná Ofélie
plyne po dlouhé černé řece jako bledý přízrak.
Více než tisíc let její sladké šílenství
šeptá svou píseň do večerního vánku.
[...]

-- A básník říká, že do paprsků hvězd,
přicházíš, noci, abys našla květy, které jsi natrhala,
a že na vodním lůžku spatřil, zahalenou do dlouhých závojų,
plout bílou Ofélii jako velkou lilii.

Rimbaudova Ofélie je snící vizionářkou, v podobném smyslu, v jakém Rimbaud popisuje básníka a svou nově definovanou poetiku v proslulých „dopisech vidoucího“. Avšak tíha této utopické vize postavu zahubí; nemá sílu ji unést. Stává se obecným typem krásné utonulé dívky, která je zároveň básnickovou múzou pobývajíc na rozhraní světů; je propojením našeho a onoho světa. Postavou hodnou básnickovy pozornosti je proto, že uniká stále méně uchopitelné realitě hned dvojím způsobem: šílenstvím a smrtí.

Avšak z této cesty není možný návrat zpět k realitě a dokonce o ní není možné podat svědectví slovy. Kontrast mezi mlčením Ofélie a básnickou reflexí je vysloven v prvním verši třetího oddílu, tedy v poslední sloce: *Et le poète dit (a básník mluví (říká))*. Jako by zde Rimbaud narážel na své pozdější mlčení: básník se ve svých devatenácti letech odmlčel způsobem, který z dnešního pohledu představuje naprosto zásadní gesto moderní poezie. Už zde tak předjímá hlubokou krizi moderní poezie, jak ji později (roku 1902) ve svém slavném fiktivním *Brief des Lord Chandos* (Dopise lorda Chandose) jako výraz skepse k popsitelnosti světa básnickým jazykem formuloval Hugo von Hofmannsthal.

Rimbaudova báseň *Ofélie*, jakož i vnímání celého Rimbaudova díla a života, zásadně poznamenalo poezii německého expresionismu. Na začátku tohoto vztahu stál překlad Rimbaudových básní do němčiny. Jeho první dvě básně byly v německém překladu Otto Reutera uveřejněny v roce 1898 v časopise *Die Gesellschaft*,⁹ ale už následujícího roku v časopise *Pan* vycházejí první rimbaudovské překlady z pera tehdy sotva dvacetiletého Karla Klammera. Ty se později měly stát milníkem veškeré básnické produkce z německého jazykového prostředí. Je třeba zdůraznit: Klammerovy překlady z Rimbauda, nikoli Rimbaudovy básně samy o sobě.

Karl Klammer (1879–1959), rodák z Vídně, v civilním životě plukovník rakouské c.k. armády, překládal vedle Jeana Arthura Rimbauda i verše Francoise Villona

9 *Oraison du soir* a *Les Premieres Communions IV*



a Maurice Maeterlincka a přes požehnaný věk, jehož dosáhl, spadá svým významem plně do prvního desetiletí 20. století. Vedle překládání psal i vlastní verše, které však nevybočovaly ze soudobé básnické produkce. Vlastní psaní a nedostatek zkušeností byly důvodem, proč začal překládat francouzské básníky. V sedmnácti letech překládal Verlaina, přes něhož se dostal i k Rimbaudovým veršům, tehdy ještě v evropském měřítku zdaleka ne doceněným. Klíčovým je rok 1907, kdy vychází svazek s názvem *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung* (Arthur Rimbaud. Život a dílo), výběr z tvorby Arthura Rimbauda zahrnující přibližně polovinu jeho díla a uvedený obsáhlou životopisnou studií Stefana Zweiga. Svazek vyšel pod průhledným překladatelským pseudonymem K. L. Ammer.

Tento K. L. Ammer se prostřednictvím svých osobitých překladů z Rimbauda stal iniciátorem výrazné odnože literární epochy, německého expresionismu. Tato odnož vycházela ze symbolismu, který se v německé poezii prakticky omezil na specifickou tvorbu Stefana Geoga či Rainera Maria Rilkeho, a z pocitů, jimiž literární vývoj obohatila dekadence. Z Klammerových vzpomínek se dovídáme o způsobu, jakým se Rimbaudova poněmčení ujal: „Bylo těžké vyznat se v jeho Alchymii slova a v jeho pocitech, aby se jim v němčině dalo naslouchat alespoň z poloviny tak jako originálům. Ale na druhou stranu bylo i nádherné ztrácet se v oné bujně nespoutanosti obrazů a barev.“¹⁰ Nutno podotknout, že Klammerovy překlady Rimbauda nebyly jediné: jen o málo let později Rimbaudovy básně — včetně *Ofélie* — přeložili a vydali také expresionističtí básníci Paul Zech a Alfred Wolfenstein.

Klammerova kniha překladů spojená s Rimbaudovu biografií se stala ve své době bestsellerem, byla záhy rozebrána, dočkala se dvou dalších vydání a stála u zrodu poetik několika německých básníků. Tři z nich, ač dříve literární historií často vnímání jako preexpresionisté, jsou dnes právem interpretováni jako zásadní postavy moderního německého básnictví: Němci Georg Heym a Gottfried Benn a Rakušan Georg Trakl. U všech tří platí, že zlomovým bodem pro utváření či změnu jejich poetiky byl přibližně rok 1910, dnes vnímaný jako počátek tzv. expresionistického desetiletí. Všichni tři, avšak nejen tito, se ve své tvorbě nějakým způsobem konfrontovali též s motivem utonulé dívky.

2.

Zejména pro Geoga Heyma (1887–1912), básníka bouřlivě se rozvíjejícího velkoměsta Berlína, byla voda zásadním živlem, často vstupující jako chladná, nekončící průzračná modř do jeho poezie. Vliv Rimbaudovy *Ofélie* je u Geoga Heyma nejvíce zřetelný a nabývá naprosto konkrétních rysů. Heym toto téma zpracoval hned ve dvou obsáhlejších básních z roku 1910, *Tote im Wasser* (Mrtvá ve vodě) a *Ophelie*, a uvažovat lze v tomto kontextu i o dvou verzích básně *Der Tod der Liebenden im Meer* (Smrt milenky v moři) rovněž z roku 1910. Je smutnou hrou osudu, že sám autor těchto básní předčasně zahynul utonutím. Dne 16. ledna 1912 bruslil na řece Havole, když se pod jeho přítelem, básníkem Ernstem Balckem, prolomil led. Heym mu bruslil na pomoc, dostal se pod led a utopil se.

10 Grimm 1982, s. 126.



Heymova báseň *Ofélie* jako jedno z prvních zpracování motivu tímto způsobem nesaá po Shakespearovské látce, ale sekundárně k Rimbaudově básni. Není to ostatně jediný případ, kdy se Heym nechal inspirovat Rimbaudovou poezií: pod jeho přímým vlivem stojí i báseň *Der Schläfer im Walde* (Spáč v lese, u Rimbauda *Le domreur du val*, tedy Spáč v údolí) a další. dvanáctisloková skladba *Ofélie*, jež byla napsána v říjnu roku 1910 a vykazuje všechny základní rysy Heymova vyzrálého básnického stylu: v rozporu s rozbitím formy, které je jinak v expresionismu téměř běžné, je psána přísně vázaným veršem s jambickým spádem a obkročným (ve dvou slokách střídavým) rýmem a tvoří ji dvě nestejně dlouhé části (čtyři a osm slok).

Heymova *Ofélie* na rozdíl od Rimbaudova textu prošla zkušeností dekadence, z níž expresionismus zčásti čerpá, aby její morbidnosti paradoxně vdechl nový život: estetika ošklivosti je v expresionismu dovedena do extrému, jak ukazuje příklad Gottfrieda Benna (viz níže). Je tedy zostřen motiv smrti a jsou podtrženy pasáže, v nichž jde o přechod od krásy k ošklivosti. Příznačný je v tomto ohledu kontrast mezi názvem vzbuzujícím předem daná očekávání a prvním veršem, který u Heyma zní: „Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten“ (Ve vlasech hnízdo mladých vodních kryš). Tento nečekaný ostrý střih je natolik silný, že se v jeho obraznosti a paradoxní vitálnosti nesou i poměrně statické, popisné další sloky. Tam, kde v Rimbaudově *Ofélii* zní z hnízda tlukot ptačích křídel, Heymově *Ofélii* hnízdí ve vlasech krysy. Tam, kde Rimbaudovu *Ofélii* na ňadra líbá vánek, kolem ňader Heymova *Ofélie* prokluzuje dlouhý bílý úhoř. Vůbec je nápadné oživení prostoru básně mnoha konkrétními živočichy (krysy, úhoř, světluška, netopýří, labuť) i rostlinami (praes, kapradí, rákosí, vrba, žito). Jako by tyto živé organismy měly tvořit protiváhu očekávatelnému procesu rozkladu; jako by poukazovaly na nový život mrtvého těla. Tomuto procesu animalizace odpovídá i fakt, že v Heymově básni se jméno *Ofélie* objevuje jen v titulu; u Rimbauda je *Ofélie* oslovoována i uvnitř textu samého.

Duktus básně se výrazně mění v druhém oddíle. Je posílena dynamičnost, zejména zdůrazněním pohybu po proudu řeky a dvakrát opakovaným adverbiem *vorbei, vorbei* (pryč, pryč) na počátku sedmé a jedenácté sloky. Navíc se objevují typicky Heymovské kulisy démonicky antropomorfovaného velkoměsta, jemuž se *Ofélie* vzdaluje: křik strojů a především obrovský jeřáb, který zcela ovládne devátou sloku:

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.¹¹

v doslovném překladu:

S černým čelem, mocný tyran,
moloch, kolem klečí černí pacholci.
Tíha těžkých mostů, které se táhnou
nad proudem jako řetězy, a tvrdé prokletí.¹²

¹¹ Heym 1964, s. 161.

¹² Pokud není uvedeno jinak, přeložil cizojazyčné pasáže autor článku.



Heymova Ofélie, zasazena do naprosto současných kulís, se vzdaluje městu nejen prostorem, ale i časem: neboť i časový význam adverbium „vorbei“ zahrnuje. Tento časový aspekt směřem k věčnosti, tedy rimbaudovskému „bezčasí“, dominuje závěrečné sloce s apokalyptickým přesahem:

Der Strom trägt weit sie fort, die untermacht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.¹³

v doslovném překladu:

Proud ji, potopenou, odnáší,
truchlivým přístavem několika zim.
Po směru času. Věčností,
jíž horizont dýmí jako oheň.

Pozoruhodná je i jistá sakralizace prostoru, který Ofélie ovládá: v druhé sloce se objeví substantivum „Schrein“ (schránka, zejména na relikvie), ve dvanácté pak verbum „weihen“ (světit). To koresponduje s dřívějšími zobrazeními utonulé dívky ve výtvarném umění, kde bývá zobrazena jako Marie nebo jako svěťice.

Poprvé se Heym chopil motivu utonulé dívky už v srpnu roku 1910 — v sedmistrofové básni „Mrtvá ve vodě“. Přírodní kulisy v ní už zcela chybějí: báseň se odehrává v desakralizované scénérii současného velkoměsta, v přístavu, kam se z trubek mezi „prachem, ovocem, papírem a výkaly“ vyvalí v tanečních bílých šatech anonymní utonulá. Tato anonymizace a depersonalizace zde posiluje pocit naprostého odcizení, který naznačuje budoucí vývoj a zpracování motivu v německé poezii. Klíčové je z pohledu očekávatelné transcendence finále básně — poslední sloka zní takto:

Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,
Im Arm der feisten Kraken auszuruhn.¹⁴

V doslovném překladu:

Je hnána do moře. Salutuje jí Neptun
z vraku, zatímco ji moře pohlcuje,
padá do zelených hlubin,
aby spočinula v tučných pažích Krakena.

¹³ Heym 1964, s. 162.

¹⁴ Heym 1964, s. 118.

Nikoli tedy křesťanství, ale antický bůh Neptun s jakýmsi až parodickým, groteskním gestem doprovází cestu mrtvého těla k jeho opakované zkáze v objetí mořské obludy. Černá groteska nebyla ranému berlínskému expresionismu vůbec cizí a zdá se, že právě tímto směrem expresionismus tvůrčím způsobem rozvinul estetiku ošklivosti. Ostatně: jediným živým, dokonce velmi akčním elementem v této básni jsou vodní krysy, které si s komickou cílevědomostí z mrtvého těla budují své plavidlo. Rozkladný proces je zde v rozporu z předchozí básní líčen do odpudivých detailů:

Das lila Wasser bebt von kleiner Welle.
— Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.

Die Tote segelt froh hinaus, gerissen
Von Wind und Flut. Ihr dicker Bauch entragt
Dem Wasser groß, zerhöhl und fast zernagt.
Wie eine Grotte dröhnt er von den Bissen.¹⁵

V doslovném překladu:

Fialová voda se chvěje malou vlnou.
— Posádka vodních krys se naloduje
na bílý koráb. Ten se pyšně žene pryč
plný šedých hlav a černých kožešin.

A mrtvá radostně plachtí pryč, hýbou jí
Vítr a proud. Tlusté břicho
se točí k vodě, velké, duté a skoro prohryzané.
Uvnitř to duní jako v jeskyni.

Přítom nacházíme některé momenty, které tuto Heymovu báseň paradoxně spojují s Rimbaudovou Ofélií: v obou případech má mrtvá otevřené oči hledící u Rimbauda k nekonečnu („Et l'infini terrible effara ton oeil bleu!“), u Heyma k nebi plnému červenánek („Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht“). Přesah k transcendenci je zde tedy naznačen, ale zároveň opět spíše ironicky vysmíván. Ofélie už není mytickou postavou, ale pouhým mrtvým tělem; role múzy je jí nekompromisně odňata.

Krom toho je žádoucí připomenout souvislost Heymovy anonymní *Mrtvé ve vodě* s motivem „padlé dívky“ — mladé ženy, která čeká dítě s milým, který ji opustil, a ona proto volí sebevraždu jako jediné východisko ze své sociálně neúnosné situace. Tento motiv byl pro expresionismus rovněž klíčový a zdá se, že aktérka Heymovy básně mohla být těhotná, když je její břicho „velké“ — viz výše. V tomto ohledu báseň vzdáleně připomíná jinou báseň mistra groteskního expresionismu Alfreda Lichtensteina (1889–1914) „Der Fall in den Fluß“ (Pád do řeky). Představa ušlechtilé Oféliiny smrti je v této Heymově básni deestetizována, a to i vědomě opakovaným užitím adjektiva

15 Heym 1964, s. 117.



„weiß“ (bílý) jednak v romantizující představě bílé barvy ve spojení s panenskou čistotou nevěsty, jednak coby barvy smrti a bledé tváře utonulé (ve třetí sloce dokonce „bleiweiß“, tedy olověně bledé).

3.

Georg Trakl (1887–1914) bývá tradičně označován jako rakouský Heymův souputník a lyrický blíženeček. V případě tohoto básníka tradičně uznávaného jako svébytného zástupce expresionismu a originálního poetického ducha, který zásadním způsobem ovlivnil rakouskou, ale např. i českou poezii, při podrobném pohledu s překvapením zjišťujeme, že Klammerovy překlady z Rimbauda nejen že originalitu Traklova talentu iniciují, ale že prostřednictvím desítek doslovných i volněji chápaných citátů v Traklově básnickém díle vstupují do zcela nového, nečekaného kontextu, jímž pak mohly působit dále. A je jen zásluhou Traklova básnického génia, že (nijak neskrývané, ale zároveň soudobými čtenáři netušené) vlivy jiných básníků (vedle Rimbauda např. Friedrich Gottlieb Klopstock, Nikolaus Lenau, Friedrich Hölderlin, Novalis, Georg Büchner, Jakob Wassermann, Paul Verlaine, Charles Baudelaire a jiní) přetváří ve své poezii v jedinečnou syntézu originálních interpretací odvozených inspirací, která vnáší do moderní poezie jako takové poprvé v takto ucelené podobě popření tradičního požadavku básnické originality, a zároveň tento požadavek maximální možnou mírou relativizuje.

Rimbaudův vliv na Trakla zaznamenal už v roce 1925, tedy poměrně záhy, Adolf Meschendörfer, který nachází především doslovné citáty z Klammerových překladů u Georga Trakla, jejichž již jen pouhý výčet je vyčerpávající.¹⁶ Důsledněji a důkladněji si širších souvislostí mezi Rimbaudem a Traklem, lépe řečeno mezi Klammerovými překlady Rimbauda a Traklem, všímá Reinhold Grimm, který zároveň poprvé pojmenovává význam Klammerových překladů pro německou poezii.¹⁷

První badatel si kupodivu nepokládá otázku po kvalitě Klammerových překladů z Rimbauda — ačkoli už tehdy existovaly překlady Paula Zecha a záhy k nim přibýly další z pera Alfreda Wolfensteina. Reinhold Grimm už si takovou otázku klade — stejně jako všichni, kdo se Rimbaudovou recepcí v německém prostředí zabývají — a stejně tak dochází k nutné odpovědi, že Klammerovy překlady z Rimbauda nelze přes jejich dopad na německou literaturu, přes jejich řemeslnou suverenitu a uhrančivou sugesci považovat za umělecký překlad v pravém slova smyslu, ale označuje je příléhavým termínem „freie Nachdichtung“ (volné přebásnění). Jdeme v úvahách ještě dál: současný průměrný čtenář Rimbauda v originále neznalý ohlasu, jakého se Klammerovým překladům dostalo, zato znalý německého jazyka, nesporně by tyto překlady označil za špatné. Objevují se nesrovnalosti na rovině formy — Klammer v podstatě volně zachází s metrem a rýmovým schématem Rimbaudových básní psaných ve vázaném verši — i na rovině obsahu. Někdy posouvá vyznění celého verše, ba celé sloky. Není tak tomu proto, že by neuměl dostatečně francouzsky, ale proto, že chtěl docílit stejného dojmu, jakým na něj Rimbaudovy verše zapůsobily — a kvůli

¹⁶ Meschendörfer 1925, s. 93.

¹⁷ Grimm 1959, s. 288–315 a Grimm 1982, s. 124–145.



kvalitnímu rýmu často obětoval jinou složku verše, obsahovou. Zato převody Rimbaudových básní v próze jsou jasným důkazem Klammerova překladatelského talentu; nejsou svázán rýmovou strukturou, dává překladatel prostor své invenci a vytváří originální, nicméně adekvátní podobu těchto textů v němčině. Zejména tyto Klammerem přeložené básně v próze se staly zdrojem pozdějších Traklových „přejímek“. Trakl tedy Rimbauda vnímá skrze poněkud pokřivené zrcadlo Klammerových překladů, a pokud přejímá citáty, potom tak činí včetně omylů, jichž se Klammer jako překladatel dopustil.

Je paradoxní, že to, co dnes čtenáři poezie vnímají jako specificky traklovské motivy a metafory, v mnoha případech pochází právě od Rimbauda, respektive od Karla Klammera a od způsobu, jakým Rimbaudovy verše přeložil do němčiny. Jmenujme jeden příklad za všechny: Za typicky traklovský slovní obrat lze bezesporu považovat slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které u Trakla vytváří téměř epiteton constans — a přesto je překladatelé do češtiny překládají pokaždé jinak: Reynek jako „pokojné šílenství“,¹⁸ „měkké šílenství“,¹⁹ „líbezná šílenství“²⁰ a Ludvík Kundera potom překládá jako „hebké šílenství“,²¹ „lahodné šílenství“,²² i jako „jemné šílenství“²³ — jak vidět, nacházíme zde šest českých přívlastků pro vyjádření jediného německého termínu; to by nevadilo do té míry, pokud by tento přívlastek u Trakla nebyl pevně vázán na jediné substantivum. Slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které Trakl v mnoha variacích v různých básních opakuje, má svého předchůdce právě v Rimbaudově básni „Ofélie“, v jejímž sedmém verši zaznívá v originále „douce folie“,²⁴ tedy doslova skutečně víceznačné „sladké, něžné, jemné, lehké šílenství“ či „bláznovství“. Klammer je překládá právě jako „sanfter Wahnsinn“,²⁵ nicméně až u Trakla opakovaným a systematickým užitím nabývá povahu ustáleného spojení.

Na Traklově fascinaci Klammerovými překlady Rimbauda je pozoruhodné, že Trakl sám francouzsky uměl a lze mít za prokázané, že se s Rimbaudovými texty později seznámil i v originále a mohl si tedy být vědom osobitosti Klammerova přístupu. Přesto v něm až do konce jeho tvůrčího vzepětí utkvěl právě Klammerův jazyk — jako by mu ve smyslu rimbaudovské „alchymie slova“ nešlo ani tak o přesný význam veršů, ale o pocit, nezávislý na přesném slovním významu; slova sama se stávají pouhou materií, libovolně kombinovatelnou. To, co se často u Trakla chápe jako halucinační vize způsobené drogovým opojením, je ve skutečnosti rafinovaná, plně racionální nutková činnost hledání výrazu nikoli ve slovech, ale kdesi za nimi.

Kromě těchto souvislostí se v poezii Georga Trakla mihne i postava Ofélie, a sice v první verzi básně *Wind, weißer Stimme... (Větr, bílý hlas...)*, která vznikla pravděpodobně na konci roku 1912 a nebyla za Traklova života publikována. Uvádíme zde první sloku básně a její závěr:

18 Trakl 1917, s. 38 a Trakl 1924, s. 59.

19 Trakl 1917, s. 59.

20 Trakl 1917, s. 81.

21 Trakl 1995, s. 86.

22 Trakl 1995, s. 120.

23 Trakl 1995, s. 178 a 64.

24 viz výše

25 Rimbaud 1921, s. 148.



Wind, weiße Stimme, die an des Schläfers Schläfe flüstert
 In morschem Geäst hockt das Dunkle in seinem purpurnen Haar
 Lange Abendglocke, versunken im Schlamm des Teichs
 Und darüber neigen sich die gelben Blumen des Sommers.
 Konzert von Hummeln und blauen Fliegen in Wildgras und Einsamkeit,
 Wo mit rührenden Schritten ehem Ophelia ging
 Sanftes Gehaben des Wahnsinns. Ängstlich wogt das Grün im Rohr
 Und die gelben Blätter der Wasserrosen, zerfällt ein Aas in heißen Nesseln
 Erwachend umflattern den Schläfer kindliche Sonnenblumen.
 [...]

O Tod! Der kranken Seele verfallener Bogen Schweigen und Kindheit.

Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse.²⁶

V překladu do češtiny:

Vítr, bílý hlas, který šeptá na spáncích spáče
 V zetlelém větroví choulí se to temné ve svých purpurových vlasech
 Dlouhý večerní zvon, utopený v bahně tůně
 A nad ním se sklánějí žluté květiny léta.
 Koncert čmeláků a modrých mušek v divoké trávě a osamělosti,
 Kudy dojemnými kroky kdysi kráčela Ofélie
 Jemné vystupování šílenství. Úzkostně se v rákosí kolébá zeleň
 a žluté listy vodních leknínů, v pálivých kopřivách rozpadá se mršina
 Procitajícího spáče ovívají mladé slunečnice.

...

Ó smrti! Choré duše propadlý oblouk mlčení a dětství.

S pomatenými tvářemi vzlétají netopýři.

Báseň psaná volným veršem už předznamenává pozdější fázi Traklovy tvorby a je charakteristická v mnoha ohledech: verše jsou řazeny za sebe bez výrazných syntaktických souvislostí a vyvolávají dojem izolovaných obrazů; tyto obrazy jsou vesměs známy z jiných Traklových textů a mění se pouze kontext, do nějž jsou vsazeny. I odsazení posledního verše do samostatné sloky je typické.

Obrazy idylické přírody plné letních květin a bzučícího hmyzu jsou narušovány negativními vizemi temnoty v zetlelých větvích (druhý verš), tlející mršiny (osmý verš) a konečně nemocné duše a smrti (sedmá verš). K těmto obrazům zmaru a rozpadu se druží i postava Ofélie, která je v básni opět konotována s výše analyzovaným spojením „hebkého šílenství“. Ofélie tedy i u Trakla, byť ne v tak jasných konturách, představuje spojnicí mezi naším a „oním“ světem, a nejedná se o pouhé zpřítomnění literární postavy. Je ovšem pozoruhodné, že v druhé dochované verzi této básně se už postava Ofélie neobjeví.

26 Trakl 1998. s. 180.



4.

Nejradikálnějšího zpracování téma utonulé dívky doznalo v poezii berlínského básníka (a zároveň lékaře) Gottfrieda Benna (1886–1956). Jeho literárním debutem byl sešit o devíti básních s názvem *Morgue und andere Gedichte* (Morgue a jiné básně),²⁷ který vyšel v březnu roku 1912, tedy dva měsíce po Heymově utonutí, v Berlíně v nákladu pěti set výtisků. Tato útlá sbírka způsobila proti vůli svého autora literární i společenský skandál a zajistila svému autorovi čelní pozici mezi expresionisty. Benn na okolnosti vzniku tohoto cyklu vzpomíná ve svých memoárech *Lebensweg eines Intellektualisten* (Životní cesta intelektualisty) z roku 1934 takto:

Als ich „Morgue“ schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich herauswarfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungrig, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall.²⁸

V překladu:

Když jsem psal „Morgue“, s níž jsem začínal a která byla později přeložena do tolika jazyků, byl večer, bydlel jsem severovýchodně od Berlína a v nemocnici Moabit jsem absolvoval pitevní kurz. Byl to cyklus šesti básní, které všechny vystoupily ve stejnou hodinu, vyvrhly se, byly tu, předtím tu z nich nebylo nic; když ten stav šera skončil, byl jsem prázdný, hladový, točila se mi hlava a s obtížemi jsem vstal z velkého rozkladu.

Na druhém místě cyklu *Morgue*²⁹ se nachází nerozsáhlá báseň s názvem „Schöne Jugend“ (Pěkné mládí):

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach
war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich, in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.

²⁷ O morbidní inspirativnosti v tomto případě svědčí skutečnost, že báseň s totožným názvem ve stejném období napsal i Georg Heym, ale např. i Rainer Maria Rilke.

²⁸ Benn 1989, s. 177.

²⁹ Označení původně pařížské márnice, kde se vystavovala mrtvá těla za účelem jejich možné identifikace — později se toto označení rozšířilo na podobné instituce i v dalších velkých městech včetně Berlína



Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschen!³⁰

V překladu:

Ústa dívky, jež dlouho ležela v rákosí,
vypadala tak nahlodaně.
Když jsme rozevřeli hrudník, byl jícen tak děravý.
Konečně jsme v jednom z nižších pater
v loubí pod bránicí
našli hnízdo mladých kryš.
Jedna malá sestřička tam ležela mrtvá.
Ostatní žily z ledvin a jater,
pily studenou krev
a prožily zde pěkné mládí.
Pěkná a rychlá byla i jejich smrt:
Všechny jsme je hodili do vody.
Ach, jak kvičí ty malé čumáčky!

Při znalosti autorovy biografie je zřejmé, že Bennovi byla postava utonulé dívky známa mnohem více v konkrétní podobě všedního pracovního dne než jako literární symbol své doby. Přesto už badatel Bernhard Blume v padesátých letech 20. století označil tuto báseň jako „odpadní produkt Rimbaudovy Ofélie“,³¹ přičemž není bez zájmovosti, že sám Gottfried Benn se podle svého tvrzení s Rimbaudovou poezií důkladně seznámil až mnohem později.³² Přesto: pomineme-li novátorskou, dodnes šokující věcnost a zároveň důkladnost pojetí tématu v jeho makabroznosti a jeho zpracování, lze najít velmi průkazné styčné body mezi touto básní a poetikou Heymovou i Traklovou. Jde stejně o obecně expresionistické téma rozpadu a podobně jako u Heyma je utonulá dívka znetvořena vodními kryšami. Způsob popisu je však podstatně jiný než u Heyma: Bennova báseň postavu utonulé dívky odlišťuje; zbavuje ji veškerých estetických rysů a činí z ní pouze nádobu, v níž přežívají vodní kryšy.

Formálně báseň připomíná pitevní protokol. Neosobní subjekt „man“ (v češtině se dá vyjádřit nejlépe pasivem nebo, jako v tomto případě, plurálem „my“) vyjadřuje chladnou distanci k objektu. I jazyk básně je na první pohled strohý a věcný; přičemž při podrobnějším pohledu si nelze nepovšimnout rafinovaně gradující rytmické struktury a rýmy spojujícího šestý a devátý verš — snad až ironický pozůstatek někdejší „pevné formy“. Tomu nasvědčují i ojedinělé a nenápadné aliterace roztroušené

30 Benn 1989, s. 24.

31 Blume 1954, s. 113.

32 Tím zároveň reagoval skepticky na snahy literárních historiků zařadit tuto báseň do proudu básní přímo inspirovaných Rimbaudovou básní „Ofélie“. Benn 1989, s. 380.



v básni bez vnějšího smyslu: např. dvojice „Mund des Mädchens“ z prvního verše nebo „schön und schnell“ z verše jedenáctého. Celá báseň se dále odehrává v minulém čase, s výjimkou posledního verše, v němž jsme nečekaně vtaženi do přítomnosti: sloveso „quitschen“ (kvičet) je jako jediné v prezentu. Jako by se vypravěč nechal strhnout dějem a náhle jej zpřítomňuje.

Ironicky působí báseň ve více směrech. Nápadná je polarizace lexika: vedle anatomicky strohých pojmů „Mund“ („ústa“), „Brust“ („hrudník“) či „Blut“ („krev“) je nápadný výskyt poetizujících výrazů jako „Laube“ („loubí“, ale i „besídka“), „die kleinen Schnauzen“ („čumáčky) nebo deminutiv „Schwesterchen“ („sestřička“). Tento druhý pól, podržený patetickým zvoláním „ach“ v posledním verši, s sebou nese tóny sentimentu a v tomto kontextu nepatřičných emocí budících čtenářovy sympatie. Děsivost básně spočívá v tom, že tato citlivost lyrického subjektu nenáleží věcně a chladně vylíčené utonulé dívce, nýbrž krysám. Jako vrcholně ironický může být potom vnímán název básně: čtenář je zpočátku nesen dojmem, že „pěkné mládí“ se pojí s tradičním obrazem krásné mladé dívky, byť mrtvé; postupně však s hrůzou zjišťuje, že titul se váže k odpudivým strůjkyním znetvoření jejího mrtvého těla, jimž je rovněž souzena záhuba, dokonce záhuba ve vodním živlu. Tato opakovaná smrt je v tvrdém kontrastu se scénou připomínající porod, tedy nový život — mrtvé tělo dívky umožnilo nový život krysy. Podobného příoměru Benn ještě doslovněji používá i v básni „Requiem“ ze stejného období: v ní však mrtvá těla na pitevním stole „rodí“ vyjímané tělesné orgány.

U Benna dochází k totální destrukci vnímání toho, co tradičně bývá vnímáno jako estetické. I proto je třeba opatrnosti při uvažování o kategorii ironie — ta by pouze zesměšnila něco, co je, něco stávajícího. Bennově básni jistě nelze upřít efekt šokování měšťáka (tento aspekt je zejména v raném berlínském expresionismu obecně výrazný), více se tu však jedná o nejzazší reakci lyrického subjektu na naprostou deziluzi z moderního, nepochopitelného a slovy neuchopitelného světa. Míra odcizení je absolutní: anonymní utonulá a potupně pitvaná dívka nemá nic společného s Ofélií v podobě básníkovy múzy. Jakákoli transcendence je brutálně negována a hranice mezi vnějším světem a lyrickým subjektem je definitivně stanovena jako nepřekročitelná: slova už nedokážou vyjádřit skutečnost, proto Benn sahá k tam extrémním prostředkům. Navenek neúčastný pohled lyrického subjektu v sobě skrývá latentní zhnusenost světem bez duchovního přesahu.

Zmínili jsme tři výskyty, ale zároveň také tři způsoby práce s motivem utonulé dívky v poezii německého expresionismu. Nejedná se zdaleka o zpracování v německé poezii ojedinělá: v dalších podobách se mu z expresionistů věnuje Heymův přítel Ernst Balcke v básni „Die Selbstmörderin“ (Sebevražedkyně) z roku 1910, Paul Zech (1881–1946; též překladatel Rimbauda) v básni „Wasserleiche“ (Mrtvola ve vodě) z roku 1915, pozoruhodný vývoj směrem ke zmnožení motivu pozorujeme v básni Armina T. Wegnera (1886–1978) „Die Ertrunkenen“ (Utonulí) z roku 1917; již výše byl zmíněn příklad básně Alfreda Lichtensteina „Pád do řeky“, po prvé publikované roku 1919. I později prochází tento motiv zajímavým vývojem a v různých podobách se s ním setkáme v poezii takových veličin, jakými jsou Bertold Brecht rozvíjející jeho sociální rozměr, Paul Celan nebo Günter Eich. Nejvýraznější proměnu od konkrétní literární postavy Ofélie coby básníkovy múzy-nositelky nadějí a vizionářky nového života



po smrti směrem k anonymní depersonifikované mrtvole však tento motiv prodělal právě v expresionistickém desetiletí, v jeho klíčovém období kolem roku 1912.

Básně expresionistů poukazují na to, že role Ofélie jako nástupkyně múzy byla pouze dočasná a pomocná. Představuje vlastně podobně záhadný typ postavy, jakými jsou Traklova sestra nebo Rilkův anděl: záměrně budovaný most k transcenci. Údělem Ofélie tedy byla nejprve ztráta jména a dokonce následné ironizování: svým způsobem tak reaguje na nietzschovský nihilismus. Ve vývoji tohoto motivu spatřujeme velmi názorně rozpad dosavadní integrity světa popsateľného slovy — expresionistická poezie tak přímo potvrzuje děsivou správnost úvah a obav, kterými světovou literaturu deset let předtím obohatil Hugo von Hofmannsthal v *Dopise lorda Chandose*.

LITERATURA

- Bachelard, Gaston. *Voda a sny: Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- Bayer, Frauke. *Mythos Ophelia: Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblichkeitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg : Ergon Verlag, 2009.
- Balcke, Ernst. *Gedichte*. Berlin : Reuss & Pollack, 1914.
- Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke I. Gedichte I*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1989.
- Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke IV. Autobiographische und vermischte Schriften*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1989.
- Blume, Bernhard. „Das ertrunkene Mädchen. Rimbauds Ophélie und die deutsche Literatur“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 1954, Bd. 35, s. 108–119.
- Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 2004.
- Grimm, Reinhold. „Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1959, roč. 9, s. 288–315.
- Grimm, Reinhold. „Ein Wegbereiter“. In *Strukturen: Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen : Sachse und Pohl 1982, s. 124–145.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Dopis lorda Chandose“. In *týž. Lucidor a jiné prózy*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha : Sloart, 1998, s. 42–51.
- Heym, Georg. *Dichtungen und Schriften. Band 1: Lyrik*. Hamburg und München : Verlag Heinrich Ellermann, 1964.
- Kindler, Simone. *Ophelia: Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*. Berlin : Reimer, 2004.
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha : Apostrof, 2012.
- Lichtenstein, Alfred. *Dichtungen*. Zürich : Arche, 1989.
- Malý, Radek. „Neznámá ze Seiny. Ke kořenům Nezvalovy básnické skladby“. *Bohemica Litteraria*, 2012, č. 1, s. 81–88.
- Menschendorfer, Adolf. „Trakl und Rimbaud“. In *Klingsohr*, 1925, II, s. 93–99.
- Rimbaud, Jean Arthur. *Poésies — Une saison en enfer, Illuminations, Oeuvres diverses*. Paris : Presses Pocket, 1981.
- Rimbaud, Jean Arthur. *Leben und Dichtung*. Přeložil K. L. Ammer. Leipzig : Insel-Verlag, 1921.
- Trakl, Georg. *Básně Jiřího Trakla*. Přeložil Bohuslav Reynek. Stará Říše : Dobré dílo, 1917.
- Trakl, Georg. *Šebastian v snu*. Přeložil Bohuslav Reynek. Vyškov : Obzina, 1924.
- Trakl, Georg. *Šebestián ve snu*. Přeložil Ludvík Kundera. Třebíč : Arca JiMfa, 1995.
- Trakl, Georg. *Das dichterische Werk*. München : Dtv, 1998.
- Wegner, Armin T. *Odyssee der Seele: Ausgewählte Werke*. Wuppertal : Hammer, 2001.
- Würffel, Stefan Bodo. *Ophelia: Figur und Entfremdung*. Bern : Francke, A, 1985.
- Zech, Paul. *Ausgewählte Werke*. Band I: Gedichte. Aachen : Shaker Verlag, 2001.
- Zech, Paul. *Rimbaud: Ein biographischer Essay und die szenische Ballade „Das trunks Schiff“*. Berlin : Argon-Verlag, 1987.

THE THEME OF A BEAUTIFUL DROWNED GIRL IN THE POETRY OF GERMAN EXPRESSIONISM

The motif of a beautiful drowned girl or, generally, a young woman related to the water environment has appeared in European art since antiquity. The crucial turning point in the approach to the figure of a girl tragically related to the water element came with Shakespeare's *Hamlet*: it features the strong female character of Hamlet's lover Ophelia, who goes mad and tragically drowns after the Prince's refusal. Her death became a popular subject in the field of fine arts and literature, with its popularity culminating in emotionally charged eras; i.e. Romanticism and, later, Symbolism and Decadence. J. A. Rimbaud's poem *Ophelia* had a far-reaching influence on German poetry where the motif of a drowned girl became a frequent subject. This relationship was initiated by the translation of Rimbaud's poems into German by Karl Klammer. The paper examines his influence on the poems of the expressionists Georg Heym, Georg Trakl, and Gottfried Benn.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Ofélie — symbolismus — expresionismus — vodní živel — neznámá ze Seiny

Ophelia — symbolism — expresionism — water element — L'Inconnue de la Seine

Radek Malý (* 1977) vystudoval bohemistiku a germanistiku na Filozofické fakultě UP, kde se habilitoval v oboru teorie literatury. Vyučoval tvůrčí psaní a literárněvědné disciplíny na Literární akademii v Praze, nyní působí na Univerzitě Pardubice a Univerzitě Palackého v Olomouci. Zabývá se českoněmeckými literárními vztahy, translatologií (zejména překladem poezie) a literaturou pro děti a mládež. Je autorem souboru studií *Příběhy básní a jejich překladů* (2014) a monografií o rakouských básnících Georgu Traklovi (*Spásná trhlina*, 2006) a Paulu Celanovi (*Domovem v jazyce*, 2012). Jejich verše také přeložil a vydal knižně. Dále do češtiny převedl např. verše Ericha Kästnera, Hugo Sonnenscheina, Karla Lubomirského, R. M. Rilka a německých expresionistů. Připravil též antologii poezie německého nonsensu s názvem *Malé lalulá*.

