

Fuga smrti Paula Celana v překladech do češtiny

Radek Malý

Paul Celan (1920–1970) je autor pokládáný nejen v německé jazykové oblasti za jednoho z nejvýznamnějších básníků poválečné Evropy. I v českém prostředí je tento autor vzešlý z unikátního kulturního prostředí východoevropského regionu Bukoviny a jejího hlavního města Černovic prostřednictvím překladů znám a uznáván od šedesátých let a neutuchající zájem dnešních překladatelů o jeho dílo svědčí i o aktuálním čtenářském zájmu.

Celan proslul především jako autor „básní po Osvětimi“, což souvisí se známým výrokem filozofa Theodora W. Adorna, že „psát po Osvětimi básně je barbarské“. Celanův nejznámější text, básnická skladba *Todesfuge* (Fuga smrti), se stal – proti vůli autora – prototypem takové básně. První verze *Fugy smrti* se datují již do roku 1944, většinou se však badatelé shodují na počátku roku 1945. Náčrt své básně si Celan odnáší s sebou do první emigrace, když v dubnu 1945 opouští rodné Černovice, a teprve v Bukurešti, kde se na dva roky usídlil, báseň dokončuje. Ještě pod původním názvem *Tangoul Morții* (Tango smrti) byla tato báseň poprvé publikována, a sice rumunsky: v květnu roku 1947 v bukureštském literárním časopise *Contemporanul* v překladu Celanova přítele Petre Solomona. Jednalo se o první Celanovu zveřejněnou báseň a zároveň a zároveň první Celanovo vystoupení pod pseudonymem.

Další osudy *Fugy smrti* už jsou známější: báseň byla součástí první Celanovy sbírky *Der Sand aus den Urnen* (Písek z uren), která vyšla roku 1948 ve Vídni. Tu však autor nechal pro četné tiskové chyby skartovat. První oficiální sbírkou a zároveň prvním velkým úspěchem Celanovy poezie byla tedy až sbírka *Mohn und Gedächtnis* (Mák a paměť), která vyšla ve Stuttgartu roku 1952. V ní obsaženou *Fugu smrti* Celan veřejně prezentoval téhož roku v květnu na setkání německé literární Skupiny 47; text získal ohlas u poezie nevídaný a postupně pronikal do médií, do antologií a následně i do čítanek. Stal se, abychom využili důvtipného přirovnání germanisty a judaisty Johna Felstina z jeho celanovské monografie, „Guernicou evropské poválečné literatury“¹ a čímsi na způsob estetické zbraně v rámci denacifikace, v konfrontaci s minulostí. Ozývalo se však i stále více hlasů, které básni, či spíše jejímu využívání tímto způsobem, přisuzovaly nikoli neoprávněně rysy alibismu – jako by se celá problematika holokaustu dala „vysvětlit“ na příkladu *Fugy smrti*. Celanova skladba se stala čímsi na způsob zaklínadla, pomocí kterého se šlo přes hrůzy šoa přenést. Báseň v Evropě stále ještě ochromené válečnými zvěrstvy lze tedy opravdu považovat za „báseň po Osvětimi“, za ukázkou možnosti dalšího literárního vývoje, důkaz, že lze slovy popsat nepopsatelné.

Sám Celan s takovým nadneseným hodnocením svého textu hrubě nesouhlasil a reagoval snad až příliš přecitlivěle: roku 1958 *Fugu smrti* vyřadil z programu svých čtení a úplně se od ní distancoval.

Bylo by s podivem, kdyby nejznámější Celanova báseň, ne-li nejznámější báseň 20. století v německém jazyce vůbec, která „psala dějiny“ světové literatury, existovala v češtině v jediném překladu. Neboť je známou skutečností, že Česko je v oblasti překládání poezie velmocí a zejména obtížné texty jsou s oblibou překládány stále znovu. Přesto může i poučeného čtenáře počet překladů do českého jazyka překvapit: existuje celkem devět publikovaných překladů *Fugy smrti* pocházejících z pera sedmi překladatelů, přičemž bych se neodvážil tvrdit, že se jedná o číslo konečné.

Zajímavý je časový rozptyl překladů a profesní různorodost osobností, jež se s *Fugou smrti* překladatelsky konfrontovaly. První překlady pocházejí ze šedesátých let. Pravděpodobně první české čtenářské seznámení s tímto textem představuje překlad Jiřího Gruši (1938), publikovaný v roce 1965 v časopise *Plamen*.² Možná překvapivý je překlad básníka Jana Skácela (1922–1989) otištěný roku 1967 na stránkách pátého čísla časopisu *Host do domu*.³ Ve stejném roce byla knižně publikována i první verze překladu Ludvíka Kundery (1920), zveřejněná v antologii *Sto moderních básníků*.⁴ Druhá a v českém prostředí zdaleka nejznámější, „kanonická“ verze Kunderova překladu vyšla v jím pořízeném knižním výboru z Celanovy poezie s názvem *Sněžný part* z roku 1986.⁵

Další překlady *Fugy smrti* lze situovat až do desátých let 21. století. Jde o překlad pořízený překladatelem, lektorem německého jazyka a organizátorem židovského kulturního dění v Česku Wolfgangem Spitzbardtem (1957), který jej s dalšími Celanovými básněmi v češtině publikoval roku 2003 ve skriptech *Textauswahl für den Deutschunterricht an der Musikfakultät*,⁶ a dále překlad z pera pražského teologa a judaisty Josefa Blahy (1963), který tvoří součást jeho nábožensky orientovaného eseje „Paul Celan – svědek holocaustu“ vydaného knižně roku 2008.⁷ O tom, že si cestu k Celanově poezii našla i mladší generace, svědčí dvě české verze *Fugy smrti* brněnského básníka a rusisty Jakuba Kostelníka (1982) publikované roku 2004 na internetu⁸ a roku 2009 časopisecky v opavském kulturním čtvrtletníku *Nové břehy*.⁹ A nemohu nezmínit ani svůj vlastní překlad (první verze z roku 2005, definitivní podoba z roku 2010), který vychází z mého odborného i překladatelského zájmu o Celanovu ranou, ve sbírkách nepublikovanou lyrickou tvorbu z černovického období.¹⁰

Bylo by jistě zajímavé srovnat důkladně všech devět překladů po důkladné analýze originálu. Nicméně vzhledem k povaze originálního textu, jeho rozsahu a mnohvrstevnatosti, nasycenosti skrytými i přiznanými citáty a odkazy, které samy o sobě představují téma mnoha zahraničních studií a interpretací,¹¹ se v komentářích omezím pouze na stručné popsání způsobu, jakým je báseň vystavěna, a dále pohledu, jakým který překladatel báseň nahlíží. Takovou metodu lze nejlépe uplatnit na srovnání některých klíčových míst jak originálu, tak překladů.

I.

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden
 herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith¹²

Určující pro formu této básnické skladby je princip fugy přenesený z oblasti hudby do oblasti poezie; v širším pohledu pak princip doslovného opakování či variování již známých prvků. Kontrapunktické hudební struktury odpovídají na úrovni významu slov nápadné antiteze a paradoxy směřující k oxymóronu, na nichž je skladba vystavěna, a dále zřetelné prolínání několika témat – hlasů.

Celan v této básni poprvé opouští tradiční rýmovaný verš; formu, která je určující pro jeho rané texty i pro báseň *ER (ON)* Immanuela Weißglase, která představuje jeden z inspirovaných zdrojů *Fugy smrti*. Verš *Fugy smrti* je dlouhý a rozvolněný. Zároveň Celan upouští – ve své tvorbě ojedinele – od interpunkce. Tak mezi jednotlivými podcelky vznikají na úrovni syntaktické výstavby plynulé přechody a víceznačné srostlice významů. Přesto se však stěží dá mluvit o verši volném.

Báseň ve všech vrstvách utvářejí figury založené na opakování: od neúprosného, nikoli však bezvýhradně pravidelného rytmu po rafinované opakování slov, poloveršů, veršů, částí slok i celých strof. Zejména nápadné jsou časté anafory, které stále těsnějším kladením za sebe v básni vytvářejí dynamické pnutí.

Rytmus básně představuje pro překladatele záležitost: první verš (a jeho opakování v dalších slokách) je jediný, který začíná přízvuknou slabikou. Expozice hlavního tématu je tvořena centrálním slovním spojením „*schwarze Milch der Frühe*“, tedy „černé mléko jitra“. Toto spojení je realizováno třemi trochejskými stopami. Všechny ostatní verše se linou víceméně v rytmu daktylu s předrážkou, která je zde však natolik výrazná, že se někteří badatelé shodují na tom, že by bylo lépe hovořit o stopě amfibrachické.

V celé básni se objeví jediný rým, zato však velmi výrazný a na stěžejním místě v předposlední sloce: *blau – genau* (někteří badatelé zde vidí souvislost s rýmem *grau – genau* z Goethovy balady *Der Erlkönig* [Král duchů]).

Významová složka básně je vystavěna jiným způsobem a střetávají se v ní tři základní momenty:

Především je to nápadná a působivá metaforika. Oxymórická spojení jako „*schwarze Milch*“ („černé mléko“), „*Grab in den Lüften*“ („hrob v povětří“) či absolutní metafora „*er spielt mit den Schlangen*“ („hraje si s hady“), tedy spojení z principu stavějící bariéry v po-

rozumění a v komunikaci, v básni slouží jako prostředek sdělení nesdělitelného, jako jediná možnost vyslovení traumatizujících prožitků. Tomu odpovídá i naprostá absence přirovnání v básni – hrůznost zde popisovaného nelze přirovnat k ničemu známému a stávajícímu.

K tomu stojí v kontrastu v podstatě strohá a popisná dikce básně. Básně, která – také – vypráví příběh. Popisuje běžnou epizodu z chodu nacistického koncentračního tábora, v němž sentimentální německý dozorce píšící dopis své milé vzápětí přikazuje židovským vězňům kopat hrob, zatímco jiní musejí hrát k tanci. Následně na zajatce poštvě psy a jeden z nich je zastřelen. Sadistická krutost výjevu je zdánlivě mírněna, ale ve skutečnosti posílena estetizujícím rámcem metafor a formální výstavby skladby.

Třetím významným prvkem výstavby sdělení básně je její – rovněž paradoxní – vztah k literární tradici, k jiným literárním textům. Sekundární literatura o *Fuze smrti* je přesytná výklady o aluzích a citátech Celanem vědomě zapracovaných i interprety domnělých. Uvedme výčet těch obzvláště nápadných: *Faust* Johanna Wolfganga Goetha, báseň *Lorelei* či balada *Die schlesischen Weber (Slezští tkalci)* Heinricha Heina; Bible. Dále nelze nezmínit „textový předstupeň“ *Fugy smrti*, báseň *ON* Immanuela Weißglase a několik básní Celanových souputníků z bukovinského německého jazykového ostrova, u nichž se objevuje metafora „černé mléko“. ¹³ *Fuga smrti*, ačkoli text moderní a novátorský, ačkoli plakativní reprezentant „básně po Osvětimi“, pracuje intenzivně s literární tradicí, zejména německou.

Působivost Celanovy básně spočívá v rafinované, esteticky vybroušené harmonii všech formálních i obsahových složek, které přesto nevyvolávají dojem nucenosti.

Pro překlad z toho vyplývá tato premisa: záleží na detailech. Někde spočívají v doslovnosti, která zachová klíčová interpretačně nejasná místa, jinde naopak v důsledném pochopení fungování některé složky v rámci celku a převedení této funkčnosti do překladu i za cenu nových, kreativních postupů. Právě poměr těchto dvou složek a práce s ním určuje kvality překladu *Fugy smrti*. Překlad nicméně zůstane – jako vždy – kompromisem.

II.

Překlad Jiřího Gruši:

Fuga smrti

Černé mléko jitra my zvečera pijem
 pijem je o polednách a ráno je pijem a v noci
 my pijem a pijem
 my ve větru hloubíme hrob ve větru kde je dost místa
 Muž v domě přebývá a hraje si s hady a píše
 Muž Německu píše když nadchází soumrak tvé zlaté vlasy Margareto
 muž který píše a vychází před dům a hvězdy tím srší muž který svolává pískotem psy
 muž který svým pískotem láká své židy a dává jim hloubit hrob v zemi
 muž který nám nyní poroučí tančit

Černé mléko jitra pijeme tě v noci
 pijeme tě zrána pijem o polednách zvečera tě pijem
 my pijem a pijem
 Muž v domě přebývá a hraje si s hady a píše
 muž Německu píše když nadchází soumrak a tvé vlasy zlaté Margareto
 Tvé popelavé vlasy Šulamít my ve větru hloubíme hrob ve větru kde je dost místa
 muž křičí jen hlouběji ryjte vy tam a vy vy zpívejte hrajte
 muž sahá za pás a železný obušek zdvíhá mužovy oči jsou modré
 vy tam a vy hlouběji ještě zaryjte rýče a hrajte dál dál hrajte k tanci

Černé mléko jitra pijem tě v noci
 pijeme tě zrána pijem o polednách a zvečera tě pijem
 my pijem a pijem
 Muž v domě přebývá tvé vlasy zlaté Margareto

tvé popelavé vlasy Šulamít hraje si s hady
 muž křičí hrajte sladčeji o smrti hrajte smrt to je z Německa mistr
 muž křičí temněji přejed'te po těch svých skřípkách a jako dým stoupejte do větru
 vzhůru
 váš hrob je v mracích kde místa je dost

Černé mléko jitra pijeme tě v noci
 my tě o polednách pijem smrt to je německý mistr
 zvečera tě pijem pijeme tě ráno
 smrt to je z Německa mistr mistrovny oči jsou modré
 kulkou tě zasáhne kulkou z olova tě zasáhne přesně
 muž v domě přebývá tvé vlasy zlaté Margareto
 své psy na nás poštvává a darem nám přináší hrob uprostřed větru
 hraje si s hady a mívá sny smrt to je německý mistr

tvé vlasy zlaté Margareto
 tvé popelavé vlasy Šulamít

Hned první verš je přeložen mistrovsky: rytmus přesně kopíruje originál, což by mohlo svědčit o tom, že překladatel si je vědom jeho důležitosti. Bohužel je rytmus narušen hned v druhém verši, kde Gruša místo žádoucích trojdobých stop vnáší rušivé, poetizující, v trochejích rytmované spojení „o polednách“. Přitom by plně postačovalo zachovat neutrální „v poledne“. Možná užil Gruša množné číslo, aby zdůraznil opakování, avšak domnívám se, že zde je takový zásah na škodu. Obzvláště proto, že Gruša si je dobře vědom důležitosti rytmu *Fugy smrti* a jinde v překladu se jej snaží dodržet.

Sporný je Grušův překlad německého „*die Lüfte*“ značící ve své podstatě v češtině neexistující (v němčině poetizující) množné číslo od slova „vzduch“ a přeložitelné snad jako „ovzduší, povětří“. Gruša je překládá příliš konkrétním a nepřípadným slovem „vítr“. Podivně působí i – snad – poetizující spojení „hvězdy tím srší“ ze sedmého verše, tam, kde v originále stojí prosté a statické „*es blitzen die Sterne*“, tedy „třpytí se hvězdy“.

V první sloce Gruša v naprostém rozporu s originálem zavádí anaforu do posledních pěti veršů: verše opakovaně začínají slovem „muž“. Rušivá je i překladatelova invence v podobě personifikace „Muž Německu píše“ – tam, kde originál vyžaduje prostý překlad „do Německa“. A významem se zcela mýlí – jak předpokládám – Grušův záměr přirovnat postavu tohoto „muže bydlicího v domě“ ke krysaři ze známé německé pověsti, když v osmém verši první sloky „svým pískotem láká své židy“. Celanův text v tomto místě jasně říká „svolává pískáním své židy k sobě“ a lze se domyslet, že se nejedná o vábivé tóny krysařovy flétny, ale o ostrý hvizd dozorcovské píšťalky (což ostatně asociují i všechny další překlady).

Významového zjednodušení se Gruša dopouští v druhé sloce, kde v originále „muž sahá po železe v opasku“. Gruša německý výraz „*Eisen*“ konkretizuje na „železný obušek“. Nebylo by to úplně od věci, kdyby právě tato nejasnost, co přesně ono Celanovo „železo“ znamená, nebyla významná: v druhé sloce se jím mávne, tedy opravdu může asociovat obušek či železnou tyč, zatímco ve čtvrté sloce se jím střílí (u Gruši: „kulkou tě zasáhne kulkou z olova“). Německé „*Eisen*“ lze skutečně použít i jako označení pro střelnou zbraň a zdálo by se, že tedy i v případě prvního užití se jedná o pistoli, kterou dozorce zvedá z opasku. Proti tomu ale mluví skutečnost, že v koncentračních táborech v Transnistrii dozorcí používali krátké železné obušky, což Celan pravděpodobně věděl. Bylo by tedy na místě tuto významovou nejasnost zachovat buď doslovným a svou víceznačností zneklidňujícím termínem „železo“, nebo konvenčněji hyperonymem „zbraň“ zahrnujícím oba významy.

Za zmínku dále stojí, jak se který překladatel vyrovnal s dívčími jmény v básni. Gruša zachovává německou podobu „Margareta“. Ta sice evokuje německý původ jména, ale na druhou stranu neasociuje postavu Markétky (Gretchen) z Goethova *Fausta* – souvislost, již si všímá většina badatelů, a již do svých překladů zavádějí i Jan Skácel, Ludvík Kundera a Jakub Kostelník. (Ostatně souvislost s *Faustem* vidí interpreti básně i ve slovním spojení „mistr z Německa“: ve středověku označovalo slovo „mistr“ mimo jiného také učence, vzdělance). Avšak Celan neposkytuje v textu básně k postavě Markétky z *Fausta* jasný

odkaz: jméno používá nezdrobnělé, v neutrální podobě „*Margarete*“. Lze předpokládat, že Gruša chtěl zachovat germánskou formu jména a nikoli jeho počeštěnou zdrobnělou podobu. Je ostatně otázkou, kterému českému čtenáři se dnes při jméně „Markétka“ asociuje právě Goethův *Faust*.

Rozmanitě je překládáno jméno biblické postavy Sulamit, milenky krále Šalamouna z *Písně písní*. U Gruši se objevuje jako Šulamít, u většiny překladatelů jako Sulamit, u judaisty Blahy jako Šulamit a u germanisty Spitzbardta v nezměněné podobě Sulamith.

III.

Překlad Jana Skácela:

Fuga smrti

Černé mléko rána my pijem tě večer
 pijem tě v poledne pijem tě ráno a pijem tě v noci
 pijem i pijem
 kopeme v oblacích hrob tam nikdy nebývá těsno
 Muž bydlí v domě a hraje si s hady a píše
 píše když venku se stmívá a do Němec píše Markétko zlaté máš vlasy
 napíše a vyjde před dům kde lesknou se hvězdy a zahvívá na svoje psice
 Zahvívá na svoje Židy a káže nám kopat hrob
 káže nám hrajte ted' k tanci

Černé mléko rána my pijem tě v noci
 pijem tě ráno a v poledne pijem tě večer
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě a hraje si s hady a píše
 píše když venku se stmívá a do Němec píše Markétko zlaté máš vlasy
 tvé jsou jak popel Ó Sulamit v oblacích kopeme hrob tam nikdy nebývá těsno

A volá přitlačte na rýč vy jedni a hrajte a zpívejte druží
 chápe se železa v opasku hrozí a má modré oči
 přitlačte na rýč vy jedni a hrajte dál k tanci vy druží

Černé mléko rána my pijem tě v noci
 pijem tě ráno a v poledne pijem tě večer
 pijem a pijem
 muž bydlí v domě a Markétko zlaté máš vlasy
 tvé jsou jak popel Ó Sulamit a hraje si s hady

A volá sladčeji hrajte tu smrt ta smrt je z Němec mistr
 a volá hlouběji nalad'te housle budete stoupat jak dým
 v oblacích je váš hrob tam nikdy nebývá těsno

Černé mléko rána my pijem tě v noci
 pijem tě v poledne a smrt je z Německa mistr
 pijem tě večer a pijem tě ráno a pijem a pijem
 smrt ta je z Německa mistr a modré má oči
 stihne tě z olova kulkou a stihne tě přesně
 muž bydlí v domě a Markétko zlaté máš vlasy
 štve na nás psice a rozdává v oblacích hroby
 hraje si s hady a snívá že smrt je z Německa mistr

Markétko zlaté máš vlasy
 tvé jsou jak popel ó Sulamit

Jedná se o překlad nejvíce poetický. Možná kvůli snad až patetickému, a tedy příznakovému zvolání „ó“ před oslovením Sulamit, či kvůli zvláštnímu použití spojky „i“ ve funkci spojky „a“ ve třetí verši první sloky.

Skácelův překlad zachovává asi nejdůsledněji ze všech rytmus předlohy – leckde toho docílí přidáním jednoslabičné spojky „a“ oproti originálu, což pak v češtině umožňuje tvořit trojdobé stopy. Někde však vsunutí spojky působí už nepatříčně (ve verši „muž bydlí v domě a Markétko zlaté máš vlasy“).

Objevný je Skácelův překlad německého „er trifft dich“ v šesté sloce, které Gruša i další sice věcně správně, ale na úkor rytmu překládají „zasáhne tě“. Skácelovo řešení „stihne tě“ má i jistou míru abstrakce, která je pro celou báseň příznačná (viz např. výše zmíněné „železo“).

Skácel si také jako jediný dovolil přeložit základní metaforu básně „*schwarze Milch der Frühe*“ jako „černé mléko rána“, tam, kde ostatní využívají možnosti češtiny zvolit synonymum „jitro“. U Skácela se pak slovo „ráno“ nutně opakuje i v druhé verši, ale překvapivě tato kumulace nepůsobí příliš rušivě. Bohužel žádný český překlad nemůže zachytit všechny významové konotace, jež tato metafora v němčině má – německé slovo „*Frühe*“ v sobě zahrnuje nejen ráno, ale také minulost.

Podobně kreativně Skácel zachází s překladem druhého nejexponovanějšího místa básně, jejího závěru: v místě, kde proti sobě v originále stojí obrazy dvou světů, které nikdy více nemohou žít v harmonii. Skácel z těchto veršů vytváří věty tam, kde Celan jen lakonicky vedle sebe klade dvě substantiva s přívlasky. Domnívám se, vycházejí z práce na vlastním překladu *Fugy smrti*, že Skácel si uvědomoval nepřeložitelnost pro báseň zásadního adjektiva „aschen“: to totiž jistě znamená „popelavý“, tedy „barvy popela“, jak překládají všichni ostatní, ale zde mnohem více znamená něco, co by snad šlo v češtině vyjádřit neologismem „popelový“, tedy „rovnající se popelu“ – nikoli jen barvou. Novotvar by zde však nebyl na místě, proto Skácel – i s ohledem na třídobý rytmus – volí přirovnání „jak popel“. Uvědomíme-li si však, že právě figuře přirovnání se Celan (na rozdíl od *Weißglase* v básni *OM*) vědomě a systematicky vyhýbá, není ani Skácelovo řešení nejvhodnější.

Bohužel se zároveň Skácel (jako ale vlastně všichni překladatelé *Fugy smrti*) dopouští několika věcných omylů. V první sloce přehlédl, že „černé mléko“ není apostrofou, ale předmětem výpovědi. Téměř jako schválnost působí Skácelův překlad německého „*die Rüden*“ jako „psice“ – neboť toto slovo v němčině znamená pravý opak, psí samce. Druhého věcného, a důležitého, pomýlení se Skácel-překladatel dopouští v páté sloce. První část verše „*er ruft streicht dunkler die Geigen*“ doslova znamená „volá hladte (třete) temněji (ty) housle“; překladatelská invence v podobě zlogičtění Celanovy metafory na „volá hlouběji naladte housle“ zde není na místě.

IV.

Překlad Ludvíka Kundery z roku 1967:

Fuga smrti

Černé mléko jitra pijem je navečer
 pijem je v poledne zrána a pijem je v noci
 pijem a pijem
 v oblacích kopeme hrob tam člověk má místa dost
 Muž bydlí v domě hraje si s hady a píše
 když stmívá se do Němec píše tvé zlaté vlasy Markétko
 dopíše vyjde před dům a třpytí se hvězdy muž zahvízdne na svoje vlčáky
 zahvízdne na svoje židy ať v zemi vykopou hrob
 velí nám k tanci teď hrajte

Černé mléko jitra pijem tě v noci
 pijem tě zrána a v poledne pijem tě navečer
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě a hraje si s hady a píše

když stmívá se do Němec píše tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit v oblacích kopeme hrob tam člověk má místa dost

Volá hlouběji ryjte a vy tam zpívejte hrajte
dotkne se za pasem železa švihne jím zrak má modravý
hlouběji zabořte rýče a vy tam dál hrajte k tanci

Černé mléko jitra pijem tě v noci
pijem tě v poledne zrána a pijem tě navečer
pijem a pijem
muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit hraje si s hady
Volá sladčeji o smrti hrajte smrt je Německa mistr
volá smutněji nalad'te housle potom jak dým se vznesete vzhůru
v oblacích je váš hrob tam člověk má místa dost

Černé mléko jitra pijem tě v noci
pijem tě v poledne smrt je Německa mistr
pijem tě navečer zrána a pijem a pijem
smrt je Německa mistr zrak má modravý
kulkou z olova přesně tě zasáhne do hlavy
muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy Markétko
vlčáky na nás štve a rozdává oblačné hroby
hraje si s hady a sní že smrt je Německa mistr

tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit

První verze překladu *Fugy smrti* z pera Ludvíka Kundery přináší některá překvapení. Věnujme se zde jen rozdílu oproti jeho verzi druhé, kterou lze považovat za revidovanou a finální.

Především: Ludvík Kundera v této své verzi jako jediný z překladatelů zachovává koncový rým v předposlední sloce básně. Není téměř možné učinit tak nenásilně a přirozeně. Kundera proto obětoval spojení „modré oči“, případně „modré oko“ z originálu a zavádí poetizující „zrak má modravý“. Ovšem rýmový pár, který se mu ve spojení „zasáhne tě do hlavy“ podařilo vytvořit, považuji za velmi zdařilý, byť pochopitelně přidává význam – nicméně nemění jej.

Na pováženou je v překladu velmi zavádějící spojení „smrt je Německa mistr“. Jednak svou inverzí, jednak naprosto nežádoucí možnou asociací na oblast sportu.

Významových nepřesností se v tomto překladu Kundera dopouští v případě překladu stupňovaného adverbia „smutněji“ namísto „temněji“ ve čtvrté sloce a dále tamtéž nezachováním neobvyklé vazby „*spielt süßer den Tod*“, tedy „hrajte sladčeji smrt“. Kundera (ale i Gruša a jiní) zde spojení zlogičtjuje: „hrajte sladčeji o smrti“.

V.

Překlad Ludvíka Kundery publikovaný v půli osmdesátých let:

Fuga smrti

Černé mléko jitra pijem je navečer
pijem je v poledne zrána a pijem je v noci
pijem a pijem
v oblacích kopeme hrob tam člověk má místa dost
Muž bydlí v domě hraje si s hady a píše
když stmívá se do Němec píše tvé zlaté vlasy Markétko
dopíše vyjde před dům a zablýsknou hvězdy muž zahvízdne na svoje vlčáky

zahvízdne na svoje židy ať vykopou v zemi hrob
velí nám k tanci teď hrajte

Černé mléko jitra pijem tě v noci
pijem tě zrána a v poledne pijem tě navečer
pijem a pijem
Muž bydlí v domě a hraje si s hady a píše
když stmívá se do Němec píše tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit v oblacích kopeme hrob tam člověk má místa dost

Volá hlouběji ryjte a vy tam zpívejte hrajte
dotkne se za pasem železa švihne jím oči má modravé
hlouběji zabořte rýče a vy tam dál hrajte k tanci

Černé mléko jitra pijem tě v noci
pijem tě v poledne zrána a pijem tě navečer
pijem a pijem
muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit hraje si s hady
Volá sladčeji hrajte tu smrt smrt je maestro z Němec
volá hlouběji nalad'te housle potom jak dým se vznesete vzhůru
v oblacích je váš hrob tam člověk má místa dost

Černé mléko jitra pijem tě v noci
pijem tě v poledne smrt je maestro z Němec
pijem tě navečer zrána a pijem a pijem
smrt je maestro z Němec oči má modravé
kulkou z olova přesně tě zasáhne
muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy Markétko
vlčáky na nás štve a rozdává oblačné hroby
hraje si s hady a sní že smrt je maestro z Němec

tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit

Tento překlad Ludvíka Kundery lze díky knižnímu publikování bezesporu považovat za nejnámější.

Kundera se projevuje jako erudovaný a zkušený překladatel a jako největší znalec reálií, okolností, které k napsání *Fugy smrti* vedly a mohou přispět k rozšifrování některých méně jasných míst. Z kvalitního překladu lze upozornit na jednotlivosti: například zvolení sémanticky zúženého slova „vlčáci“ na místo německého „*Rüden*“ – zde promlouvá znalost historických faktů, a sice, že právě němečtí ovčáci byli v koncentračních táborech využíváni ke službě dozorcům. Otázkou je, jestli taková konkretizace překladu naopak nemůže uškodit. Kreativně, ale možná zbytečně poeticky Kundera překládá „*blaue Augen*“ jako „modravé oči“ (snad pozůstatek z první verze překladu?). A v Kunderově překladu nalezneme stejný omyl jako u Skácela, a sice „hlouběji nalad'te housle“.

Čím se tento překlad zejména vymyká z řady ostatních, je zřejmě záměrné použití vysoce příznakového sousloví „maestro z Němec“ místo originálního „*Meister aus Deutschland*“, tedy prostě „mistr z Německa“. Motivaci této volby se mi však nepodařilo odhalit. „Mistrovství“ je totiž v Celanově básni třeba spatřovat na více rovinách a autor užitím slova „mistr“ v básni pracuje s jeho vícestupností. Němci byli jistě mistry v hudební oblasti (Johann Sebastian Bach: *Umění fugy*), k čemuž jednoznačně odkazuje Kunderův termín (italského původu) „maestro“, ale Němci také prokázali během druhé světové války mistrovství v zabíjení („smrt je mistr z Německa“). Nehledě např. k možnosti vnímat postavu mistra ve starším významu učence či učitele (viz výše). Těžko soudit, proč Kundera sáhl po tak krajním zúžení významu německého výrazu, jehož český protějšek téměř přesně kopíruje jeho význam (i polysémii) – možná se tak chtěl vymezit vůči překladům stávajícím.

Některé drobné detaily dále tento překlad odlišují jak od ostatních, tak od originálního textu. Například Kunderovo poetizující a metaforu místo prostého popisu vytvářející spojení „oblačné hroby“, které stojí místo Celanova jednoznačného „Grab in der Luft“, tedy „hrob ve vzduchu“, či dynamizující spojení „zablýsknou hvězdy“ místo možná adekvátnějšího statického „třpytí se hvězdy“ z první verze překladu.

VI.

Překlad Wolfganga Spitzbardta:

Fuga smrti

Černé mléko jitra pijeme je večer
 Pijeme je v poledne a ráno pijeme je v noci
 Pijeme a pijeme
 Kopeme hrob v povětří tam se neleží těsně
 Muž bydlí v domě ten si hraje s hady ten píše
 Ten píše když se stmívá do Německa tvoje zlaté vlasy Margareto
 Píše to a vychází před dům a blýskají se hvězdy píská na své psy
 Píská na své Židy nechá kopat v zemi hrob
 Poroučí nám zahrajte nyní k tanci

Černé mléko jitra pijeme tě v noci
 Pijeme tě ráno a v poledne pijeme tě večer
 Pijeme a pijeme
 Muž bydlí v domě ten si hraje s hady ten píše
 Ten píše když se stmívá do Německa tvoje zlaté vlasy Margareto
 Tvoje popelavé vlasy Sulamith kopeme hrob v povětří tam se neleží těsně
 Volá ryjte hlouběji do země vy jedni vy druzí zpívejte a hrajte
 Sahá za opasek po zbrani mává s ní jeho oči jsou modré
 Ryjte hlouběji rýči vy jedni vy druzí zpívejte a hrajte dále k tanci

Černé mléko jitra pijeme tě v noci
 Pijeme tě v poledne a ráno pijeme tě večer
 Pijeme a pijeme
 Muž bydlí v domě tvoje zlaté vlasy Margareto
 Tvoje popelavé vlasy Sulamith hraje si s hady
 Volá hrajte sladčeji smrt smrt je mistr z Německa
 Volá hrajte temněji na housle pak stoupáte kouřem do vzduchu
 Pak máte hrob v oblacích tam se těsně neleží

Černé mléko jitra pijeme tě v noci
 Pijeme tě v poledne smrt je mistr z Německa
 Pijeme tě večer a ráno pijeme a pijeme
 Smrt je z Německa jeho oko je modré
 Zasáhne tě olověnou kulkou zasáhne tě přesně
 Muž bydlí v domě tvoje zlaté vlasy Margareto
 Štve své psy na nás daruje nám hrob ve vzduchu
 Hraje si s hady a snívá smrt je mistr z Německa

Tvé zlaté vlasy Margareto
 Tvé popelavé vlasy Sulamith

Překlad rodilého mluvčího Wolfganga Spitzbardta se vyznačuje snad největší významovou přesností a doslovností, což lze jednoznačně hodnotit jako pozitivum ve srovnání s mnohdy nežádoucí kreativitou, jíž se v jiných aktuálních překladech *Fuga smrti* nadějeme. Spitzbardt ve svém překladu postihuje i detaily, jakou je např. změna v motivu modrých očí: nejprve se objeví v množném čísle (ve třetí sloce: „seine Augen sind blau“),

potom v čísle jednotném (v páté sloce: „sein Auge ist blau“). Tato zdánlivě drobná změna má svůj základ v sémantice následujícího verše: muž má jedno oko zavřené, protože druhým – otevřeným – modrým okem zaměřuje svůj cíl.

Za významnou, Spitzbardtem správně odhalenou, nicméně problematicky přeloženou považují skutečnost, že Celan se ve *Fuze smrti* systematicky vyhýbá přirovnání. Pozorný čtenář si však všimne, že všechny překlady do češtiny přesto jedno přirovnání obsahují, a sice v sedmém verši čtvrté sloky: budete stoupat jak dým. Jedná se ovšem o zásadní nepochopení Celanově verši „dann steigt ihr als Rauch in die Luft“. Nejedná se o přirovnání, ale o prosté konstatování, syrový popis konkrétního obrazu – budete stoupat do vzduchu coby kouř. Spitzbardtův překlad tohoto místa je však více než svérázný a ne docela srozumitelný: „pak stoupáte kouřem do vzduchu“. Zvláště a spíše rušivě působí Spitzbardtem bezdůvodně nadužívané ukazovací zájmeno „ten“ (namísto adekvátního, v češtině fakultativně použitelného „on“) ve verši „Muž bydlí v domě ten si hraje s hady ten píše“.

Na druhé straně se z tohoto významově zatím nejpřesnějšího překladu mnohdy vytrácí estetická působivost originálu. Především překladu ubližuje rozvolněný rytmus, přecházející často do trochejských stop. Jeden příklad za všechny: Spitzbardt pravděpodobně nechtěl použít hovorový zkrácený tvar „pijem“, kterému se nevyhnul žádný z překladatelů, ale výrazně tím mění rytmus básně na klíčovém místě („pijeme tě“). Z formy básně opět není zachován rým, ale bohužel ani některá opakování: ta nedodrží např. zbytečná a neúčelná slovosledná inverze „tam se neleží těsně“ (v první a druhé sloce) versus „tam se těsně neleží“ (ve třetí sloce).

VII.

Překlad Josefa Blahy:

Fuga smrti

Černé mléko jitra, pijeme je večer
 Pijeme je v poledne a ráno a pijeme je v noci
 Pijeme a zase pijeme
 Kopeme si hrob na nebesích, tam není těsno
 Jeden muž žije v domě a hraje si s hady a píše
 Píše když se stmívá nad Německem tvé zlaté vlasy Margarett
 Píše to a vstupuje před dům a hvězdy se třpytí
 A píská na své psy
 Píská na své židy a nechává je vykopat hrob v zemi
 Příkazuje nám: Hrajte k tanci.

Černé mléko úsvitu pijeme tě v noci
 Pijeme tě ráno a v poledne a pijeme tě i večer
 Pijeme tě a pijeme tě
 Jeden muž bydlí v domě a hraje si s hady a píše
 Píše když se stmívá nad Německem, tvé zlaté vlasy, Margarett
 Tvé popelavé vlasy, Šulamit, kopeme hroby ve vzduchu, tam není úzko
 Volá kopejte hlouběji do země a hrajte
 Sahá po železu ve svém opasku a mává s ním
 A jeho oči jsou modré
 Kopejte hlouběji svými rýči kopejte hlouběji
 Vy další a hrajte k tanci.

Černé mléko úsvitu, pijeme tě v noci
 Pijeme tě v poledne a ráno a pijeme tě večer
 Pijeme a znovu pijeme
 A ten muž žije v domě, tvé zlaté vlasy, Margarett
 Tvé popelavé vlasy, Šulamit, hraje si se svými hady.

Volá hrajte více sladce smrt protože smrt je Mistr z Německa
 Volá: nalad'te temněji svoje housle a vystoupíte jako kouř do vzduchu
 A budete mít hrob v oblacích tam, kde už není úzko.

Černé mléko úsvitu pijeme tě v noci
 Pijeme tě v poledne smrt je Mistr z Německa
 Pijeme tě večer a ráno, pijeme a zase tě pijeme
 Smrt je Mistr z Německa, jeho oko je modré
 Zasáhne tě olověnou koulí, strefí tě přesně
 Muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy, Margarete
 Štve na nás své psy a daruje nám hrob ve vzduchu
 Hraje si s hady a sní, smrt je Mistr z Německa

Tvé zlaté vlasy, Margarete,
 Tvé popelavé vlasy, Šulamit

Překlad Josefa Blahy se přes některé kvality bohužel nese ve znamení mnohých nedorozumění a neporozumění. Především nelze schválit překladatelovo zavádění interpunkce do básně, navíc nesystematicky (čárky uprostřed verše, dvojtečky). Tento zásah na první přečtení zbytečně vysvětluje text, a naopak jinde, kde interpunkce není zavedena, působí dojmem jejího přehlédnutí, a tedy chyby. Další výrazný formální nedostatek představuje systematické zavedení velkého písmene na počátku veršů – snad jakási snaha o napodobení úzu, který se v poezii držel často až do poloviny dvacátého století, ale z dnešního pohledu je přežitý – obzvláště když sám Celan s velkými písmeny na začátku veršů pracuje tvůrčím způsobem a vytváří tak cosi na způsob podcelků v rámci slok.

Velké počáteční písmeno v tomto překladu najdeme i u substantiva „Mistr“. V tomto případě se nelze opřít o originál, neboť v němčině mají všechna substantiva velká počáteční písmena. Josef Blaha – a není z překladatelů *Fugy smrti* jediný – patrně zdůrazněním tohoto slova chce upozornit na jeho různé možné konotace. O oprávněnosti takového zásahu a o jeho funkčnosti v překladu by bylo možné spekulovat – text *Fugy smrti* v němčině je jednoduchý, přímočarý, prostý formálních ozdob (snad s výjimkou rýmu, který však není ozdobou). Avšak zároveň tento překladatelův krok nemůžeme jednoznačně odsoudit; je zřejmé, že jde o výsledek hlubší úvahy nad textem.

V překladu jsou však i místa, kde o překladatelově porozumění textu vystávají pochybnosti. Například zásadní momenty opakování Blaha rozmělnuje už v prvním verši, kde uvádí „černé mléko jitra“, zatímco později už jen „černé mléko úsvitu“. Záhadná je motivace překladatelova rozhodnutí zdvojit hlásku *t* ve jméně Margarete, v jeho překladu tedy vystupuje Margarete, což je podoba jména, která se neopírá o žádnou kulturní tradici a je zcela vykonstruovaná. Nadinterpretován je překlad pasáže „*da liegt man nicht eng*“, tedy „tam se neleží těsně“, kterou Blaha překládá velmi volně jako „tam není úzko“. Jistě, v originále i v překladu má jít i o vyvolání pocitu úzkosti, ale německé „*ängstlich*“, tedy „úzkostný“, souvisí s výrazem „*eng*“, tedy „úzký“, jiným způsobem než v češtině. Podobný postup Blaha zvolil i pro překlad již zmíněného spojení „*in den Lüften*“, které překládá velmi volně jako „na nebesích“. Do třetice nepatřičné dovysvětlování a interpretování poznamenalo i první verš čtvrté sloky: „Volá hrajte více sladce smrt protože smrt je Mistr z Německa“. Překladatelem vložená spojka a důsledkový poměr, který do syntaxe vnáší, zcela mění otevřenou strukturu Celanova verše.

Zarážející je Blahův překlad německého „*ein Mann*“ jako „jeden muž“ v první a druhé sloce. Německé „*ein*“ totiž vedle významu číslovky „jedna“ má – především – význam neurčitěho členu, který se v češtině neužívá, ale bylo by možné jej přeložit jako „nějaký“, „jistý“. Josef Blaha jako jediný z překladatelů – bezdůvodně – překládá číslovkou. K neporozumění německému originálu pravděpodobně došlo i v pátém verši páté sloky, kde Blaha překládá „Zasáhne tě olověnou koulí“ pasáž, v níž jde evidentně o střelbu z pistole a namísto je tedy „olověná kulka“.

Naopak vyzdvihnout je třeba přesnost překladu některých míst, která ve starších překladech unikala pozornosti (např. výše popsany vývoj motivu „jeho oči jsou modré“ v „jeho oko je modré“).

VIII.

Překlad Jakuba Kostelníka z roku 2004:

Fuga smrti

Černé mléko rána pijeme za soumraku
Pijeme tě za poledne a pijeme tě po nocích
Pijeme a pijeme
Hrabeme hrob v nebi tam neleží úzkost
Muž bydlí v domě pohrává si s hady a píše
když padá noc domů tvé sluneční vlasy Margaret
Upíše se a vyjde před dům za kanonády hvězd
zapíská na své psy
Zapíská na své Židy ať hrabou hrob v zemi
A velí tancujte hrajte

Černé mléko rána pijeme po nocích
Pijeme tě po ránu za poledne za soumraku
Pijeme a pijeme
Muž bydlí v domě pohrává si s hady a píše
když padá noc domů tvé sluneční vlasy Margaret
Tvé zpopelněné vlasy Sulamit v nebi
hrabeme hrob tam neleží úzkost

Řve hrabte hlouběji hlínu
a jiní tancují hrají
Hmátne po železe za řemenem kmitne jím
má nebeské oči
Hrabte hlouběji
a jiní tancují hrají

Černé mléko rána pijeme po nocích
Pijeme tě za poledne po ránu za soumraku
Pijeme a pijeme
Muž bydlí v domě tvé sluneční vlasy Margaret
tvé zpopelněné vlasy Sulamit pohrává si s hady

Řve hrajte sladce smrt
Smrt je domova kat
Řve hrajte hlouběji a pak vyletíte komínem
V nebi máte hrob tam neleží úzkost

Černé mléko rána pijeme po nocích
Pijeme tě za poledne smrt je machr z Němec
Pijeme tě za soumraku po ránu
Pijeme a pijeme
Smrt je machr z Němec má nebeské oči
Trefí tě kulkou trefí tě hned
Muž bydlí v domě tvé sluneční vlasy Margaret
Poštve na nás své psy
Rozdává nebeské hroby
Pohrává si s hady a sní že smrt je machr z Němec

Tvé sluneční vlasy Margaret
tvé zpopelněné vlasy Sulamit

První verze překladu Jakuba Kostelníka prozrazuje překladatelovo oslnění touto básní a touhu ji „básnický převést“, avšak zároveň zásadní neporozumění originálu. To se projevuje už na první pohled: Kostelník nezachovává Celanovy příznačné dlouhé verše a štěpí je do kratších celků.

Celá řada prvků v překladu pak poukazuje na nepatřičnou překladatelovu invenci. Buď se jedná o svérázný, ale vědomý pokus přebásnit Celana do češtiny, nebo, a obávám se, že se jedná spíše o tento případ (i s ohledem na druhou Kostelníkovu verzi překladu), o demonstraci svérázné a vědomé překladatelské metody – neboť způsob volného zacházení s originálním textem v tomto překladu vykazuje systémový charakter. Jmenujme z mnoha „zvláštností“ tohoto překladu alespoň následující:

Hned v prvním verši Kostelník místo adekvátního a rytmicky vhodnějšího adverbia „večer“ zavádí rozvleklejší, nepřesné (snad básničtější?) „za soumraku“. Již u Blahy komentovanou pasáž „*da liegt man nicht eng*“ překládá Kostelník podobně volně: „kde neleží úzkost“. V první sloce překladu je nápadné a nepochopitelné, proč muž v Kostelníkově překladu píše „domů“, zatímco v originále píše „do Německa“. Sedmý verš této sloky v překladu začíná slovy „upíše se“, což opět nemá oporu v originálu, a dokonce ani v češtině není význam tohoto slovesa v kontextu verše jasný (upíše se komu, proč?). V témže verši, tam, kde se v originále „třpytí hvězdy“, Kostelník překládá velmi volně a expresivně: „za kanonády hvězd“.

Pozoruhodné je, jak tento překladatel naložil s některými opakujícími se stěžejními epitety v básni. „*Blaue Augen*“, tedy „modré oči“, překládá jako „nebeské oči“; „*goldenes Haar*“, tedy „zlaté vlasy“, jako „sluneční vlasy“ a „*aschenes Haar*“, tedy „vlasy barvy popela“ či snad hypoteticky „popelové vlasy“, jako „zpopelněné vlasy“ – tedy příliš konkrétně.

Největší překvapení pak přináší pátá sloka: kromě zbytečné narážky na koncentrační tábory tam, kde v originále není („vyletíte komínem“) přináší tato sloka tam, kde v originále stojí opakující se „*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*“, překvapující, dokonce do samostatného verše vyčleněný překlad „Smrt je domova kat“. „Mistr z Německa“ je dále překládán velmi svérázně jako „machr z Německa“.

IX.

Překlad Jakuba Kostelníka z roku 2009:

Fuga smrti

Černé mléko rána pijeme za soumraku
 pijeme je v poledne a pijeme je po nocích
 pijeme a pijeme
 hrabeme hrob v nebi tam těsno není
 Muž bydlí v domě pohrává si s hady a píše
 a píše když se stmívá do Říše tvé sluneční vlasy Markétko
 upíše se a vyjde před dům za kanonády hvězd zapíská na své psy
 zapíská na své Židy ať hrabou hrob v zemi
 velí nám tancujte hrajte

Černé mléko rána pijeme po nocích
 pijeme tě po ránu v poledne za soumraku
 pijeme a pijeme
 Muž bydlí v domě pohrává si s hady a píše
 a píše když se stmívá do Říše tvé sluneční vlasy Markétko
 Tvé zpopelněné vlasy Sulamit v nebi hrabeme hrob tam těsno není

Řve hlouběji hrabte dál do říše hlíny a jiní tancují hrají
 hmátne po železe za řemenem kmitne jím má nebeské oči
 hrabte hlouběji a vy jiní zahrajte jim k tanci

Černé mléko rána pijeme po nocích
 pijeme tě v poledne po ránu za soumraku

pijeme a pijeme
muž bydlí v domě tvé sluneční vlasy Markétko
tvé zpopelněné vlasy Sulamit pohrává si s hady

Řve hrajte sladčeji o smrti smrt je Mistr Němec
řve hlouběji hrajte na houslích a pak vyletíte komínem
v povětří máte hrob tam těsno není

Černé mléko rána pijeme po nocích
pijeme tě v poledne smrt je Mistr Němec
pijeme tě za soumraku po ránu pijeme a pijeme
smrt je Mistr Němec má nebeské oči
trefí tě kulkou trefí tě přesně hned
muž bydlí v domě tvé sluneční vlasy Markétko
poštve na nás své smečky rozdává nebeské hroby
pohrává si s hady a sní že smrt je Mistr Němec

tvé sluneční vlasy Markétko
tvé zpopelněné vlasy Sulamit

K tomuto překladu jen krátce: překladatel si zjevně uvědomil zásadní pochybení v první verzi překladu, což, předpokládejme, jej motivovalo k vytvoření verze nové. Ta je mnohem přesnější po formální i obsahové stránce. Mnohé omyly jsou z překladu vymýceny, mnohé však zůstaly. Zajímavý je v této verzi překlad originálního „*nach Deutschland*“ jako „do Říše“, tedy opět zbytečně interpretováno, ale rozhodně více se blížíci originálu než v první verzi.

Snaha o přesnost v překladu paradoxně přinesla i některá nová nedorozumění. Podobně jako Kundera i Kostelník v předposlední sloce zlogičtují vazbu „*spielt süßer den Tod*“ jako „hrajte sladčeji o smrti“. Ve třetí sloce Kostelník překládá německý termín „*Erdreich*“ mylně jako „říše hlíny“ – doslovně má sice německé slovo tento význam, ale znamená jednoduše tolik, co „zemina, hlína, země“, což správně pochopili všichni ostatní překladatelé. V této verzi Kostelníkova překladu dále spatřujeme vědomý posun v překladu důležitého spojení „*Meister aus Deutschland*“ – již ne slangové „machr z Německa“, ale zveličující „Mistr Němec“. V obou případech je však překlad tohoto místa zavádějící.

X.

Vymezit se vůči stávajícím překladům: už jen to by jistě byl možný i pochopitelný důvod, proč překládat některé básně stále znovu. *Fuga smrti* sice v českém prostředí nedosáhla proslulosti ani hojnosti překladů básní jako jsou *Havran* Edgara Allana Poea nebo *Podzimní den* Rainera Marii Rilka, přesto by jistě bylo možné spekulovat o možné soutěživosti mezi jednotlivými překlady. Moje vlastní motivace, proč znovu přeložit *Fugu smrti*, byla jiná – a sice podat překlad pokud možno velmi přesný, opřený o sekundární literaturu a také o svědectví, byť strohá, samotného autora. Samozřejmě při zachování jeho formálních kvalit a s vědomím toho, že text musí především mluvit sám za sebe. Tedy překlad Radka Malého, pořízený v létě roku 2005, upravený roku 2010:

Fuga smrti

Černé mléko jitra večer je pijem
pijem je v poledne ráno a pijem je v noci
pijem a pijem
kopeme hrob tam v povětří není tam těsno
Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše
píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto
dopíše vychází před dům a hvězdy se třpytí zahvízdá na svoji smečku
hvízdne na svoje Židy a velí kopat hrob v zemi
velí nám hrajte k tanci jen hrajte

Černé mléko jitra v noci tě pijem
 pijem tě ráno a v poledne pijem tě večer
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše
 píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto
 Tvé vlasy popel Sulamit kopeme hrob tam v povětří není tam těsno

Volá hlouběji ryjte vy tady a ostatní zpívejte hrajte
 k opasku sahá v ruce má zbraň jí mávne a modré má oči
 hlouběji zaryjte rýče vy tady vy ostatní hrajte dál k tanci

Černé mléko jitra v noci tě pijem
 pijem tě v poledne ráno a večer tě pijem
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě tvé vlasy zlato Margareto
 tvé vlasy popel Sulamit hraje si s hady
 Volá sladčeji hrajte smrt to smrt je z Německa mistr
 volá temněji přejed'te struny těch houslí pak budete povětřím stoupat co dým
 pak najdete hrob tam v oblacích není tam těsno

Černé mléko jitra v noci tě pijem
 pijem tě v poledne smrt je z Německa mistr
 pijem tě večer a ráno a pijem a pijem
 smrt je z Německa mistr modré má oko tvář bledá
 trefí tě kulkou z olova trefí co hledá
 muž bydlí v domě tvé vlasy zlato Margareto
 štve svoji smečku na nás a dává nám ve vzduchu hrob
 hraje si s hady a sní to smrt je z Německa mistr

tvé vlasy zlato Margareto
 tvé vlasy popel Sulamit

Ve svém překladu jsem se kromě nutného postihnutí globální struktury textu soustředil na detaily, které jsou zdánlivě nepodstatné a často pozornosti překladatelů unikly – ale které mají vzhledem k rafinované kompozici básně svou roli v celkovém vyznění. Právě změny v detailech vytvářejí v Celanově básni princip fugy, variace opakovaných motivů. Takovým detailem je např. Skácelem přehlédnuté předsunutí předmětu „černé mléko“ v prvním verši (měnící se až ve druhé a v dalších slokách v apostrofu) či pouze Spitzbardtem a Blahou registrovaný posun motivu modrých očí (viz výše).

Podobný postup, tedy – byť často nenápadnou – variací motivů, používá Celan už jenom jednou: když se „hrob v povětří“ („*Grab in den Lüften*“) z prvních dvou slok náhle změní v „hrob v oblacích“ („*Grab in den Wolken*“) ve sloce páté a v šesté sloce se s obměnou vrací k původnímu znění „hrob ve vzduchu“ („*Grab in der Luft*“). Tento vývoj z překladatelů plně postihnul pouze Wolfgang Spitzbardt. Ostatní překladatelé buď zachovaly podobu jedinou (Kundera, Skácel, Kostelník), nebo motiv variují, ale jinak, než je tomu v originále (Gruša, Blaha).

Jinak stojí celá báseň na opakování neměnných slovních spojení a jednotlivých slov, což dosavadní překlady neberou dostatečně v potaz. I z tohoto důvodu jsem nakonec ve svém překladu rezignoval na původně zamýšlené variování jména „Margarete“ – zpočátku jako „faustovská“ Markétka, později jako „germánská“ Margareta. Usoudil jsem, že poměrně nenápadná aluze na Fausta (být samotným autorem potvrzená!) by v českém prostředí stejně nefungovala. Navíc: u Goetha se tato dívčí postava objevuje ve zdrobnělé podobě, Gretchen, což by české Markétce mnohem spíše odpovídalo. Nakonec tedy v celém překladu důsledně používám v češtině cize znějící německou podobu jména, která, umístěná vždy na konci veršů, dokonce i rytmicky více odpovídá originálu.

Co ale počít se Sulamit a jejími „popelovými“ vlasy? Chtěl jsem se v překladu vyhnout mnohdy se nabízejícím, ale Celanem nevyužívaným přirovnáním, a zároveň jsem nechtěl pro klíčové adjektivum „*aschenes*“ volit významem i rytmem nevyhovující termín „popel-

lavý“. Mé řešení tak spočívá v elipse spojky „jako“; v prostém položení substantiv „popel“ a „vlasy“ za sebe, čímž vzniká dojem apozice. Takovéto prolnutí, domnívám se, odpovídá způsobu, jakým je *Fuga smrti* Celanem vystavěna. Analogicky proto stavím v předcházejících verších místo adjektiva „zlatý“ substantivum „zlato“. Dokonce zde vzniká náznak rýmu: „tvé vlasy zlato Margareto“.

Velký problém představuje jediný koncový rým v básni, exponované místo v předposlední sloce. Rým zde zazní nečekaně, jako výstřel – čímž přesně podporuje účinek obsahu verše „*er trifft dich genau*“, tedy „zasáhne tě přesně“. Chce-li překladatel zachovat význam, rytmus i přirozený tok výpovědi, nepodaří se tyto dva verše rýmem spojit jinak, než za cenu násilně působícího výsledného dojmu. Všichni překladatelé s výjimkou Kundery v jeho verzi z roku 1967 nakonec, vědomě či možná i nevědomě, na tento rým v překladu rezignovali.

Po dlouhém uvažování a hledání jsem se rozhodl rým ve svém překladu zachovat. Jeho ojedinělý výskyt v textu, nemající oporu v jiných částech básně, a zároveň v originále bez vlivu na slovoslednou inverzi či rytmus (jak tomu u vázaného verše jinak většinou bývá), tedy jeho „nestylizovanost“, neumožňují využití běžných metod překladu rýmovaného verše s výjimkou jediné, té nejdiskutabilnější – a sice přidat verši nový význam, který v originále chybí. Takový postup, v překladu vázaného verše poměrně častý, má své odůvodnění pouze na zvlášť závažných místech, kde může obsah ustoupit formě. Nicméně právě o takové místo se zde jedná. V rýmovém páru se objevují dvě plnovýznamová slova, která se v překladu, a není divu, nerýmují: „*blau*“ tedy „modrý“, a „*genau*“, tedy „přesně“. Nechtěl jsem kvůli rýmu připojovat slova bezobsažná, „vycpávková“ – neboť taková se ve *Fuze smrti* prakticky nevyskytují. Část verše, která v mém překladu nemá přímou oporu v originálu, zní „tvář bledá“. Toto slovní spojení sestává pouze ze tří slabik a vztahuje se k vnější charakteristice jednající postavy: „muž s modrýma očima“ ze třetí sloky, který je zde poprvé ztotožněn se „smrtí, mistrem z Německa“. Bledost tváře podle mého názoru může být rysem, který obě tyto postavy dále spojuje. Následující verš pak umožnil použít místo adekvátního „trefí tě přesně“ trochu zevšeobecňující i zneklidňující „trefí, co hledá“.

Jak již několikrát zaznělo, Celan ve *Fuze smrti* neuzívá přirovnání. Půlverš *dann steigt ihr als Rauch in die Luft*, v němž většina překladatelů mylně vidí přirovnání a Wolfgang Spitzbardt jej překládá instrumentálem, proto překládám víceméně doslovně: *pak budete pověřím stoupat co dým*.

Absence interpunkce v básni přináší nečekané komplikace pro překladatele v posledním verši předposlední sloky. Ten zní: *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, doslova: *hraje si s hady a sní smrt je mistr z Německa*, ale rovněž: *hraje si s hady a sní že smrt je mistr z Německa*. Druhá část verše v němčině tedy může znamenat jak zcela samostatnou výpověď, tak i vedlejší větu předmětnou. Jistým vodítkem může být výrazná autorská recitace básně, která vybízí k druhé možné interpretaci. Přesto na tomto místě vnímám záměrnou nejednoznačnost, která se ostatně projevuje i tím, jak tuto pasáž překládají předchozí překladatelé: Kundera, Skácel a Kostelník se přiklání k řešení se spojkou „že“, Gruša, Blaha a Spitzbardt ponechávají překlad bez ní. Mou snahou bylo nejednoznačnost zachovat. Volil jsem proto – i z rytmických důvodů – znění *hraje si s hady a sní to smrt je z Německa mistr*.

Nebylo mým prvořadým cílem představit antologii překladů jedné básně do češtiny a srovnat jednotlivá znění, ačkoli taková srovnání bývají začasťe zajímavá a užitečná. Mou ambicí nebylo ani obhájit překlad vlastní na základě vysvětlení některých mnou zvolených postupů. Uvědomme si, že by se jednalo o dosti neregulérní „souboj“ – vždyť žádný z překladatelů mnou zhusta kritizovaných nemá šanci se bránit. Chtěl jsem spíše poukázat na to, jak pozoruhodné a rozmanité mohou být okolnosti stojící v pozadí básnického textu, doložitelné v našem případě nikoli bezvýhradně znalostí textu samotného, ale také znalostí okolností jeho vzniku a sekundární literatury, a pokusit se najít odpověď na otázku, co tato fakta ve svém důsledku znamenají pro umělecký překlad takového textu do jiného jazyka. Nesouhlasím se zastánci názoru, že poezie je ve své podstatě nepřeložitelná.

Jsou jistě jazyky a kultury, které mají s překládáním poezie větší potíže než čeština, ale právě čeština nabízí díky svým přebohatým možnostem literárního jazyka, díky dlouhé tradici a díky odvaze a hledačství mnoha překladatelů ideální pole pro průzkum toho, co se při překládání poezie děje; co je třeba brát zejména v potaz a kde je možno ustoupit

z požadavků, které originální text klade. Samozřejmě, každý autor, každá báseň je jiná – a právě Celan patří k autorům na překlad nejtěžším. Byla by však škoda, kdyby tento autor, českému prostředí nikoli cizí, překládán nebyl. A to i v případě natolik podivuhodné básně, jakou je jeho *Fuga smrti*.

Poznámky:

- 1 John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, přeložila Holger Fliesbaden, München, Verlag C. H. Beck, 1997, s. 53.
- 2 *Plamen* 12, 1965, s. 75.
- 3 Skácelův překlad vyšel i knižně ve výboru *Květy z nahořklého dřeva*, Praha, Mladá fronta 2000, s. 136–137.
- 4 Adolf Kroupa (ed.), *Sto moderních básníků*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 60–61.
- 5 Paul Celan, *Sněžný part*, přeložil Ludvík Kundera, Praha, Odeon 1986, s. 9–10.
- 6 Wolfgang Spitzbardt, *Textauswahl für den Deutschunterricht an der Musikfakultät*, Teil II, Brno, JAMU 2003, s. 63–65.
- 7 Josef Blaha, „Paul Celan – svědek holokaustu“, in: *Židovské myšlení jako inspirace nejen pro křesťany*, Brno, Marek Konečný 2008, s. 122.
- 8 Paul Celan, *Fuga smrti*. Přel. Jakub Kostelník. [online] Vydáno: 3. listopadu 2006, cit. 7. 6. 2010, dostupné z: <http://funecita.blog.cz/0611/neme-vune-podzimu>
- 9 *Nové břehy* 2, 2009, s. 2.
- 10 *Bohemica Olomucensia* 1, 2010, s. 161–162.
- 11 Z nejinspirativnějších odkazují např. na: Herbert Wiesner – Ernest Wichner – „Im Metapherngeflecht. Von Rose Ausländers Regenbogen zu Paul Celans Todesfuge“, in: *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina*, Berlin, Literaturhaus Berlin 1993, s. 163–165; „Eine Fuge nach Auschwitz“, in: John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, z angličtiny do němčiny přeložil Holger Fliessbach, C. H. Beck, München 1997, s. 48–69; Jean Firges, *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans*, Tübingen, Stauffenberg Verlag 1998, s. 85–96; Heinrich Stiehler, *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens*, Frankfurt am Main, Bern, Cirencester / U.K., Peter Lang 1978, s. 43–56; Andreas Luther, „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“ *Zur Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans*, Berlin 1987, s. 259–282.
- 12 Paul Celan, *Gedichte I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, s. 41–42.
- 13 Více ke genezi *Fugy smrti* viz Radek Malý, „Fuga smrti Paula Celana jako lyrický experiment“, in: *Bohemica Olomucensia* 1, 2010, s. 159–168.