

# **STŘEDOŠKOLSKÁ ODBORNÁ ČINNOST**

**Obor č. 15: Teorie kultury, umění a umělecké tvorby**

**Překlad a rozbor vybraných básní ze sbírky  
*100 Gedichte* Tilla Lindemanna**

**Šimon Bartoň  
Hlavní město Praha**

**Praha 2020/2021**

# STŘEDOŠKOLSKÁ ODBORNÁ ČINNOST

Obor č. 15: Teorie kultury, umění a umělecké tvorby

**Překlad a rozbor vybraných básní ze sbírky  
*100 Gedichte* Tilla Lindemanna**

**Translation and analysis of chosen poems from  
Till Lindemann's collection *100 Gedichte***

**Autor:** Šimon Bartoň

**Škola:** Malostranské gymnázium, Josefská 7, 118 00 Praha 1

**Kraj:** Hlavní město Praha

**Konzultant:** Mgr. Jiří Jančík, Ph.D.

Praha 2020/2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem svou práci SOČ vypracoval samostatně a použil jsem pouze prameny a literaturu uvedené v seznamu bibliografických záznamů.

Prohlašuji, že tištěná verze a elektronická verze soutěžní práce SOČ jsou shodné.

Nemám závažný důvod proti zpřístupnění této práce v souladu se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších předpisů.

V Praze dne 19. 2. 2021 .....

Šimon Bartoň

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěl poděkovat mému konzultantovi, jímž byl pan doktor Jiří Jančík. Jsem mu vděčný za mnoho užitečných podnětů a návrhů, které mi během tvorby práce ochotně poskytoval. Děkuji také své rodině a svému blízkému okolí za podporu, kterou mi poskytly při vzniku této práce. Paní profesorce Horské a Voldánové vděčím za to, že ve mně na hodinách němčiny probudily zájem o tento krásný jazyk.

## **Anotace**

Tato práce v rámci SOČ se zabývá překladem čtyř vybraných básní z básnické sbírky *100 Gedichte* (100 básní), jejímž autorem je Till Lindemann. Teoretický rámec práce je vymezen teorií překladu, teorií typů překladatelských postupů, dále teorií kulturního překladu a také teorií aktualizace básnického díla překladem do jiného jazyka. Cílem práce je přeložit, respektive přebásnit vybrané básně sbírky a nabídnout rozbor a komentář k jejich překladu. Druhým hlavním cílem je zasadit básně do kontextu stylizace a motivů typických pro autora. Práce se skládá ze dvou hlavních částí. První část charakterizuje obecně osobu autora, motivy a kontext básnické sbírky. Ve druhé části jsou uvedeny překlady vybraných básní a jejich rozbor. Ten se týká jak německé předlohy, tak překladu do češtiny.

## **Klíčová slova**

Němčina; soudobá poezie; rozbor; překlad; přebásnění

## **Annotation**

This work within the SOČ follows up the translation of four chosen poems from Till Lindemann's collection of poems *100 Gedichte* (100 poems). The theoretical ambit of the work is defined by the theory of translation, the theory of types of translators' methods, the theory of cultural translation and by the theory of actualization of poetic work by a translation to another language. The aim of the work is to translate or more precisely to relay the chosen poems of the collection into another language and to offer an analysis and a comment on their translation. The second aim is also to put the poems into a context of stylization and motifs, which are typical for the author. The work is comprised of two main sections. The first one describes the author in general, representative motifs and the context of the collection. In the second section the translation of the chosen poems and their analysis are stated. The analysis concerns the German original as well as the translation to Czech.

## **Keywords**

German language; contemporary poetry; analysis; translation; relay

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Autor básnické sbírky Till Lindemann .....</b>	<b>9</b>
2.1	Ovlivnění autorovy tvorby.....	9
2.2	Kontext autorova díla .....	10
<b>3</b>	<b>Charakteristické motivy užívané autorem.....</b>	<b>11</b>
3.1	Obecné vymezení .....	11
3.2	Rozbor konkrétních motivů .....	11
3.2.1	Motiv <i>člověka</i> .....	11
3.2.2	Motiv <i>duše</i> .....	12
3.2.3	Motiv <i>erotiky</i> .....	12
3.2.4	Motiv <i>lásky</i> a motiv <i>srdce</i> .....	13
<b>4</b>	<b>Stylizace autora .....</b>	<b>14</b>
4.1	Celkový styl.....	14
4.2	Versologická stylizace .....	15
4.3	Stylizace lexika.....	16
4.3.1	Obecná charakteristika lexika .....	16
4.3.2	Poetismy a slova s expresivním příznakem.....	16
4.3.3	Slova cizího původu .....	17
4.4	Účinek stylu na čtenáře.....	17
<b>5</b>	<b>Překlady jednotlivých básní .....</b>	<b>18</b>
5.1	Am Strand ~ Na pláži .....	18
5.1.1	Rozbor originálu s odkazem na můj překlad.....	18
5.1.2	Vyznění básně .....	20
5.1.3	Komentář ke způsobu překladu básně.....	21
5.2	Und sie rufen mich ~ A volají mě .....	23
5.2.1	Rozbor originálního znění básně.....	24

5.2.2	Komentář k překladu první části básně .....	24
5.2.3	Komentář k překladu závěru básně .....	27
5.3	Leise ~ Tiše.....	28
5.3.1	Rozbor originálního znění básně.....	28
5.3.2	Komentář k překladu básně.....	29
5.4	Liebe ~ Láska .....	31
5.4.1	Analýza básně .....	31
5.4.2	Versologický rozbor .....	32
5.4.3	Použité básnické prostředky .....	33
5.4.4	Komentář k překladu prvního dvojverší.....	34
5.4.5	Komentář k překladu druhého dvojverší .....	34
5.4.6	Komentář k překladu druhé strofy .....	35
<b>6</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>37</b>
<b>7</b>	<b>Použité prameny.....</b>	<b>38</b>
<b>8</b>	<b>Zdroje obrázků.....</b>	<b>41</b>
<b>9</b>	<b>Seznam obrázků .....</b>	<b>42</b>
<b>10</b>	<b>Seznam příloh .....</b>	<b>42</b>
<b>11</b>	<b>Příloha 1: Slovníček pojmů .....</b>	<b>43</b>
<b>12</b>	<b>Příloha 2: Fotografická dokumentace .....</b>	<b>45</b>

# 1 ÚVOD

Hlavním cílem práce je překlad, respektive přebásnění vybraných básní. Rozbor a komentář k přebásněním jsou společně s kontextem nezbytné indicie pro pochopení důvodů, jež vedly ke zvolení daného překladu. Překladačský proces bude probíhat mezi němčinou, jazykem předlohy, a češtinou, jazykem překladu. Práce se zabývá hledáním alternativ v podobě rozdílných způsobů překladu. Z nich by měl vzejít překlad básně opatřen komentářem, proč jsem se jako překladatel rozhodl právě pro takový překladačský postup. Výsledný překlad vzniká na základě teoretického rámce práce vymezeného teorií typů překladačských postupů, teorií překladu, teorií kulturního překladu a teorií aktualizace básnického díla překladem do jiného jazyka.

Práce je členěna do dvou hlavních částí. První se týká obecného vymezení kontextu, tzn. osoby autora, vlivů na jeho tvorbu, jeho stylizace. Druhá část pak obsahuje samotné překlady, respektive přebásnění čtyř vybraných básní, jejich analýzu a komentář ke zvolené cestě překladu. Konkrétně se jedná o básně *Am Strand (Na pláži)*, *Und sie rufen mich (A volají mě)*, *Leise (Tiše)* a *Liebe (Láska)*. Tyto básně jsem do práce vybral na základě zajímavých jevů a básnických prostředků, charakteristického nebo naopak specifického myšlenkového záběru a v neposlední řadě i dle mého vkusu. Cílem bylo ukázat pestrou paletu toho, co básnická sbírka nabízí. Všechny básně, s nimiž ve své SOČ pracuji, jsou součástí básnické sbírky *100 Gedichte*. Jedinou výjimkou je báseň *Nußknacker (Louskáček)*, o jejímž původu se podrobněji zmiňuji v kapitole 2.1 *Ovlivnění autorovy tvorby*. Jejím autorem je, stejně jako u ostatních básní, Till Lindemann.

Pokud uvádím verše jiných básní než oněch čtyř vybraných, avizuji předem, že se nejedná o jejich přebásnění. Jedná se o překlad, jenž je zařazen do první části práce na základě toho, že dobře představuje motivy a jazykové prostředky, které se objevují v celé básnické sbírce.

Považuji za podstatné zmínit se o čtyřech technických záležitostech. Stojí za pozornost, neboť provází celou práci. Jde svým způsobem o určitý popis formy, se kterou se čtenář práce setká. Zaprvé, když píše o nějaké básni, uvedu její název a překlad jejího názvu. Ten se vždy nalézá v závorce za originálním názvem. Zadruhé, v kapitole 5. *Překlady jednotlivých básní* uvozuje rozbor dané básně originální a přeložené znění zarovnané vedle sebe. Poté následuje obecná charakteristika básně, kulturní a versologický rozbor veršů a komentář k mému



překladu. Zatřetí jde o práci s uvozovkami. Ty používám kdykoli se vyjadřuji k nějaké básni a uvedeným slovem nebo slovním spojením, které se v ní vyskytuje, jasně přebírám slova z veršů básně. Pouze kurzívu bez uvozovek užívám ve chvíli, kdy se k danému slovu vyjadřuji obecně. Začtvrté, čtenář práce má možnost podívat se do *Přílohy 1: Slovníček pojmů*. V ní je vysvětleno přibližně pětadvacet základních pojmů objevujících se v textu.

Rád bych připojil jednu doplňující informaci. Autor básní je zároveň frontmanem skupiny Rammstein. Meritum věci je takové, že já osobně nejsem fanouškem této hudební skupiny, nýbrž jsem obdivovatelem textů jejich skladeb. Hlavně jde o způsob práce s jazykem. Na textech skladeb se přirozeně podílel a podílí Till Lindemann.

Knihu, která se stala základem pro tuto práci SOČ, definuje následující citační záznam:

LINDEMANN, Till. *100 Gedichte*. 1. Auflage. Illustrace Matthias MATTHIES. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020, 148 s. ISBN 978-3-462-05332-6. Herausgegeben von Alexander Gorkow.

## 2 AUTOR BÁSNICKÉ SBÍRKY TILL LINDEMANN

### 2.1 Ovlivnění autorovy tvorby

Pro úplné pochopení básní je nutné se zaměřit na osobu jejich autora. Popřípadě kdo a co měl či mělo vliv na básnickou tvorbu. Autorem básnické sbírky *100 Gedichte* je Till Lindemann. 58letý zpěvák a básník v jedné osobě, známý především jako frontman německé skupiny Rammstein, se narodil do rodiny s bohatým kulturním zázemím. Otec Werner Lindemann byl spisovatel známý jako básník a autor dětské literatury. Matka Brigitta „Gitta“ Lindemann je umělkyně a novinářka píšící rubriky o kultuře. Rodiče ho museli přinejmenším geneticky ovlivnit v jeho následující tvorbě. To lze doložit autorovou básní, o níž víme prostřednictvím jeho otce, Wenera Lindemanna. Ten se o ní zmínil v jednom svém autobiografickém románu (Gorkow, *Vorwort* In: Lindemann, 2013, s. 7). Báseň s názvem *Nußknacker (Louskáček)* napsal Lindemann sám v pouhých devíti letech. Verše jsou psány stejně jako v roce 1972, tedy originálně, starým pravopisem.

Er knackt ganz einfach	Rozlouskne ořechy
Jede Nuß	Každý zkusí
Und die nicht will	Kterému se nechce
Muß	Musí

Lindemannovi rodiče se ovšem rozvedli, když mu bylo 12 let. To na něj, vzhledem k jeho věku, muselo mít vliv. Mám na mysli rodinné vztahy i vztahy mimo rodinu a celkový psychický vývoj. Logicky to ovlivnilo i jeho později specifikovaná témata díla, jimiž jsou často vztahy, láska apod., viz kapitola 3. *Charakteristické motivy užívané autorem*. Prizmatem konkrétních motivů se jedná hlavně o motiv vztahů, na který můžeme nahlížet i jako na motiv vztahu muže a ženy v obecnější rovině. Autorův postoj v tomto bodě je poměrně liberální.

Do mozaiky představující osobnost autora zapadá i jeho chladný vztah s otcem. (Süddeutsche Zeitung, ©2020) ve svém článku uvádí okolnosti jejich vztahu, lze-li vůbec o vztahu mluvit: „*Darunter litt Werner Lindemann und machte seine vorsichtigen, unbeholfenen Annäherungsversuche an den Sohn zum Thema des Buchs: ‚Meine Gedanken umkreisen den einen Punkt: Wie mache ich mir meinen Sohn zum Freund?‘*“ V překladu úryvek znamená: „*Werner Lindemann tím trpěl a pokoušel se opatrně, nemotorně přiblížit k synovi. To ho vedlo k tématu knihy: ‚Mé myšlenky se točí kolem jednoho bodu: Jak si ze syna udělám přítele?‘*“ Ve sbírce *100 Gedichte* bychom báseň s tematikou vztahu mezi otcem

a synem hledali marně. Nicméně jsem přesvědčen, že určitým způsobem se vztah tohoto rázu (Lindemannův otec a Lindemann) v básních projevuje. Mohl bych jmenovat báseň *Meins (Moje)*, v níž Lindemann píše verše jasně dávající najevo nepochopení toho druhého – nějaké blízké osoby:

Hat mit deinem Herzlein  
Wohl keinen Pakt mehr  
Schlägt jetzt einen anderen  
Mir unbekanntem Takt

Nemá s tvým srdíčkem  
Snad žádný pakt už  
Bije teď nějaký jiný  
Mně neznámý takt

Jak již bylo zmíněno, v básni se nejedná o otce. Pokud ale k básni přistupuji jako k dílu, v němž se projevují nejnítěrnější pohnutky, pak mohu s dostatečnou mírou jistoty tvrdit, že existuje souvislost mezi obsahem veršů této básně a ovlivňujícím faktorem v podobě stavu rodinného zázemí.

## 2.2 Kontext autorova díla

Básnická sbírka *100 Gedichte* není jedinou autorovou sbírkou. V celkovém pořadí jde již o třetí svazek básní. V roce 2002 byla vydána básnická sbírka *Messer (Nůž)* čítající 54 básní. Zhruba o dekádu později, v roce 2013, se svého prvního vydání dočkala sbírka *In stillen Nächten (Za tichých nocí)*. Teprve v březnu roku 2020 vyšla autorova nejnovější sbírka *100 Gedichte (100 básní)*, která je zároveň předmětem této práce.

Některé Lindemannovy texty posloužily skupině Rammstein buď doslovně, nebo jako předloha k textu některé z jejich skladeb. Zmiňuji se o tom proto, že u básní, jichž se to týká, je posléze možné vidět stylizaci, melodizaci a vizuální provedení skladby (textu). To v určitém ohledu může napovídat, co si Lindemann sám konkrétněji představoval, když se poté podílel na zpracování svého textu do podoby hudby a klipu skladby.

Ze sbírky *100 Gedichte* se to týká pouze dvou básní, a to *Sommer (Léto)* a *Dreh dich nicht um (Neotáčej se)*. Obě byly hudební skupinou Rammstein zhudebněny pod jiným názvem a u obou nebyl doslovně převzat text básně. Použity byly pouze některé verše. Verše básně *Sommer* se objevují ve skladbě *Sex* a verše z *Dreh dich nicht um* ve skladbě *Hallomann (Pan-ahoj – muž, který zdraví mladé dívky)*. Ve druhé dvojici se shodně objevuje verš „*Sing für mich komm sing*“, česky doslovně „*Zpívej mi pojd' zpívej*“. Z citovaného verše je cítit síla, až násilný rozkaz. Ty jsou v prozodickém systému vyjádřeny pomocí výrazného přízvukování. Ani jedna ze zmíněných básní však nepatří mezi čtveřici vybraných básní, které jsem překládal.

## 3 CHARAKTERISTICKÉ MOTIVY UŽÍVANÉ AUTOREM

### 3.1 Obecné vymezení

Motivy, jimiž se Till Lindemann často zabývá, lze charakterizovat slovy: člověk, vztahy, srdce, láska, duše, pudy, touha, morálka, erotika, alkohol, anebo například emocionální kontrasty. Tyto motivy se posléze větví a spojují a vytvářejí tak spleť myšlenek týkajících se společnosti v současném světě. Ať už se jedná o nejmenší jednotku, na níž je společnost založená, tedy o člověka nebo o vztahy mezi lidmi. Myšlena je též podoba a funkce vztahů. Zároveň lze hovořit o pohledu na společnost z hlediska jejích konvencí a norem. Na ně bývá v Lindemannových básních často nahlíženo z ne úplně běžných perspektiv. Některé společenské normy bývají dokonce často zpochybňovány, až překračovány. Pro takové jednání či myšlenkové hnutí lze použít označení *transgrese*. Tzn. překročení určitých pravidel, která mohou, ovšem nemusí, být přímo vyslovená a stanovená. Ukázkou projevu *transgrese* v mnou přeložených verších je báseň *Am Strand (Na pláži)*, viz kapitola 5.1 *Am Strand ~ Na pláži*.

### 3.2 Rozbor konkrétních motivů

V této kapitole se zabývám nejpodstatnějšími motivy Lindemannova díla ve spojitosti s konkrétními básněmi sbírky *100 Gedichte*.

#### 3.2.1 Motiv *člověka*

Prvním motivem je motiv *člověka*. Ten bývá v autorově poezii často vyobrazen jako hmota z masa a kostí, která ale má city. To vytváří dojem dvou zdánlivých protikladů, jež ovšem nestojí ve skutečnosti v opozici. Tuto myšlenku výborně rozvíjí jedna konkrétní báseň sbírky, která se nazývá *Am Moor (V bažině)*. V jejích verších se pojednává o Amoruvi (německy „Amor“), který se nachází v bažině, a to se německy řekne „am Moor“. V tomto případě je funkce zvukové shody nepochybná. Dle mého je ale nutné klást důraz nejen na fonetickou shodu, ale i na kontrastní náboj výrazů „Amor“ (Amor) a „am Moor“ (v bažině). Klíčové je jejich pojetí v básni. V ní právě vystupuje „*ein nackter Mann*“, tedy  *nahý muž*. Použita jsou slova typu: „*Moor, Schlamm, Morast, Sumpf*“, tzn.: bažina, bláto, marast, močál. Tato substantiva popisují prostředí, v němž nahý muž hledá Amora. Na jedné straně tedy špína a člověk vyobrazený z masa a kostí, na straně druhé citově vznešený Amor, coby symbol lásky. Kontrastní motiv *člověka* nabírá podobu něčeho ušlechtilého a morálně *čistého*, ale je ve střetu s něčím *špinavým*, bahnem. V jednom verši se dokonce objevuje oxymórní spojení: „*Liebe*

*brütet im Morast*“, které lze přeložit jako „*Láska sedí na marastu*“. Český překlad slovesa *brüten*, *sedět na vejcích*, evokuje vznik života, který je v opozici ke špíně a k marastu.

### 3.2.2 Motiv duše

Dalším význačným motivem autorova díla je motiv *duše*. Ta se objevuje v některých jeho básních přímo explicitně vyjádřená (někdy dokonce v nadpisu) anebo se téma básně obsahově týká tohoto motivu. Jak to bývá v literatuře běžné, autorské motivy se prolínají a Lindemann v tomto ohledu není výjimkou. Motiv duše se prolíná s motivem předchozího odstavce, tedy motivem *člověka*, případně s jeho kontrastním vyobrazením. Opět to lze dokázat na konkrétních ukázkách z básní sbírky. Například báseň *Mitleid und Seele (Slitování a duše)* oba motivy sdružuje.

#### Mitleid und Seele

Ich hab das Baby fallen lassen  
Hat kurz gezuckt  
Ein Tröpfchen Blut  
Eine kleine Träne fällt dem Vati  
Rein in den Flokati  
Mitleid und Seele  
Kind ist noch am Leben  
Mutter muss sich übergeben  
Mit Leid und Seele  
Glück auf  
Und ab  
Dafür

#### Slitování a duše

Nechal jsem spadnout miminko  
Krátce sebou cuklo  
Kapička krve  
Malá slza skápla z táty  
Přímo na flokati  
Slitování a duše  
Dítě je stále naživu  
Matka musí zvracet  
S litováním a duší  
Štěstí víc  
a míň  
Pro to

Lidská duše, plná soucitu a slitování, je v ukázané básni konfrontována s člověkem znovu jako s hmotou z masa a kostí. Jedná se o vyobrazení, v němž hrají prim tělní tekutiny. Miminko krvácí, otcí tečou slzy a matka zvrací. V obecné rovině je člověk zpodobněn jako hmota s tekutinami, která je však schopná cítit slitování. Do toho vstupuje motiv duše, jenž tímto vyšším emocionálním myšlením dává básni nový rozměr.

### 3.2.3 Motiv erotiky

Pro autorovu poezii je velmi charakteristický také motiv *erotiky*. V této souvislosti se sluší zmínit o události, která se přihodila Lindemannovi v jeho mladistvém věku, když byl na plaveckém soustředění v Itálii. V britském hudebním týdeníku *Kerrang!* přišel (Brannigan,

2020) ve svém článku s následující informací: „(...) *he would be expelled from the national team after being apprehended, post-curfew, by his coaches while clambering down a fire escape on a mission to find a city centre sex shop which sold porn magazines*“. V překladu souvětí říká, že Lindemann *byl vyloučen z národního týmu poté, co byl po večerce přistižen svými trenéry, když šplhal dolů po požárním schodišti na misi najít sex shop v centru města, který prodával pornočasopisy*. Zdánlivě teenagerská klukovina, kterou však nelze nespojit s motivem erotiky v autorově poezii. V mnoha básních sbírky je motiv erotiky možné zaregistrovat. Konkrétně mohou jmenovat básně *Am Strand (Na pláži)*, *Freizeit (Volný čas)*, *Am Moor (V bažině)*, *Ausdruck (Výraz)*, *So wie immer (Jako vždy)*, *Wenn du schläfst (Když spíš)*, *Trost (Útěcha)* anebo například *Kaffee (Káva)*. Jak již uvedený výčet dotčených básní napovídá, jedná se o motiv rozšířený. Nelze ovšem současně tvrdit, že by tento motiv byl vždy hlavním tématem básně. Ano, někdy tomu tak je, ale není to pravidlem.

Slovní zásoba spojená s erotikou čítá slova jako *küssen, ficken, Geschlechtsteil, Erregung, stöhnen, Penis*, česky *líbat, šukat, pohlavní orgán, vzrušení, sténat* a také slova, která v kontextu mohou nést význam s erotikou spjatý. To se týká slov *Vergnügen, anfassen, schlafen /mit j-m/,* česky *potěšení, dotknout se, spát /s kým/*. V praxi se projev motivu erotiky liší básně od básně. Jde o to, zda je motiv ve verších explicitně vyjádřen anebo je pouhým doprovodným koloritem prostředí, v takovém případě je vyjádřen implicitně. Příkladem explicitního řešení je básně *Trost (Útěcha)*. V té se čtenář dočte: „*Und lässt sich das Geschlechtsteil pflegen*“, česky „*A nechá si pečovat o pohlavní orgán*“. Opačným případem je básně *Am Strand (Na pláži)*, viz kapitola 5.1 *Am Strand – Na pláži*. V jejích verších je sice použito slovo *die Erregung*, ale hlubší erotický význam je skryt mezi řádky.

### 3.2.4 Motiv lásky a motiv srdce

Při vymezení nejvýznačnějších motivů není možné vynechat motiv *lásky*, který v básnické sbírce *100 Gedichte* představují slova „*Herz, mögen, lieben*“ atp., česky znamenají „*srdce, mít rád, milovat*“. Těch slov je opravdu mnoho a mají různý charakter. S motivem *lásky* nakládá Lindemann předvídatelně v momentě, kdy zohledníme další motivy jeho díla. Lásky nabývá jak rozměrů platonických, tzn. motiv *duše*, tak rozměrů fyzických, tzn. motiv *erotiky*. Ohledně diskutované básnické sbírky lze tvrdit, že motiv *lásky* splývá s motivem *srdce*. V mnoha básních plní srdce funkci motivu *lásky*. Jako ukázka poslouží mnou přebásněná básně *Liebe (Láska)*, viz kapitola 5.4 *Liebe ~ Láska*. Ve verši „*Schenk dir Gold und Herz und Sterne*“ získalo slovo *Herz* přenesený význam. Sdělení je tedy takové, že lyrický subjekt básně zahrne

oslovovanou osobu láskou, ale nedává jí přímo své srdce. Pointou je vyjádření motivu *lásky* skrze motiv *srdce*, tedy slovem *Herz, srdce*. Samotné slovo *Herz (srdce)* je jedním z Lindemannových „nejoblíbenějších“ slov z hlediska četnosti užití. Spolu se slovem *Liebe (láska)* to jsou nejčastěji se vyskytující slova v albech skupiny Rammstein – statistické údaje dle (Döing, 2019).

## 4 STYLIZACE AUTORA

### 4.1 Celkový styl

Till Lindemann má poměrně charakteristickou stylizaci. Jeho poezie se v obecné rovině vyznačuje specifickým přístupem k estetice. To je rys, který bych přirovnal k naturalistické literatuře. Má to svou logiku, neboť myšlenkový proud naturalismu se řídil mottem, že nejde o to, zda je něco přirozeně krásné. Krásné to bude tehdy, pokud to poznáme jako reálné. Rozhodně nekladu rovnítko mezi Lindemannovu stylizaci a naturalismus, ale z hlediska přístupu k tomu, co považujeme za krásné, u nich panuje shoda.

S odkazem na výše uvedenou stylizaci estetiky doplňuji, že autorova poezie může být vnímaná jako krásná ne pro to, že je krásná, ale pro jinou svou vlastnost. Vlastností míním stylizační prvek autora. Například stylizace v rovině emocí zabírá širokou škálu. Příznačný je protichůdný vztah mezi nevinností přírody a nezměrným zármutkem s různými příčinami. V básni *Schönes Wetter (Krásné počasí)* nepochopí lyrický subjekt dobrou náladu lidí, když je slunečno. Svit slunce je ukázkovým projevem nevinnosti přírody.

Bei Sonne alle Menschen netter  
Einfach unerträglich sind

Na slunci všichni lidé milejší  
Prostě neúnosně jsou

Naturalismus však není jediným uměleckým směrem, jenž se shoduje s Lindemannovou stylizací, druhým směrem je expresionismus. Ač stojí vůči naturalismu v některých svých aspektech v opozici, shoda s autorovou stylizací přesto existuje. Vidět ji lze v silné, až surové expresi, respektive vyjádření emoce. Tak jako ve většině expresionistických děl autoři vyjadřují „smutné“ emoce, tak i ve sbírce *100 Gedichte* se čtenář ve většině básní setká se „smutnými“ emocemi. Tím jsem se dostal k typicky „lindemannovské“ emoci, kterou je hluboký zármutek. Tento částečný průnik s historickými uměleckými směry navozuje dojem, že básně sbírky *100 Gedichte* teoreticky mohou pocházet ze starší dějinné epochy, než je ta naše. Přesto o tom čtenář musí pochybovat, neboť míra transgrese vrací domněnku o historickém původu zpět

do 21. století. Překročení společenských konvencí totiž zásadně neodpovídá společenské situaci na přelomu 19. a 20. století.

## 4.2 Versologická stylizace

V básnické sbírce *100 Gedichte* se nalézají mnoho básnických figur. To jsou prostředky, které mění strukturu básně, ale nepřenášejí význam. Přítomny jsou rozhodně v hojnější míře než básnické tropy. Tyto jazykové prostředky přenášející význam úplně nezapadají do konceptu Lindemannovy básně. Ta se vyznačuje myšlenkovou hloubkou ve spojení s jednoduchým formulováním myšlenek. Ač se tak s ohledem na hluboké myšlenky může jevit logické použití básnických tropů, směrodatná je v tomto bodě formulace těchto myšlenek a jejich zasazení do jazyka. Ty se vyznačují jednoduchostí.

Pokud mám jmenovat konkrétní příklady básnických prostředků, začal bych asyndetem. Tato básnická figura znamená „*bezespoječné spojení vět nebo větných členů*“ (*Slovník literárních a jazykových pojmů*, ©1999-2021) a prochází mnoha básněmi sbírky *100 Gedichte*. Vynechávání spojovacích výrazů souvisí i s vynecháváním interpunkčních znamének. Za zdůraznění stojí, že v básnické sbírce je totální absence interpunkčních čárek, opravdu v celé sbírce není ani jedna. S touto okolností v praxi pracuji při překladu básně *Liebe (Láska)*, viz kapitola 5.4 *Liebe ~ Láska*. Druhou figurou je anafora, která opakuje stejné slovo nebo více slov na začátku více veršů. Krásnou ukázkou je báseň *Hexe (Čarodějnice)* se svými verši:

Was habe ich getan	Co jsem provedl
Was hab ich nicht gemacht	Co sem neudělal
Welche Hexe	Jaká čarodějnice
Gibt diesem Fluch die Brust	Dá této kletbě hrud'

Společně s epizeuxí plní anafora funkci zdůraznění slov, z nichž se skládá. U básně *Hexe (Čarodějnice)* lze z versologického hlediska dále spatřovat rozvolnění vázaného verše. Vyskytuje se v básnické sbírce *100 Gedichte* spolu se sporadickým rýmem, který zveličuje dojem rozvolněného verše. Báseň *Hexe (Čarodějnice)* jsem do této kapitoly záměrně vybral i z toho důvodu, že obsahuje poměrně jasný básnický trop. V posledním verši „*Gibt diesem Fluch die Brust*“ naráží čtenář na synekdochu čili záměnu celku za část, případně opačně. Čarodějnice samozřejmě kletbě nedává svou hrud', ona jí dává své vnitřní já. Hrud' zde pouze symbolizuje plnou oddanost kletbě, oddanost celým tělem. Jistě je možno tento verš chápat i metaforicky.



## 4.3 Stylizace lexika

### 4.3.1 Obecná charakteristika lexika

Z hlediska jazyka se Lindemannův styl dá v básnické sbírce *100 Gedichte* charakterizovat jako jednoduchý. Lexikum je specifické dvěma složkami. První skupina lexémů se pohybuje okolo základních slov lexika, to odpovídá ne moc velké bohatosti. Slova se z toho důvodu opakují napříč celou sbírkou. Příkladem za všechny je „Herz“ (srdce), které se objevuje v mnoha a mnoha básních. K tomu se dá připočítat ještě deminutivní podoba výrazu, tedy tvar „Herzlein“ (srdíčko / srdéčko). Dalšími příklady mohou být slova „Seele“ (duše) nebo „Liebe“ (láska). Druhou složkou lexika je vždy několik slov básně nesoucích hlavní úlohu ve vyznění básně, viz jednotlivé kapitoly překladů básní, např. 5.1.2 *Vyznění básně Am Strand* (Na pláži). Tato slova již nemusí být součástí jádra slovní zásoby, tj. jedná se o součást pasivní slovní zásoby. Vyskytnout se mohou i expresivní příznaky, tím myslím slova citově zabarvená, jako kupříkladu „saufen“ (pít / chlastat). Slovní fond se tedy dá označit jako jednoduchý s důrazem na několik klíčových slov básně.

### 4.3.2 Poetismy a slova s expresivním příznakem

Podle Hausera (1980, s. 40) jsou poetismy „slova omezená na užívání v uměleckém stylu“. Respektováním této definice jsem došel k závěru, že vzletné poetismy se ve sbírce nevyskytují. Ba právě naopak může být slovní zásoba považována za takřikajíc zemitou. Schválně používám toto adjektivum a upozorňuji, že v žádném případě nesmí být vnímáno ve smyslu *přízemní*. To by totiž bylo zavádějící. Snažím se tím poukázat na přirozenost a naturálnost Lindemannem použitých slov, jež mají s poetismy pramálo společného. Jednoduchost lexika z logiky věci odporuje užití poetismů, neznamená to však rezignaci na hru s jazykem. To, co se projevuje v autorově básnickém stylu, je schopnost formulovat promyšlené jazykové hříčky s použitím jednoduchého slovního fondu. A i přesto dokáží hříčky zaujmout, překvapit či pobavit. Ukázkou je zvuková shoda u *Amor* a *am Moor* v básni *Am Moor* (V bažině).

U slov s expresivním příznakem se mohou rozlišovat slova s citovým zabarvením jednak pozitivním a jednak negativním. S první skupinu se čtenář setká ve sbírce spíše sporadicky, tvoří ji hlavně eufemistická označení. Například v básni *Kunststopfer* (*Oběť umění*) se označení toho, že cyklista pustil řídítka a natloukl se o asfalt, rozhodl Lindemann formulovat takto: „Beide Hände fern dem Lenker“, to v doslovném překladu do češtiny znamená: „Obě ruce

*daleko od řídkétek*“. Nízkou četnost slov s pozitivním příznakem bohatě kompenzuje přítomnost velkého počtu výrazů s negativním příznakem ve smyslu vulgarit, viz 3.2.3 *Motiv erotiky*.

### 4.3.3 Slova cizího původu

V následujícím odstavci se ještě zmíním o jednom z rysů autorova lexika, a to o práci se slovy cizího původu. Ty autor v několika básních vybírá do svých veršů a uvádí je ve tvaru co nejbližším původnímu znění, původnímu tvaru v jazyce, z něž byly převzaty. Příkladem může být slovo „*Plaisir*“ z mnou překládané básně *Und sie rufen mich (A volají mě)*. Lindemann vypisuje slůvko bez přehlasovaného *a*, německojazyčný slovník (Duden, ©2020c) uvádí pouze variantu s přehlasovaným *a*, tedy *Pläsier*. Ohlédnutí po původu tohoto slova vede k francouzskému *Plaisir* bez přehlásky. Autor v tomto konkrétním případě veršoval se slovem silně nepřizpůsobeným z pohledu přizpůsobení se cizích slov slovům domácím. Velké písmeno na počátku tohoto substantiva ale Lindemann dodržel.

Druhým příkladem cizího slova je výraz „*Flokati*“ (česky *flokati* – huňatý řecký koberec). Objevuje se v básni *Mitleid und Seele (Slitování a duše)*, viz 3.2.2 *Motiv duše*. Toto slovo řeckého původu se přirozeně v řecké abecedě psalo jinak. Protože se do němčiny dostalo relativně přímou cestou z řečtiny, nebylo ho odkud přijmout ve tvaru psaném latinkou. Z toho důvodu je mezi německým a původním tvarem slova široká mezera. Tu autor nemá jak obejít, pokud se nechce uchýlit k zápisu řeckou abecedou, proto používá poněmčené *Flokati*.

## 4.4 Účinek stylu na čtenáře

Působení na čtenáře výborně vyjadřuje publicistka vídeňského *Wolfgang Magazin* (Moser, 2020) ve svém článku, který byl publikován těsně po vydání básnické sbírky *100 Gedichte*. „(...) *wird der Leser gepackt, verstört und durchgeschüttelt. (...) Im Vordergrund steht die Provokation, es geht um das Herauskitzeln eines moralisch empörten Aufschreis, aber es geht auch um den Schockeffekt als ästhetisches Mittel und die Grenzerfahrung.*“ V překladu autorka článku sděluje: „(...) *čtenář bude stržený, vyděšený a otřesený. (...) V popředí stojí provokace, jde o vyškádlení morálně pobouřeného výkřiku, ale také o efekt šoku jako estetického prostředku a poznání vlastních hranic.*“ Ukázkou takového stylu působení na čtenáře jsou básně *Am Strand (Na pláži)* a *Und sie rufen mich (A volají mě)*. Jedna vyvolává vyděšení svým obsahem a svou rétorikou, ve druhé čtenář postupně v jednotlivých verších objevuje nekonkrétní náznaky. Jejich vnímání se změní až po přečtení celé básně, viz kapitola 5.2 *Und sie rufen mich ~ A volají mě*.

## 5 PŘEKLADY JEDNOTLIVÝCH BÁSNÍ

### 5.1 Am Strand ~ Na pláži

Am Strand	Na pláži
1) Am Strand am Strand	Na pláži na pláži
2) Auf einem Stein	Na jednom kameni
3) Sitzt ein erregter Mann	Vzrušený muž sedí
4) Und zwar so	A to tak
5) Dass man die Erregung sehen kann	Že všichni o jeho vzrušení vědí
6) Was macht er da was macht er da	Co tu dělá, co tu dělá
7) Er schaut die jungen Mädchen an	Mladé holky okukuje
8) Sie sind nackt	Ony jsou nahé
9) Er ist alt	On starý chlap
10) Ihm wird heiß	On cítí horko
11) Den Mädchen kalt	Ty holky chlad

První báseň, kterou jsem překládal, se jmenuje *Am Strand (Na pláži)* a je jednou z úvodních básní sbírky. Obecně je popsatelná jako dvoustrofová báseň psaná rozvolněným veršem. Signifikantními prvky jsou rytmicky pravidelné verše na začátku každé strofy. Závěr první strofy odpovídá rozvolnění versifikace. Oproti tomu v závěru druhé strofy se utváří tří nebo čtyřslabičné verše s pevnou vazbou ve formě *substantivum – verbum – adjektivum* u veršů číslo osm a devět. Subjekt má formu pronomina, adjektivum je klíčovým slovem pro vyznění verše, viz kapitola 4.3.1 *Obecná charakteristika lexika*. Desátý verš nahrazuje substantivum pronominem a jedenáctý verš ještě navíc k obměně předchozího verše mění verbum na substantivum. Navzdory těmto drobným odchylkám se poslední verše vyznačují řádem a symetričností.

#### 5.1.1 Rozbor originálu s odkazem na můj překlad

Na počátku překladu a přebásnění jsem provedl analýzu veršů, a to z hlediska sémantiky a formy básně (básnické tropy a figury – především jejich funkce). Tato báseň má určitou transgresivní rovinu, jednou z jejích funkcí je překročení společensky uznaných hodnot a norem. To lze spojit s pohráváním si s tabuizovaným tématem, kterým je v případě básně *Am Strand* motiv erotiky. Ten zde nabývá speciálního rozměru, protože první verše strof mohou skrze pravidelnou rytmizaci připomínat říkanky. Říkanky vyvolávají dojem, jako by nám

situaci popisoval pozorovatel, který může být chápán jako dítě. Na základě zmíněných okolností totiž jeho výpověď (báseň sama) vyznívá naivně. Naivistické vyznění básně a dojem, že je reprodukována dítětem, se musí nutně odrazit v užitém lexiku.

Z versologického hlediska v básni identifikuji rozvolněný verš, společně s „*veršem pravidelným*“, jak ho nazývá (Vlašín a kol., 1984, s. 404). Rýmová struktura je komponována sporadickým rýmem ve formě A-B-C-D-C\_E-F-C-G-H-G. Z toho plyne., že i přes převládající rozvolněný verš s různým počtem slabik v jednom verši a různou rytmizací, se v každé strofě vyskytuje jeden bohatý rým. V první sloce to je *Mann – kann* a ve druhé „*alt – kalt*“. K rýmu první sloky se může řadit i druhý verš druhé sloky, respektive jeho konec v podobě odlučitelné předpony „*an*“. V kontextu rýmu *Mann – kann* z první strofy lze přízvukovanou odlučitelnou předponu vnímat jako rýmové echo. První básnickou figurou, která se v básni vyskytuje, je epizeuxis: „*Am Strand am Strand*“, jde o opakování slov nebo slovních spojení v jednom verši za sebou. To souvisí s říkankovým vyzněním, jehož funkce je popsána v předchozím odstavci.

Druhou figurou je asyndeton, záměrné vypouštění spojovacích výrazů, které je charakteristické jak pro poezii volného verše obecně, tak pro Lindemannovu poezii. Ta, jen pro připomenutí, obsahuje rozvolněný verš ve velké míře. Týká se to například prvního verše druhé strofy: „*Was macht er da was macht er da*“, v mém překladu jako: „*Co tu dělá co tu dělá*“. Tento verš je zároveň řečnickou otázkou. Když budu parafrázovat (Vlašína a kol., 1984, s. 334), cílí řečnická otázka na zúžení kontaktu se čtenářem. Staví ho to do svírající situace, kdy je nucen si v duchu sám odpovědět. Účinek na čtenáře je umocněn zopakováním otázky, která je ve své podstatě velmi přímá. Pro umocnění efektu vtáhnutí čtenáře na místo děje jsem v překladu použil slovo „*tu*“. Ve čtenáři vyvolá pocit, že je mu obsah básně blíží, než při zvolení slova „*tam*“. Pouze dodávám, že slůvko „*da*“ v německém originále je možné překládat obojím způsobem.

Metrum básně souvisí s podobností s říkankami. V dotčených verších předlohy je použit jamb buď ve dvoustopém nebo čtyřstopém metru. Týká se to vždy prvního dvojverší strofy (verše 1, 2 a 6, 7). Ve svém překladu jsem pro první dvojverší zvolil pravidelně rytmizované daktylské metrum, neboť mým cílem bylo zachovat sémantickou přesnost a vyznění básně. „*Na pláži na pláži // Na jednom kameni*“. Učinil jsem tak na úkor užití pravidelněji rytmizovaného jambického a trochejského metra, v nichž se střídá přízvukná doba s nepřízvuknou. Čtyřstopým trochejem jsem zrytmizoval první dvojverší druhé strofy, které se také vyznačuje „říkankovostí“. „*Co tu dělá co tu dělá // Mladé holky okukuje*“. V ostatních

verších básně se nevyskytoval žádný pevně dodržovaný rytmus. Verše jsou psány tak, aby zněly přirozeně jako běžná věta. Proto jsem se ve svém překladu rozhodl tuto funkci dodržet a dané verše jsem přeložil stejným způsobem. Tzn., aby českému čtenáři zněly přirozeně. Splní funkci, a to je důležitější než dodržet metrum originálu, které vzniklo až jako sekundární efekt vyslovením věty přirozeným neinverzním způsobem.

### 5.1.2 Vyznění básně

Báseň na čtenáře působí svým vyzněním naivisticky a děsivě. Děsivost je podtržena dojmem, že by lyrickým subjektem básně mohlo být dítě v pozici „třetí osoby“, tj. vnějšího pozorovatele. Zároveň jednoduchá slovní zásoba vyvolává dojem banalizace vyznění básně, přestože to je v ostrém kontrastu s vyřčeným, transgresivním obsahem. Banalizace ovšem není prvotním motivem, neboť je až doprovodným efektem vyplývajícím z lexika básně. Klíčovými slovy básně, pomineme-li celkově jednoduché lexikum, byly výrazy: „*erregter*, *Erregung*, *anschauen*, *heiß*“. Ty nesou hlavní roli v charakteru, vyznění a působení veršů na čtenáře. Ve svém překladu jsem pro slova „*erregter*“ a „*Erregung*“ použil lexém stejného základu, protože si myslím, že slova spolu korespondují a překládat každé jiným ekvivalentem by byla chyba. Proto jsem se rozhodl pro české protějšky „*vzrušený*“ a „*vzrušení*“. Jistě, existují další ekvivalenty, avšak tyto v sobě zahrnují jak transgresivní rovinu překročení společenských norem, tak i určitou skrytost.

Verše básně explicitně nevyzrazují, co daný muž na pláži dělá. Současně ale báseň vyznívá tak, že je to jasné. To je také důvod pro užití českých ekvivalentů, lexémů „*okukovat*“ a „*horko*“. Pokud bych zvolil například výraz *hic* místo *horko*, pozměnil bych už charakter básně, a z toho důvodu i to, jak by byla českým čtenářem pochopena. Mohl by si to vyložit tak, že muži na pláži je *hic* ze sluníčka, které na pláži určitě pálí. Kvůli stejnému argumentu jsem zavrhl i výraz *vedro*. U verba „*anschauen*“ bylo klíčové dodržet přiměřenou míru toho, že muž dívky sleduje, ale vyvarovat se vyznění, že je jakkoli pronásleduje. Nutno dodat, že každé z každého verba vyvozuje čtenář konotace, které s ním má spojeny. Rodilý mluvčí si verbum automaticky spojí s nějakou situací. Ekvivalent *prohlížet* působí, že si dívky pouze prohlédl a šel dál čili vyvolává dojem krátkodobosti. To je s požadovaným vyzněním v rozporu. Stejně tak není možné vybrat ekvivalent *dívat se*, ten naopak vyznívá až příliš neutrálně: ten muž se zkrátka *díval*. Člověk by asi reagoval stylem „No a co, někdo se někam díval“, zatímco dosazením slova *okukoval* je lépe vyvolána reakce pohoršení a konfrontace s děsivým obsahem. Čtenář si již spíše řekne: „Okukuje? Kdo má co okukovat holky na pláži“. Výběrem slova

*okukovat* jsem se snažil zachovat jednostrannost pohledu, jenž je v básni vyličen. Muž na kameni *okukuje* nahé holky, avšak ony s ním v žádném případě nechtějí navázat oční kontakt.

### 5.1.3 Komentář ke způsobu překladu básně

Vybaven vhodnými ekvivalenty klíčových slov a se stanoveným vyzněním básně jsem provedl první náčrt překladu. Rytmizace mohla následovat až po zahrnutí klíčových slov do veršů. Ve verši „*Und zwar so*“ jsem se nakonec rozhodl použít překlad „*A to tak*“ namísto „*A sice tak*“. Slovníkově jsou platné obě možnosti, ale v této básni je potřeba dodržet jednoduchost slovního fondu a z něj plynoucích slovních spojení a obrátů. Na základě toho mi verze se slovem *sice* připadá jako horší varianta. U verše „*Dass man die Erregung sehen kann*“ jsem pro verbum „*sehen*“ použil místo doslovného *vidět* o něco méně přesné *vědět*. Sémantický rozdíl v tomto konkrétním případě není nějak markantní a nesporným benefitem je vytvoření bohatého rýmu *sedí – vědí*. Protože jsem aplikoval výše popsany, český ekvivalent „*okukovat*“ do překladu, zanikla možnost dodržet mezistrofové rýmové echo s odlučitelnou předponou „*an*“. Překlad se tím sice v těchto verších stává ženským rýmem (oproti originálu, kde je rým mužský) zato věrně dodržuje sémantickou funkci. To se projevuje v přesném vyznění básně ve vztahu k předloze.

Velmi specificky a promyšleně bylo nutné pracovat s posledním čtyřverším, jež se vyznačuje symetričností. V originále se nachází ve členění 3 / 3 / 3 / 4 slabiky na verš, viz text básně. Rým „*alt – kalt*“ je v originále rozložen do veršů o rozdílném počtu slabik. V překladu jsem se rozhodl pro dodržení shodného počtu slabik, neboť pro češtinu je sylabičnost důležitějším prvkem než pro němčinu. Na základě poznatků (Levého, 2012, s. 251) jsem se nemohl rozhodnout jinak než sjednotit počet slabik v daných verších: „*Sými rytmickými vlastnostmi se český verš blíží verši sylabickému. Jsou závažné rozdíly mezi sylabicko-tónickým veršem českým na jedné straně a tónicko-sylabickým veršem anglickým, ruským a německým na druhé straně.*“ Citace dokazuje, že přestože zmíněné jazyky patří do jednoho veršového systému mezi sylabo-tónické jazyky, liší se v míře uplatnění obou složek – sylabičnosti (počtu slabik) a tónice (přízvukování). Problematiku je možno znázornit i pomocí grafického seřazení jazyků, viz *Obr. 1: Řada jazyků na sylabo-tónické ose dle Jiřího Levého*. Čím více vlevo se jazyk nachází, tím více uplatňuje princip přízvuku, čím více vpravo se jazyk nachází, tím více klade důraz na sylabičnost. Jak vidno, čeština je v kategorii sylabo-tónických jazyků více vpravo než němčina, tudíž klade větší důraz na sylabismus verše.

Přízvuk	stangl. sthn. stisl.	angl. rus. něm. bulh. srb. čes.	pol. špaň. it. fr.	Sylabismus
	verš tónický	verš sylabotónický	verš sylabický	

Obrázek 1: Řada jazyků na sylabo-tónické ose dle Jiřího Levého

Výsledný překlad závěrečného čtyřverší zní: *Ony jsou nahé // On starý chlap // On cítí horko // Ty holky chlad*. Mnou zvolený rým *chlap – chlad* může být vnímán jako dobrý rým, protože rozdíl mezi slovy je pouze v posledních souhláskách. Hlávka *d* je sice znělá, ale výslovnostně zde dochází ke spodobě znělosti, neboť se nachází na konci slova a my bezprostředně po ní nevyslovujeme žádné další slovo. Stává se z ní tak neznělé *t* stejně, jako je neznělé *p*. Narážím tím na to, že při vyslovení slova *chlap* nebo *chlad* vyznívá dominantně hlávka *ch*, která je navíc ve slabice s písmenem *l*. Když se vysloví dohromady, přirozeně na sebe berou pozornost, zatímco nezněle vyslovené koncové souhlásky jenom vyplývají do prázdna.

Za povšimnutí stojí shoda stejnou čarou podtržených veršů z hlediska počtu slabik. U takto shodných veršů se shoduje i přízvukové zakončení verše. Rým *chlap – chlad* je mužským rýmem, protože končí přízvukovou dobou. První a třetí verš čtyřverší spolu rým netvoří, nicméně shodují se v nepřívzvučnosti poslední slabiky, a to evokuje ženský rým. V překladu jsem se u prvních dvou veršů čtyřverší snažil o maximální zachování struktury *pronomen (funkce subjektu) – verbum (funkce predikátu) – adjektivum*. Jedinou výjimkou je druhý verš: „*On starý chlap*“, který jsem kvůli potřebě nalezení vhodného rýmu musel upravit. Jeho struktura proto vypadá jako *pronomen – adjektivum – substantivum*. Třetí a čtvrtý verš se svou strukturou liší od prvního a druhého. V předloze je poslední člen veršů vyjádřen adjektivem. Zde jsem veršovou výstavbu poupravil a namísto adjektiva jsem dosadil substantivum, funkce subjektu tím zůstává prvnímu členu.

## 5.2 Und sie rufen mich ~ A volají mě

Und sie rufen mich	A volají mě
1) Sie rufen	Volají
2) Und sie schreien	A křičí
3) Nimm in den Mund uns	Do pusy nás ber
4) Dein Plaisir	K tvým potěchám
5) Hol uns ab wir	Zvedni nás sám
6) Warten hier	Čekáme tam
7) Der Appetit ist noch erträglich	Hlad mám ještě snesitelně
8) Doch sie schreien unerträglich	Křičí však nesnesitelně
9) Weinen schon ganz fürchterlich	Už pláčou prostě otrěsně
10) Wir wollen wollen doch nur dich	My chceme chceme přec jen tě
11) Werden dir gar köstlich schmecken	Fakt ti budem chutnat skvěle
12) Alle Finger wirst du lecken	Lízat budeš prsty celé
13) Leg uns bitte in den Kopf	Vlož nás prosím do krku
14) Hol uns aus dem heißen Topf	Pryč z horkého rendlíku
15) Ich kann nicht mehr widerstehen	Déle to již nevydržím
16) Reibe schon den Käse	Struhadlem sýr už leze
17) Vor mir auf dem Tische stehen	Před sebou u stolu držím
18) Spaghetti bolognese	Spaghetti bolognese

Druhou básní, kterou jsem si zvolil pro překlad, je báseň *Und sie rufen mich (A volají mě)*. Členěna je do dvou strof, z nichž první strofa má několik pomyslných vnitřních částí a druhá tvoří tematicky jeden celek o čtyřech verších. Počáteční verše je možno charakterizovat jako sémanticky neurčité a nekonkrétní, přímo úměrně to souvisí s počtem významových jader. V úvodním šestiverší každý verš nabývá jednoho či maximálně dvou významových jader. Například verš „*Sie rufen*“ oplývá pouze jedním, verš „*Nimm in den Mund uns*“ již dvěma.

Poté následuje střední pasáž básně s dominantním slovem „*erträglich*“, *snesitelně*. Opět se tím dostáváme k takzvané „*Grenzerfahrung*“, poznání vlastních hranic. To se zde v básni projevuje skrze něco snesitelného a nesnesitelného, viz kapitola 4.4 *Účinek stylu na čtenáře*. V následujících verších přichází na scénu klasicky „lindemannovská“ tematika v podobě člověka z masa a kostí. Jmenovány jsou různé části lidského těla nebo jeho tělních tekutin. Konkrétně se to týká veršů „*Alle Finger wirst du lecken // Leg uns bitte in den Kopf*“, v mém překladu: „*Lízat budeš prsty celé // Vlož nás prosím do krku*“. Tělní tekutiny sice nejsou explicitně vyřčeny, avšak sloveso *lízat* jasně evokuje sliny.



## 5.2.1 Rozbor originálního znění básně

Místy svědčí analýza textu až o expresivním vyznění básně. Čtenář nejdříve nechápe, co to volá a křičí, co pro něj má být potěchou, co chce jenom jeho, a tak to vytváří dojem snad i něčeho surrealistického. Člověku přijdou na mysl nejrůznější nápady, o co by se mohlo v básni jednat, ovšem téměř jistě si troufám říct, že jsou vždy liché. Jak čtenář postupuje verš po verši básni, získává určité indicie, byť velmi mlhavé. Krom neustále se opakující informace, že *to něco* křičí, se dozvídá, že mu *to* bude chutnat, že *to* má vložit do krku a že je *to* teď v rendlíku. Zpětně je naprosto očividné, že jde zkrátka o jídlo, ale při čtení jsou to pouze domněnky. A právě to částečné stranění se reality kompenzované proudem emocí a prožitků zavdává na vyslovení teze, že se Lindemann v této básni přibližuje expresionistickému stylu.

Jmenovaný styl je právě charakteristický emocemi a prožitky mnohdy upřednostněnými před realitou. Druhým znakem expresionismu je dle (Terezmek, ©2021) postupné „stupňování výrazu“ a přesně to se děje v první strofě. Kousek po kousku se dozvídáme víc a víc a křik špaget se víc a víc stupňuje. Když se čtenář dostane až ke druhé sloce, dozví se rozřešení všech přechozích veršů, neboť se seznámí s pointou. Ta je v kontextu předchozí části básně nečekaná. Celkově tedy je člověk při čtení úvodu nejistý, má strach z toho, že neví, s kým nebo čím má tu čest. Ve momentě, kdy zjistí pointu, je překvapen i uklidněn, protože spaghetti jsou věc „příjemná“. Při překladu jsem si dal velmi záležet, abych nechtěně nenaznačil víc, než je naznačeno v originálu. Například v názvu a na začátku básně se objevuje pronomen „*sie*“, které by správně gramaticky mělo být přeloženo jako *ony*, protože v básni jsou to *ty* spaghetti ženského rodu plurálu. Bylo proto ulehčující okolností, že čeština není jazykem s povinně vyjádřeným subjektem, a umožňuje tím jeho vynechání. V němčině se tento problém neřeší, neboť všechna substantiva získávají v plurálu člen *die* a mluví se o nich jako o *sie (oni/ony/ona)*.

## 5.2.2 Komentář k překladu první části básně

Pohledem versologie zjišťujeme, že báseň je psána charakteristicky Lindemannovým stylem, a to rozvolněným veršem. Není možné stanovit rýmovou posloupnost napříč celou básní. Lépe řečeno nemělo by to smysl, protože verše se spojují sdruženým rýmem, stojí vedle sebe. Verše čtyři, pět, šest tvoří dohromady trojverší, ve kterém vzniká rýmová shoda slov „*Plaisir – wir – hier*“, doslova *Plezír – my – zde*. Rým se slovem „*wir*“ v pátém verši je však vytvořen na úkor syntaktické celistvosti uvnitř jednoho verše. V tomto případě je řeč o tzv. enjambementu, tj. meziveršovém přesahu jednoho významového celku. Podle (Vlašína a kol., 1984, s. 300) konkrétně „*rozeznáváme (...) přesah z verše syntakticky zřejmě neukončeného*

(srov. např. Tomanovo: „Polední prudké slunce bije / žár bílý v dlažbu. Melodie / uspaná fádni vzduchem chví.“ V básni *Und sie rufen mich* stojí syntakticky zřejmě neukončený enjambement takto: „Hol uns ab **wir** // **Warten hier**“, doslova: *Vyzvedni nás my // Čekáme zde.*

K rozhodnutí vynechat enjambement v překladu mě vedly následující důvody. Zaprvé, celkové užití enjambementu Lindemannem je velmi sporadické, takovýto přesah se ve sbírce *100 Gedichte* vyskytuje jen v drobném počtu básní (z celkového sta). V porovnání s citací obsahující Tomanovu báseň *Paříž* je enjambement v *Und sie rufen mich* spíše takový „mimořádný“. Jeho rozsah je velmi malý, přesah zahrnuje pouze subjekt *my* v prvním ze dvou veršů. Ten přesunutý na pozici závěrečného slova verše vytváří rým se slovem předchozího a následujícího verše. Enjambement proto není primární funkcí básně, nýbrž pouhým doprovodným efektem, který vzniknul vytvořením rýmu se slovem dalšího syntaktického celku. Zadruhé, pro tuto báseň je důležité, aby vyvolávala dojem naléhavosti, a to přinejmenším ve své první strofě. Je to její funkce a já jako překladatel jsem měl povinnost tuto funkci respektovat. Musel jsem proto zvážit, který ze způsobů překladu tuto funkci co nejvíce splňuje. Zvolil jsem způsob dodržení nízkého počtu slabik, který si odporuje s přítomností rýmu a enjambementu. Jejich výskyt by vedl právě k navýšení počtu slabik. Ten by se navíc, s ohledem na silnou sylabičnost češtiny, měl shodovat u těch veršů, které jsou součástí rýmu. Celkově tak překlad funkci splňuje a pouze vynechává doprovodný efekt předlohy.

Další úsek básně je tvořen tirádovým rýmem ve schematické formě AAAA. Podle Hampla (©2021) „*působí naléhavě, vícenásobné opakování pateticky.*“ V básni je tirádový rým reprezentován slovy *erträglich – unerträglich – fürchterlich – dich*, v překladu znamenajících *snasitelně – nesnasitelně – otráveně – tě*. Rýmová shoda prvních dvou veršů čtyřverší může být považována za rým bohatý, respektive štěpný, ve kterém se rýmuje kmen daných slov. Autor u tohoto rýmu profituje z předpokladů němčiny k vytvoření takového rýmu. Čeština tyto předpoklady nemá. V němčině je zakončení adjektiv a adverbii totožné, výjimkou samozřejmě není ani koncovka *-lich* ve slovech *erträglich, unerträglich a fürchterlich*. V originále tak první ze zmíněných výrazů vystupuje jako adjektivum, zatímco další dvě vystupují jako adverbia. Přesto mají všechna slova stejný gramatický tvar. K tomu se přidává deklinované pronomen *du*, ve tvaru čtvrtého pádu *dich*.

Pro srovnání uvádím, z čeho musí vycházet překladatel do češtiny. V té uvedené slovnědruhová shoda v koncovkách není. Skutečnost dokresluje převod slov tirádového rýmu

z němčiny do češtiny ve slovním druhu předlohy: *snesitelný – nesnesitelně – otrěsně – tě*. V překladu jsem z rýmového hlediska vytvořil formu AAAB, přičemž čtvrtý verš se, seč může, foneticky přibližuje veršům předchozím. Zvolil jsem nakonec podobu „*My chceme chceme přec jen tě*“ pro německý originál „*Wir wollen wollen doch nur dich*“. Fonetickým přiblížením mám na mysli shluknutí slov *jen tě*, u nichž závěrečné *ě* alespoň částečně propojené s konsonantem *n* slova *jen* vytváří zvukovou podobnost s koncovkou *-ně*, která je přítomná v předchozích slovech. Báseň má tendenci naléhat na čtenáře, to bylo důvodem pro věrné dodržení rytmizace a tempa v překladu, jelikož funkce je zde shodná. Přeložený verš je v tomto stejný jako originál. Tři klíčová slova „*doch nur dich*“ přeložená jednoslabičnými protějšky jako „*přec jen tě*“ mají tendenci zrychlovat, a to nahrává smíšenému vyznění slov *jen tě*. Pomocí toho se zvukem ještě více přibližuje předchozím veršům. Naléhavost samozřejmě podtrhuje epizeuxis čili zopakování slova „*wollen*“, česky „*chceme*“. Tuto básnickou figuru jsem v překladu pro splnění dané funkce zachoval.

U následujících veršů číslo jedenáct a dvanáct „*Werden dir gar köstlich schmecken // Alle Finger wirst du lecken.*“, v překladu „*Fakt ti budem chutnat skvěle // Lízat budeš prsty celé*“, je použit štěpný rým, protože zvukovou shodu tvoří části slov *schmecken* a *lecken*. Pokud o vytvoření rýmu ze slov *schmecken* a *lecken* (chutnat a lízat) končí u rýmu gramatického, který je tvořen pouze gramatickou koncovkou.

V překladu jsem se snažil zachovat bohatý rým, proto jsem udělal změnu ve slovosledu tak, abych získal na konce veršů slova *skvěle* a *celé*. (Frost, 1955 cit. dle Levý, 2012, s. 205) uvádí ve srovnání rýmovaného a nerýmovaného verše, že u anglického rýmovaného verše lze oproti blankversu spatřovat tendenci „*a) Slovosledná inverze, jejímž cílem je dostat na konec verše rýmované slovo, nejčastěji sloveso: We have the king of Mexico betrayed*“. (Levý, 2012) poté dodává, že „*Česká poezie užívá obdobných postupů, ale v zahalené podobě stylistických prostředků – nejčastěji a), méně často b)*“. Rozhodující je v tuto chvíli jenom bod a) o slovosledné inverzi, proto jsem bod b) necitoval.

Uvedené pasáže jasně dokazují, že změna slovosledu je u rýmovaného verše legitimní. Změnou pořádku slov jsem získal nová slova do pozice rýmu. Ve svém překladu jsem použil slova *skvěle* a *celé*, které spolu vytváří dobrý rým. Abych mohl použít slovo *celé*, musel jsem ve 12. verši překládat „*Alle Finger*“ jako *celé prsty*, místo doslovného *všechny prsty*. Došlo sice k malé sémantické odchylce, ovšem troufám si tvrdit, že změna je to velmi elegantní. Množné číslo prstů totiž zůstává zachováno a mění se jen dokreslující okolnost.

Verše jedenáct a dvanáct překladu zachovávají metrum originálu ve všech ohledech. Rytmičké schéma předlohy je tvořeno čtyřmi stopami ve formě trocheje. Poslední slabika nenesé přízvuk, jde proto o ženský trochej. Rytmizaci verše je poté možné znázornit pomocí přízvučných (—) a nepřízvučných (U) dob takto: — U — U — U — U. Protože je přízvuk v češtině nesen první slabikou, je pro ni trochej typický. Existuje „zkazka“ kolující okolo čtyřstopého trocheje v češtině, která ho pokládá za národní verš. Tento názor ovšem vyvrací (Kolár a Plecháč, 2015): „*Nejprve se podívejme na srovnání (meter – pozn. autora) podle počtu básní: Na prvním místě je jamb (vyskytuje se v 51 % básní), dále trochej (34 %), neurčené verše (10 %), daktyly (6 %), daktylotrocheje (4 %) (...)*“. Citace dat Korpusu českého verše svědčí o hojnějším zastoupení jambu. Nechci tímto tvrzením jakkoli popírat postavení trochejského metra v češtině, chtěl bych pouze uvést na pravou míru domněnku, jež mohla vyvstat po přečtení mého překladu. Jde o domněnku, že jsou 11. a 12. verš přeloženy vyloženě „národním veršem“. Metrum překladu odpovídá metru předlohy. Bez ohledu na uvedenou domněnku jsem v překladu udržel čtyřstopý ženský trochej tím, že jsem slovíčko „*gar*“ přeložil jednoslabičným ekvivalentem „*fakt*“. Funkce zdůraznění, která je plněna tímto výrazem, přetrvává.

U následujících veršů (číslo 13 a 14) čtenář narazí na rým *Kopf – Topf*. Ten je v praxi pro překlad nepoužitelný, neboť v češtině tuto rýmovou dvojici staví slova *hlava* a *hrnec*. Je proto nezbytné v určitém ohledu ustoupit. Zajímavá alternativa se naskýtá zamyslením se nad prvním ze dvou diskutovaných veršů: „*Leg uns bitte in den Kopf*“. Otročský překlad do češtiny zní „*Polož nás prosím do hlavy*“. Českého rodilého mluvčího slovní spojení *vložit něco do hlavy* tahá za uši a spíše řekne *vložit něco do krku*. Zvláště tehdy bavíme-li se o jídle. Tvary slov *krk* a *rendlík* v genitivu pak udělají rýmovou dvojici.

### 5.2.3 Komentář k překladu závěru básně

Závěrečné čtyřverší má strukturu ABAB, ta odpovídá střídavému rýmu. První rýmová dvojice složená ze slov *widerstehen – stehen* profituje z gramatiky němčiny. V té odpovídá tvar slovesa v infinitivu mj. tvaru slovesa ve 3. osobě plurálu. *Widerstehen* plní roli infinitivu, zatímco *stehen* vystupuje jako sloveso ve 3. osobě plurálu. Slovo *stehen* je celé obsaženo ve slově *widerstehen*, které je o dvě slabiky delší, tudíž se podle (Prince, ©2009) jedná o obsažený rým. Tento rys jsem v překladu zohlednil rýmem *nevydržím – držím*, jenž je po vzoru předlohy založen na principu slovesa s prefixem (prefixy) a bez prefixu. Pro takový rým ovšem bylo nutné něco obětovat. Ve verši patnáct nemohou být z logiky věci přítomná dvě

slovesa vyčasovaná v první osobě singuláru. To je příčinou vypuštění slova *kann* z verše. Nutno dodat, že přítomnost daného modálního slovesa upravuje pouze drobný sémantický odstín.

Ve verších šestnáct a osmnáct činí účast slova „*bolognese*“ z rýmu *Käse – bolognese* exotický rým, ve kterém „*se rýmuje na jednom nebo na obou koncích slovo cizího původu*“, jak pojem definuje (Salzmann, 2017). Abych zhotovil rým se slovem *bolognese*, musel jsem slovo *Käse* (*sýr*) alternovat slovesem *leze*. Vzhledem k tomu, že jde o jiný slovní druh, byl jsem nucen pozměnit zbytek verše. Ponecháním slovesa *strouhat* by se sešly dvě slovesa v jednom verši. Přistoupil jsem proto ke drobné hříčce se slovními druhy, ve které jsem sloveso *strouhat* přeměnil na substantivum *struhadlo*. Verš jsem pak přeložil slovy „*Struhadlem sýr už leze*“, namísto doslovného „*Strouhám už sýr*“. Rozložení přízvučných a nepřízvučných dob se shoduje s veršem „*Spaghetti bolognese*“. Toto je grafický zápis rytmiky: — U U — U — U.

V překladu básně *Und sie rufen mich (A volají mě)* je nesmírně důležité zachovat myšlenkovou strukturu veršů. Tzn. nejdříve mlžit a poté v závěru vyzradit překvapující pointu. Báseň má své kouzlo hlavně při prvním přečtení, protože při každém dalším již čtenář ví, o čem je řeč. Tento fakt může být při překládání trochu problematický. Pokud přihlédnou k tomu, že překladatel musí básně perfektně znát, jinými slovy ho v ní nesmí nic *překvapit*, může být obtížné překládat s cílem vyvolat *překvapení*.

### 5.3 Leise ~ Tiše

	Leise	Tiše
1)	Ich liebe die Musik	Miluju hudbu
2)	Doch leise soll sie sein	Jen tiše však smí znít

Báseň *Leise (Tiše)* se svým rozsahem řadí přirozeně k nejkratším básním sbírky *100 Gedichte*. Zakládá se na pouhých dvou verších, které spolu nejsou spojeny rýmem. Dvojverší tak obecně představuje poměrně rychlé vyřčení myšlenky, nápadu, dojmu atp. Není překvapivé, že se Lindemann uchyluje ke slovu *lieben*. Toto sloveso koresponduje s jeho motivy, konkrétně s motivem *lásky, duše, srdce* i *erotiky*.

#### 5.3.1 Rozbor originálního znění básně

V této básni je jako prostředek pozitivního expresivního vyjádření užit vztah lyrického subjektu k hudbě. V návaznosti na sémantickou klauzuli, která přichází ve druhém verši, je

nezbytné vnímat kontrast obou veršů. První vzletně dokazuje lásku hudbě, zatímco druhý říká *ale...*, a uzemňuje tak výtrysk emocí představován veršem „*Ich liebe die Musik*“, „*Miluju hudbu*“. Jak jsem již naznačil, celkové vyznění básně je v obecné rovině mírnění emocí nebo též klidnění. Konkrétně se tím myslí ticho hudby, nicméně vztahuje se to i přeneseně na silné emoce, jež symbolizuje sloveso *lieben*.

Versologická analýza skýtá pohled na dvě zásadní básnické figury. Versologičtí činitelé se přirozeně podílejí na celkovém vyznění básně. Sdělení veršů, jak napovídá název básně, spočívá v tichu hudby nebo také v tichu ve smyslu celkového zklidnění – útlumu. Z hlediska jazyka probíhá dotvoření tohoto vyznění pomocí onomatopoeie, tj. zvukomalby. Podle (Vlašína a kol., 1984, s. 256) je „*jedním z pomocných prostředků zvýraznění jazyka použitím slov, která svou zvukovou stránkou dokreslují zobrazovaný jev*“. V němčině se s tichem typicky spojují konsonanty „s, z“ a v češtině navíc i konsonanty „š, ž“. Ty se v němčině nevyskytují – přinejmenším ne v podobě samostatného grafému, protože zvuk „š“ může být samozřejmě představován hláskovou skupinou *sch*.

V originálu je onomatopoeie docílena opakování sykavky „s“, která se ve druhém verši vyskytuje celkem čtyřikrát. Ve třech případech ze čtyř přitom stojí na místě prvního písmene daného slova, a tím vzniká druhá básnická figura – aliterace. Spočívá v opakování stejného písmene na začátku více po sobě jdoucích slov. V básni ji představuje právě část verše „*soll sie sein*“. Aliterace v této básni však musí být vnímána až jako sekundární jev. Je to figura, která vznikla až v reakci na primární funkci veršů plněnou onomatopoií. Primární funkcí sledu několika hlásek „s“ je vyvolání zvukové podobnosti s vyobrazeným dějem. Aliterační efekt, který se ve verši objevil, je jistě právoplatně na svém místě, ale musí být chápán jako doprovodný jev.

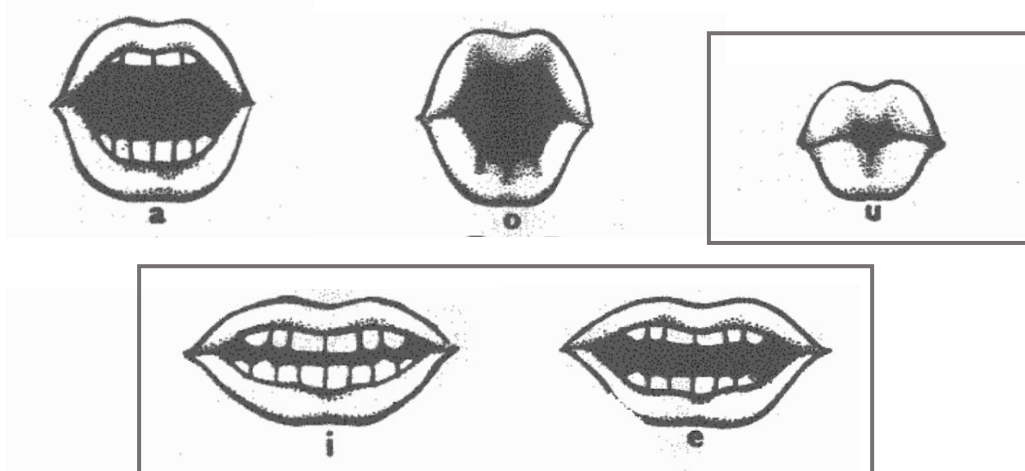
### 5.3.2 Komentář k překladu básně

Zásadním úkolem bylo zachovat v překladu funkci veršů, popsanou v předešlých odstavcích. Cesta k tomuto cíli vede skrze provedení onomatopoeie v českém znění básně. V překladu jsem zvukomalebnosti dosáhl konsonanty „s, š, z“. Ke kombinaci těchto tří hlásek jsem přistoupil proto, že snaha o onomatopoiu založené pouze na jednom konsonantu vede k sémantickým odchylkám. Ty jsou u dvojveršové básně nežádoucí, neboť na celkovém vyznění básně se podílí právě dva verše. V praxi to znamená, že míra sémantické přesnosti překladu dvou veršů se rovná míře sém. přesnosti celé básně. Kompenzace sém. přesnosti

napříč básní proto není možná. Uplatnění tří různých konsonantů je sice rozdíl oproti originálu, nicméně funkce veršů je uchráněna.

Aliterace se v překladu nenachází, ale hlásky „s“ a „z“ zaujímají v posledních dvou slovech verše místo prvního písmene: „smí znít“. Předchází jim slovo „však“, které zvukomalebný konsonant na prvním místě nemá. Pokud se ovšem vysloví společně s hláskou „v“, může slovo *však* vyznít jako „šak“. Ve Slovníku spisovného jazyka českého (Havránek a kol., ©2011b) je kromě spisovného tvaru „však“ uveden i tvar „šak“, jakožto součást obecné češtiny. Finální pořadí onomatopoických slov je tedy: „tiše však smí znít“, kde je posloupnost konsonantů: š – š – s – z. Celkově tak při přechodu mezi nimi převládá efekt tíšeni.

Za důležitý považuji kontrast vokálů mezi prvním a druhým veršem. Mám nyní na mysli český překlad. Jedná se o další jazykový prvek, který podtrhává vyznění a sémantiku básně. Kontrast je založen na rozdílném postavení rtů při vyslovování odlišných vokálů. V prvním verši je přirozeně postavené zaokrouhlené „u“ ve slovech „Miluji hudbu“. Ve výsledném překladu jsem se rozhodl pro podtržení zaokrouhlenosti vokálu „u“, a proto jsem modifikoval tvar „miluji“ na „miluju“. Po této obměně již jasně dominuje vokál „u“ a vytváří tak zaokrouhlenou zvučnost prvního z veršů: „Miluju hudbu“. Cíleně jsem poté postupoval ve druhém verši, ve kterém jsem až na jednu výjimku umožnil přítomnost pouze slovům obsahujícím nezaokrouhlený vokál „e“ nebo „i“. Ty v kontrastu k zaokrouhlenému „u“ výborně doplňují výše zmíněné konsonanty ve funkci tíšeni. Viz Obr. 2: Znárodnění zvýraznění artikulační mimiky při vyvozování jednotlivých samohlásek, kontrastní skupiny dotčených vokálů jsou zvýrazněny v rámečkách.



Obrázek 2: Znárodnění zvýraznění artikulační mimiky při vyvozování jednotlivých samohlásek  
(Pozn.: Jednotlivá ústa jsou pro ušetření místa vyříznuta z jednoho velkého obrázku do více menších)

## 5.4 Liebe ~ Láska

Liebe	Láska
1) Warte warte hab dich gerne	Počkej počkej moc rád tě mám
2) Schenk dir Gold und Herz und Sterne	Zlato srdce hvězdy ti dám
3) Ein Feuer hinter Rippen brennt	Za žebry člověku oheň hoří
4) Das man in Einfalt Liebe nennt	O lásce naivně tak hovoří
5) Falte deine Seel zusammen	Duši si poskládej svoji
6) Leg es an das lohe Glück	Polož ji k štěstí co plápolá
7) Bald das ganze steht in Flammen	Všechno pak v plamenech stojí
8) Häufchen Asche bleibt zurück	Zbyde jen hromádka popela

Čtvrtá báseň, jež patří mezi vybrané k překladu, se jmenuje *Liebe (Láska)*. Je zajímavá svou pravidelností struktury i rytmiky. Takový řád u Lindemannových básní není zdaleka pravidlem. Proto báseň, jež sestává z osmi veršů rozdělených v půli do dvou strof, působí na rozdíl od ostatních ve sbírce uhlazeně. Motivy básně opět výborně zhmotňují obecně vytyčené motivy autorova díla, respektive básnické sbírky *100 Gedichte*, viz kapitola 3. *Charakteristické motivy užívané autorem*. Může jít například o motiv *lásky, srdce, duše*, anebo motiv neodmyslitelně spjatý s koncerty skupiny Rammstein – motiv *ohně*.

### 5.4.1 Analýza básně

Přestože se báseň vymyká klasickému strukturnímu rámci básní, který Lindemann uplatňuje, není tomu tak u tématu a motivů. Odkazují na myšlenky a také asociace, které přirozeně vychází ze slova „*Glück*“, „*štěstí*“. V počátečních kapitolách o autorovi a jeho charakteristických motivech jsem pojednával o tendenci jakéhosi upadání do hlubokého zármutku. Dalo by se říct i upadání do deprese. V básni *Liebe* se čtenář dočítá o *plápolajícím štěstí*, v originále „*lohe Glück*“, které svým významem zdánlivě odporuje úpadku do zármutku. *Štěstí* v básni je ale nutno chápat v kontextu sdělení všech veršů. Druhá strofa popisuje, že má člověk poskládat svou duši a dát ji k plápolajícímu štěstí. To celé je potom v plamenech a ve finále „*zbyde jen hromádka popela*“. A ta je klíčová, neboť čtenáři říká, že ze štěstí se stal popel, tj. něco nepřitažlivého, nepoužitelného a pomíjivého. Symbolizuje to konec éry nebo procesu. Tím se potvrzuje motiv emocionálního úpadku a zarmoucených emocí v převaze nad štěstím. Odchylka od normálu se proto týká pouze složky rytmické a strukturní (nezvyklá pravidelnost), zatímco u tématu, motivů a výrazové expresivity se autor drží zajeť formy.



Za zásadní považují výskyt motivu *ohně*. Na různých místech básně se „vtěluje“ do různých slov, která se od sebe sémanticky drobně liší. Týká se to slov *Feuer, brennen, loh* a *Flammen*, jež v tomto pořadí znamenají *oheň, hořet, plápolající, plameny*. Tyto výrazy tvoří jádro motivu *ohně*, a tudíž i jádro celé básně. Okrajově se motiv *ohně* týká slova *Liebe (láska)*, jež mají lidé zafixované mj. se *vzplanutím* lásky a stejnou měrou jde též o slova *Asche (popel)* a *Sterne (hvězdy)*, které mohou být brány jako asociativní slova ve vztahu k motivu *ohně*.

Z použité množiny slov logicky plyne, že vyznění básně směřuje ke vztahu člověka s ohněm. Ve spojení s motivem *ohně* se objevuje motiv člověka z masa a kostí. Autor lásku popisuje jako oheň **za žebry**. To je další část těla, kterou Lindemann přidává na svůj list použitých. Pohledem autora se báseň dá vnímat tak, že člověk je spojením *srdce* a *duše* a zároveň je z masa a kostí. Z toho vychází, že na „vyšší principy“ – *srdce* a *duši*, se musí také pohlížet optikou materiálna, hmoty. Přistoupíme-li na to, že *srdce* a *duše* symbolizují lásku, chápeme zákonitě lásku jako něco, co můžeme vyjádřit hmotou. To totiž představují verše „*Ein Feuer hinter Rippen brennt // Das man in Einfalt Liebe nennt*“, v překladu přeloženy: „*Za žebry člověku oheň hoří // O lásce naivně tak hovoří*“. Obecně řečeno toto dvojverší popisuje, jak člověk vnímá lásku fyzicky přítomnou uvnitř sebe samého. Předchozí odstavce nejsou obhajobou Lindemannovy literární tvorby, nýbrž snahou proniknout do autorova způsobu uvažování a pochopit tak, co nám autor chce sdělit.

#### 5.4.2 Versologický rozbor

Versologický rozbor prozrazuje více o struktuře a jazykovém obsahu básně *Liebe (Láska)*. Obě dvě strofy jsou tvořeny tetrastichem, tedy čtyřveršovým útvarem s volně volitelným typem rýmu (střídavý, obkročný apod.). První strofa básně obsahuje čtyři verše, které formují sdružený rým se schématickým zápisem AABB. Zahrnutý jsou v něm dva bohaté rýmy, jeden je složen ze slov „*gerne – Sterne*“ (doslova *rád – hvězdy*) a druhý ze slov „*brennt – nennt*“ (doslova *hoří – nazývá*).

Mezi prvním a druhým dvojverším dochází k rytmické změně, neboť verše jedna a dva dodržují trochejské metrum, zatímco verše tři a čtyři jambické metrum. Ve verši číslo dva podtrhuje trochejské metrum dvakrát vložená konjunkce „*und*“, „*a*“. Její opakovaná přítomnost je, v kontextu ostatních básní sbírky, poněkud nezvyklá, protože Lindemannova poezie tíhne k asyndetickým spojením. První dvě dvojverší se však liší i z hlediska mužského a ženského rýmu. Oproti prvnímu dvojverší psanému v ženském rýmu má druhé dvojverší

„předsunutou“ jednu nepřízvučnou dobu na začátku, pod jejímž vlivem vzniká jambické metrum. O poslední, nepřízvučnou dobu jsou pak verše tři a čtyři zkráceny na svém konci, v důsledku toho se stávají mužským rýmem.

Druhá strofa má, narozdíl od té předešlé, střídavý rým se schématem ABAB. Ten je vystavěn na rýmech „*zusammen – Flammen*“ (doslova *spolu – plameny*) a „*Glück – zurück*“ (doslova *štěstí – zpět*). Čtyřverší je kompletně založené na trochejském metru, rozdíl dlí opět v mužském a ženském rýmu. Verše pět a sedm s nepřízvučnou poslední dobou (*zusammen – Flammen*) náleží ženskému rýmu, verše šest a osm naopak mužskému (*Glueck – zurueck*) – zápis obsahuje „*u*“ s dolní tečkou, proto je ve formě „*ue*“ místo „*ü*“. Podle počtu slabik ve verši lze čtyřverší popsat strukturou 8 – 7 – 8 – 7 slabik na jeden verš. Zajímavé je v řádce pět zkrácení slova *Seele* na „*Seel*“. Tím autor získal jednoslabičné slovo, jež je možné v pevně rytmizovaných verších použít.

### 5.4.3 Použité básnické prostředky

V básni se nachází mnoho básnických prostředků sloužících k umocnění jednoho z motivů. Hned v prvním verši čtenář narazí na epizeuxis slova *počkat*: „*Warte warte...*“. Cílovou funkcí tohoto zopakování je umocnění sémantiky opakovaného slova. Přitom Lindemann skloubil básnickou figuru s relativně běžným zvoláním. Obyčejně v mluvě používáme: „*Počkej počkej...*“, a to v různých situacích, různě zabarvené. Vysloveno to může být jako prosba, jako podezření, anebo jednoduše když potřebujeme rychle něco někomu říct.

Druhou užitou básnickou figurou je apostrofa. Konkrétně ve verši pět čtenář čte: „*Falte deine Seel zusammen*“, v překladu „*Duši si poskládej svoji*“. Není to ale jenom tento verš, týká se to veršů číslo jedna, dva, pět a šest. Obecně lze za jednu velkou apostrofu považovat celou báseň. Jak popisuje (Malá, ©2019), „*Apostrofu bezpečně poznáme podle toho, že začíná zvoláním*“. Celá báseň začíná zvoláním „*Warte warte*“, tedy „*Počkej počkej*“. Proto bych apostrofu vykládal tak, že se autor obrací k nepřítomné osobě pomocí časování sloves ve druhé osobě jednotného čísla. V důsledku to navozuje dojem, že se celou básní obrací na čtenáře.

Třetí básnickou figurou je v následujícím verši (číslo dva) gradace: *Gold – Herz – Sterne* (*zlato – srdce – hvězdy*). Spočívá v postupném stupňování daného jevu. Je otázka, do jaké míry je stupňováním přechod mezi zlatem a srdcem, snad že tím roste míra něčeho osobního, co člověk může nabídnout. Jistě se ovšem jedná o gradaci v přechodu ke slovu *Sterne* čili ke *hvězdám*. Vyznívá to celkově jako směřování výš, až do nebes, do vesmíru.

#### 5.4.4 Komentář k překladu prvního dvojverší

První verš básně jsem přeložil v kombinaci trochejů a jambů, vznikl tak rým s druhým veršem, který se vyznačuje sice drobnou odchylkou v přízvukování, avšak stejným počtem slabik. Jedině snad, že do překladu muselo být z rytmizačních důvodů vloženo jednoslabičné slůvko „*moc*“. Vybral jsem ho i na základě toho, že v předloze stojí na konci verše slovo „*gerne*“, „*rád*“, které na sebe svou pozicí na posledním místě klade přirozeně důraz. Ten se v překladu vytratil, protože „*gerne*“, respektive „*rád*“ se přesunulo doprostřed verše, aby uvolnilo místo pro stavbu rýmu. Kvůli tomu plní slůvko „*moc*“ i funkci intenzifikační ve vztahu ke slovu „*rád*“.

Druhý verš překladu se od předlohy liší počtem slabik slov *zlato*, *srdce*, *hvězdy*. V němčině jsou všechna jednoslabičná, zatímco v češtině všechna dvojslabičná. V němčině tak spojce „*und*“, česky „*a*“, náležela funkce nepřízvučné doby trochejského metra. V češtině by však zavedení spojek do verše vedlo k třídobému metru, které zde není žádoucí. To je příčinou mého rozhodnutí přeložit verš jako asyndetické spojení, navzdory neobvyklému polysyndetickému spojení v originále (oproti autorově zvyku). Zvážil jsem, zda připadá v úvahu nějaká forma kompenzace polysyndeta. V úvahu přicházely dvě možnosti, tou první bylo kompenzovat aplikováním více spojek na jiném místě básně a tou druhou bylo na místa výskytu spojky „*und*“ doplnit čárky. První varianta automaticky pozbyla účinnosti okolností, že žádné takové místo se v básni již nenachází. Druhou variantu jsem musel zavrhnout ze dvou důvodů. Zaprvé by čárka neměla žádný rytmický význam, ba naopak by zpomalovala gradaci a tempo a zadruhé v celé básnické sbírce není jedna jediná interpunkční čárka.

#### 5.4.5 Komentář k překladu druhého dvojverší

Po prvním trochejském dvojverší následuje v originále jambické dvojverší. Charakteristická je tak rozkolísanost mezi dvojveršími, které jsem v překladu dosáhl jiným způsobem než autor v předloze. Zatímco v původním znění básně je rozkolísanost způsobena opačně rytmizovaným metrem, překlad vyvolává rozkolísanost rozdílným počtem slabik mezi dvojveršími. Byť jsou němčina i čeština jazykem sylabotónickým, jak jsem již citoval (Levého, 2012) v podkapitole básně *Am Strand* (Na pláži) 5.1.3 *Komentář k překladu básně*, každý jazyk dává každé jedné složce větší váhu – němčina tónické, čeština sylabické. Rozkolísanosti jsem se proto snažil docílit kontrastem v počtu slabik, který poté přirozeně ústí v úpravu prozodické stopy. Rým druhého dvojverší, tj. veršů číslo tři a čtyři, nese znaky rýmu dostatečného: *hoří* – *hovoří*. Benefitem za tento ústupek je poměrně vysoká sémantická

přesnost. U slova *brennen* není totiž po přeložení ekvivalentem *hořet* pochyb o stoprocentní sémantické přesnosti. U slova *nennen* se protějšek *hovořit* odchyluje, ovšem sdělení a vyznění zachovává.

#### 5.4.6 Komentář k překladu druhé strofy

V překladu považuji za důležité zachování sémantických odstínů ve slovech spjatých s motivem *ohně*. Jde hlavně o výrazy *Feuer*, *brennen*, *loh* a *Flammen*, kterým jsem přiřadil protějšky *ohně*, *hořet*, *plápolající* a *plameny*. U slova *loh* bylo potřeba zapátrat v tištěných slovnících, protože internetové slovníky nejen že neznají pro toto slovo český ekvivalent, ale neznají ani překlady příbuzných slov ve tvaru substantiva nebo verba.

Oproti tomu si lépe vedou tištěné slovníky, které znají překlad výrazu právě ve tvaru substantiva a verba. Velký německo-český slovník Unikum (Kumprecht, 1938, s. 515) překládá do češtiny substantivum *die Lohe* jako „*tříslo; plamen; žár; plápol*“ a verbum *lohen* jako „*plápolati; vydělávati kůži*“. Adjektivní formu *loh* neuvádí ani Německo-český a česko-německý slovník (Widimský, 1970), ani Německo-český slovník (Volný, 1966). Český ekvivalent *plápolající* odpovídá německému *loh* i po stránce charakteru užití, protože podle slovníku německého jazyka Duden (*Duden: Wörterbuch*, ©2020b) se řadí mezi slova básnická. Vzniká tím výjimka od celkově platného popisu lexika sbírky *100 Gedichte*, a to z pohledu, zda Lindemann veršuje pomocí poetismů, viz kapitola 4.3.2 *Poetismy a slova s expresivním příznakem*.

Ve verši „*Leg es an das lohe Glück*“ jsem oproti předloze převedl slovní spojení „*plápolající štěstí*“ do formy „*štěstí co plápolá*“. Změnil jsem tím sice adjektivum *loh* (*plápolající*) na verbum *plápolat* s potenciálním německým ekvivalentem (*lohen*), ale funkci a sémantickou přesnost překladu jsem tím zachoval. Ve verši šest vznikne vlivem lexému *plápolat* rým s veršem číslo osm: *plápolá – popela*. S ohledem na shodný počet slabik, ale neshodný relativní začátek slova a různou délku posledního vokálu se jedná o tzv. dostatečný rým. Na druhou stranu vstupuje do hry aspekt shody přítomných konsonantů. Ve slově jsou účastny pouze konsonanty *p* a *l*, různí se svou četností ve slovech. Druhým aspektem vyznívajícím ve prospěch rýmu je slabika „*po*“, jež se shodně nachází v obou slovech.

Rytmická stavba druhého čtyřverší překladu se zakládá na daktylském metru. To prochází celou strofou, konkrétně představuje deset z dvanácti stop. Právě dvě zbylé stopy jsou trocheje, které se nachází na posledním místě rýmovaných veršů číslo pět a sedm.

Ve schématickém zápisu jednotlivých stop ve verších jsou trocheje označeny rámečkem. Schéma je zapsáno níže pomocí přízvučných (—) a nepřízvučných dob (U):

Duši si poskládej svoji	— U U — U U <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">— U</span>
Polož ji k štěstí co plápolá	— U U — U U — U U
Všechno pak v plamenech stojí	— U U — U U <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">— U</span>
Zbyde jen hromádka popela	— U U — U U — U U

Závěrem komentáře k básni *Liebe (Láska)* připojuji celkové shrnutí nejpodstatnějších poznatků. Tato báseň se poměrně vymyká básním klasického „lindemannovského“ stříhu. To potvrzují následující tři body, v nichž se projevuje celkový odklon básně *Liebe* od autorova standardu. Zaprvé je to nadužití spojek čili polysyndeton u druhého verše s opakujícím se „und“, „a“. Konjunkce se objeví sice dvakrát, ale v kontextu autorovy tvorby to lze považovat za „velké“ číslo. Zadruhé je to poetismus zpodobněn slovem „loh“, jenž má význam „plápolající“. Četnost výskytu poetismů v Lindemannově slovníku je minimální, proto básnický výraz „loh“ zavdává pocitu nezvyklosti a nepatřičnosti. Zatřetí jde o celkovou pravidelnost dvou čtyřveršových strof se sdruženým, respektive střídavým rýmem. Ta u Lindemannovy poezie hraničí až s uhlazeností.

## 6 ZÁVĚR

Hlavním cílem této práce SOČ bylo přeložit vybrané básně ze sbírky *100 Gedichte* a překlad doplnit komentářem s odůvodněním pro daný postup. Tento cíl byl naplněn přeložením, respektive přebásněním, čtyř básní z němčiny do češtiny. Kromě uvedeného hlavního cíle bylo dosaženo i dalších cílů. Těmi myslím kulturní analýzu básnické sbírky – sledování motivů a úlohy autorovy osobnosti při vzniku básní anebo například provedení podrobného versologického rozboru předlohy ve srovnání s překladem.

Práce potvrdila obecně platné tvrzení, že je nutné překládat s citem pro funkci básně. Té lze ovšem v případě nutnosti docílit i jiným způsobem, než jaký je použit v originále. Pro přebásnění je důležité, aby překlad ve čtenáři vyvolával stejné pocity jako předloha. Tzn., že vyznění obou verzí musí vzájemně korespondovat. Jak ovšem vystihuje teorie aktualizace básnického díla překladem do jiného jazyka, přebásnění je do jisté míry interpretací originálu. A proto je nezbytné dílčí aspekty básně transformovat za účelem přesného převedení vyznění básně do jazyka překladu.

Název básnické sbírky sám napovídá, že se čtenář setká se stovkou básní. Z tohoto relativně vysokého počtu jsem ve své SOČ přeložil čtyři. To se může zdát jako malý vzorek, ale uvážím-li podrobnost analýzy a obsáhlost komentáře překladu, zdánlivě malý počet přeložených básní je tím vyvážen. V novém úhlu pohledu může být práce vnímána i jako výchozí bod dalších prací. Otevírá totiž širokou škálu možností, jakými činnostmi na ni navázat. Ať už by se někdo rozhodl pro překlad kterékoli z ostatních šestadevadesáti básní sbírky nebo pro vypracování teoretického vymezení autorova díla anebo by zkrátka pojednával o poezii 21. století. Za všech těchto okolností přispěje práce svým obsahem a informační hodnotou možným autorům. Při překládání ostatních básní sbírky přináší práce užitek hlavně svou první částí, kde jsou vybrány básně napříč celou knihou tak, aby reprezentovaly nejružnější motivy a básnické prostředky. Potenciální překladatel tak získává materiál s rozbohem básně či básní, které by se rozhodl překládat.

K uvedené myšlence bych dodal, že básnická sbírka *100 Gedichte* nebyla v češtině vydána – myšleno s datací ke zhotovení finální verze této práce, k únoru roku 2021. Absence českého znění byla kromě jiného jednou z příčin, proč jsem SOČ zpracovával na toto téma. Práce může čtenáře zaujmout tím, že si za téma zvolila soudobou poezii, vydanou minulý rok. Její kulturní a versologický rozbor v českém prostředí dosud nebyly vypracovány.

## 7 POUŽITÉ PRAMENY

BRANNIGAN, Paul, COARE, Sam, ed. The Real Till Lindemann: Meet The Man Behind The Flamethrower. *Kerrang! : Features* [online]. London, [2020] [cit. 2021-01-09]. Dostupné z: <https://www.kerrang.com/features/the-real-till-lindemann-meet-the-man-behind-the-flamethrower/>

DÖING, Laura. Rammstein: Just what's in those lyrics? *Deutsche Welle: Made for minds* [online]. Deutsche Welle, 2019, 16. 8. 2019 [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://p.dw.com/p/3O1nl>

*Duden: Wörterbuch* [online]. Berlin: Bibliographisches Institut, ©2020a [cit. 2021-01-23]. Dostupné z: <https://www.duden.de/>

*Duden: Wörterbuch: loh* [online]. Berlin: Bibliographisches Institut, ©2020b [cit. 2021-01-23]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/loh>

*Duden: Wörterbuch: Pläsier* [online]. Berlin: Bibliographisches Institut, ©2020c [cit. 2021-01-23]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Plaesier>

*Duden: Wörterbuch: Flokati* [online]. Berlin: Bibliographisches Institut, ©2020d [cit. 2021-01-23]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Flokati>

GLEBA, Ute a kol. *Deutsches WÖRTER-BUCH: Mit der neuen Rechtschreibung*. Chur (Schweiz): Isis Verlag, 1996, 1472 s. Herausgegeben von Karl-Dieter Büntig.

GORKOW, Alexander. Vorwort. In: LINDEMANN, Till. *In stillen Nächten: Gedichte*. [online]. Ilustrace Matthias MATTHIES. Kiepenheuer&Witsch, Herausgeber Alexander Gorkow, 2013, s. 8-17. [cit. 2021-01-11]. ISBN 978-3-462-04524-6. Dostupné také z: <https://www.book2look.com/book/9783462045246>.

HAMPL, David. Druhy rýmů: Literární pojem. *Rozbor-dila.cz* [online]. Provozovatel Jakub Stingl, [2011-2021] [cit. 2021-01-23]. Dostupné z: <https://rozbor-dila.cz/druhy-rymu/>

HAUSER, Přemysl. *Nauka o slovní zásobě*. Vydání 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, 196 s. Učebnice pro vysoké školy. ISBN 14-357-86.

HAVRÁNEK B. a kol. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Ústav pro jazyk český, ©2011a [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/>

HAVRÁNEK B. a kol. *Slovník spisovného jazyka českého: však* [online]. Ústav pro jazyk český, ©2011b [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=v%C5%A1ak&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

KOLÁR, Robert a Petr PLECHÁČ. *Databáze českých meter a výzkum českého verše 19. století* [online]. Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic, 2015, Vol. 63, No. 2, s. 236-246 [cit. 2021-01-18]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43742402>

KUFNEROVÁ, Zlata. *Čtení o překládání*. 1. vydání. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2009, 127 s. ISBN 978-80-7319-088-0.

KUMPRECHT, Karel. *Velký německo-český slovník Unikum: s mluvnicí, pravopisem, frazeologií a podrobným přehledem německého skloňování a stupňování*. 4. úplně přepracované a rozšířené vydání. Praha: Nakladatel A. Neubert knihkupec, 1938. 1039 s. Neubertovy nové slovníky Unikum.

LIMBURSKÁ, Olga, Eva MRÁZKOVÁ a kol. *Velký kapesní německo-český, česko-německý slovník*. 2. vydání. Havlíčkův Brod: KPS ve spolupráci s nakladatelstvím Fragment, 1996, 792 s. ISBN 80-720-0028-4.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. upr. vyd. Úvod K. HAUSENBLAS. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

LINDEMANN, Till. *100 Gedichte*. 1. Auflage. Ilustrace Matthias MATTHIES. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020, 148 s. ISBN 978-3-462-05332-6. Herausgegeben von Alexander Gorkow.

MALÁ, Renáta. Rozbor uměleckých textů: Apostrofa. *Pravopisně.cz* [online]. Hradec Králové: Pravopisně, ©2011-2021, [říjen 2019] [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://www.pravopisne.cz/2019/10/apostrofa/>

MOSER, Lea. Till Lindemann: 100 Gedichte – und eben nicht nur eines: Kultur / Literatur / Meinung / Rezension. *Wolfgang Magazin* [online]. Wien, 2020, 9. April 2020 [cit. 2021-01-13]. Dostupné z: <https://www.wolfgang-magazin.com/kultur/till-lindemann-100-gedichte-und-eben-nicht-nur-eines/>

PENTERA. Till Lindemann: Životopis. *Osobnosti.cz* [online]. Praha: Tiscali Media, ©1996-2021 [cit. 2021-01-09]. ISSN 1801-5131. Dostupné z: <https://zivotopis.osobnosti.cz/till-lindemann.php>

PRINC, Kamil. Moderní versologie: Rým a jeho podrobné dělení. *VašeLiteratura.cz: Literatura pro všechny...* [online]. 2009, 19. 6. 2009 [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: <https://www.vaseliteratura.cz/teorie-literatury/145-rym>

SALZMANN, Zdeněk. *Nová čeština doma a ve světě. Bohemistická mozaika: O rýmu* [online]. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2016 [cit. 2021-01-18]. e-ISSN 1805-367X. Dostupné z: <https://ncds.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/109/2017/03/NCDS-Bohemisticka-mozaika-Salzman 6.pdf>

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 2. (v nakl. Academia vyd. 1.). Praha: Academia nakladatelství Akademie věd ČR, 1996. ISBN 80-200-0560-9.

SCS.ABZ.CZ: *Slovník cizích slov*. Lexém [online]. ABZ knihy, ©2005-2021a [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/lexem>

SCS.ABZ.CZ: *Slovník cizích slov*. Versologie [online]. ABZ knihy, ©2005-2021b [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/versologie>

SIEBENSCHNEIN, Hugo a kol. *Německo-český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, 1444 s. ISBN 14-305-64.

Slovník literárních a jazykových pojmů: Asyndeton. *Literární doupě: Největší on-line knihovna v ČR* [online]. Johannesville, ©1999-2021 [cit. 2021-01-30]. Dostupné z: <http://ld.johannesville.net/slovník/asyndeton#asyndeton>



Süddeutsche Zeitung: Kultur, ©2020. *Vater und Sohn* [online]. Mnichov: Süddeutscher Verlag. 13. März 2020 [cit. 2021-01-09]. Dostupné z: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/till-lindemann-vater-und-sohn-1.4844350>

TEREZMEK. Expresionismus – dějiny umění k maturitě. *Dejiny-online.cz: Dějepis, dějiny umění a hudby* [online]. ©2011-2021 [cit. 2021-01-16]. Dostupné z: <https://dejiny-online.cz/expresionismus-dejiny-umeni-k-maturite/>

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Vydání druhé, rozšířené. Zpracoval Ústav pro českou a zahraniční literaturu ČSAV. Praha: Československý spisovatel, 1984, 468 s. ISBN 22-141-84. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/VLAS/VLAS.pdf>

VOLNÝ, Jan. *Německo-český slovník*. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. 1412 s. Jednostranné střední slovníky. ISBN 14-308-66.

WIDIMSKÝ, František. ©1970. *Německo-český a česko-německý slovník: Německo-česká část*. 3. vyd. Recenzovali Jaroslav BALOUN a Jaroslav HAUPT. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. Střední slovníky oboustranné. ISBN 14-479-82.

## 8 ZDROJE OBRÁZKŮ

**Obr. 1:** *Řada jazyků na sylabo-tónické ose dle Jiřího Levého* [barevná fotografie]. In: LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. upr. vyd. Úvod K. HAUSENBLAS. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

**Obr. 2:** *Znázornění zvýraznění artikulační mimiky při vyvozování jednotlivých samohlásek* [barevná fotografie]. Documents: Multi language. In: VYŠTEJN, Jan. *Vady výslovnosti*. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, 124 s. Aktuální problémy speciální pedagogiky. ISBN 14-113-86. Dostupné z: <https://vdocuments.site/reader/full/jan-vystejn-vady-vyslovnosti>

## 9 SEZNAM OBRÁZKŮ

<b>Obrázek 1:</b> Řada jazyků na sylabo-tónické ose dle Jiřího Levého.....	22
<b>Obrázek 2:</b> Znázornění zvýraznění artikulační mimiky při vyvozování jednotlivých samohlásek .....	30

## 10 SEZNAM PŘÍLOH

<b>Příloha 1:</b> Slovníček pojmů.....	43
<b>Příloha 2:</b> Fotografická příloha.....	45
<b>Obrázek 1 Přílohy 2:</b> Přebal knihy <i>100 Gedichte</i> .....	45
<b>Obrázek 2 Přílohy 2:</b> První ukázka ilustrace Matthiase Matthiese v knize <i>100 Gedichte</i> .....	46
<b>Obrázek 3 Přílohy 2:</b> Druhá ukázka ilustrace Matthiase Matthiese v knize <i>100 Gedichte</i> .....	46

## 11 PŘÍLOHA 1: SLOVNÍČEK POJMŮ

**Aliterace** = opakování stejného písmene na začátku více po sobě jdoucích slov

**Apostrofa** = obrácení se k nepřítomné osobě nebo věci

**Básnické figury** = umělecké prostředky měnící strukturu a formu, ne však význam slov jazyka

**Básnické tropy** = umělecké prostředky přenášející význam a vytvářející obrazná pojmenování

**Daktyl** = tříslabičná metrická stopa charakteristická první přízvučnou dobou následovanou dvěma dobami bez přízvuku; schematický zápis: — U U

**Grafém** = jednotlivý znak psaného jazyka, např. písmeno abecedy

**Jamb** = dvouslabičná metrická stopa charakteristická přízvukem na druhé době, první doba je bez přízvuku; schematický zápis: U —

**Konsonant** = souhláska

**Lexém** = „souhrnné označení všech tvarů téhož slova“ (*SCS.ABZ.CZ: Slovník cizích slov*, ©2005-2021a)

**Lexikum** = slovní zásoba

**Metrum** = rytmičné schéma ve verši

**Oxymóron** = spojení vzájemně si odporujících slov vystavěné na významovém protikladu, např.: ohlušující ticho

**Prozódie (v poezii)** = odvětví versologie zabývající se aplikováním zvukových vlastností jazyka do poezie (např. rytmus, intonace apod.)

**Rým bohatý** = znakem je „stejný počet slabik, shodná délka samohlásek (ulitá x ulitá NENÍ bohatý rým) a shoda všech hlásek slov kromě jejich relativního začátku“ (Princ, 2009), např.: lobuji x bobuji

**Rým dobrý** = charakteristický pro „jednotu v počtu slabik a shodu zbytku slova vyjma relativního začátku za kompromisu různé délky samohlásek“ (Princ, 2009), např.: sestavy x nestaví

**Rým dostatečný** = „z kritérií stejného počtu slabik, shodné délky samohlásek a totožného obsahu slova kromě jeho relativního začátku splňuje pouze jedno“ (Princ, 2009), např.: kata x bohatá

**Rým exotický** = pokud alespoň jedno slovo v rýmu je cizího původu, např.: korupce x nástupce

**Rým mužský** = verš končící přízvučnou dobou

**Rým obsažený** = rým, u kterého „se (...) toleruje nestejný počet slabik, tudíž první slovo musí být plně obsaženo ve druhém“ (Princ, 2009), např.: vodopád x pád

**Rým obsojny** = „neobsahuje shodu celého slova kromě jeho relativního začátku, avšak respektuje počet slabik a délku samohlásek“ (Princ, 2009), např.: zívnutí x pípnutí

**Rým tirádový** = rým se schématem AAAA, tedy se shodou u všech veršů

**Rým ženský** = verš končící nepřízvučnou dobou

**Sémantika** = věda o významu výrazů (slov apod.); sémantický = významový

**Stopa (v poezii)** = sled dvou a více přízvučných nebo nepřízvučných dob, které se různě střídají (např. trochej, jamb apod.)

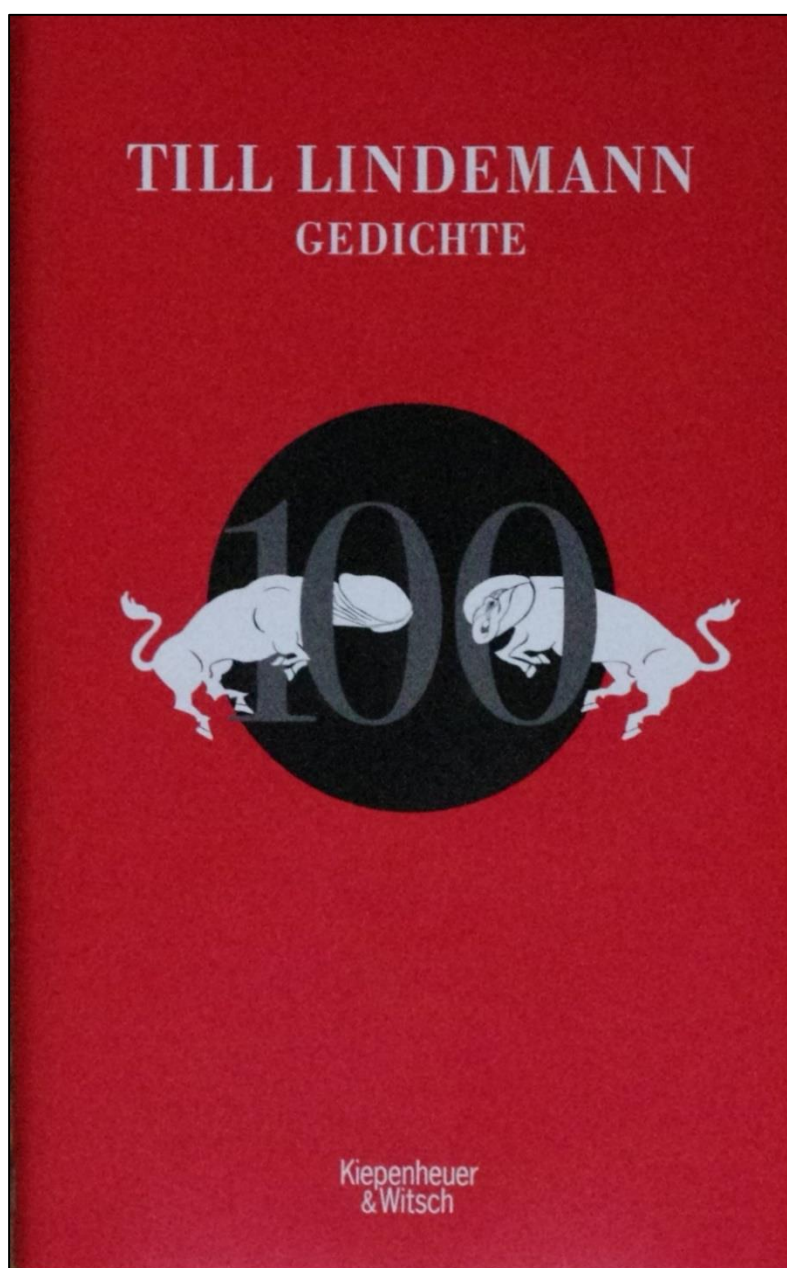
**Trochej** = dvouslabičná metrická stopa charakteristická přízvukem na první době, druhá doba je bez přízvuku; schématický zápis: — U

**Versologie** = „literárněvědný obor zabývající se zkoumáním verše“ (*SCS.ABZ.CZ: Slovník cizích slov*, ©2005-2021b)

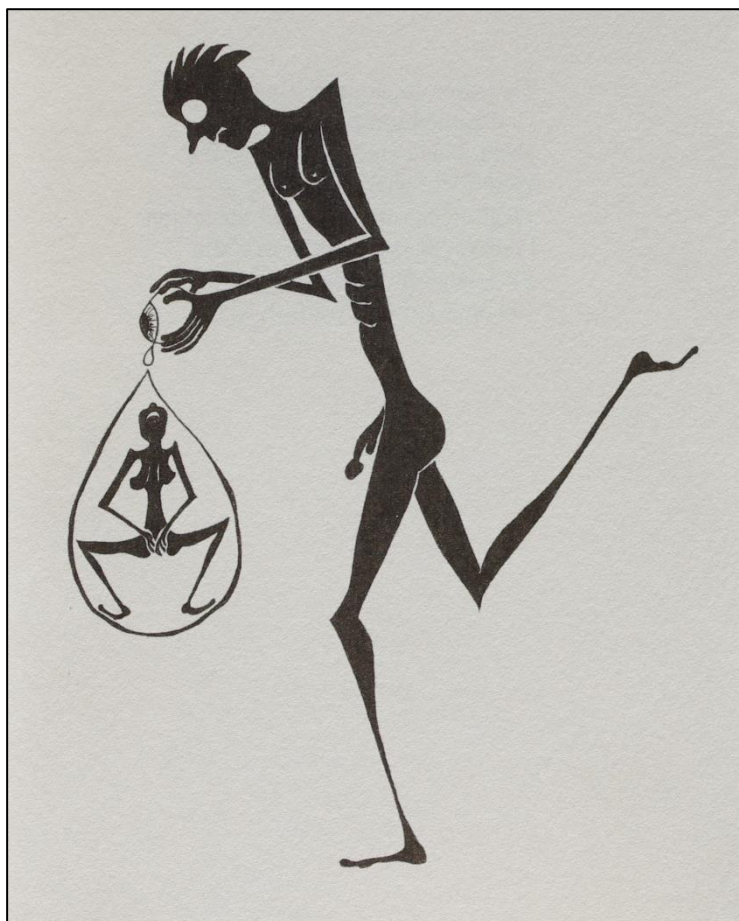
## 12 PŘÍLOHA 2: FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE

Příloha číslo 2 obsahuje fotografii přebalu knihy *100 Gedichte* a ukázky ilustrací Matthiase Matthiese, které doprovází básně sbírky. Konkrétní ilustrace se přímo nevztahuje k žádné konkrétní básni, celkově však ilustrace s básněmi korespondují tematickou stylizací. Autorem všech fotografií přílohy je autor práce. Fotografie jsou pořízeny z knihy s citačním záznamem:

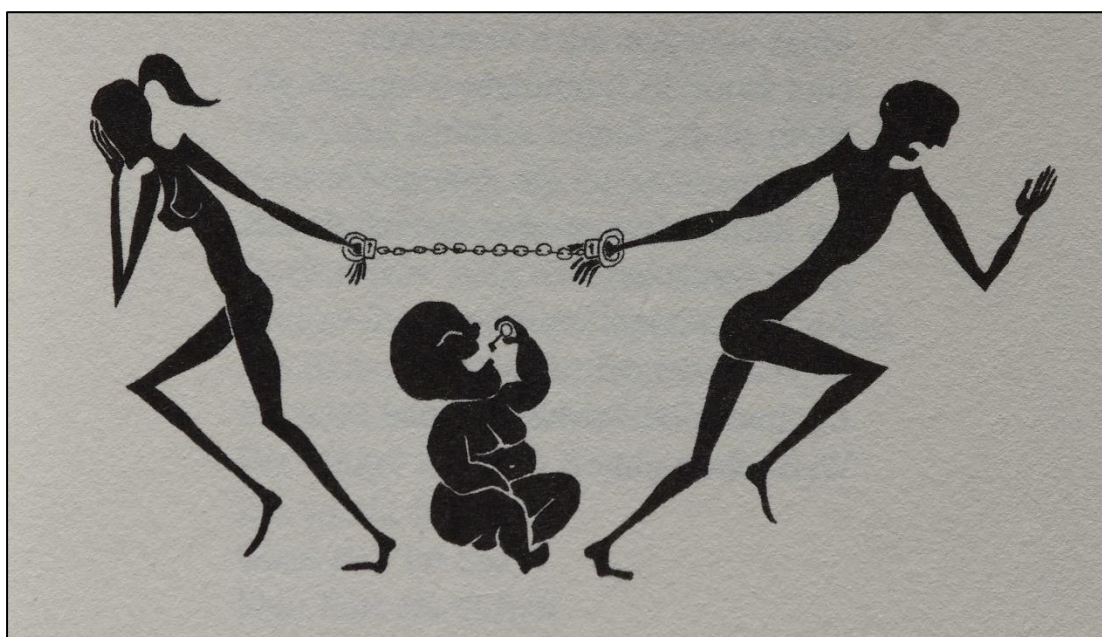
LINDEMANN, Till. *100 Gedichte*. 1. Auflage. Illustrace Matthias MATTHIES. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020, 148 s. ISBN 978-3-462-05332-6. Herausgegeben von Alexander Gorkow



Obrázek 1 Přílohy 2: Přebal knihy *100 Gedichte*



**Obrázek 2 Přílohy 2:** První ukázka ilustrace Matthiase  
Matthiase v knize *100 Gedichte*



**Obrázek 3 Přílohy 2:** Druhá ukázka ilustrace Matthiase  
Matthiase v knize *100 Gedichte*