

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav translatologie

**PŘEKLAD PÍSŇOVÝCH TEXTŮ
VLADIMÍRA VYSOCKÉHO DO ČEŠTINY**

Magisterská diplomová práce

Martina Kuželková

2011

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

Martina Kuželková

PŘEKLADY PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ VLADIMÍRA VYSOCKÉHO DO ČEŠTINY

SONGS OF VLADIMIR VYSOTSKI IN CZECH TRANSLATIONS

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Stanislav Rubáš, PhD.

Praha 2011

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala PhDr. Stanislavu Rubášovi za vstřícnost a podnětné připomínky, Veronice Hesounové a Marii Moltchan za odborné jazykové konzultace a v neposlední řadě také své rodině za pochopení a především trpělivost.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.8.2011

.....
Martina Kuželková

RESUMÉ

Tato diplomová práce je kritickým srovnáním tří písní Vladimíra Vysockého (*Песня о друге; Песенка ни про что, или Что случилось в Африке; Песенка о переселении души*) v českých překladech Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Jaromíra Nohavici. V první části je charakterizován žánr autorské písně, do jehož kontextu je následně zasazena osobnost a tvorba Vladimíra Vysockého, dále je stručně nastíněn obraz Vysockého v českém jazykovém prostředí a představeny osobnosti překladatelů. Ve druhé části se věnujeme translatologické analýze překladových textů s důrazem na převod významových jednotek, celkovou překladatelskou interpretaci a hudebně-rytmické kvality.

Klíčová slova:

Vladimír Vysockij, autorská píseň, translatologická analýza

SUMMARY

This thesis analyzes three Vladimir Vysotski's songs (*Песня о друге; Песенка ни про что, или Что случилось в Африке; Песенка о переселении души*) in Czech translations by Jana Moravcová, Milan Dvořák and Jaromír Nohavica. In the first part of the thesis, we provide a characteristic of the genre known as author song, a brief biography of the author and a description of distinctive aspects of his work. We also outline Vysotski's picture in the Czech environment and briefly introduce Czech translators. In the second part of this thesis, the translations are submitted to critical translatological analysis with particular emphasis on translation of semantic units, the overall translators' interpretation and rhythmic qualities.

Keywords:

Vladimir Vysotski, author song, translatological analysis

РЕЗЮМЕ

Данная дипломная работа представляет собой критическое сравнение трех песен Владимира Высоцкого (*Песня о друге; Песенка ни про что, или Что случилось в Африке; Песенка о переселении души*) в переводах на чешский язык переводчиков Яны Моравцовой, Милана Дворжака и Яромира Ногавицы. В первой части характеризуется жанр авторской песни, приводятся некоторые биографические данные Высоцкого и главные черты его песенного творчества. В ней также очерчен образ Высоцкого в чешской среде и представлены чешские переводчики. Во второй части проводится переводческий анализ чешских переводов с упором на перевод семантических единиц, общую переводческую интерпретацию и музыкально-ритмические особенности данных текстов.

Ключевые слова:

Владимир Высоцкий, авторская песня, переводческий анализ

Motto:

*Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне будет чем ответить перед Ним.*

Vladimír Vysockij

OBSAH

1. Úvod	8
2. Autorská píseň.....	9
3. Vladimír Vysockij: několik životopisných údajů.....	13
4. Vysockého písňová tvorba	14
5. Vysockij v českém kontextu	19
5.1. Jana Moravcová.....	21
5.2. Milan Dvořák	23
5.3. Jaromír Nohavica.....	24
6. Analýza českých překladů.....	26
6.1. Metody a postupy	26
6.2. Песня о друге	28
6.2.1. Analýza originálu a českých překladů.....	30
6.3. Песенка ни про что или что случилось в Африке	39
6.3.1. Analýza originálu a českých překladů.....	42
6.4. Песенка о переселении душ	54
6.4.1. Analýza originálu a českých překladů.....	57
7. Závěr.....	68
8. Bibliografie	70

1. ÚVOD

Sovětský herec, zpěvák a básník Vladimír Vysockij je v Rusku i dnes, více než třicet let po své smrti, stále velmi populární. Vycházejí mu nové sborníky, píší se o něm vzpomínkové knihy a točí dokumentární filmy. Jeho tvorbě se věnují specializované konference, časopisy a filologické práce a na internetových fórech se živě diskutuje o jeho písničkách. Rusko jej vnímá především jako básníka, představitele žánru autorské písně. V Českém kontextu není zdaleka tak známý jako ve své rodné zemi, přesto zde stále trvá zájem o jeho tvorbu, zejména tu písňovou, a proto také trvá potřeba českých překladů.

V této práci nejprve nastíníme hlavní rysy Vysockého písňové tvorby a zasadíme ji do dobového kontextu a poté se zaměříme na podobu jeho díla v českém prostředí. Jádrem práce pak bude translatologická analýza tří písní (*Песня о друге*, *Песенка ни про что или Что случилось в Африке*, *Песенка о переселении души*) v českých překladech Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Jaromíra Nohavici. Pokusíme se na vybraném jazykovém materiálu zhodnotit, zda zkoumané překlady adekvátně převádějí ideově-estetické kvality původních textů a zda existuje opodstatnění pro případné pořizování dalších, novějších překladů. Vzhledem k tomu, že nedílnou součástí autorské písně je hudební složka, budeme překladové texty hodnotit také z hlediska jejich rytmických kvalit a z hlediska jejich schopnosti existovat jako podklad k hudební produkci.

2. AUTORSKÁ PÍSEŇ

Autorská píseň jako specifický literární žánr vznikla na počátku 60. let minulého století. Tento typ poezie však nebyl pro ruskou literaturu nový. Zpívání veršů, spojení poezie a hudby a dokonce i spojení autora textu a hudby a interpreta v jedné osobě má v Rusku dlouhou tradici. Podívejme se v krátkosti na kořeny tohoto žánru, k němuž se řadí poetická tvorba Vladimíra Vysockého.

Poezie ve svých počátcích existovala právě ve spojení s melodií a předpokládalo se ústní, zpívané šíření. Zpívaný verš je považován za pokračování tradice skomorochů, středověkých kočovných umělců. Poezie podřízená hudebnímu základu se objevovala v různých žánrech. Jmenujme například lyrické, taneční a historické písně, byliny a nářky. Jedním z prvních známých ruských zpívajících básníků byl Simeon Polockij, autor veršované knihy žalmů (1680), který však ještě nezhudebňoval své verše sám.

Ve 2. polovině 18. století zažívá rozmach tak zvaná „ruská píseň“, což byl lidový romans, který počítal s interpretací jednoho zpěváka a doprovodem hudebního nástroje – cembala, fortepiana, houslí nebo kytary. V tomto období se v Rusku začalo hrát na kytaru. Ruská píseň byla stylisticky velmi pestrá a později se transformovala do různých typů romansů. Dala základ sólovému přednesu v doprovodu hudebního nástroje namísto vícehlasého či sborového zpěvu a capella.

Pro 19. století byl charakteristický zvýšený zájem básníků i hudebníků o podstatu poezie (muzikálnost) a o její původní určení – být přednášená, zpívaná, prostě mít zvuk. Rozvíjely se téměř všechny formy romansů i hodovní, husarské, agitační a studentské písně. Většinou se však orientovaly na vícehlasé zpracování, zatímco ruská píseň zůstávala sólová, v doprovodu hudebního nástroje. Písně se z tištěných zpěvníků dostávaly do masového repertoáru a v ústním předání se různě obměňovaly, obvykle zkracovaly. Takto se postupně asimilovaly s čistě lidovými písněmi a připravily půdu pro vznik nového žánru – městského romansu, který spojoval tradici venkovských lidových písní, městského folklóru a ruských literárních písní 18. století. Stál na pomezí mezi knižní poezií a ústní lidovou slovesností. Největší rozmach tento žánr zaznamenal v 60. – 70. letech 19. století, ale existuje dodnes. Literární vědci jej vymezují jako masovou kupletní píseň, pro niž jsou typické literární

i folklórní formy, variativnost, různorodý systém obrazů, dramatičnost a melodramatičnost obsahu, odpovídající expresivní forma a lexikální pestrost.

Kořeny autorské písně nacházíme dále v nezávislé poezii, která se na počátku 18. století začala objevovat jako opozice vůči existujícím pořádkům a která kvůli cenzuře nemohla být publikována. Šířila se buď formou nelegálních tiskovin nebo ústně. Charakteristický pro ni byl opoziční, burcující význam. Patřily sem verše děkabristů a různé agitační písně, které byly dobře známé nejen v prostředí šlechtické inteligence, ale i v demokratičtějších kruzích. Šířili je pracující, vojáci, poslílci a vězni prostřednictvím opisů. Obvykle existovaly různé varianty, které se dále upravovaly, jak písně a básně pronikaly do masového repertoáru. Všechna tato díla byla agitačně-propagandisticky zaměřená. Vždy se vázala ke konkrétní etapě ruského osvobozenického hnutí. Nešlo v nich o umělecké novátorství, spíše se pracovalo s tím, co bylo pevně zakotveno v literárním úzu. Nejrozšířenějším žánrem svobodné poezie byly krátké básně, z nichž vznikaly písně nebo romansy. Přesto žádní autoři těchto písní svá díla nezpívali ani k nim neskládali hudbu.

První pokusy spojit autora veršů a hudby a interpreta do jedné osoby se objevují na počátku 20. století. Alexandr Vertinskij, který působil jako herec, ale vždy se více cítil být básníkem, vytvářel svůj vlastní žánr „na základě lásky k ruskému mluvenému jazyku a na protest proti rutině, která dvě stě let vládla v ruských romansech.“¹ Pro tento nový žánr, který zatím ještě neměl název, bylo typické spojení poezie, hudby a hereckého umění. V době 1. světové války hrála poezie, i ta písňová velmi důležitou úlohu. Vzniklo mnoho patriotických, agitačních písní, jejichž úkolem bylo povzbudit lid a posílit vlastenecké cítění. V porevolučním období byly nejrozšířenější častušky a agitační písně. Ve 20. a 30. letech byly populární masové lyrické písně zaměřující se na témata války a míru, hrdinských skutků a povinností vojáka. Odrážely hlavní tendence literatury tohoto období - patos socialistického budování a nadšení. Masová píseň postupně nabývala oficiálního charakteru a ztrácela na kvalitě. Neodpovídala potřebě lidí, kteří hledali spíše důvěrné lyrické písně o člověku s jeho pocity a starostmi. Alternativou k masové písni byla píseň estrádní, která hrála na osobní, intimní struny v duši a spojovala vlastenecké cítění a jemnou lyričnost. Na konci 50. let se na estrádu dostala poezie mladých básníků, například Vozněnského, Jevtušenka a Achmadulinové. Do neoficiálního repertoáru se v tomto období zařazovaly také tak zvané věžeňské písně, pravděpodobně poslední živý žánr lidového folklóru.

¹ VERTINSKIJ, A. (1991) *Za kulisami*. p 66

Na konci 50. let a začátkem let 60., v období tání, se objevuje moderní autorská píseň se svými výraznými hrdiny a hřejivým a upřímným tónem jako reakce na upadající oficiální masovou píseň a jako alternativa k estrádní písni, která se orientovala primárně na milovníky poezie a kterou vytvářeli hudební skladatelé, básníci a zpěváci. Autorská píseň usilovala o dialog s co nejširším publikem a o bezprostřední kontakt s posluchači. Její počátek je obvykle spojován s prvními veřejnými vystoupeními Bulata Okudžavy. Okudžava však nebyl sám, kdo za doprovodu kytary zpíval své verše. Za ostatní jmenujme alespoň Jurije Vizbora, Novellu Matvejevovou, Alexandra Gorodnického, Michaila Ančarova, Alexandra Galiče a samozřejmě také Vladimíra Vysockého.

Autorskou píseň můžeme charakterizovat jako zpěv vlastních veršů s vlastním hudebním doprovodem. Novináři pro zpívající básníky našli označení „bard“, podle keltských lidových pěvců ze 13. století. Autoři písní nejen že nebyli profesionálními muzikanty, ale většinou neměli ani žádné hudební vzdělání. Autorská píseň nepočítala se školeným hlasem, neměla velký rozsah a zazpívat si ji mohl kdokoli. Melodie byly jednoduché a snadno zapamatovatelné a většinou se zpívaly za doprovodu kytary. Důležitá úloha patřila textu a interpretační intonaci. Bardí vyprávěli o sobě a o své době. Hrdinové jejich písní byli silní duchem a nebyli lhostejní k tomu, co se kolem nich dělo. V písních se řeší sociální i politické otázky. Autorská píseň vznikala na základě vážného přemítání o životě člověka a jeho tragických osudech. Nechtěla posluchače pobavit, ale donutit je k zamyšlení. Písně se šířily většinou ústně a při interpretaci se improvizovalo, proto měly písně proměnlivou melodii. Bardí často protahovali souhláskové zvuky, což je přibližovalo k lidové písni. Hudební doprovod podtrhoval poetické slovo a někdy odhaloval jeho nečekané významy. Vytvářel zvláštní rytmus, který byl těsně spjat s obsahem textu. Písně se původně zpívaly v komorním prostředí, na turistických výletech či geologických expedicích. Postupně se začalo koncertovat veřejně a s příchodem magnetofonu se autorské písně obrovským tempem rozšířily po celé zemi v nelegálních kopiích, díky nimž se autorům dařilo obcházet cenzuru. V širším slova smyslu jsou autorskými písněmi všechny písně, u nichž jedna osoba představuje autora veršů a hudby i interpreta, který se sám doprovází na hudební nástroj. Důležitý je zde však text, na rozdíl od masové písně, kde dominuje hudební motiv. Proto autorské písně psali básníci - zpívající básníci. Text podmiňoval hudbu i způsob interpretace. Melodie a rytmus nebyly samoučelné. Vysockij k tomu na koncertě v roce 1980 řekl: „Když jsem uslyšel písně Bulata Okudžavy, pochopil jsem, že je možné zvýraznit verše ještě

hudbou, melodií a rytmem. A tak jsem ke svým veršům také začal skládat hudbu.“² Základním cílem autorské písně bylo odhalit a zdůraznit smyslové a hudebně rytmické nuance veršů. „Dělá se to proto, aby lidé dokázali básně vnímat ještě lépe.“³ Proto se autorská píseň hodnotí především podle kvality textů. Od tištěné poezie se odlišovala širokou dostupností a srozumitelností, od estrádních písní hlavně tím, že nechtěla být „lehkým“ zábavním žánrem.

Autorská píseň byla v opozici k oficiálnímu umění. Zdaleka ne všichni bardi však byli politickými disidenty jako Galič a politické motivy nebyly pro autorskou píseň hlavní. Opozice hrdiny autorské písně byla mnohem širší než sféra politiky. Týkala se estetiky, etiky, literatury atd. Svoboda, nezávislé názory, komornost a soustředěnost na osobní pocity a starosti (v opozici vůči panující veřejnosti a kolektivismu) - to byly znaky, kterými se vyznačovali tvůrci autorské písně. Na konci 60. let byla autorská píseň vytěsněna do poloilegality. Nevysílala se v rádiu ani v televizi. Novináři v oficiálním tisku útočili na Okudžavu a Vysockého a Galič byl nakonec nucen odejít do emigrace.

V druhé polovině 80. let, v době perestrojky, došlo k odstranění všech omezení a autorská píseň se dočkala uznání kritiky a zaujala své místo v historii literatury. Časem ji ovšem pohltila masa moderního pluralistického umění. Proto se někteří, včetně Bulata Okudžavy, domnívají, že by za autorské písně měly být považovány pouze takové písně, které se objevily před začátkem 90. let 20. století.

² VYSOCKIJ, V. (1993). *O pesnjach, o sebe*.

³ VYSOCKIJ, V. (1993). *O pesnjach, o sebe*.

3. VLADIMÍR VYSOCKIJ: NĚKOLIK ŽIVOTOPISNÝCH ÚDAJŮ

Nejznámější ruský bard, Vladimír Vysockij, se narodil v roce 1938 v Moskvě. Rané dětství strávil s otcem v Sovětské okupační zóně u Berlína, kde se učil hrát na piáno. Když mu bylo jedenáct, vrátil se k matce do Moskvy a zbytek dětství strávil v moskevských dvorech, na Bolšom Karetnom, odkud později čerpal inspiraci pro svůj cyklus podsvětních písní. Vystudoval herectví na umělecké škole při divadle MCHAT Němiroviče Dančenko a velkého uznání dosáhl jako herec avantgardního divadla Na Tagance v souboru Jurie Ljubimova. Nesmírně populární bylo především jeho ztvárnění Hamleta. Hraní pro něj bylo řemeslo, ale opravdovou vášní mu byla poezie. Oficiálního uznání se mu nikdy nedostalo, nebyl ve svazu spisovatelů a za života mu nevyšla jediná sbírka. Vysockij si však ke svému publiku cestu našel. Inspirován Bulatem Okudžavou začal také své básně zpívat. Nejprve v soukromí, ve společnosti přátel, později v divadelních a filmových rolích a nakonec na věčně vyprodaných koncertech. Obdivovaly ho všechny vrstvy sovětské společnosti. Nelegální nahrávky se šířily v milionových nákladech „magnitizdatem“, zvukovou analogií samizdatu, po celém Rusku a brzy mu přinesly nesmírnou popularitu. Režim ho střídavě stíhal a toleroval. Jeho třetí ženou se stala francouzská herečka ruského původu Marina Vladyová, díky níž mohl cestovat a neoficiálně koncertovat také v zahraničí. Celý život se potýkal s alkoholismem. Na vrcholu slávy koncertoval, nahrával, natáčel, zkoušel v divadle, po nocích psal básně a to vše tempem, které nakonec nedokázal zvládnout bez pomoci drog. Zemřel v roce 1980 ve svém moskevském bytě na vyčerpání a předávkování. Po smrti mu začaly vycházet sbírky básní a desky s nahrávkami. V současné době má již Vysockij své nezpochybnitelné místo v historii ruské literatury a bývá dokonce nazýván Puškinem 20. století.

4. VYSOCKÉHO PÍSŇOVÁ TVORBA

Vysockij žil a tvořil v době, kdy bylo vše jasně naplánované, risk nebo spontánní umělecké projevy tvůrčí osobnosti nebyly žádoucí, tvorba podléhala přísným normám a svoboda byla omezená stejně jako kontakt se světem. Krátké období tání připravilo půdu pro demokratizaci společnosti a básníci začali hledat nové způsoby sebevyjádření. Vysockij byl mnohostrannou osobností. Byl básníkem i skladatelem, hercem i režisérem vlastních děl. Svě poetické, hudební a herecké nadání synteticky spojil v písňové poezii, která byla jádrem jeho uměleckého světa, jak sám opakovaně zdůrazňoval: „Kdybych měl na jednu misku vah položit divadlo, film, televizní role, koncerty a na druhou jenom práci na písničkách, ujišťuji vás, že písničky vše ostatní převáží.“⁴ Svě písničky, kterých napsal přes šest set, raději nazýval básněmi. „Vždyť to vlastně nejsou písničky, ale básně, které jsou doplněné o rytmus a přednášejí se za doprovodu kytary nebo jiného prostého nástroje.“⁵ Vysockij celý život marně usiloval o oficiální uznání. Za života mu však nevyšla jediná sbírka a do Svazu spisovatelů ho nepřijali. Teprve po smrti se o něm začalo psát a dnes již má své nezpochybnitelné místo v moderní ruské literatuře. Hovoří se o něm jako o básníkovi národního a možná i širšího významu a jeho dílo se vyučuje ve školách a na filologických fakultách. Zpravidla se přitom vykládá právě v kontextu autorské písničky. Vysockému se podařilo výrazně zkrátit vzdálenost mezi autorem a čtenářem. Na koncertech podle atmosféry a reakcí publika spontánně měnil texty, rytmus i melodii svých písniček. Dokázal k posluchačům promlouvat jazykem, kterému rozuměli, o tématech, která je zajímala. Na jednom z posledních vystoupení charakterizoval zaměření své tvorby následovně: „...spoléhám se na jediné - že vás, stejně jako mě, trápí určité problémy, lidské osudy, že nás znepokojují stejné myšlenky, že vám stejně jako mně rozdírá duši a drásá nervy nespravedlnost a lidské neštěstí.“⁶ Lidé se v jeho písničkách nacházeli, poznávali v nich životní situace, které sami zažili. Literární vědec Vladimir Novikov označil texty Vysockého výstižně za encyklopedii ruského života.⁷

Tvůrčí evoluce Vladimíra Vysockého se obecně vykládá jako postup od nedokonalejších básnických forem k formám dokonalejším a tematicky od jednoduchých

⁴ VYSOCKIJ, V. *Pesenka o pereselenii duš*. [online]. Youtube [cit.2011-08-23].<<http://www.youtube.com/watch?v=h5fFM5VdfGI>>.

⁵ VYSOCKIJ/Odno iz poslednich vystuplenij V. Vysockogo 25.7.1980. [online]. Tragedia svobody [cit.2011-08-23].

⁶ VYSOCKIJ/Odno iz poslednich vystuplenij V. Vysockogo 25.7.1980. [online]. Tragedia svobody [cit.2011-08-23].

⁷ MALENOVÁ, E. (2006) *Vladimír Vysockij nepije sám. Legenda žije*. - In: Literární noviny 22/2006. - p 11.

písni (tzv. blatných; jinak také podsvětních, věžeňských nebo kriminálnických) až k hluboce filozofickým písním o smyslu lidského bytí. Na počátku si osvojoval různé tradice, poté je rozpracovával a prohluboval a na konci se přiklonil k tradici puškinské. Pro jeho verše jsou charakteristické klasické formy, dominance jambu, vysoký podíl tříslabičných stop, polymetrie, hojnost daktylských zakončení, užití monorýmu a netradiční grafiky. Těžko bychom v jeho tvorbě hledali žánrovou dominantu. Občas využíval folklórní žánry a psal pohádky, podobenství, častušky i bajky.

Spektrum témat a problémů, kterými se Vysockij ve své tvorbě zabýval, je velmi široké. Zahrnuje ztrátu domova, život na ulici, rozpad rodiny, nesvobodu, opozici města a vesnice. Kritizoval poměry ve společnosti, režim a chování lidí. Reagoval na aktuální dění v zemi. Vyznával trvalé hodnoty jako přátelství, lásku. Obracel se k věčným tématům odpovědnosti a svědomí, vyjadřoval konkrétní historické i obecně lidské, současné i nadčasové aspekty. V boha údajně nevěřil, ale náboženská tematika se v jeho písních objevuje. Neustále hledal komplexní mravní systém, usiloval o upevnění obecně lidských a nadčasových zákonů. Veškerá různorodost témat, motivů a obrazů realizuje v podstatě tuto základní ideu. Odhaloval hříchy demoralizované společnosti bez kázání a blahosklonnosti. Uměl ukázat na bolavá místa. Neprezentoval ani tak vlastní přesvědčení, jako spíš nahlas uvažoval o životě a hledal řešení, zato však bez kompromisů a neohroženě. Mnohá témata zazněla poprvé právě v jeho básních. Teprve později je zpracovali i jiní autoři. Jako by byl stále o pár kroků napřed před oficiální literaturou. Mluvil o tom nejpodstatnějším a nejdůležitějším, o čem bylo v jeho době třeba mluvit. V jednom z pozdějších vystoupení řekl: „Myslím, že je důležité mít hlavně svůj pohled na svět.“⁸

Písňová poezie Vysockého se často člení na tzv. písňové cykly (blatný, válečný, sportovní, kosmonautský, alpinistický, pohádkový, námořní, parodicky-satirický, lyrický). V poslední době se však objevuje názor, že je třeba vnímat celý soubor písní jako jediný text, zejména proto, že systém jeho postav funguje jako celek. Zlodějíčci, vězni, prostitutky, vědci, sportovci a odpovědní pracovníci, ti všichni tvoří jeden společenský organismus a spoluutvářejí tragičnost jeho existence. Přesto se blíže zmíníme o cyklu alpinistickém a satirickém, k nimž se řadí dále analyzované texty.

Alpinistický cyklus se oddělil od širšího sportovního cyklu. Jeho uzavřenost je dána dobou a účelem vzniku - během natáčení filmu *Vertikal* v roce 1966. Krása skalních štítů se

⁸ PEREVOZČIKOV (1988) *Živaja žizň*. - p 314.

v alpinistických písních stává symbolem lidské touhy po štěstí a nostalgii po šťastných okamžicích, které se už nevrátí (*Процание с горами*). Člověk je v nich nucen opustit své pohodlí, které je někdy asociované se statičností a nečinností, a zlézat další, dosud nepokořené vrcholy. Zaznívá zde i autorovo volání po právu na svobodnou volbu životní cesty (*Ну Вот, Исчезла Дрожь В Руках*). Hrdinové se mohou ocitnout na hraně (*Песня о дыре*). Kritické situace jsou v díle Vysockého obecně důležitým uměleckým záměrem odkrývání postav. Nezáleží na tom, kde a kdy k extrémním situacím dochází, hlavní je, jak se hrdina zachová. Přirozené sympatie chová autor k cílevědomým, svobodomyšlným a duševně silným osobnostem, které se bez ohledu na profesi nebo historický kontext často stávají jakýmsi dvojníky autora. Opačné pocity budí pasivní, duchovně zlomené postavy ponořené do bažiny všedního života, nechávající se vláčet proudem.

Satiricko-žánrové texty nabízejí obrázky všedního dne. Hlavními cyklotvornými prvky jsou syžetovost, kterou Vysockij pociťoval i v charakteristice některých písní jako „novel“, a satira realizující se pomocí výrazné ironie. Autor v těchto písních ukazuje nedostatky svých spoluobčanů (závist, hrubost, primitivismus, alkoholismus atd.) a směje se jim. Setkáváme se zde s šukšinskými podivíny (*Диалог у телевизора, Милицейский протокол, Два письма*) i zrůdnými charaktery lidí pšících s potěšením udání na své sousedy i přátele (*Невидимка*). Autor vytváří také typ folklórního prostřáčka, jehož charakter zcela rozvrátilo loajální smýšlení, potřebné ke spokojenému životu, a jehož vkus se řídí měřítky masové kultury (*Жертва телевидения*). Zdánlivá slušnost a korektnost hrdinů skrývá podlou duši, schopnou ve jménu vlastního prospěchu čehokoli. Autor se svým postavám ironicky vysmívá a v jeho smíchu se skrývá nesouhlas a odmítnutí. Setkáváme se zde s ironií, která se rodí z vnitřního odporu proti politickému a společenskému režimu a ve které je vyjádřena touha po svobodě.

Vysockého básně působí lehce, ale když se do nich člověk zaposlouchá, pozná, jak těžce bylo této lehkosti dosaženo (A. Mežirov). Brodský upozorňoval na Vysockého absolutní cit pro jazyk, pozoruhodné, fenomenální rýmy a roli v rozvoji jazyka ruské poezie a moderního verše. Obecně se cení jeho použití lexiky - významová hloubka, hra významů, bohatství a různorodost lexikálních rejstříků. Vysockij užívá živou hovorovou intonaci, která je vždy motivována konkrétním obrazem, charakterem, povahou nebo stavem hrdiny písňového monologu a vyjádřena stavbou lexikálních, frazeologických a intonačně-syntaktických jednotek. Jeho písně jsou plné podtextů a metafor. Často parafrázuje frazeologizmy. Buď záměnou jednoho elementu, změnou pořádku slov nebo užitím frazeologizmu v přímém významu. Výsledkem je nové, někdy nečekané vyznění. Pro

Vysockého písňovou tvorbu je charakteristická tendence k syntéze různých stylů: realismu, romantiky, pohádkovosti, fantastiky, přirozené prostoty a spolu s tím krajního napětí a expresivity uměleckých jazykových a veršových prostředků. Jedním ze základních prostředků autorského myšlení je již zmíněná ironie sloužící ke snížení napětí. Ironie nabývá v díle Vysockého podoby parodie, paradoxu, hyperboly, grotesky nebo se skrývá ve spojení různých jazykových stylů, které autor staví vedle sebe a nechává vyniknout kontrast. Většinou zakládá poselství svých písní na výrazné dějové linii. Pro svůj spád a nečekané vyvrcholení bývají nazývány „písňovými novelami“. „V podstatě se všechny písně se snažím psát jako příběhy, aby se v nich něco dělo.“⁹ Vysockij zdůrazňoval, že jejich interpretace vyžaduje bezprostřední kontakt a interakci posluchačů. Většinu napsal v první osobě a zpíval je z pozice nejrůznějších postav. Dokázal mluvit hlasem celých sociálních skupin (podsvětní písně), generací (*Баллада о детстве*) i lidí různých profesí a zájmů (alpinistické, námořnické, sportovní, kosmonautské a jiné písně). Mohli bychom říci, že jako interpret vlastních písní zahrál mnohem více rozmanitých rolí, než stihl za svého působení v divadle nebo ve filmu. Herecká kolegyně Alla Děmidovová charakterizovala Vysockého písně slovy: „Každá byla jako malé představení, v němž byl Vysockij dramatikem, režisérem i hercem.“¹⁰ Lidé jej často s jeho hrdiny ztotožňovali. Při jednom vystoupení v r. 1979 řekl: „Myslím, že lidé ty písně přijímají jako by to bylo o nich, protože je zpívám jako za sebe, svým jménem. Jsou to prý písňové monology, tak jim říkají i na deskách. Jak je libo, ať jsou to tedy monology. Pro mě jsou to naopak dialogy, dialogy s lidmi, kterým je zpívám...“¹¹ Osobitost Vysockého spočívala mimo jiné v tom, že vedle tragického tónu dokázal být nakažlivě veselý. V době tání, kdy se na čtenáře valila lavina závažných témat, bylo zapotřebí někoho, jako byl Vysockij, kdo promlouval zlehka, s humorem a neoficiálně. Mistrovsky dokázal spojit vnější humornost formy s celkovou vnitřní závažností a palčivostí obsahu. Stejně dobře se mu dařily komické i tragické postavy.

Vysockij žil, hrál i zpíval naplno. Při představení Hamleta hubl o několik kilogramů, při zpěvu se zdálo, že spíš zoufale křičí, jako by mu každou chvíli měly prasknout hlasivky, jakoby se chtěl svým chraplavým křikem probít do lidských srdcí. Svým zpěvem duši nehladil, ale drásal. S patosem křičel slova, uměl zpomalit, nadechnout se. Jeho image je nerozlučně spjatá s kytarou, která podtrhovala jeho výjimečný, chraplavý hlas. Často byla rozladěná, prý záměrně. Neměl rád, když mu na ni kdokoli sahal a pokoušel se ji naladit.

⁹ *Staratěl'* (1994). Sbornik vospominanij. - Moskva. - p.67.

¹⁰ DĚMIDOVÁ, A. (1989) *Vladimir Vysockij, kakim znaju i ljublju*. - Moskva. - p.139.

¹¹ *Staratěl'* (1994). Sbornik vospominanij. - Moskva. - p.325.

Vyhýbal se líbivosti a uhlazenosti. Proto se mu také nelíbilo, když jeho písně zpívali estrádní zpěváci. Když už napsal píseň pro někoho jiného, bylo to pro přátele herce, protože mu záleželo na výrazu podloženém obsahem. Hudební doprovod byl nezbytným doplňkem veršů, které podtrhoval výraznou rytmizací, deklamační intonací a výraznější melodičností. Vycházel z ruské melodiky, z ruské mollové harmonie, kterou někdy doplňoval durovými refrény. Nebyl nijak vynikající kytarista, ani zpěvák. Hrál a zpíval jako herec a hlavní důraz kladl na sdělení.

5. VYSOCKIJ V ČESKÉM KONTEXTU

V českém prostředí byl Vysockij za svého života prakticky neznámý. Vyšel zde zřejmě jen jeden článek, a to ještě v překladu z ruštiny, kde se o něm mluví, ovšem jen jako o sovětském herci.¹² Jedním z mála Čechů, kteří o existenci Vysockého věděli už v 60. letech, byl překladatel Milan Dvořák. Vzpomíná, že se v roce 1967 v Československu prodávala deska s písněmi z filmu *Vertikál* vydaná sovětskou Melodii.

Poprvé měli čeští recipienti možnost seznámit se s písněmi Vysockého v rodném jazyce právě v překladu Milana Dvořáka, když Sekce mladé hudby v roce 1983 vydala výběr z díla Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého *Koně k nezkracení*. Následovala sbírka *Zaklínač hadů* s překlady Jany Moravcové vydaná v roce 1984 v Lidovém nakladatelství. V roce 1984 vyšly také na stránkách *Mladého světa* překlady Vysockého písní od českého písničkáře Jaromíra Nohavici. Časopis *Sovětská literatura* otiskl Dvořákovy překlady v čísle 5/1987 (dvanáct básní) a v čísle 12/1988, které bylo celé věnované tvorbě Vladimíra Vysockého, šestnáct básní, včetně *Podobenství o pravdě a lži* a *Koní k nezkracení*. Ve stejném roce vyšla v Lidovém nakladatelství ještě rozšířená reedice *Zaklínače hadů* s názvem *Vladimír Vysockij* a dále výběr ze sovětských písničkářů *Atlanti drží nebe* s překlady Vysockého od Milana Dvořáka. Po delší pauze se v roce 1997 objevila rozsáhlá sbírka *Pravda a lež: Písňové texty* z vydavatelství Votobia a v roce 2006 kniha *Nepiju sám* z vydavatelství Dokořán, obě s překlady Milana Dvořáka.

Kromě překladů vyšla v Čechách v roce 2002 také literárněvědná studie Heleny Filippové *Путь от барда к поэту* analyzující tvůrčí evoluci ruského zpívajícího básníka a k 25. výročí úmrtí vydal pražský Albatros vzpomínkovou knihu Mariny Vladyové *Vladimír aneb Zastavený let* s překlady písní a básní od Milana Dvořáka.

V roce 1997 se v knize *Přehledné dějiny literatury III. Dějiny české a světové literatury od roku 1945 do současnosti* v části *Poezie zpívaná, recitovaná a experimentální* zmiňuje jméno Vladimíra Vysockého v souvislosti s francouzským šansonierem Jacquesem Brelem a jeho interpretačním stylem a v roce 2007 nastudoval balet Národního divadla představení *Brel - Vysockij - Kryl / Sólo pro tři*, které se pro úspěch bude v příštím roce uvádět znovu.

¹² ČERTOK, S. (1973) *Vladyova a Vysockij*. - p 62.

Vysockij se dostal také do českých učebnic pro základní a střední školy. Státní pedagogické nakladatelství vydalo v roce 1999 *Čítanku a literaturu pro učební obory SOU* s texty písní *Pravda a lež* a *Dialog u televizoru* a v roce 2007 *Čítanku pro sedmý ročník* s textem *Písně o kamarádovi*.

K popularizaci písničkáře Vladimíra Vysockého u nás přispěl velkou měrou Jaromír Nohavica, který jeho písně zpívá jak ve vlastním překladu, tak i v překladu Milana Dvořáka. Interpretaci Vysockého se věnují samozřejmě i další hudebníci, například Radůza, zpěvačka oceněná Akademií populární hudby třemi zlatými Anděly. Její verze písně *Папыс* za doprovodu akordeonu se energickým až živelným interpretačním stylem asi nejvíce blíží Vysockému. Jednu z písní Vladimíra Vysockého (*Один музыкант объяснил мне пространно...*) si pod názvem *Jeden muzikant zazpíval* i Karel Gott. Vydal ji na desce v roce 1972. Textem ani melodií sice původní píseň moc nepřipomíná, ale dostala se na CD *Владимир Высоцкий на языках мира* vydané v roce 2000 v Rusku vydavatelstvím *Moskovskie okna*. O přetrvávajícím zájmu o písně Vysockého svědčí také vydání souborného CD *Best of* skupiny *Rapmasters* z roku 2001, na něž skupina zařadila svou hip-hoppovou verzi *Pravdy a lži (Lež a Pravda)*. Vysockého písně v Čechách interpretuje i překladatel Milan Dvořák spolu s českou herečkou Věrou Slunéčkovou. V roce 2002 připravili hudební pořad *Román o holkách*, který uvedli v pražské divadelní kavárně *Vikadlo*.

V roce 1999 natočila ostravská televize hodinový dokumentární film *Asteroid 2374 : život a smrt Vladimíra Vysockého* - poprvé ho odvysílala ČT1 v roce 2000. Ve filmu jsou použity překlady Milana Dvořáka. Pražské vydavatelství *World Circle Found* vydalo v souvislosti s tím rozsáhlou životopisnou knihu se stejným názvem.

Nyní se blíže zaměříme na české překladaatele, jejichž překlady budeme dále v této práci analyzovat.

5.1. JANA MORAVCOVÁ

Básnířka, prozaička, autorka knih pro děti a detektivních próz Jana Moravcová se narodila v roce 1937. Vyrostla v rodině zámečníka, pracujícího na železnici. Vystudovala překladatelství na Vysoké škole ruského jazyka a literatury v Praze, kde absolvovala v roce 1959 diplomovou práci *Srovnání dvou překladů poemy Vladimíra Majakovského 150 000 000*. Po přepracování ji obhájila též jako práci rigorózní. Po studiích nastoupila jako redaktorka do nakladatelství Svět sovětů (od 1968 Lidové nakladatelství). Působila v něm až do 70. let, od roku 1972 ve funkci zástupkyně šéfredaktora. V letech 1975–1990 pracovala v nakladatelství Československý spisovatel jako zástupkyně šéfredaktora. V letech 1989–1996 působila jako šéfredaktorka edice Adéla (edice Uměleckého svazu autorů detektivní a dobrodružné literatury).

Moravcová začala publikovat verše a divadelní glosy již ve školním časopise posléze přispívala do regionálních periodik. Během studií v Praze časopisecky debutovala humoristickou povídkou otištěnou 1958 v týdeníku *Svět sovětů*, poté jí v nejrůznějších časopisech vycházely prózy, básně, verše pro děti, reportážní glosy a překlady, nejprve z ruštiny a později též ze španělštiny. V posledních letech spolupracuje s Českým rozhlasem. Je autorkou rozhlasové hry *Rozhovor s motýlem* a na základě její knihy vznikla rozhlasová hra *V režii strachu* a seriál *Pohádky stříbrného delfína*.

V prvních knížkách se Moravcová představila jako autorka básniček, netradičně koncipovaných pohádek pro děti a zábavných příběhů pro mládež. Později pro mladé čtenáře napsala životopisné vyprávění *Poklad Kryštofa Kolumba* a dívčí román *Prázdniny s Monikou*. Různorodá je i Moravcové prozaická tvorba pro dospělé. Jejím těžištěm jsou psychologické romány, novely a povídky, patří k ní však i polohy humoristické, žánr sci-fi a zvláště detektivní a kriminální tematika. Příznačné je pro ni hojné vyžívání kompozičních postupů žánru prózy s tajemstvím a situování příběhů do světa s nadčasovou fantaskní atmosférou. Ve fragmentárních syžetech se autorka zpravidla zaměřuje na dobrodružné, záhadné motivy a náměty, v nichž se prolíná konvenční poloha banální každodennosti s vylíčením bizarních figurek a jejich podivínského jednání (*Klub neomylných a jiné příběhy, Klub omylných*). V 90. letech se přiklonila k žánru psychologické detektivky a kriminálního příběhu.

Jako básnířka se Moravcová již od lyrického debutu *Sněhokruh* ze 70. let opírala o reminiscence dětství a mládí a svou životní filozofii promítala i do emocionálních motivů inspirovaných romantikou četných cest po Sovětském svazu, zejména po Sibiři. Její poezie, charakteristická refrénovitě se opakujícími meditativními lyrickými obrazy a metaforami

přírody, usilovala v souzvuku s dobovou básnickou dikcí o vyjádření obecnějších etických postojů. Zřetelná je v ní i tendence k prozaizaci poetického sdělení.

Její překlady Vysockého vyšly v roce 1984 jako sborník s názvem *V. Vysockij: Zklínač hadů*, později výbor rozšířila a vydala v roce 1988 pod názvem *Vladimír Vysockij*.

5.2. MILAN DVOŘÁK

Tlumočník a překladatel Milan Dvořák se narodil v Praze v roce 1949. Základní školu absolvoval v Praze, ale několik let (1959-63) chodil do ruské školy v Moskvě, kde jeho otec působil jako diplomat. V roce 1968 maturoval na střední škole ekonomické, na podzim 1968 a na jaře 1969 strávil s rodiči několik měsíců v Indii a po návratu nastoupil na obchodní fakultu Vysoké školy ekonomické. Studium mu moc nešlo, zčásti také proto, že se mu před dvacátým rokem věku závažná oční vada zhoršila natolik, že nemohl číst, a tak mu chyběla i motivace. Nedokázal si představit, co by s takovým vzděláním v životě dělal. Na radu jedné známé své matky opustil ekonomii a přihlásil se na obor tlumočnickví-překladatelství, který na FFUK v roce 1976 absolvoval. Od té doby se již třicet let žije jako konferenční tlumočník. Je zakládajícím členem a prvním předsedou Asociace konferenčních tlumočnicků (ASKOT). Zabývá se také literárním překladem, to ovšem za pomoci své rodiny a přátel, kteří mu texty originálů načítají na diktafon. Z angličtiny překládá především díla dokumentární, životopisná a historická, z ruštiny spíše uměleckou prózu a poezii. Je autorem posledního českého překladu Puškinova *Evžena Oněgina* a Gribojedovova *Hoře z rozumu*. Spolu s Věrou Slunéčkovou se zabývá i interpretací českých překladů ruských zpívajících básníků. Přeložil více než sto písní V. Vysockého. Poprvé se s jeho písňovou tvorbou setkal ještě v 60. letech, kdy v Čechách vyšla deska s písněmi z filmu *Vertikal*. Později se během pracovního pobytu v Sovětském Svazu setkal s lidmi, kteří poslouchali Vysockého. Udivilo ho, že se vědci, řidiči i sekretářky smáli ve stejných místech. „Čas od času jsem teoreticky pomýšlel na překlad, ale vždycky jsem tu myšlenku zavrhl, protože mi připadalo, že tohle vlastně ani překládat nejde. Až když Vysockij v létě 1980 umřel, dolehlo to na mě jako jakási nevyřčená výzva, jako úkol, který mi sice nikdo neukládá, ale já přesto cítím, že bych ho měl splnit.“¹³ Překlady pořizoval na základě zvukových záznamů. Nejprve proto, že v tištěné podobě nebyly k dispozici, a později z důvodu slabozrakosti. Ale to nebyl, jak sám říká, hlavní důvod: „Myslím si, že stejně jako je v jazyce primární řeč a písmo až sekundární, je i ve Vysockého písňové tvorbě prvotním a živoucím organismem zpívaný přednes, zatímco zápis na papír je až druhotný a liší se od vlastní písně asi tak, jako se ta nejnádhernejší malba okouzující krásky mrtvou olejovou barvou na mrtvé plátno liší od krásky samotné.“¹⁴

¹³ DVOŘÁK, M. (1997) *Poznámky k překladu*. In: *Pravda a lež: Písňové texty*, Praha: Votobia.

¹⁴ DVOŘÁK, M. (1997) *Poznámky k překladu*. In: *Pravda a lež: Písňové texty*, Praha: Votobia.

5.3. JAROMÍR NOHAVICA

Jaromír Nohavica se narodil v roce 1953 do rodiny bývalého novináře, kterého v 70. letech vyhodili z rádia. Otec se ho původně snažil směřovat k psanému slovu, ale nakonec mu novinařinu rozmluvil. Jaromír vystudoval střední všeobecně vzdělávací školu, vysokoškolská studia nedokončil a na pedagogickou fakultu se nedostal zřejmě kvůli nevyhovujícímu kádrovému posudku. Protože rád četl a vždy ho to táhlo ke knihám, vystudoval si ještě dálkově střední knihovnickou školu. Hudební vzdělání nemá. Na kytaru, housle, flétnu i tahací harmoniku se naučil hrát sám. Od roku 1981 se živí jako umělec na volné noze. Svými protestsongy se znelíbil cenzorům a stejně jako jiné angažované umělce jej totalitní režim omezoval ve svobodném vyjadřování. V roce 1985 například přijal pozvání na folkový festival Porta, ale nakonec mu zakázali vystoupit a musel opustit město. V době, kdy nesměl koncertovat, nevyšla mu jediná nahrávka a média o něj nejevila zájem, se paradoxně opakovaně umísťoval v první desítce v anketě o nejpobulárnějšího zpěváka Zlatý slavík. Jeho tvorba kolovala hojně ve formě amatérských ilegálních audionahrávek nebo se šířila pouhým opisem. Podobně jako Vysockij měl problémy s alkoholem, na rozdíl od ruského básníka však nad závislostí zřejmě zvítězil.

Nohavicova písňová tvorba je tematicky velmi různorodá. Píše o lásce, přátelství, naději, pomíjivosti, o historických událostech, aktuálních tématech, o sportu a populární jsou také jeho písničky pro děti. Nalezneme u něj středověkou atmosféru, poetiku všedního dne, jemný humor, slovní hříčky, milostnou lyriku, epické vyprávění, satiru, parodii i nadčasovou filozofii v různých hudebních útvarech (aktuální blues, balada, romance, podobenství, dětská říkadla, lidové chorály, popěvky, valčíky, šansony, ruské romansy). Snaží se vystihnout zákonitosti světa a lidského bytí, potýká se s nejhlubšími životními pocity, otázkami víry, nesmrtnosti, údělu umělce, osudu. V poslední době často reaguje na aktuální společenské a politické problémy. Svými písněmi dokáže vystihnout nejrůznější nálady od melancholie a stesku až po bujaré veselí. Obecně se cení jeho výrazový rejstřík a propracované texty. Zvýraznění výpovědi dosahuje vzornou deklamací, zvoleným žargonem, účelnou stavbou melodií a vhodnými proměnami hudební roviny zpracování (od lidovky až k šansonu). Jeho texty se dočkaly překladu do polštiny, angličtiny, němčiny, italštiny, maďarštiny a esperanta.

Jako textař spolupracoval s řadou populárních zpěváků a kapel. Přestože je v obecném povědomí zapsán především jako písničkář, překladatelské činnosti se věnuje už od konce 70. let. V roce 1981 vydal samizdatem překlad frašek *Piórka* polského básníka Jana

Sztaudyngera, později se věnoval překladům či přebásňování libret, včetně *Dona Giovanniho*, *Così fan tutte* a *Figarovy svatby* italského libretisty Lorenza da Ponte. Nohavica přeložil devět písní Vladimíra Vysockého (oficiálně vyšly v *Mladém světě* v roce 1984) a dvě vlastní mu věnoval (*Píseň pro V.V.* a *Divoké koně*). Je obdivovatelem ruské literatury a poezie. Kromě Vysockého překládá a interpretuje také Bulata Okudžavu a Alexandra Bloka. Využívá přitom i překladů Milana Dvořáka *Pravda a lež* a *Dialog u televize*, které považuje za nepřekonatelné. Zmíněné písně patří v jeho podání k nejpoblárnějším Vysockého písním v českém prostředí. Prý se je zrovna chystal přeložit, když se mu do rukou dostaly Dvořákovy rukopisné překlady a usoudil, že „nemá smysl snažit se o další verzi“.¹⁵ Považuje se za poloznalce ruštiny. Texty si vždy nejprve nechal doslova přeložit a pak „ony doslovné elaboráty odhodil a nechal se vést duchem písně“.¹⁶

¹⁵ NOHAVICA, J. *Oficiální internetové stránky*.

¹⁶ NOHAVICA, J. *Oficiální internetové stránky*.

6. ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKLADŮ

6.1. Metody a postupy

Těžištěm této diplomové práce bude rozbor překladů Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Jaromíra Nohavici. Východiskem pro analýzu budou české a slovenské teorie překladu teoretiků Levého, Popoviče a Vilikovského, především jejich rozpracování významových posunů. Z hlediska teorie překladu je překlad proces, v němž dochází k překódování informace z jednoho jazykového systému do jiného. Každý překladatel je nejprve recipient a teprve poté se stává expedientem díla nového. V závislosti na jeho interpretaci, kterou odkrývá ideově estetické hodnoty díla, se formuje jeho překladatelská koncepce. Ta je základem dalšího postupu a metody sloužící k reprodukci originálu (Vilikovský). Reprodukce originálu je tvorba nového textu s cílem zapůsobit na recipienta stejně jako na své čtenáře působí originál. Hlavní cíl je tedy v překladu cíl reprodukční (Levý).

Naším úkolem bude zjistit, nakolik překladatelé dodrželi původní vyznění originálu, jak se jim podařilo najít ekvivalentní prostředky s přihlédnutím k jejich významové složce v rámci celého textu.

Významové posuny jsou jistě nutným průvodním jevem překódování jazyka originálu do cílového jazyka překladu. Je však důležité zachovat invariant. Zkoumáním posunů lze odhalit překladatelův idiolekt. Anton Popovič ve své *Teorii umeleckého překladu* z roku 1975 rozlišuje čtyři posuny na úrovni makrostylistiky: konstitutivní, individuální (idiolekt překladatele), tematické (náhrada reálií, výrazových spojení a idiomů originálu domácími prvky - tam, kde konotativní význam převažuje nad denotativním, můžeme hovořit o substituci) a negativní (nepochopení originálu z důvodu neznalosti výchozího jazyka nebo nerespektování zákonů ekvivalence). Na úrovni mikrostylistiky pak Popovič popisuje sedm posunů: 1. stylistickou nivelizaci (zjednodušení výrazových vlastností, zploštění, ochuzení stylu; 2. stylistické zesilování (užití neodpovídajících, přehnaných jazykových prostředků); 3. stylistická přeměna (změna výrazových vlastností); 4. stylistická substituce (nahrazení cizích výrazových prvků dostupnými domácími prostředky, např. idiomy, rčeními); 5. stylistická kompenzace (náhrada nepřeložitelného prvku za účelem zachování výrazové hodnoty); 6. stylistická typizace (překlad typickými výrazovými prvky) a 7. stylistická individualizace (překlad netypickými výrazovými prvky).

Pomocí analýzy překladatelských posunů se pokusíme definovat překladatelskou metodu a zhodnotit kvalitu zkoumaných překladů. V souladu s postupem, který navrhuje Levý, přitom nejprve uvedeme originál a překlad, objasníme okolnosti vzniku původního textu a poté nabídneme vlastní interpretaci díla, kterou srovnáme s interpretací překladatelů. Na závěr porovnáme rytmickou stavbu originálu a překladů a ohodnotíme překlad v kontextu české původní literatury. Při dostatečně podrobném rozboru bychom měli být schopni určit, „*ke kterým hodnotám je překladatel zvláště vnímavý*“ (Levý).

ПЕСНЯ О ДРУГЕ

Если друг
 оказался вдруг
И не друг, и не враг,
 а так;
Если сразу не разберешь,
Плох он или хорош, –
Парня в горы тяни –
 рискни! –
Не бросай одного
 его:
Пусть он в связке в одной
 с тобой –
Там поймешь, кто такой.

Если парень в горах –
 не ах,
Если сразу раскис –
 и вниз,
Шаг ступил на ледник –
 и сник,
Оступился – и в крик, –
Значит, рядом с тобой –
 чужой,
Ты его не брани –
 гони:
Вверх таких не берут
 и тут
Про таких не поют.

Если ж он не скулил,
 не ныл,
Пусть он хмур был и зол,
 но шел.
А когда ты упал
 со скал,
Он стонал,
 но держал;
Если шел он с тобой
 как в бой,
На вершине стоял – хмельной, –
Значит, как на себя самого
Положись на него!

PÍSEŇ O KAMARÁDOVI

Když stane se, že kamarád
zaváhal nebo zklamal snad,
a ty bys prostě věděl rád,
zda ještě na něj můžeš dát –
vezmi ho do hor, uvidíš!
Nechykej mu žádnou lest,
jenom si zkuste skály slézt,
ať víš, s kým máš tu čest.

Možná, že v horách ztratí vtip,
ohrne nos a zdrhne zpět,
sotva ho spálí první led,
začne ti vyvádět –
pak je to jasné, nech ho být!
Jen ať se vrátí – vždyť to víš:
s takovými se nejde výš,
o těch se mlčí spíš.

Když ale zuby zatíná,
vzteká se, přitom šlape dál,
nezřítíš se s ním z žádných skal –
on by tě nenechal.
Až k vrcholům se bude drát,
až tam tě bude podpírat.
Pak vedle něho pevně stůj
a vždy mu důvěřuj!

/Jana Moravcová/

PÍSEŇ O KAMARÁDOVI

Když se tvůj kamarád chce vzdát
toho, zač ze všech sil ses bil,
a když zlý pocit náhle máš,
že se v něm nevyznáš,
do hor na jeden den ho vem,
tam se pak lanem svým svaž s ním,
v horách stačí ti jen ten den
a už víš, co je v něm.

Když si na strmý svah jen sáh,
cítil pod nohou led a zbled,
když se stěn polekal a skal
a už nechtěl jít dál,
tak ho už nemusíš hnát výš,
k zářivým výšinám jdi sám,
nemá cenu se přít a klít,
jenom se rozloučit.

Ale když neskučel a šel,
neměl snad v očích vděk, spíš vztek,
možná měl ve skalách i strach,
ale mlčel a táh,
když se k vrcholu hnal a dral,
dobyl z posledních sil svůj cíl,
tak už nepochybuješ, je tvůj,
ve všem mu důvěřuj.

/Milan Dvořák/

PÍSEŇ O PŘÍTELI

Myslel sis přítel můj a teď
ryba rak nebo tak či tak
odpověď bys rád chtěl znát
můžeš-li na něj dát
s sebou do hor ho vem a jdem
vzhůru po boku bok co krok
lanem svým s ním se svaž ať znáš
s kým čest máš s kým čest máš

Jestli zlomí jej vzdor těch hor
skrčí nos ohne hřbet chce zpět
z ledovců na skalách když má strach
a přemýšlí jak by plách
pak ho znáš pak ho znáš až až
jen ho nech ať si jde kam chce
nežli s ním radši sám jdu sám
takovým nezpívám

Ale když nekňučel a šel
neskuhral na dně sil když byl
a když z výšky jsi slít on tě chyt
neboť byl kde měl být
když se bil když se rval a hnal
zmámen na štítech skal pak stál
je to on přítel tvůj při něm stůj
jemu jen důvěřuj

/Jaromír Nohavica/

6.2.1. Analýza originálu a českých překladů

Песня о друге byla napsána pro film *Vertikál* (1966), v němž si Vysockij zahrál roli radisty s kytarou. Vysockij byl autorem všech písní v tomto filmu o horolezcích, kteří uvízli v kavkazských horách. Psal je tak říkajíc za pochodu v průběhu natáčení. Do té doby nikdy v horách nebyl, ale nové prostředí ho brzy nadchlo. Spolu s ostatními herci absolvoval horolezecký výcvik a dokonce se účastnil jedné záchranné akce, když se nedaleko místa natáčení týmu skutečných horolezců přihodilo neštěstí. Film *Vertikal* dosáhl velké popularity právě díky písním Vysockého. Lidé na něj chodili se zápisníky a učili se texty nazpaměť. Kritika jim mylně prorokovala brzké zapomnění. Alpinistické písně se vydávají dál a *Песня о друге* - píseň o zkoušce, která dokáže prověřit pevnost přátelství - se dokonce stala jakýmsi morálním ideálem celé generace. V 60. letech, v období tání, to byla píseň velmi aktuální. Lidé měli stále v živé paměti doby, kdy na sebe přátelé donášeli a bylo to považováno za hrdinství. Zároveň jim nově získaná svoboda otevírala možnosti, jak se svými skutky vyrovnat otcům, kteří zemřeli za války. Cenily se tradiční mužské vlastnosti jako neohroženost, síla, výdrž, schopnost riskovat a podržet blízké v těžké chvíli. V zemi však bylo v důsledku války málo mužů. Sociologové hovořili o jámě, propadu v nárůstu obyvatelstva v důsledku toho, že padlí muži nezaložili rodinu a neměli děti. Životní styl přeživších spočíval ve snaze žít naplno - i za ty, kteří vůbec neměli to štěstí se narodit. Dobývání horských vrcholů k tomu patřilo. *Vertikal* původně neměl být o přátelství. Teprve písně Vladimíra Vysockého mu dali tento nový rozměr. V souvislosti s filmem se mluvilo o trvalých hodnotách, smyslu života, o skutečném přátelství. Sám Vysockij si přátelství velmi cenil, podle syna Nikity pro něj znamenalo dokonce víc než rodina nebo vztah k ženě. Uznával prý jen přátelství na život a na smrt. I na vrcholu slávy však měl opravdových přátel jen málo. Lidé buď nezvládali jeho výbušnou povahu, nebo se báli, aby je kontakty s problematickým básníkem nepřipravily o pozici, roli nebo prémie. Vysockij tématu přátelství věnoval i další písně a je zajímavé, jak se jeho pohled s léty a zkušenostmi vyvíjel. V mnohem pozdější písni *Если где-то в чужой незнакомой ночи* (1974) je už jeho hodnocení přítele mnohem méně přísné a radikální.

Песня о друге byla spolu s ostatními písněmi z filmu jistým způsobem pro Vysockého zlomová. Stala se mu propustkou do legálního světa hudby. Poprvé vyšla oficiální nahrávka s jeho chraplavým hlasem. Pamětníci vzpomínají, že v následujících dnech ze všech

otevřených oken zněla *Песня о друге*.¹⁷ O dva roky později začala v novinách štvance na Vysockého a jeho píseň, kterou lidé vnímali spíše jako alegorii extrémní situace, v níž je možné poznat pravého přítele, tak nabyla ještě dalšího významu: Kdo se bojí, rozuměj neposlouchá Vysockého, není přítel.

Píseň vyjadřuje názor autora na určité charakterové vlastnosti, ale rozhodně není kázáním o morálce. Je jasně srozumitelná a přímá. Přesto tento obraz ryzího přátelství zkritizovali v roce 1968 účastníci sjezdu Svazu skladatelů SSSR v čele s Dmitriem Kabalevským jako nemorální v podstatě proto, že pominuli přenesený význam písně a vyčetli Vysockému jeho „sobecké chování na ledovci“. Následně na schůzi Komsomolu shledali, že bard nemá dobrý vliv na mládež, a cenzura mu zakázala propůjčit hlas vlkovi v populárním animovaném seriálu *Jen počkej!* Autoři kresleného večerníčku nakonec rozhodli, že vlk bude alespoň v prvním díle mlčet, pouze zapíská melodii *Песни о друге*, která se tak vryla do povědomí i v českém prostředí.

Zkoumané české překlady se objevily všechny v rozmezí dvou let (1983 - 1984). První byl překlad Milana Dvořáka ve výboru *Koně k nezkracení* vydaném v roce 1983. V roce 1984 vyšel překlad Jany Moravcové ve sborníku *Vladimír Vysockij* a ve stejném roce píseň ve svém překladu poprvé zazpíval také Jarek Nohavica během koncertu v pražském klubu Na Petynce.

V úvodu písně autor nastiňuje situaci, kdy se objevují pochybnosti o našem příteli, a my už si jím najednou nejsme jistí. Originál o důvodu takových pochybností mlčí. Autor zřejmě záměrně nechce platnost písně omezovat na nějaký konkrétní spor nebo nesoulad mezi přáteli a hovoří tu útržkovitě a implicitně:

Если друг оказался вдруг/И не друг, и не враг, а так;

Podobně útržkovitě a implicitně vyznívá Nohavicův překlad, který pro popis „nijakého“ chování přítele zvolil parafrázi idiomu *ani ryba, ani rak* a frazeologismus *tak či tak* spojující na malém prostoru dvě protikladné možnosti bez dalšího výkladu. Otázkou je, zda tato útržkovitost (*Myslel sis přítel můj a teď/ryba rak nebo tak či tak*), která výborně vyhovuje rytmickému účelu, není na úkor srozumitelnosti, zvláště když si uvědomíme, že překladatel předpokládal pouze zpívanou podobu bez grafické fixace. Milan Dvořák i Jana Moravcová zvolili plynulejší syntaktické ztvárnění. Oba doplňují důvody pochybností o příteli, přičemž Moravcová ty své uvádí pouze jako příklad zastupující mnoho dalších

¹⁷ Dokumentární cyklus *Spěto v SSSR: Pesnja o druge*.

možných vysvětlení (*zaváhal nebo zklamal snad*), zatímco Dvořák je v tomto směru zcela explicitní (*Když se tvůj kamarád chce vzdát/toho zač ze všech sil ses bil*). Nabízí nám vlastní interpretaci toho, co v přátelství považuje za selhání, ale ochuzuje tak posluchače o nepřeborné množství životních situací, s nimiž by se mohli identifikovat.

Autor nám říká, že neví, zda je takový člověk dobrý nebo špatný a opět tím nechává široký prostor pro interpretaci. Ve všech českých překladech vidíme tendenci ke zvýšení explicitnosti. Pro Moravcovou a Nohavicu je kritériem důvěra, ptají se, zda mohou příteli věřit (*můžeš-li na něj dát - JN*), zatímco u Dvořáka je to jakási neprůhlednost kamarádových motivů (*a když zlý pocit náhle máš, /že se v něm nevyznáš*).

Autor navrhuje vytáhnout takového člověka do hor (všichni překladatelé zde oslabují expresivitu, přítele do hor *netáhnou*, ale *berou*) a vystavit ho tak extrémním podmínkám, které prověří jeho charakter. Uvědomuje si, že je to nebezpečné - vydat se na ledovec s někým, ke komu nemáme důvěru, ještě zvyšuje riziko už tak dost nebezpečného horského výstupu. Ale pouze krajní situace dokáže odhalit, co je přítel opravdu zač. Čeští překladatelé tuto zmínku o nebezpečí vynechávají. Dvořák navrhuje vzít přítele do hor *na jeden den* a dále zdůrazňuje, že v horách stačí jen jeden den. To samozřejmě může a nemusí být pravda. Důležitá je ona krajnost podmínek, do kterých se v horách člověk dostává, a ta je zde pouze implicitní. U Moravcové zkouška vyznívá také mnohem méně dramaticky než v originále. Jako by mělo jít o „obyčejné lezení“ (*Nechyťtej mu tam žádnou lest, /jenom si zkuste skály zlézt*). Moravcová dokonce, na rozdíl od Dvořáka a Nohavici, vypouští i zmínku o tom, že se oba přátelé budou jistit na jednom laně, což samo o sobě představuje riziko - když spadne jeden, strhne s sebou i druhého. Oba přátelé jdou stále spolu, autor rozhodně nechce uvrhnout přítele do nebezpečí a nechat ho samotného bez pomoci. Tomu odpovídá Nohavicovo *vzhůru po boku bok co krok* - velmi stručná a rytmicky vyhovující modifikace dvou frazeologizmů. Nohavica navíc užitím inkluzivního plurálu (*s sebou do hor ho vem a jdem*) píseň personalizuje a posiluje tím důvěrný vztah mezi ním a posluchači. Jakoby je vyzýval, aby se k němu připojili a do pomyslných hor se situaci vydali řešit s ním.

Jaké výsledky zkoušky autor připouští? Jeho hodnocení je černobílé. Pokud přítel v horách nijak zvlášť neexceluje, rychle se unaví, všeho se leká a při prvním neúspěchu zvadne a vzdá se, není to dobrý přítel. Takový člověk je jako cizí. Do českých překladů se tolik významů nedostalo. Všichni překladatelé zvolili plynulejší větné konstrukce, s vedlejšími větami tam, kde si úsporný originál vystačil s jedním slovem. Pro všechny je

měřítkem strach. Originál popisuje chování přítele v horách hovorovými výrazy (*не ах, раскис, чуик*), Moravcová dosahuje určité expresivity pomocí lexikalizovaných metafor (*ztratí vtíp, ohrne nos*), emocionálně zabarvených výrazů (*zdrhnout, vyvádět*) a paradoxního spojení slov (*sotva spálí ho první led*), Dvořák užívá v duchu originálu hovorové koncovky (*sáh, zbled*) a Nohavica užívá metafory (*skrčí nos, ohne hřbet*), expresivní výrazy i nespisovné koncovky (*plách*) a efektně personifikuje hory větou „*Jestli zlomí jej vzdor těch hor*“, která svou zvukomalebnou podobou zároveň zdařile podtrhuje sílu hor. Skoro jako bychom slyšeli padající kamení tříštící se o skalní stěny.

S přítelem, který ve zkoušce neobstál, nemá ani cenu se dohadovat. Dvořákovo *nemá cenu se přít a klít* zde dobře vystihuje originál. Autor by takového člověka rovnou hnal pryč. Čeští překladatelé jsou shovívavější. Moravcová ho *nechává být, ať se vrátí*, on už ostatně stejně *zdrhnul zpět*, Dvořák by ho už nehnal výš a jen by se rozloučil a Nohavica ho *nechává, ať si jde, kam chce*. Nikdo neužívá hodnotící výraz pro označení přítele, který se neosvědčil (srov. *чужою* v ruském originále). Autor konstatuje, že takové vlastnosti se neopěvují, takoví lidé se nestávají hrdiny písní a člověk se s nimi rozhodně nepouští k vrcholu. To se dobře podařilo vyjádřit Moravcové (*s takovými se nejde výš/o těch se mlčí spíš*). Dvořák poeticky radí: *k zářivým výšinám jdi sám*, a shodně s ním i Nohavica říká, že *nežli s ním radši sám jdu sám*, což je samozřejmě třeba vnímat v přeneseném významu, stejně jako autorovo rezolutní *гому*, protože ve vysokých horách by taková radikálnost a individualismus znamenaly riskovat život přítele i svůj. Nohavica si zde píseň upravuje pro své potřeby, potřeby písničkáře (*takovým nezpívám*), čímž sice zachovává obecnou platnost řešení pro podobné situace, ale mírně posouvá význam originálu. Ruskému „*про таких тум не поюм*“ navíc v češtině odpovídá spíš „*o takových se nezpívá*“, popřípadě „*o takových nezpívám*“, ne „*takovým nezpívám*“.

Ve druhé sloce nám autor říká, jaká je jeho představa dobrého přítele - nestěžuje si, dokáže se přemoci a nenechá svého druha padnout, i když je to pro něj fyzicky náročné. Takovému člověku, uzavírá autor, je možno naprosto důvěřovat. Moravcová používá výstižný frazeologismus (*zatnout zuby*) a udržuje text v obecně platné rovině (*nezřítíš se s ním z žádných skal/on by tě nenechal*), čímž zdařile podporuje obrazný význam celé písně. Skály zde mohou znamenat jakékoli životní překážky a těžkosti. Dvořák se opět vrací ke strachu, ale ukazuje, že pro hodnocení kvalit člověka není ani tak důležité, zda cítí strach nebo ne, jako spíš to, jak je emoci schopen zvládnout (*možná měl ve skalách i strach, /ale mlčel a táh*). Je škoda, že se do jeho překladu nevešla záchrana přítele - zachycení jeho pádu. V originále

u „dobrého přítele“ vidíme neohroženost a bojovnost (*Если шел он с тобой как в бою*), která v překladech nachází vyjádření v expresivních slovesech *drát se, hnát a rvát*. Pouze z Nohavicova překladu cítíme i jakousi sounáležitost kamarádů - spolubojovníků, kteří se radují ze společného vítězství, zakouší na vrcholu hory euforii z úspěšného výstupu (*На вершине стоял хмельной - zmámen na štítech skal pak stál*). Autor tvrdí, že takovému příteli můžeme důvěřovat beze zbytku, absolutně, jako sami sobě. Milan Dvořák se pokusil tuto absolutní důvěru vyjádřit pomocí eliptického *je tvůj*, pravděpodobně inspirovaného ruským *свои* ve významu blízký člověk, přítel. Nohavicovo „*jemu jen důvěřuj*“ by mohlo být zavádějící a kromě významu *jemu vždy a za všech okolností důvěřuj (a nikdy jinak)* se nabízí také význam *jemu a nikomu jinému*.

Pro Vysockého byl vždy důležitý kontakt s publikem. S touto písní se ke svým posluchačům obrací ve formě 2. osoby singuláru, což vytváří atmosféru důvěrnosti. Všichni překladatelé tuto formu zachovávají. Nohavica jde ještě dál, když některá stanoviska sděluje z vlastní pozice, v 1. osobě singuláru (*nežli s ním radši sám jdu sám/takovým nezpívám*). V předloze to sice opodstatnění nemá, ale obecně lidé v mnoha případech ztotožňovali Vysockého s hrdinou, který k nim v písních promlouval. Věřili, že se plavil po moři, bojoval na frontě i dobýval horské vrcholy.

Zajímavé je srovnání formy času, kterou překladatelé zvolili. Milan Dvořák se v tomto ohledu drží originálu a zůstává u formy minulého času (*Když si na strmý svah jen sáh...; Ale když neskučel a šel*). Moravcová hned v prvních dvou verších poněkud zvláště kombinuje čas přítomný a minulý (*Když stane se, že kamarád/zaváhal nebo zklamal snad*), proto není jasné, zda půjde řeč o hypotetické situaci, která by se mohla přihodit (*Když stane se, že kamarád/zaváhá nebo zklame snad*), nebo konkrétní události, která se hrdinovi již přihodila (*Když stalo se, že kamarád/zaváhal nebo zklamal snad*). Jinak se však překladatelka konzistentně drží obecně platného výkladu a ve druhé a třetí sloce v popisu skutků kamaráda užívá pro češtinu přirozenější budoucí, respektive přítomný čas (*Možná, že v horách ztratí vtip...; Když ale zuby zatíná...*) a uzavírá budoucím časem (*Až k vrcholům se bude drát*), který signalizuje, že kladné vlastnosti přítele budou platné i v budoucnu - vždy na něj bude spolehnoutí. Asi nejlépe zde vyznívá Nohavicovo „*Jestli zlomí jej vzdor těch hor*“. Ve třetí sloce však překladatel také sklouzává pod vlivem originálu k formě minulého času, počínaje veršem téměř identickým s překladem Milana Dvořáka (*Ale když nekňučel a šel...*).

Podíváme-li se na strukturu originálu a překladů, zjistíme, že se všichni překladatelé snažili dodržet stejný rozměr verše. Moravcová kopíruje pravidelné střídání počtu slabik ve verších podle schématu 8-8-8-6-8-8-8-6 až na jedinou výjimku, kterou je čtvrtý verš (*zda ještě na něj můžeš dát*). Překladatelka jej prodlužuje o dvě slabiky a její překlad se v důsledku toho prakticky nedá zpívat. Dvořák je co do počtu slabik ve verši ještě pravidelnější než originál, zatímco v Nohavicově překladu nalezneme několik odchylek od pravidelného schématu. V případě prodloužení verše jde zjevně o záměr a Nohavica ostatně vlastním přednesem dokazuje, že rozdrobení jedné doby na několik dob kratších v hudbě není na závadu, naopak se tak dá zvýšit dynamika a spád. Třetí verš (*odpověď bys rád chtěl znát*) je však naopak o jednu slabiku kratší, což při zpěvu nutí k protažení krátké samohlásky a působí rušivě.

V písních Vysockého hraje velmi důležitou roli rytmus. Některé písně dokonce tvořil tak, že nejprve s kytarou propracoval rytmické schéma, a teprve poté napsal verše a doplnil melodii. V analyzované písni se s monotónní pravidelností (vyznívající téměř až fatálně) opakuje stále stejný rytmus vv-|vv-|v-. Vidíme těžce oddychující horolezce, kteří neměnným tempem stoupají vzhůru po ledovci (verše mají vzestupnou tendenci), a pouze když zdolají další stěnu nebo vystoupí na další římsu, si na chvíli vydechnou, než se zase pustí dál (každý čtvrtý verš je o dvě slabiky kratší, čímž v písni vzniká pauza). Této představě odpovídá i „schůdkovitá“ grafická podoba připomínající stupňovitou skalní stěnu. V českých překladech, které jsme měli k dispozici, se podobné ztvárnění neobjevuje. Je možné, že překladatelé při přípravě těchto raných vydání Vysockého díla v češtině měli k dispozici pouze zvukovou nahrávku. Výrazným výstavbovým prvkem originálu je vnitřní rým evokující ozvěnu odrážející se od štítů hor. Pouze krátké verše se vždy rýmují s veršem předcházejícím a v závěru písně (v posledních šesti verších) autor doplňuje ještě rým sdružený a verše tak spojuje pevněji, stejně jako se zdoláním vrcholu a pozitivním výsledkem zkoušky upevňuje přátelství obou kamarádů.

Podívejme se teď na strukturu zkoumaných překladů. Pro názornost si můžeme ukázat úryvek písně v notovém zápisu s vyznačenými frázemi v místech, kde v originále vzniká přirozená pauza.

1. Если друг о - ка - зал ся вдруг и не друг и не враг, а так...

JM: Když sta - ne se že ka - ma - rád za - vá - hal ne - bo zkla - mal snad,

MD: Když se tvůj ka - ma - rád chce vzdát, to - ho zač ze všech sil ses bil,

JN: Mys - lel sis při - tel můj a teď ry - ba rak ne - bo tak či tak

Jana Moravcová na vnitřní rým zcela rezignovala. Užívá výhradně rým sdružený. Čtyři verše se rýmují jen velmi přibližně (*Když ale zuby zatíná, /vzteká se, přitom šlape dál; Pak je to jasné, nech ho být! /Jen ať se vrátí - vždyť to víš:*), z hlediska umístění ve slokách tu však nelze vysledovat žádnou pravidelnost. Jeden verš se nerýmuje vůbec. Můžeme usuzovat na záměrnou aktualizaci, na zvýraznění hlavní myšlenky celé písně - „přítele poznáš v horách“, která je sama parafrází lidového rčení o tom, že „v nouzi poznáš přítele“. Vzestupnosti verše dosahuje překladatelka užitím neplnovýznamových jednoslabičných slov na začátku verše (*když stane se, že kamarád; až tam tě bude podpírat*) nebo plnovýznamových jednoslabičných slov na konci verše (*Nechystej mu tam žádnou lest; ohrne nos a zdrhne zpět; sotva ho spálí první led; vzteká se, přitom šlape dál*). Zaměříme-li se na délku slov v závěru veršů, zjistíme, že na rozdíl od originálu, kde v drtivé většině pauza oddělující poslední dvě slabiky (v originále je tato pauza zdůrazňována „schůdkovitou“ grafickou podobou) připadá na hranici slova, v překladu tato pauza až na dvě výjimky (ve 13. a 14. verši) připadá na střed slova (*Když stane-se že ka-marád/zaváhal-nebo zkla-mal snad*). To spolu s nepravidelnou délkou čtvrtého verše, absencí vnitřního rýmu a plynulejším syntaktickým ztvárněním znesnadňuje spojení textu a hudebního doprovodu originálu. Zdá se, že překladatelka přistupovala k textu především jako k básni a hudební produkci nepředpokládala.

Milanu Dvořákovi se v překladu podařilo velmi dobře zachovat vnitřní rým i rým sdružený. Jako jediný z překladatelů se ne zcela vhodně originálu věrně držel i anaforickým opakováním spojky *když* (obdobě ruského *если*) na začátku veršů. Významu předlohy by lépe odpovídala spojka *jestli*. Dlouhé verše jsou v závěru vzestupné a z hlediska hudebního rytmu je podstatné, že končí na dvě jednoslabičná slova. Hranice hudební fráze tedy připadá na hranici mezi slovy. Třetí slabika od konce v těchto verších navíc obsahuje až na tři výjimky dlouhou samohlásku, což také vyhovuje rytmu hudebního podkladu, a i tam, kde nejde o jednoslabičné slovo, můžeme hovořit o sekundárním slovním přízvuku, neboť jde o poslední slabiku trojslabičného slova. Krátké verše na konci slok obsahují vždy šest slabik

s hranicí uprostřed verše (*jenom se rozloučit; ve všem mu důvěřuj; a už víš, co je v něm*), což opět vyhovuje frázování hudebního podkladu. Milan Dvořák velmi úspěšně pracuje s již zmíněnou délkou samohlásek, kterou kompenzuje nepohyblivý přízvuk českého jazyka. Podíváme-li se hned na první verš, zjistíme, že ruskému přízvuku (*Если опыт оказался вопыт) odpovídá v češtině dlouhá samohláska (*Když se tvůj kamarád chce vzdát*). Podobně také další verše (např. *a když zlý pocit náhle máš; k zářivým výšinám jdi sám*) tímto způsobem upevňují rytmus písně.*

Také pro Nohavicu je hlavním pojátkem veršů shodně s originálem vnitřní rým doplněný rýmem koncovým sdruženým. Výjimku tvoří první verš (*Myslel sis přítel můj a ted*), který absencí rýmu vyčnívá a tvoří ve zhuštěné podobě úvod k tématu celé písně (na rozdíl od překladů Jany Moravcové a Milana Dvořáka, kde je zapotřebí souvětí o délce dvou veršů). Rýmy jsou jednoslabičné, kmenové a často homonymní - překladatel využívá opakování nejen slov (*ryba rak nebo tak či tak*), ale také celých frází, čímž text výrazně směřuje do písňového žánru (*s kým čest máš s kým čest máš; nežli s ním radši sám jdu sám; pak ho znáš pak ho znáš až až*). Na první pohled zaujme chybějící interpunkce. Jaromír Nohavica se jako hudebník zřejmě primárně orientoval na hudební produkci a stěžejní pro něj byly hudební fráze, které píseň člení na logické úseky a usnadňují tak vnímání obsahu. Překlad působí stejně útržkovitě a tudíž dynamicky a spontánně jako originál (*s sebou do hor ho vem a jdem/vzhůru po boku bok co krok*) a i rytmicky jej často přesně kopíruje (*И не опыт, и не враз, а так - ryba rak nebo tak či tak*). Proto je zvláštní, že na několika místech neodpovídá počet slabik. V případě prodloužení verše jde zjevně o záměr a Nohavica ostatně vlastním přednesem dokazuje, že rozdrobení jedné doby na několik dob kratších v hudbě není na závadu, naopak se tak dá zvýšit dynamika a spád. Třetí verš (*odpověď bys rád chtěl znát*) je však o jednu slabiku kratší, což při zpěvu nutí k protahování krátké samohlásky a působí rušivě. Všechny dlouhé verše končí i v Nohavicově překladu, stejně jako u Dvořáka, na dvě jednoslabičná slova a při hudební interpretaci tak neruší.

Přestože se domníváme, že české překlady myšlenku originálu převádějí, pokusili jsme se ukázat, že všechny mají určité rezervy. Vynechávají důležitá významová jádra a oslabují expresivitu a dramatičnost původního textu. Je přitom zajímavé, že k tomu často dochází na stejných místech. Všichni překladatelé také tápají ve volbě gramatického času. Překlady Moravcové a Dvořáka působí syntakticky plynuleji než originál, zatímco Nohavicův překlad zdařileji reprodukuje útržkovitost a dynamiku předlohy, ale na několika místech posouvá význam. Z hlediska formy je nejvěrnější překlad Dvořákův, který zároveň vyniká

kvalitou vnitřních rýmů. Moravcová hudební rozměr pravděpodobně záměrně opomíjí. Volí jiné rýmové schéma, prodlužuje jeden verš do prakticky nezaspívatelného rozměru a rytmus předlohy se kopírovat nepokouší. Rytmičky vyhovující a pro hudební produkci vhodné jsou překlady Dvořáka a Nohavici, ačkoli jsme s překvapením zjistili, že i překlad písničkáře Nohavici, který obsahuje prvky písňového žánru, na jednom místě rytmicky „pokulhává“.

ПЕСЕНКА НИ ПРО ЧТО ИЛИ ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ

Одна семейная хроника

В желтой жаркой Африке,
В центральной ее части,
Как-то вдруг вне графика
Случилось несчастье, –
Слон сказал, не разобрав:
«Видно, быть потопу!»
В общем, так, один Жираф
влюбился в Антилопу.

Поднялся галдеж и лай, –
Только старый Попугай
Громко крикнул из ветвей:
«Жираф большой – ему видней!»

«Что же что рога у ней –
Кричал Жираф любовно, –
Нынче в нашей фауне
Равны все пороговно!
Если вся моя родня
Будет ей не рада –
Не пеняйте на меня, –
Я уйду из стада!»

Поднялся галдеж и лай ...

Папе Антилопьюму
Зачем такого сына?
Все равно – что в лоб ему,
что по лбу – все едино!
И Жирафов зять брюзжит:
«Видали остолопа?»
И ушли к Бизонам жить
С Жирафом Антилопа.

Поднялся галдеж и лай ...

В желтой жаркой Африке
Не видать идиллий –
Льют Жираф с Жирафихой
Слезы крокодилы, –
Только горю не помочь –
Нет теперь закона:
У Жирафов вышла дочь
Замуж – за Бизона!

Пусть жираф был не прав, –
Но виновен не Жираф
А тот, кто крикнул из ветвей:
«Жираф большой – ему видней!»

CO SE STALO V AFRICE

Ve žhavé žluté Africe,
přímo v srdci tropů,
předpověděl jeden slon
děsnou katastrofu.
Jistý mladík žirafí
hrozné věci tropí,
rozhodl se oženit
s dívkou antilopí.

Kdekdo spustil křik a jek,
jenom starý papoušek
řekl: „Co ještě nechcete?
„Žirafy mají rozhled po světě!“

„Že má hlavu rohatou?
To je hloupá starost!
Mezi námi čtvernožci
je teď rovnoprávnost!
Jestli ji má rodina
nebude mít ráda,
ať se nikdo nezlobí -
jdu ze svého stáda.“

Kdekdo spustil křik a jek...

Antilopí tatínek
nechce toho zetě.
Nosí hlavu v oblacích
po tom božím světě.
Ženich ale odmítá
uznat tuhle vadu,
z trucu jde i s nevěstou
k bizonímu stádu.

Kdekdo spustil křik a jek...

Ve žhavé, žluté Africe
kdekdo z toho šlíí,
proudem tečou žirafám
slzy krokodýlí.
Je tu konec pořádkům,
kdekdo z toho stoná,
že se dcera žirafí
vdala za bizona.

Třebaže každý naříká
na žirafího mladíka,
viníka jinde najdete,
pěl o rozhledu po světě.

/Jana Moravcová/

ŽIRAFÁK

V žlutý žhavý Africe
od nějaký doby
do života vkradly se
různý nezpůsoby.
Říkal slon, že je to tam
jako před potopou.
Jeden žirafák se vám
schází s antilopou.

Hned rozlehnul se řev a jek
a jenom starej papoušek
se zlostně ozval na větvi:
„Je velikej, tak už ví svý.“

„Rohy, ty mi nevaděj,“
mladík zuby cení,
„druhů sic je habaděj,
jsou však rovnocenný.
Když ji moje rodina
nebude mít ráda,
až paznehty nespíná –
vzdám se svýho stáda.“

Hned rozlehnul se řev a jek...

Antilopí tatíček
nechce toho zetě.
„Píchni jako řízni,“ řek,
„zvrhlost vládne v světě.“
Žiraf, těch se zmocnil strach
ze zvrácenejch sklonů.
A tak párek v líbáncích
sídlí u bizonů.

Hned rozlehnul se řev a jek...

V Africe už není ráj.
Žirafy to mrzí.
Pro starej svět prolejevaj
krokodýlí slzy.
Není ale zastání
v časech bez zákona.
Dcerka se jim bez ptaní
vdává za bizona.

Snad žirafák se pomejlil,
spíš ale tím vším vinnej byl
ten co se ozval na větvi:
„je velikej, tak už ví svý.“

/Milan Dvořák/

ŽIRAFÁK

V Africe tam teče Nil
tam je zvířat plno
tam se jednou provalil
průšvih jako Brno
slon to byl kdo hloupě řek
svět je před potopou
žirafák má románek
s kým no s antilopou

A hnedle šum a hněv a zlost
jen papoušek řek tak už dost
tenhle žirafák je král
krk dlouhý má on vidí dál

Bude zetěm antilop
on a kdeže zetěm
i když se mu tvrdilo
že rovnost vládne světem
antilopám zdál se být
povýšený velmi
tak ti dva šli radši žít
kam no mezi šelmy

A hnedle šum a hněv a zlost...

Křičeli je rohatá
žirafák prásk fousy
a řek dnes už všechna zvířata
rovnoprávná jsou si
když ji však mé okolí
nebude mít rádo
říkejte si cokoli
já opouštím stádo

A hnedle šum a hněv a zlost...

V Africe tam teče Nil
ale teď i slzy
táta žirafák se zpil
matku život mrzí
neplatí už zákony
a to v žádném směru
když ten fešák bizoní
vzal si jejich dceru

Žirafák to proflák
mýlil se jó tak jak tak
ale nejvíc ten kdo řval
krk dlouhý má čímž vidí dál

/Jaromír Nohavica/

6.3.1. Analýza originálu a českých překladů

Vladimír Vysockij napsal mnoho žertovných písní, u nichž se na první pohled zdá, že jim nejde o hloubku sdělení. Jsou zdánlivě jednoduché a snadno srozumitelné. Podobně působí při prvním poslechu i píseň *Что случилось в Африке* s podtitulem *Jedna rodinná kronika*, kterou autor napsal pro představení divadla *Sovremennik* s názvem *Svoj ostrov*. Vysockij sám o této písni řekl: „Je to píseň žertovná, ale zas ne tolik, protože když se nad tím zamyslíte, zjistíte, že každá žertovná píseň má nějaký závažný podklad, jinak by nemělo smysl ji vůbec psát ...“¹⁸ Víme tedy, že i tato píseň má svou druhou, závažnou vrstvu. Vysockij pro ni zvolil formu bajky - literárního útvaru, jehož základem je alegorie, kdy zvířata jednají jako lidé, a z jejich jednání vyplývá ponaučení, či kritika chyby. Cílem bývá kritizovat nějaký společenský problém, působit na lidi a vychovávat je k odstranění kritizovaných chyb. Vzhledem k tomu, že nezbytným předpokladem zdařilého překladu je pochopení originálu, pokusíme se teď určit, jaký skrytý smysl píseň obsahuje. Samotný příběh není nijak komplikovaný. Žirafí mladík se zamiluje do antilopy, její rodina ani širší společnost však svazek neschvalují, a mladí se proto rozhodnou odejít k jinému živočišnému druhu. Obecné mravy jsou tím nenávratně narušeny.

Píseň můžeme chápat jako alegorii lidských typů. Mladý muž (žirafák) se zamiluje do cizinky (antilopy) - mladí jsou otevření novým myšlenkám a způsobům, zažitá morálka a konvence je ještě nespoutaly. Starý pesimista (slon) to označí za katastrofu a tím vyvolá paniku. Někdo jiný (papoušek) bezmyšlenkovitě prohlásí, že je to v pořádku, a všichni se zase uklidní (psychologie davu). Jenomže případ mladíka nezůstane výjimkou a časy se mění. Starší pokolení (žirafákovi rodiče) si stěžuje a vzpomíná, jak to dříve bylo lepší, a ve snaze ulehčit vlastnímu svědomí najde obětního beránka (papouška), na kterého svalí vinu za všechna svá příkoří.

Autor častými narážkami, skrytými významy i zmínkou o závažnější významové vrstvě inspiruje k dalším možným výkladům. Klasické bajky mívají v závěru nějaké ponaučení. Zde se v posledním čtyřverší dozvídáme, že za všechno může papoušek, který počínání mladého páru schválil replikou „*Жираф большой - ему видней!*“. Podle *Slovníku ruského argotu* se toto přísloví užívá k ironickému ohodnocení něčí kompetentnosti a podle *Velkého slovníku ruských přísloví* se hodnocení týká rozhodnutí nadřízených. Zdálo by se tedy, že papouškovi se ve skutečnosti počínání žirafáka nelíbilo, ale neřekl to naplno.

¹⁸ *Pesenka ni pro čto ili Čto slučilos' v Afrike* • [online]. Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=3617k4u8oNI>>

Literární kritik Vladimír Novikov považuje papouškovu repliku za výraz bezpáteřnosti, bezzásadového přizpůsobování.¹⁹ Papoušek se zřejmě bojí vzepřít autoritě vysokého žirafáka a tak s ním raději souhlasí, i když s trochou ironie. Možná bychom takový postoj mohli označit spíše za politiku nevměšování. Vysockij ve svých písních často hájí opačný princip - aktivní působení a účast v aktuálním dění: „Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу!“ (*Мне судьба — до последней черты, до креста...*); „Для того, чтобы тучи рассеялись, / Парень нужен был именно там“ (*Бросьте скуку, как корку арбузную...*). Lhostejnost a neúčast v jeho písních končí tragicky: *Усыпив, ящичка заморозило желтое солнце, / И никто не сказал: шевелись, подымайся, не спи! (Я дышал синевою...)*. Pasivitu a apatii Vysockij přirovnává v podstatě ke smrti (*Песня конченого человека*). Dalším možným výkladem písně je tedy kritika aktivní pasivity papouška, který nezabránil žirafákovi porušit zákony zvířecí říše a narušit stávající řád, protože se bál. Papoušek by tak byl v očích autora vinen.

Musíme se však ptát, zda Vysockij skutečně hodnotí jednání žirafího mladíka jako negativní. V bajkách jednotlivá zvířata získávají lidské vlastnosti, které se pro ně stávají typickými (např. liška je chytrá až vychytralá). V reálném světě zvířata nemusí být nositeli těchto vlastností, ale lidé jim je z nějakého důvodu (např. vizuálního) přisoudili. Papoušek v refrénu poukazuje na žirafákovu výšku, kterou si můžeme spojovat s autoritou a všeobecným rozhledem. Žirafák jedná nekonformně, což Vysockij obvykle hodnotí kladně (např. v písni *Чужая коля*). Nehledí na názory, které mu vnucuje rodina a společnost, je ochoten razit si vlastní cestu. Mohli bychom ho tedy vnímat jako postavu bořící zastaralé představy a svazky mezi zvířaty různých druhů jako analogii manželství různých státních příslušníků. Vysockij tuto píseň napsal v roce 1969, na počátku milostného vztahu s francouzskou herečkou Marinou Vladyovou. Rozhodnutí žirafáka, že opustí stádo, pokud mu neschválí jeho volbu partnerky, může být skrytou pohrůžkou Vysockého, že jestli se nebude smět oženit s Vladyovou, odejde do emigrace. Papouškovo nevměšování z tohoto pohledu nepůsobí bezpáteřně, ale moudře. Papoušek je starý, a tudíž moudrý (ne senilní, rezignovaný nebo zkostnatělý). Navíc sedí nahoře na větvi, takže má také rozhled. Žirafák hlásá, že: *Нынче в нашей фауне / Равны все порогово*. Mohli bychom v tom sice vidět sklony k demagogii, kterou Vysockij obvykle kritizuje, pravděpodobněji tu však žirafák vystupuje jako chytrý, nekonformní mladík, co se posmívá socialistickým ideálům a překrucuje je ve svůj prospěch. Vysockij parafrázuje známého hesla „Všechna zvířata jsou si

¹⁹ NOVIKOV, V. (1988) *Trenirovka ducha*. - p. 268.

rovna“ odkazuje na Orwellovu *Farmu zvířat*, alegorii Sovětského Svazu za Stalina, a paroduje tak socialistické rovnostářství. Stejně jako na *Farmě zvířat* je toto heslo po čase doplněno dovětkem „ale někteří jsou si rovnější“, i Vysockij slovní hříčkou naznačuje, že rovné si podle Žirafáka nejsou všechny hlavy (*все поголовно*), ale pouze hlavy rohaté (*все порогово*). Žlutá a vyprahlá Afrika se stává metaforou Sovětského svazu a centrální oblast lokalizuje dění do Moskvy. V socialistické společnosti se na výjimečné, individualistické chování nehledělo s pochopením, zvláště pokud to bylo „mimo plán“ (*вне графика*). Nejhorší však bylo, když se za takového nekonformního člověka postavil někdo veřejně známý - zde by za takovou autoritu mohl platit papoušek (křičel hlasitě a všichni ho slyšeli). Ať už je papoušek moudrý nebo hloupý, zbabělý nebo statečný, je veřejně očerněn za to, že nahlas řekl názor, který se nelíbil. Zmínka o tom, že žirafákovi rodiče truchlí jen naoko (prolévají krokodýlí slzy), možná ze strachu, aby nedopadli jako papoušek, tomuto výkladu vyhovuje. Závěrečné čtyřverší tedy můžeme chápat jako ironické. Papoušek byl označen za viníka, ale autorovi se to nezdá správné.

V následující analýze se zaměříme na překlad jednotlivých významových jednotek a pokusíme se vysledovat, jak píseň pochopili čeští překladatelé. Podobně jako u předchozí písně vyšel překlad Milana Dvořáka v roce 1983 ve sbírce *Koně k nezkracení*, překlad Jany Moravcové v roce 1984 ve sborníku *Vladimír Vysockij* a ve stejném roce zazpíval svoji verzi také Jaromír Nohavica během koncertu na Petynce.

Autor nás zavádí daleko na exotické místo - do centrální části vyprahlé Afriky, kde se nečekane, mimo plán, přihodilo neštěstí. Jana Moravcová a Milan Dvořák překládají obraz doslovně a zachovávají i aliteraci (*Ve žhavé žluté Africe* - JM). Moravcová obrazně upřesňuje lokalitu metaforou (*přímo v srdci tropů* - tedy tam, kde je obrazně řečeno největší horko), zatímco Jaromír Nohavica se originálu nedrží a volně přebásňuje (*V Africe tam teče Nil / tam je zvířat plno*), a tím se snižuje pravděpodobnost výkladu písně jako alegorie sovětské reality. Odkaz na sovětské plánované hospodářství se neobjevuje ani v jednom z překladů. Nohavica naopak směřuje pozornost posluchačů jinam, když expresivně uvádí vzniklou situaci ryze českým přirovnáním „*průšvih jako Brno*“.

V originále celý problém začíná tím, že slon (známý svou skvělou dlouhodobou pamětí), ohodnotil vzniklou situaci jako předzvěst blížící se katastrofy. Pravděpodobně mu to připomnělo stav před biblickou potopou. Vysockij ovšem naznačuje, že slonův závěr není správný (*Слон сказал, не разобрав...*). Tomu se významově nejvíce blíží překlad Nohavicův

(*slon to byl kdo hloupě řek / svět je před potopou*). U Dvořáka i Moravcové hodnocení slonova výroku vypadává. Dvořák navíc naznačuje, že v Africe „...*od nějaký doby / do života vkradly se různý nezpůsoby*“, a tím původ celé záležitosti posouvá do neurčité minulosti. Ve všech překladech se zdá, že problém uvádí slon, ne autor jako v originále. Moravcová i Dvořák ruší řeč slona, a tím mírně oslabují jeho význam v celém příběhu. Všichni překladatelé nechávají slona mluvit déle. Moravcová a Dvořák nepřímou, Nohavica přímo. V originále problém původ neštěstí osvětluje autor a jeho „*в общем, так, один жираф влюбился в антилопу*“ působí ve srovnání s dramatickým slonem klidně až nezáživně. Autor jako by říkal, že to slon celé zbytečně nafoukl. Nohavica naopak zvyšuje dramatické napětí užitím řečnické odpovědi (*S kým? – No s antilopou!*, doplníme-li si interpunkci). Za povšimnutí stojí také způsob, jakým se překladatelé vypořádali s gramatickým rodem hlavního aktéra příběhu. V ruštině je *жираф* rodu mužského, v češtině je běžný rod ženský. *Žirafí mladík* Moravcové působí poměrně neutrálně ve srovnání s mnohem expresivnějším, neobvyklým a komickým *žirafákem* v překladu Nohavici a Dvořáka. Podobně odvozuje označení pro žirafí samici i Vysockij v ruštině (*жирафуха*).

V refrénu se dozvídáme, jak na situaci reagovalo zvířecí společenství. Všichni začali vyjadřovat nesouhlas a jediný papoušek počínání žirafáka schválil s tím, že je velký, a tak ví, co dělá. Zdá se, že papoušek tu má určitou autoritu. Je starý a křičí hlasitě. Moravcová a Dvořák zvolili pro projevy nevole ostatních zvířat podobná slova (*řev, křik, jek*), Nohavica se rozhodl pro lexikální prostředky s výrazněji negativním významem (*šum a hněv a zlost*). V Dvořákově překladu má zlost spíše papoušek (*se zlostně ozval na větvi*). Samotný papouškův výrok má podobnou logiku jako originál v překladu Nohavici (*krk dlouhý má on vidí dál*). „Vidět dál“ znamená i v češtině jistou předvídavost ohledně důsledků vlastních činů. Dalekozrakost je opakem krátkozrakosti, jejíž přenesený význam je „neprozíravost“. Papoušek Jany Moravcové říká o něco implicitněji totéž (*Žirafy mají rozhled po světě*), ačkoli „mít rozhled“ vyjadřuje spíše šíři rozhledu než délku dohledu, a implikuje tedy informovanější rozhodnutí. Oba překladatelé však adekvátním způsobem převádějí význam originálu, že podle papouška tomu žirafák rozumí lépe než ostatní. Moravcová na rozdíl od autora originálu vkládá papouškovi do zobáku otázku „*Co ještě nechcete?*“. Papoušek se tak nespokojenců ptá: „Copak vám nestačí, že má dlouhý krk? Jaký další důkaz správnosti jeho rozhodování ještě potřebujete?“ Otázka tedy významově odpovídá smyslu originálu, ale působí trochu těžkopádně. Dvořákův papoušek jakoby říkal: „Nechte ho být, už je to velký

kluk, má nárok dělat si, co chce.“ Příslowce „už“ zde naznačuje, že spíše než o výšku jde o věk.

Ve druhé sloce autor nechává mluvit žirafáka. Je zamilovaný, rohy mu na jeho milé nevadí, odvolává se na zásadu rovnoprávnosti - všechna rohatá zvířata jsou si dnes přece rovna - a je rozhodnutý opustit kvůli své lásce stádo, bude-li to třeba. Poměrně věrný je zde překlad Moravcové i Dvořáka. Dvořák navíc dosahuje komického efektu parafrází frazeologismu „spínat ruce“ (*at' paznehty nespíná*), čímž kompenzuje slovní hříčku originálu (*равны все порогово*). V Nohavicově překladu je žirafák rozhodný a nesmlouvavý a nedovolí nikomu, aby jeho milou haněl, proto expresivně „práskne fousy“, neboli bouchne kopytem do stolu. To odpovídá žirafákově temperamentu v originále (*кричал*) a jistě písni dodává i humor, ale ve srovnání se „spínáním paznehtů“ působí samoúčelně, protože žirafa nemá fousy, kterými by se dalo práskat. Moravcová humorný prvek vynechává a nijak jej nekompensuje. Nohavica přesouvá část přímé řeči do řeči nepřímé a mění mluvčího. Tím vzniká dojem dialogu a zvyšuje se dynamika. Pro úplnost se ještě zmíníme, že Nohavica pravděpodobně vycházel z jiné předlohy, proto je v jeho překladu přehozené pořadí druhé a třetí sloky. V důsledku toho jde žirafák nejprve žít k bizonům (2. sloka) a teprve pak vyhrožuje, že opustí stádo (3. sloka). Nejedná se o chybu v zápisu - nohavica v této podobě píseň opravdu zpívá.

Ve třetí sloce nám autor sděluje, jak na vztah žirafáka a antilopy hledí antilopí rodina. Otcí se potenciální zeť nelíbí. I když do něj všichni hučí horem dolem, aby se své lásky vzdal, nedá si říct. Bratr antilopy ho považuje za hlupáka. Mladý pár se za takových podmínek rozhodne odejít k jinému živočišnému druhu - k bizonům. V originále se objevuje řada expresivních prvků: rčení „*что в лоб, то по лбу*“, negativně zabarvená slova „*брюзжать*“ a „*остолон*“, řečnická otázka a přímá řeč. Dvořák a Moravcová překládají první verš v podstatě shodně (*Antilopí tatínek nechce toho zete*). Moravcová dále oslabuje expresivitu a text poetizuje (*nosí hlavu v oblacích po tom božím světě*). Žirafák se tak jeví pyšný, ne hloupý. Význam je tedy odlišný od originálu, ale frazeologismus „nosit hlavu v oblacích“ zde má s trochou nadsázky i význam přímý (krk žirafáka je tak dlouhý, že sahá až do oblak), čímž verš získává na zajímavosti. Dvořák zachovává přímou řeč a užívá lidové rčení „*Píchni jako řízni*“, které však v tomto kontextu neodpovídá významově originálu, kde je rčení *что в лоб, то по лбу* aktualizováno na *что в лоб ему, то по лбу* a vyjadřuje spíše názor antilopí rodiny na žirafáka, a sice že je hloupý a tvrdohlavý a rozmlouvat mu jeho záměr je jako „mluvit do dubu“ nebo „hrách na stěnu házet“. Dvořák dále pokračuje v přímé řeči otce, který naznačuje,

že mu chování žirafáka a antilopy připadá zvrhlé. Nohavica rčení nepřekládá. Expresivitu se snaží zachovat pomocí řečnické otázky (*On? A kdeže zetěm!*). Žirafák není v jeho překladu považován za hloupého, ale povýšeného, což pěkně rozehrává spojitost mezi výškou a povýšeností založené na stejném slovním kořeni. Řečnická otázka (*Kam? - No mezi šelmy*) zvyšuje dynamiku, ale přidává význam, který v originále není. Tím, že substituuje bizony šelmami, posílá Nohavica antilopu a žirafáka mezi své přirozené nepřátele. Mladému páru je tedy lépe u nepřátel než mezi svými. Společenství šelem bychom zde mohli chápat jako skrytou metaforu pro kapitalistickou cizinu. Zároveň otázka a odpověď implikují logický podklad rozhodnutí: „Kam odešli? - No přece mezi“ šelmy. Žádná zjevná logická spojitost se tu však nenabízí. Odpověď působí překvapivě a zvyšuje tak dramatický efekt. Všichni překladatelé vynechávají názor žirafákova nastávajícího švagra.

Čtvrtá sloka je popisem výsledné situace v Africe, kde je bezpráví, žirafákovi rodiče pláčou, protože teď se i jejich dcera vdává za příslušníka jiného rodu, za bizona. Autor se opakováním začátku verše vrací zpět k úvodu písně a posiluje tak kohezi textu (*В желтой жаркой Африке*). Moravcová i Nohavica toto opakování zachovávají. Nohavica první verš dále rozvíjí obrazně pomocí synekdochy „v Africe tečou slzy“. V překladu Moravcové z toho, co se stalo, v Africe „kdekdo šílí“. Dvořák uvádí nový obraz Afriky slovy „v Africe už není ráj“, přičemž to nespojuje explicitně s počínáním žirafáka, a tak umožňuje i jiný výklad, například, že v Africe už není svoboda. V překladu Dvořáka i Moravcové žirafy prolévají „krokodýlí slzy“. Toto spojení znamená v obou jazycích neupřímný pláč, předstíraný smutek. Nevíme, zda Vysockij použil frazeologismus v přímém nebo přeneseném významu, ale přítomnost více významů probouzí fantazii a pobízí k hledání skutečného významu. Dvořák i Moravcová tento rozměr zachovávají, a částečně tak ironizují závěr písně. V Dvořákově překladu žirafy takto falešně pláčou pro „starej svět“, tedy pro doby před žirafákovou revolucí. Nohavica nechává žirafí rodiče truchlit opravdově (*táta žirafák se zpil / matku život mrzí*), význam předstíraného smutku se z jeho překladu vytrácí. Moment překvapení, kdy se dozvídáme, že i žirafí dcera utekla s „nežádoucím“ ženichem zůstal zachovaný ve všech překladech. Dvořák posouvá událost z minulosti do přítomnosti a tak ji aktualizuje (*dcerka se jim bez ptaní / vdává za bizona*). Posluchači jsou díky tomu více vtaženi do děje.

Poslední refrén se od předchozích liší, a zdánlivě nabízí klíč k výkladu celé písně. Autor zpívá, že žirafák sice asi pravdu neměl, hlavní vinu však nenese on, ale papoušek, který ho hájil argumentem, že je velký, a tak ví, co dělá. Nohavicovo „žirafák to proflák“ působí sice velmi expresivně a skvěle vyhovuje rytmickému účelu, sloveso „profláknout“ je však ve

významu „udělat chybu“ značně neobvyklé. Jedná se pravděpodobně o idiolekt překladatele nebo o významový posun. České překlady nenabízejí žádné vysvětlení a zůstávají, co se sympatií autora s konkrétními postavami týká, stejně nejednoznačné jako originál. Z Nohavicovy interpretace bychom se snad mohli domnívat, že papoušek je skutečně autorem považován za viníka (mýlil se „*ale nejvíc ten kdo řval krk dlouhý má čímž vidí dál*“). Překladatel mění papouškův výrok a pomocí (ne)logické spojky „*čímž*“ z papouška dělá komickou postavu. Naznačuje, že je hloupý, protože se nechal zmást žirafákovým zevnějškem, přisoudil mu na základě vnějšího vzhledu inteligenci a jeho počínání posvětil. Na rozdíl od Dvořáka a Moravcové není Nohavicův papoušek starý, a tudíž moudrý, což ještě dále zpochybňuje jeho závěry. V překladech Moravcové a Dvořáka není patrná žádná ironie, ani žádný humor. Papoušek je tedy vinen a je na posluchačích, aby si vyložili, proč je vinen on a ne žirafák.

Po stránce stylu můžeme konstatovat, že originál obsahuje prvky hovorovosti jak syntaktické (*в общем, так,...*), tak lexikální (*нынче, пенять, брюзжать, жираф большой ему видней, жирафуха*) a jeho expresivitu zesiluje přímá řeč postav. Překlad Jany Moravcové působí velmi spisovně (*hrozná věc tropí; řekl: „Co ještě nechcete“; pěl o rozhledu po světě*) a syntakticky uhlazeně. Překladatelka zachovává přímou řeč, ale i ta působí umírněně (srov. *Что же, что рога у ней?! - кричал жираф любовно... - „Že má hlavu rohatou? To je hloupá starost!*). Expresivitu dosahuje lexikálními prostředky - citově zabarvenými slovy (*děsný, jek, truc, šílet*) a obraznými spojeními (*v srdci tropů, nosit hlavu v oblacích, proudem tečou žirafám slzy krokodýlí*). V překladu Milana Dvořáka na první pohled upoutají pozornost nespisovné koncovky a hovorové varianty slov i mimo přímou řeč (*v žlutý žhavý Africe / od nějaký doby; různý nezpůsoby; strach ze zvrácenejch sklonů; prolejevaj krokodýlí slzy; pomejlit se*). Těžko posoudíme, nakolik příznakově tyto formy středočeského nářečí působí mimo středočeský kraj, kde v hovorovém stylu pravděpodobně ruší méně než spisovná čeština. Dvořák také zachovává přímou řeč a využívá expresivní výrazy (*žirafák, habaděj*), rčení (*píchni jako řízni*), frazeologizmy (*vědět svý*) a metafory (*spínat paznehty, krokodýlí slzy*). V Nohavicově překladu se objevuje přímá řeč, expresivní přirovnání (*průšvih jako Brno*), frazeologizmy (*mít románek, prásknout fousy*), řečnické otázky a odpovědi, vynechání slovesa s efektem hovorovosti (*a hnedle šum a hněv a zlost*), hovorové koncovky (*řek*), expresivní výrazy (*profláknout*) a také příznak písňového žánru (*mýlil se j_ó tak jak tak*).

Z formálního hlediska je ve slokách rým střídavý a v refrénu sdružený. Dvořák i Nohavica toto schéma přebírají, Moravcová ve slokách rýmuje jen sudé verše.

Nyní se zaměříme na rytmickou stavbu originálu a pokusíme se posoudit, jak české překlady vyhovují hudebnímu podkladu původní písně. Vysockij sám říká, že je to „taková dětská národní písnička, že se na ní dobře pochoduje ve školkách a ozdravovnách“²⁰. Pro náš rozbor je důležité, že má pochodový rytmus. V notovém zápisu je píseň zaznamenána v dvoupůlovém taktu, což znamená, že je přízvučná každá lichá doba. Sloky originálu mají verše dlouhé šest nebo sedm slabik. Střídají se v nich verše se čtyřmi (liché) a třemi (sudé) přízvuchnými nebo spíše těžkými dobami. Ne vždy připadají těžké doby hudebního rytmu na slabiku se slovním přízvukem (např. *В центральной ee части* - ve slově *ee* připadá těžká doba na nepřívuchnou slabiku). Chybějící čtvrtá doba v sudých verších, které jsou šestislabičné, je ve zpěvu nahrazena pauzou. Za každým dvojverším následuje pauza v podobě dvou dob (těžké a lehké). Zobrazíme si nyní schématicky, jak hudební rytmus koresponduje délkou verše („-“ značí těžkou dobu, „v“ značí lehkou dobu, a závorka označuje pauzu):

3. sloka: Ve třetí sloce jsou sudé i liché verše dlouhé sedm slabik.

-v-v-v-	<i>Папе антилопему</i>	7 slabik
v-v-v-v(-v)	<i>Зачем такого сына?</i>	7 slabik

4. sloka: Ve čtvrté sloce se pravidelně střídají verše sedmi- a šestislabičné. Kratší verše proto začínají pauzou

-v-v-v-	<i>В желтой жаркой Африке</i>	7 slabik
(v)-v-v-v(-v)	<i>Не видать идиллий -</i>	6 slabik

Obdobné rytmické schéma vidíme i u prvních dvou slok, kde jsou liché verše také sedmislabičné, zatímco v sudých se nepravidelně vyskytuje šesti- i sedmislabičný rozměr. Jedinou výjimku v délce lichých veršů představuje kratší, šestislabičný třetí verš druhé sloky, ale vzhledem k tomu, že za ním následuje sedmislabičný sudý verš, vzniklá pauza mezi verši trvá pouze jednu dobu:

²⁰ *Pesanka ni pro čto ili Čto slučilos' v Afrike* • [online]. Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=36l7k4u8oNI>>

v překladu Moravcové tomu tak není. O to zvláště působí rychlé „vychrlení“ pěti slabik následované dlouhou pauzou. Případné přesunutí přízvuku na druhou slabiku, neboli předsunutí jedné lehké doby by pro češtinu také nebylo přirozené (*žirafy mají //rozhled po světě*). Ani závěrečný refrén není rytmicky zcela vyhovující. Verše by se daly interpretovat tak, že by se na první dobu odzpívaly tři slabiky a dále už by to „vyšlo“: „*Třebaže každý nařiká / na-žira - fího mladíka / viníka jinde najdete / pěl-o-roz - hledu po světě*. Znamená to však nevhodně dělit slova „žirafího“ a „rozhledu“. Poslednímu verši opět chybí přirozená pauza uprostřed.

V překladu Dvořáka se ve slokách s železnou pravidelností střídají sedmi- a šestislabičné verše, takže při zpěvu do pochodového rytmu nevzniká žádný problém. Rytmické vyznění je stejné jako v poslední sloce originálu. V obou refrénech jsou všechny verše osmislabičné. Začínají na předsunutou lehkou dobu, proto přebývajících slabiky vyplňují pauzy mezi verši, a refrén má ještě rychlejší spád než v originále. Papouškův výrok, který se přirozeně dělí na dva sémanticky ucelené části, odpovídá rytmicky originálu.

Nohavica také pravidelně střídá sedmi- a šestislabičné verše ve slokách. Výjimku tvoří čtvrtý verš druhé sloky (*že rovnost vládne světem*) a čtvrtý verš třetí sloky (*a řek dnes už všechna zvířata*), které překladatel prodlužuje o jednu, respektive dvě slabiky. V obou případech lze při zpěvu bez problémů předsunout „přečnávající“ slabiky, a vyplnit tak pauzu mezi verši. Také refrén je rytmicky vyhovující. Podobně jako Dvořákův je o něco rychlejší než originál. Pozměněný refrén v závěru písně Nohavica naopak zpomaluje a rytmicky přesně kopíruje originál. Papouškova replika je vhodně rozdělená na dvě části a dlouhá pauza uprostřed působí přirozeně (*krk dlouhý má // čímž vidí dál*).

Vysockého zpěv místy připomíná spíše recitativ, ale přesto se vždy vrací k pochodovému rytmu a v posledních verších na konci slok i v refrénu výrazně zdůrazňuje (protahuje) některé samohlásky na úkor následujících slabik či pauz. V ruštině připadá protažení na slovní přízvuk, v češtině ne vždy na přízvučnou dobu nebo alespoň na dlouhou samohlásku. Zde uvádíme srovnání s českými překlady:

1.VV: *В общем, так, один жираф влюбился в антилоопу*

MD: *Jeden žirafák se vám schááází s antilooopou*

JN: *žirafák má románek s kýýým no s antilooopou*

JM: *rozhodl se oženit s dűűvkou antilooopí*

- 2.VV: **Жираф большооо!** // **Ему видней!**
 MD: *Je velikeeej, // tak už ví svý.*
 JN: *krk dlouhý mááá // on vidí dál*
 JM1: *Žirafy majííí // rozhled po světě!*
 JM2: *pěl o rozhleee-du po světě*
- 3.VV: **Не пеняйте на меня, / яаа уйду из стада!**
 MD: *ať raznehty nespíná - vzdááám se svýho stáda*
 JN: *říkejte si cokoli jááá opouštím stádo*
 JM: *ať se nikdo nezlobí - jduuu ze svého stáda*
- 4.VV: **И ушли к бизонам жить / с жирафом антилооона**
 MD: *A tak párek v líbáňkách / sídlí u bizooonů*
 JN: *tak ti dva šli radši žít / kam no mezi šeeelmy*
 JM: *z trucu jde i s nevěstou / k bizonímu stááádu*
- 5.VV: **У жирафов вышла дочь / замуж за бизооона!**
 MD: *Dcerka se jim bez ptaní / vdává za bizooona.*
 JN: *Když ten fešák bizoní / vzal si jejich dceeru*
 JM: *že se dcera žirafí / vdala za bizooona*

Za ne zcela vyhovující můžeme z tohoto pohledu označit případné protažení samohlásky ve slovech „rozhledu“ (2. JM2), „velikej“ (2. MD), „antilopou/antilopí“ ve všech překladech, „jdu“ v překladu Moravcové (3. JM) a ve slově „šelmy“ v překladu Nohavici (4. JN).

Závěrem můžeme konstatovat, že všechny překlady příběh úspěšně převádějí jako rodinnou kroniku, ale náznaky, že by píseň mohla mít i hlubší významovou vrstvu, jsou ojedinělé. Nejvíce patrné jsou v překladu Milana Dvořáka. Nohavica naznačuje, že papoušek je vinen hlavně vlastní hloupostí. Moravcová a Dvořák nechávají na posluchačích, aby si píseň vyložili sami. Moravcová se nejvíce snaží o převod všech významových jednotek, přitom ale oslabuje lexikální expresivitu a díky poetickým obrazům a spisovným koncovkám v přímé řeči působí její překlad uhlazeně. V důsledku prodloužení veršů v refrénu, není její

překlad vhodný ke zpěvu. Dvořák i Nohavica mnohem častěji posouvají významy. Oba v překladu užívají hovorově expresivní lexikální prvky (Dvořák také morfologické) a snaží se v textu zachovat humor. Jejich překlady jsou vhodně rytmicky uzpůsobené původnímu hudebnímu podkladu.

ПЕСЕНКА О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ

Кто верит в Магомета, кто - в Аллаха, кто - в Исуca,
Кто ни во что не верит - даже в черта, назло всем, -
Хорошую религию придумали индусы:
Что мы, отдав концы, не умираем насовсем.

Стремилась ввысь душа твоя -
Родишься вновь с мечтою,
Но если жил ты как свинья -
Останешься свиньею.

Пусть косо смотрят на тебя - привыкни к укоризне, -
Досадно - что ж, родишься вновь на колкости горазд.
А если видел смерть врага еще при этой жизни,
В другой тебе дарован будет верный зоркий глаз.

Живи себе нормальненько -
Есть повод веселиться:
Ведь, может быть, в начальника
Душа твоя вселится.

Пускай живешь ты дворником - родишься вновь прорабом,
А после из прораба до министра дорастешь, -
Но, если туп, как дерево - родишься баобабом
И будешь баобабом тыщу лет, пока помрешь.

Досадно попугаем жить,
Гадюкой с длинным веком, -
Не лучше ли при жизни быть
Приличным человеком?!

Так кто есть кто, так кто был кем? - мы никогда не знаем.
С ума сошли генетики от ген и хромосом.
Быть может, тот облезлый кот - был раньше негодяем,
А этот милый человек - был раньше добрым псом.

Я от восторга прыгаю,
Я обхожу искусства, -
Удобную религию
Придумали индусы!

NĚKDO SI VĚŘÍ V ALLÁHA...

Někdo si věří v Alláha, Mohameda či Krista
a někdo ani v ďábla ne. Najust a nazlost všem.
Indové věří báječně – a prý je to věc jistá:
když umíráme – žádný strach! Docela neumřem.

Komu duch tihl k azuru,
krásný má život příští.
A kdo měl svinskou náuru,
bude žít na hnojšti.

Zdá se ti, že ti křivdí svět? Příští život to spraví,
Teď tě to mrzí, to se ví. Příště se budeš smát.
Chceš-li mít v příštím životě orlí zrak a být zdravý,
nepřítele bys vidět měl, jak bude umírat.

Žij klid'ánko a nebud' zlý
a rozhlížeš se směle!
Co když tvá duše přesídlí
do tvého ředitele?

Ať třeba jsi teď domovník, příště máš diplom jistý
a na ministra můžeš to přespříště dotáhnout.
Jestli jsi dřevo – marná věc, tvá duše získá listy,
tisíc let jako baobab budeš žít a pak schnout.

Je trapné stát se papouškem
nebo se s hady bratřit.
Když si mám vybrat – tak ať jsem
člověkem jaksepattí.

Tak kdo je kdo a kdo kým byl – nikdy se nedovíme.
A zbytečně nás poplete i chromozóm i gen.
Možná že duše rošťáka v kocourovi si dříme
a tenhle milý člověk byl v pradávnu dobrým psem.

Pokušení se vyhýbám,
nedělám žádné chyby.
Tahleta víra – řeknu vám,
ta se mi hrozně líbí.

/Jana Moravcová/

PÍSEŇ O STĚHOVÁNÍ DUŠÍ

Pro někoho bůh je Alláh, pro někoho Ježíš,
někdo ani z Belzebuba nic si nedělá.
Nejlíp si to vymysleli Indové, ti věří,
že když natáhnem perka, není to docela.

Kdo celej život vzletně snil,
ten snílkem bude zase,
kdo ale jako prase žil,
zas bude jenom prase.

Nevadí, že šéf se kouká na tebe skrz prsty,
však se v příštím životě ten vroubek neztratí.
A jestli jsi měl protentokrát nepřítele v hrsti,
on ti to i s úrokem zas příště oplatí.

Načpak se ale vzrušovat,
snad čeká duši trefa,
až se zas bude stěhovat,
snad najde tělo šéfa.

Kdo v životě byl přidavač, ten v příštím polír bude,
a polír může na ministra klidně pomýšlet.
Jen kdo je hlava dubová, ten ať se stane dubem
a vydrží v tý podobě tak nejmíň tisíc let.

Můžem si dělat naděje
na převtělení v hrobě.
Možná, že lepší ale je
bejt prostě slušnej člověk.

Tak kdo je kdo a kdo čím byl, se nikdy přesně neví.
I genetici chápou to jen po určité mez.
Snad tenhle kocour olezlej byl kdysi velkej prevít
a tamten milej človíček byl dříve hodnej pes.

A já jsem zase takovej,
že řečním bez papíru:
To vymysleli Indové
moc pohodlnou víru!

/Milan Dvořák/

PÍSEŇ O PŘEVĚLOVÁNÍ

Někdo věří Alláhovi někdo věří Kristu
někdo vůbec ničemu a k ďasů čert je vem
a víra ze všech nejlepší je víra hinduistů
ti věří že když umřeme tak vlastně neumřem

Loučit se chceš se světem
vždyť narodíš se zase
když ovšem byl jsi prasetem
tak budeš zase prase

Tak drž se svého koryta a tvař se trochu směle
a zas se narodíš a třeba dvacetkrát
a jestliže jsi zažil teď smrt svého nepřítele
pak hned v tom příštím životě ho budeš mít rád

Normálně žij nic nezkoušej
chce to klidný přístup
snad se tvá duše prokouše
k vedoucímu místu

Pak žij si klidně jako otrok příště budeš drábem
a po drábovi narodíš se jako Mohamed
jestli ale narodíš se stromem baobabem
budeš stromem baobabem nejmíň tisíc let

Než ale žít jak papoušek
a čekat co zas přijde
je líp už teď se pokoušet
žít jako slušní lidé

A kdo je kdo a kdo byl kým už to mám pomíchané
i genetici ruce spráskli nad chromozómem
a možná tenhle hrozný pes byl kdysi hodným pánem
a tenhle dobrý pán byl kdysi nevraživým psem

V srdci mám euforii
a v duši plno smíru
to vymysleli v Indii
moc pohodlnou víru
v Indii
moc pohodlnou víru

/Jaromír Nohavica/

6.4.1. Analýza originálu a českých překladů

Песенку о переселении души napsal Vysockij v roce 1969. Patří do skupiny žertovných písní. Působí odlehčeně, seznamuje posluchače s exotickým náboženstvím a zároveň kritizuje určité lidské vlastnosti a způsoby chování. Skutečný význam je skryt v podtextu a náznacích, které probouzejí fantazii a inspirují k vlastnímu výkladu.

Rámec písně tvoří stylizovaný výklad učení o karmě (příčině a následku), reinkarnaci (převtělování) a samsáře (koloběhu života a smrti), které jsou jádrem některých východních filozofií a náboženství. Vysockij využil tohoto náboženského základu ke kritice určitých povahových rysů a způsobů chování. Na jednom ze svých koncertů píseň uvedl slovy: „Všechna náboženství nám dávají naději na nějakou budoucnost, dobrou nebo špatnou, v pekle nebo ráji, ale hinduismus - to je propracovanější filozofie. Hinduisté věří, že naše duše se po smrti převtěluje do zvířat, předmětů, rostlin, hmyzu, kamenů... Prostě kdo kam může, tam se převtělí - podle toho jak se choval v posledním životě.“²¹ A při jednom z posledních veřejných vystoupení ještě dodal: „Víte, člověk někdy napíše píseň a najednou kouká, že se sám nechová, jak by měl. Tak například já, když jsem napsal tuhle písničku, jsem se začal jinak chovat k psům. Vidím psa a říkám si, co když to byl dřív nějaký potulný muzikant? Nebo se podívám na kočku a napadne mě, že to třeba dřív byla ušlechtilá dáma. Člověk se k nim pak hned chová jinak. Zkrátka a dobře, všechny tyhle písně pěstují v lidech lásku ke zvířatům, alespoň v to doufám.“²²

Ze svědectví Mariny Vladyové se můžeme domnívat, že Vysockij nebyl věřící křesťan.²³ Ze stejného zdroje také víme, že jednou ve Francii šel za buddhistickým učitelem a žádal ho o radu, jak přestat s pitím. Prý se pak celý rok alkoholu nedotkl. Ať už byl jeho vztah k víře jakýkoli, využil učení o karmě k tomu, aby své posluchače varoval, že když se budou špatně chovat, špatně to s nimi dopadne.

České překlady vyšly v letech 1983 - 1984. První byl překlad Milana Dvořáka ve výboru *Koně k nezkracení* vydaném v roce 1983. V roce 1984 vyšel překlad Jany Moravcové ve sborníku *Vladimír Vysockij* a ve stejném roce píseň ve svém překladu poprvé zazpíval také Jarek Nohavica během koncertu v pražském klubu Na Petynce.

²¹ *Pesenka o pereselenii duš*• [online] . Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=H-2pyKXEC-A>>.

²² VYSOCKIJ/*Oдно iz poslednich vystuplenij V. Vysockogo 25.7.1980*. [online] . Tragedia svobody [cit.2011-08-23].

²³ VLADYOVÁ, Marina (2005) *Vladimír aneb Zastavený let*.

Zajímavé je hned srovnání názvů, které překladatelé pro tuto píseň zvolili. V případě Moravcové je to první půlverš (*Někdo si věří v Alláha...*), což může být zavádějící, vzhledem k tomu, že píseň není o islámu. Nohavica text pojmenoval *Píseň o převtělování*. Jeho název lépe vystihuje obsah, ale působí skoro až technicky. Dvořák zvolil jeden z významů ruského slovesa *переселяться*, a podařilo se mu tak do názvu vložit více významů a dosáhnout tím poetického i komického efektu zároveň (*Píseň o stěhování duší*).

První sloka je úvodem do tématu. Autor v ní říká, že někteří lidé jsou věřící, zatímco jiní nevěří vůbec na nic, ani na čerta, skoro jako by to dělali naschvál. Zmiňují se dvě nejrozšířenější světová náboženství - křesťanství a islám. Milan Dvořák a Jaromír Nohavica vynechávají zřejmě z jazykově ekonomických důvodů Mohameda. Originál sice má ve výčtu objektů víry tři členy (*Магомет, Аллах, Исус*), což indikuje, že náboženství je celá řada, ale vzhledem k tomu, že Mohamed odkazuje stejně jako Alláh k islámu, je zde významově nadbytečný. Zajímavá je částice „si“ u Jany Moravcové (*Někdo si věří v Alláha...*), která oproti originálu doplňuje význam „troufnout si, dovolit si“ a implikuje, že je to „naschvál“. Nohavica se odklání od originálu, když o těch, co nevěří, říká „*k d'asu čert je vem*“, jako by ho jejich postoj rozčiloval nebo nad nimi mával rukou, ať si dělají, co chtějí. Význam originálu se zde podařilo zachovat Moravcové, která podle hovorově expresivního „natruc“ odvozuje „*najust a nazlost*“ a zachovává tak hovorový příznak i expresivitu předlohy (*назло*). Autor dále říká, že dobrou víru si vymysleli (*придумали*) hinduisté, protože podle nich když „zaklepeme bačkorama“, neznamená to, že jsme zemřeli definitivně. Mírnou ironií předlohy úspěšně převádí Dvořák (*nejlíp si to vymysleli...*) i Moravcová (*věří báječně - a prý je to věc jistá*), oba ale namísto hinduistů hovoří o Indech. Vysockij však název písně několikrát změnil (*Переселение души, Песня про буддизм, Песня про индуизм*), takže není nijak velká chyba, když překladatelé užívají obecnější lokalizaci do Indie, kolébky tří velkých náboženství, která všechna počítají s karmou a reinkarnací. Také Nohavicovo „*když umřeme, tak vlastně neumřem*“ vyznívá ironicky. U Dvořáka je zdařilé užití hovorového frazeologizmu „*natáhnout perka*“ dobře vystihujícího ruské „*отдав концы*“. Moravcová i Nohavica zde oslabují expresivitu, kterou Moravcová částečně kompenzuje syntakticky vsunutím věty zvolací s hovorovým příznakem (*když umíráme - žádný strach! Docela neumřem.*).

V následující sloce nám autor sděluje, že tendence, které převažovaly v současném životě, se s námi po smrti přenesou i do života příštího. Uvádí pozitivní a negativní případ a přitom kontrastně užívá vysoký a nízký styl (*Стремилась ввысь душа твоя - / Родишься вновь с мечтою vs. Но если жил ты как свинья - / Останешься свиньей.*). Tento kontrast

se podařilo zachovat Moravcové (*Komu duch tíhl k azuru, / krásný má život příští vs. A kdo měl svinskou náuru, / bude žít na hnojišti*). Z jejího překladu však vyplývá, že za „tíhnutí k azuru“ se duši dostane odměna v podobě krásného příštího života, ne že se do příštího života přenesou naše pozitivní směřování a budeme opět „tíhnout k azuru“, a v tom horším případě že bude duše v příštím životě za trest „žít na hnojišti“, tedy že dojde k jejímu převtělení z lidské podoby do zvířecí, ne že bude mít opět „svinskou náuru“. Dvořák také rozlišuje pozitivní a negativní životní tendence stylovou diferenciací. Pozitivnost „vzletného snění“ a „snílkovství“ je sice sporná, neboť snílci jsou často považováni za osoby nepraktické, nepřinášející svému okolí velký užitek, zde je však důležité, že se do příštího života přenášejí tendence v chování a uvažování, a to Dvořák zachovává. Negativní tendenci se mu podařilo převést nejlépe (*kdo ale jako prase žil, / zas bude jenom prase*). Nohavica se opět odklání od originálu. Namísto pozitivní životní tendence v prvním dvojverší pokračuje obecným výkladem principu reinkarnace - „*Loučit se chceš se světem / vždyť narodíš se zase*“ a ponechává pouze negativní životní postoj ve druhém dvojverší (*když ovšem byl jsi prasetem / tak budeš zase prase*). Tím, že vypouští přirovnání „chovat se jako prase“ (srov. *но если жил ты как свинья*), nabývá jeho „*byl jsi prasetem*“ kromě přeneseného významu i význam přímý. Volbou jazykových prostředků tedy překladatelé dosáhli tří různých významů. V překladu Moravcové jde o reinkarnaci z člověka do prasete, v překladu Nohavici z prasete do prasete a u Dvořáka z člověka do člověka, což, jak už jsme zmínili, asi nejlépe vyhovuje smyslu originálu, kde se zatím ještě o zvířecích zrozeních nehovoří, pouze se zmiňují určité stereotypy chování.

Třetí sloka uvádí další příklady fungování karmy. Jestli se na vás v tomto životě ostatní dívají nepřátelsky a s podezřením a neustále vám něco vyčítají, v příštím životě to budete vy, kdo bude mít ostrý jazyk. Moravcová zde generalizuje a zachovává jen obecný princip (*Zdá se ti, že ti křivdí svět? Příští život to spraví, / Teď tě to mrzí, to se ví. Příště se budeš smát.*), ale význam originálu tak asi vystihuje nejlépe. Dvořák konkretizuje (*Nevadí, že šéf se kouká na tebe skrz prsty*) a generalizuje (*však se v příštím životě ten vroubek neztratí*) - na rozdíl od originálu neříká, jakým způsobem se onen „vroubek“ v příštím životě projeví. Nohavica se odklání od předlohy (*tak drž se svého koryta a tvař se trochu směle / a zas se narodíš a třeba dvacetkrát*). Asociací „*prase - koryto*“ odkazuje zpět k předchozí sloce, ale frazeologismus „držet se svého koryta“ dodává verši nový význam - sobecky sledovat vlastní zájem, bez ohledu na ostatní. Z originálu přitom není známo, zda jsou výčitky a nevráživost zasloužené špatným chováním v tomto životě. Překladatel vkládá do textu i další významy -

„tvářit se směle“ a „narodit se třeba dvacetkrát“. Jeho překlad tak nabývá zcela jiného významu než originál a může být chápán i následovně: Když se budeš chovat sobecky a tvářit se u toho směle, tak se narodíš zase a mockrát. Ve druhém dvojverší autor uvádí velmi konkrétní karmickou příčinu a následek: Pokud člověk v tomto životě vidí umírat svého nepřítele, získá v příštím životě bystrý zrak. Dvořák verše upravuje podle obecně srozumitelné logiky (*A jestli jsi měl protentokrát nepřítele v hrsti, / on ti to i s úrokem zas příště oplatí*). Moravcová se také pokouší vysvětlit originál, ale vybírá si z něj jiný významový prvek (bystrý zrak) a uplatňuje jinou logiku (*Chceš-li mít v příštím životě orlí zrak a být zdravý, / nepřítele bys vidět měl, jak bude umírat*), díky níž se zdá, že v zájmu vlastního zdraví a schopností by člověk měl vidět umírat svého nepřítele či snad jeho smrti nějak napomoci. Tím se vzdaluje původnímu významu. Nohavica se originálu neдрžší. Překládá volně a o logiku se nepokouší (*a jestliže jsi zažil teď smrt svého nepřítele / pak hned v tom příštím životě ho budeš mít rád*).

Čtvrtá sloka posluchače ujišťuje, že mohou zachovat klid, protože možnosti dalších zrození jsou neomezené, což je důvod k veselí - třeba se v příštím životě narodí jako vedoucí pracovníci. Moravcová doplňuje hned dva významy: „*nebud' zlý*“ a „*rozhlížeš se směle*“. Naopak vynechává radost z možnosti, že se duše v příštím životě dostane na vyšší post. Druhé dvojverší v jejím překladu navíc neodpovídá originálu a i z hlediska karmy je zrození „v někom jiném“ velmi nepravděpodobné. („*Co když tvá duše přesídlí / do tvého ředitele*“). Dvořák se originálu blíží víc, i když také vypouští „veselí“ a nechává jen „klídek“ (stejně jako Nohavica), takže „*načpak se ale vzrušovat, / snad čeká duši trefa*“ působí mírně nelogicky (srov. [raduj se] - snad čeká duši trefa). Dále se v jeho překladu krátce po sobě dvakrát objevuje slovo „snad“ na stejné pozici ve verši (*snad čeká duši trefa/.../snad najde tělo šéfa*), překladatel se zřejmě snažil zdůraznit, jak jsou takové předpoklady nejisté. Nohavica také přidává význam: „*nic nezkoušej*“, což by bylo možné chápat jako „drž se zpátky“ nebo „nedělej nic neobvyklého“. Zdá se tedy, jako by tento verš vybízel k určité pasivitě, zatímco „*snad se tvá duše prokouše / k vedoucímu místu*“ naopak implikuje určité úsilí, které je pro dosažení kýženého výsledku zapotřebí.

V páté sloce autor uvádí další možná zrození - domovníka, stavbyvedoucího a ministra. V originále mezi nimi není zjevná logická spojitost. Moravcová adekvátně převádí tři zrození, u nichž je patrný posun vzhůru nejprve z hlediska vzdělání a poté z hlediska moci. Překlady Dvořáka i Nohavici vykazují tendenci ke zlogičtění, když uvádějí posloupnost prvních dvou zmiňovaných zrození „přidavač - polír“, respektive „otrok - dráb“. Nohavica

pak ale pokračuje „*a po drábovi narodíš se jako Mohamed*“, což je zřejmě pokus kompenzovat vynechávku z prvního verše. Originálu to však neodpovídá a obecné logice karmických zákonů také ne. V dalších dvou verších autor humorně užívá pro popis hloupého člověka přirovnání „*myn, как дерево*“ a předpovídá mu, že se zrodí jako strom baobab, který je známý svým dlouhým životem, a bude tak muset žít tisíc let. Tuto hru významů se nejlépe podařilo převést Dvořákovi (*Jen kdo je hlava dubová, ten ať se stane dubem*), který jen lehce posouvá význam originálu, když částicí „*ať*“ vkládá do překladu subjektivní hodnocení. V poetické verzi Moravcové se do kontrastu dostává vyšší styl a „nižší“ obsah - lidská hloupost (*tvá duše získá listy*). Sloveso „*získat*“ naznačuje, že „*mít listy*“ je něco pozitivního. Nohavica zcela vynechává spojitost mezi hloupostí a reinkarnací v podobě stromu, takže text ochuzuje o komický efekt a zachovává jen skutečnost, že v takovéto podobě pak duše musí žít dlouho (*jestli ale narodíš se stromem baobabem / budeš stromem baobabem nejmíň tisíc let*). Lidskou hloupost, či „blbost“, bychom mohli hledat snad jen ve zvukové podobě slova „baobab“, které překladatel stejně jako autor originálu zvýrazňuje opakováním ve dvou po sobě následujících verších.

Šestá sloka pokračuje ve výčtu nevýhodných zrození. Autor zmiňuje papouška a hada, který žije dlouho. Moravcová překládá, že zrodit se v takové formě je „*trapné*“ (*Je trapné stát se papouškem / nebo se s hady bratřit*), originál by však lépe vystihoval přívlastek „*nemilé*“, „*mrzuté*“ nebo „*nevýhodné*“. Nohavica vynechává hada a u živá spojení „*žít jak papoušek*“. Zatímco v originále je papoušek zmíněn v přímém významu (jde o zvířecí zrození), v Nohavicově překladu by se mohlo zdát, že duše má lidskou podobu, ale žije „*jak papoušek*“. To bychom v českém kontextu mohli interpretovat jako sklon k opakování cizích názorů (papouškování). Tento význam se pravděpodobně překladateli do textu dostal omylem. Mnohem pravděpodobnější je, že měl na mysli význam „*žít v podobě papouška*“. A protože zvíře má omezené možnosti vylepšit si karmické skóre, je nucené víceméně pasivně čekat, jak to v příštím životě dopadne, neboli „*co zas přijde*“. Překladatel proto dále pokračuje, že „*je líp už teď se pokoušet / žít jako slušní lidé*“. Takto chápaná sloka odpovídá celkovému smyslu písně. Jen je škoda, že plurál „*slušní lidé*“ působí ve spojení s předchozím singulárem slova papoušek trochu neobratně. Dvořák význam prvního dvojverší dané sloky zcela pomíjí a vkládá významy vlastní (*Můžem si dělat naděje / na převtělení v hrobě*). Výsledkem je, že dochází ke zpochybnění principu reinkarnace jako takového (naděje na převtělení se zdají být plané). Z tohoto pohledu postrádá druhé dvojverší logické napojení, přestože je jinak zdařile přeložené (*Možná, že lepší ale je / být prostě slušnej člověk*).

Zatímco autor zdvihá pomyslný varovný prst a doporučuje lidem, aby se chovali slušně, jinak je může něco potkat nevýhodné zvířecí zrození, z Dvořákova překladu není jasné, proč by se měli chovat slušně, když se to na příštích životech neodrazí. Pokud by se ony naděje týkaly převtělení *výhodného* nebo jinak pozitivně hodnoceného, pak by se do překladu dostával význam sice odlišný od originálu a smysl sloky by se tak mírně posunul, ale v kontextu celé písni by byl přijatelný: Lepší než nečinně čekat, jak to v příštím životě dopadne, je chovat se slušně, a zajistit si tak dobrou budoucnost. Tento význam se objevuje u Nohavici. Žádný z českých překladů nezachovává expresivní formu řečnické otázky (srov. *He лучше ли при жизни быть / Приличным человеком?!),* která posluchače nutí k zamyšlení a skoro jako by jim sahala do svědomí. Pouze v překladu Moravcové je otázka obsažena implicitně a druhé dvojverší působí díky pomlčce ve funkci pauzy jako řečnická odpověď (Když si mám vybrat – tak ať jsem / člověkem jaksepatří.). Moravcová zde, až na zmíněný překlad ruského příslovce „*досадно*“, převádí význam a logiku originálu nejlépe.

V sedmé sloce autor konstatuje, že nikdy nevíme, jaké byly naše předchozí životy a činy, které nás dovedly až do stávajícího stavu. A genetici dopodrobna studují geny a chromosomy, což nám v tomto ohledu nijak nepomůže. Můžeme se jen dohadovat, že třeba vypelichaný kocour byl v předchozím životě lump a milý člověk byl dříve hodný pes. Moravcová věrně převádí obsah celé sloky, pouze nespecifické časové určení „*v pradávnu*“ neodpovídá originálu (VV: *А этот милый человек - был раньше добрым псом* - JM: *a tenhle milý člověk byl v pradávnu dobrým psem*). Příslovce „*kdysi*“, které volili Dvořák i Nohavica, neodkazuje nutně tak daleko do minulosti a lépe odpovídá kontextovému užití ruského „*раньше*“ v originále. Dvořák vykládá verš o vědě způsobem naznačujícím, že se genetici snažili hledat důkazy reinkarnace, a dokonce na něco přišli (*I genetici chápou to jen po určitém mez.*). Z originálu se však nezdá, že by studium genů a chromozomů nějak osvětlilo problematiku reinkarnace. Dále Dvořák s odpovídající expresivitou převádí adekvátně význam originálu (*Snad tenhle kocour olezlej byl kdysi velkéj převít / a tamten milej človíček byl dříve hodnej pes*). V překladu Nohavici se hned v prvním verši objevuje nový význam - zmatek (*A kdo je kdo a kdo byl kým už to mám pomíchané*). Z této verze se zdá, jako by bylo možné říci, „*kdo je kdo*“ a „*kdo byl kým*“, ale autor už to nedokáže, protože to má „*pomíchané*“, což je v rozporu s významem originálu, kde se jasně říká, že nic o předchozích zrozeních nevíme (srov. *Так кто есть кто, так кто был кем? - мы никогда не знаем.*). Za zdařilý můžeme považovat Nohavicův převod verše „*С ума сошли генетики от ген и хромосом*“, kde se podařilo zachovat expresivitu i význam originálu, neboť

frazeologizmus „*sprásknout nad něčím ruce*“ zde má význam „*nevědět si s tím rady*“. Překladatel se však dopouští chyby, když ve druhém dvojverší obrací význam originálu a odporuje tak i karmické logice, která předpokládá za dobré skutky lepší zrození (*a možná tenhle hrozný pes byl kdysi hodným pánem / a tenhle dobrý pán byl kdysi nevraživým psem*). Ve spojení s předchozím prohlášením „*už to mám pomíchané*“ to vyznívá pochopitelně a komicky, ale originálu to neodpovídá.

V závěrečné sloce autor vyjadřuje své nadšení z hinduistické víry a říká, že se jí bude řídit a vyhýbat se pokušení. Do kontrastu se opět dostává vyšší a nižší styl (*обходить искусы* vs. *прыгать от восторга*) a ze závěrečného hodnocení víry, kterým se autor vrací k první sloce a mění hodnotící přívlastek (*хорошую религию* → *удобную религию придумали индусы*), je cítit ironie. Autor jakoby nám chtěl sdělit, jaký je jeho skutečný názor na danou víru. Zdá se mu však opravdu pohodlná? Pro ty, kteří v reinkarnaci nevěří, může být pohodlným argumentem ve smyslu: „Teď nic měnit nebudu, nechám to na příští život.“ Pro věřící však tato víra znamená, že by měli jednat smysluplně a usilovně pracovat na vlastní budoucnosti. Samotné spojení „*pohodlná víra*“ působí zvláště, až ironicky. Pouze víra, která nevybízí k přemýšlení nebo změně návyků a chování může být považována za pohodlnou. V ironickém smyslu slova *удобный* můžeme vidět autorovo ujištění, že ačkoli se daná filozofie může zdát pohodlná, není vůbec snadné se jejími zásadami řídit (*обходить искусы*). Klíčem k pochopení originálu je zřejmě závěrečné dvojverší šesté sloky (*He лучше ли при жизни быть / Приличным человеком?!*), kterým autor posluchačům jemně říká: „Chovejte se slušně, jinak se vám to vymstí.“ Autor se nevysmívá víře v karmu a reinkarnaci, nepřipadá mu pohodlná. Spíš se ptá svých posluchačů: „Opravdu se vám to zdá pohodlné? Tak se raději zamyslete ještě jednou!“ Projevy nadšení z poznání, že život nekončí smrtí a že jsme sami strůjci svého štěstí, jsou pochopitelné, ale zároveň je jasné, že nic není zadarmo a že s pohodlným chováním se člověk daleko nedostane. V českých překladech se opakování a modifikace verše z první sloky neobjevuje, a tak se ztrácí zdůraznění velmi důležitého významu. Žádný z překladatelů také nepoužívá kontrastní styly. Moravcová vypouští autorovo nadšení a v překladu ponechává jen zásady pro chování, které by z hlediska hinduistické víry bylo považováno za správné (*Pokušení se vyhýbám, / nedělám žádné chyby*). Nohavica naopak ponechává pouze nadšení a doplňuje klid v duši (*V srdci mám euforii / a v duši plno smíru*), takže neposkytuje posluchačům návod, jak se chovat. Dvořák se originálu nedrží a první dvojverší nahrazuje vlastní myšlenkou (*A já jsem zase takovej, / že řečným bez papíru*). „*Řečnění bez papíru*“ můžeme chápat jako spontánní projev bez

přípravy. Je možné, že zde překladatel vyjadřuje vlastní názor na celou píseň, na její promyšlenost nebo na informace v ní obsažené, ale vzhledem k užití dvojtečky se pravděpodobně vyjadřuje pouze k závěrečnému dvojverší ve smyslu „neberte mě moc vážně, ani když říkám: *To vymysleli Indové moc pohodlnou víru!*“ Takový výklad by odpovídal našemu chápání ironického podtónu v závěru původního textu. Také v překladu Nohavici a Moravcové je znát určitá ironie založená na zvláštních slovních spojeních (*hrozně se líbit* - JM, *pohodlná víra* - JN). Moravcová se však převodu adjektiva *удобный* vyhnula, a tak ironizuje víru jako celek, ne pouze její hodnocení (*Tahleta víra - řeknu vám, / ta se mi „hrozně“ líbí* - srov. překlad Dvořáka: *To vymysleli Indové / „moc pohodlnou“ víru*). Nohavica překládá v podstatě identicky s Dvořákem (*to vymysleli v Indii moc pohodlnou víru*) a hodnocení opakuje dvakrát, čímž jej podtrhuje a zároveň tak do textu v náznaku vkládá písňový prvek - opakování do ztracena.

Píseň má blízko k hovorovému jazyku. Autor používá časté syntaktické prostředky hovorového stylu: nedokončené věty, eliptičnost, členitost a asyndetické spojování vět. Až na první sloku je celá píseň psána ve 2. osobě jednotného čísla, čímž se dosahuje výrazného přiblížení k hovorovému jazyku a také k posluchačům. Expresivitu textu dodává i volba lexikálních prostředků. V písni se vyskytují hovorová slova (*нормаленько, облезлый, пускай, насовсем*), hovorové varianty výslovnosti (*тыщу лет, назло*), hovorové konstrukce (*пока не помрешь*), vsuvky (*что ж*) a obrazné hovorové frazeologizmy (*с ума сошли генетики, отдав концы*) a v kontrastu k nim výrazy knižní (*искусы*). Někdy se slova různých stylistických vrstev dostávají do rýmové shody, čímž dochází k jejich zdůraznění (*Стремилась ввысь душа твоя - родишься вновь с мечтою / но если жил ты как свинья – останешься свиньей*). Střídání výrazů vysokého stylu a výrazů hovorových je také nositelem satirického tónu. Českým překladatelům se celkový hovorový ráz písně zachovat podařilo. U Moravcové je však význam některých slovních spojení zmírněn a přeložen slovy emocionálně méně výraznými. Píseň tak místy ztrácí svou dynamičnost, působí jemněji, a tudíž méně expresivně (*Jestli jsi dřevo, marná věc, tvá duše získá listy; a zbytečně nás poplete i chromozóm i gen; Možná, že duše rošťáka v kocourovi si dříme*). Překladatelka užívá lexikální prostředky hovorového stylu (*klid'ánko, svinskou náтуру, věří báječně, dotáhnout to na ministra, někdo si věří*). Příznak hovorovosti v jejím překladu často mají i prostředky syntaktické (*Indové věří báječně – a prý je to věc jistá, když umíráme – žádný strach...*), které jsou v mnoha případech také nositelem rytmického impulzu odpovídajícímu originálu. Dvořák využívá různé prvky hovorovosti. Převažují prostředky morfologické (*celej život,*

pomejšlet, velkej, slušnej člověk, bejt, milej človíček) a lexikální (*natáhnem perka, čeká duši trefa, prevít*). Syntaktické prostředky hovorového jazyka nejsou tak patrné, jako v originále. V Nohavicově překladu nalezneme hovorové frazeologizmy (*tak drž se svého koryta, k d'asu, čert je vem, ruce spráskli nad chromozómem*), hovorové obraty (*žij normálně, chce to klidný přístup, žij si klidně jako otrok*) i syntaktické prostředky hovorového stylu (*a k d'asu čert je vem, a zas se narodíš a třeba dvacetkrát*).

Z hlediska struktury má píseň osm slok. Střídají se v ní sloky výrazně graficky delší s výrazně kratšími, ale bez zjevného vztahu k obsahu, stylu, ironii či subjektivitě. Autorovi šlo pravděpodobně o zvýšení dynamiky písně. Rozměr verše je pravidelný, ale rytmika se volně mění - autor místy zrychluje (zpívá na jednu dobu více slabik), jindy zpomaluje a zvýrazňuje každou jednotlivou slabiku. Z hlediska pozice ve verši tu však není patrná přísná pravidelnost. Většinu dlouhých veršů dělí pauza na dva úseky, které však nejsou vždy stejně dlouhé. V krátkých slokách je tendence ke zpomalení v závěru verše a zcela pravidelným se v autorově přednesu jeví protahování souhláskového zvuku v předposlední slabice v sudých verších krátkých slok. Moravcová přesně dodržuje počet slabik ve verši. Stejně jako v originále střídá v dlouhých slokách patnácti- a čtrnáctislabičné verše a v krátkých slokách verše osmi- a sedmislabičné. Dvořák zkracuje verše prvních dvou dlouhých slok ve srovnání s originálem o jednu slabiku, hudebnímu rytmu to však neprotiřečí. U Nohavici se nepravidelně objevuje také krácení o jednu slabiku, které nebrání zpívanému přednesu. Pouze v jednom případě je verš kratší o dvě slabiky (*A zas se narodíš a třeba dvacetkrát*), ale vzhledem k tomu, že se verš přirozeně dělí na dvě části, vzniká uprostřed pauza, která nižší počet slabik kompenzuje. Všechny české překlady můžeme prohlásit za rytmicky vyhovující. Nicméně je třeba podotknout, že variativnost autorova přednesu poskytuje široký prostor pro interpretační rytmiku překladatelů. Vysockij na jednom ze záznamů této písně říká, že když píše pro někoho jiného, není to pro estrádní zpěváky, ale pro přátele herce, protože jeho písně vyžadují herecké umění, ne příkrášlování.²⁴ Jeho hlas se zde volně vznáší nad hudebním doprovodem, místy se k němu vrací a pak jej opět opouští. Tímto způsobem by na daný hudební podklad bylo možné zazpívat i verše, které se od původní délky liší výrazněji. Podíváme-li se na krátké sloky, kde autor dlouze vyzpívává předposlední slabiky, zjistíme, že se překladatelé s délkou samohlásek pracovat nepokoušeli. Z osmi případů připadá toto zdůraznění na vhodnější dlouhou samohlásku u Moravcové jen dvakrát, u Dvořáka třikrát a u Nohavici čtyřikrát. Taková četnost působí spíše náhodně. Pro názornost si můžeme

²⁴ *Pesenka o pereselenii duš*• [online] . Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=h5fFM5VdfGI>>.

porovnat originál a překlady druhé sloky. Zpívaná podoba sledovaných slov je naznačena graficky:

Vysockij: Стремилась ввысь душа твоя -
Родишься вновь с **мечто-о-ю**,
Но если жил ты как свинья -
Останешься **свинье-е-ю**.

Moravcová: Komu duch tíhl k azuru,
krásný má život **pří-í-ští**.
A kdo měl svinskou náuru,
bude žít na **hnoji-i-šti**.

Dvořák: Kdo celej život vzletně snil,
ten snílkem bude **za-a-se**,
kdo ale jako prase žil,
zas bude jenom **pra-a-se**.

Nohavica: Loučit se chceš se světem
vždyť narodíš se **za-a-se**
když ovšem byl jsi prasetem
tak budeš zase **pra-a-se**

Všichni překladatelé rýmují shodně s originálem střídavě a stejně jako autor užívají i rýmy useknuté (JM: *bratřít - jaksepatří*, MD: *bude - dubem, v hrobě - člověk, neví - převít, takovej - Indové*, JN: *nezkoušej - prokouše, přístup - místu, pomíchané - pánem*) a nepřesné (JM: *gen - psem*, MD: *Ježíš - věří, prsty - hrsti*, JN: *papoušek - pokoušet*). Vysockij jimi vědomě dosahoval efektu neuhlazenosti, díky němuž písně ještě více burcovali a nutili k zamyšlení.

Českým překladatelům se podařilo převést myšlenku originálu, že život nekončí smrtí a že svými činy ovlivňujeme vlastní budoucnost. Moravcová se asi nejvíce snaží držet originálu, přesto poměrně často posouvá význam, nebo do textu vkládá významy vlastní a někdy i jinou logiku, než vidíme v originále. Zachovává ironický podtón písně, pouze mírně

oslabuje expresivitu a místy píseň posouvá do vyššího, poetického stylu. Nohavica se originálu drží nejméně, často význam posouvá, vynechává myšlenky originálu a vkládá myšlenky jiné. Někdy protičečí celkovému smyslu originálu a v jednom případě se dopouští i chyby v převodu konkrétního významu. Dvořák se podle našeho názoru jediný pokusil o hlubší pochopení originálu jako celku a o jeho interpretaci. Do textu se mu kromě ironie podařilo zakomponovat i humor. Jeho překlad je volnější, ale až na jednu výjimku obecnému smyslu neprotičečí, ačkoli i v něm dochází k významovým posunům nebo změně logiky. Díky morfologickým prostředkům působí asi nejvíce hovorově.

7. ZÁVĚR

Kritické hodnocení překladu poezie je velice náročný úkol, který komplikuje skutečnost, že poezie se ze všech literárních útvarů nejvíce spoléhá na zvukové kvality textu. Translatolog musí nejen opravdu dobře znát oba jazyky, témata, kterými se texty zabývají, i osobnost autora, ale také by měl mít vyvinutý cit pro styl a hudebnost verše, což je záležitost podléhající nevyhnutelně určitému stupni subjektivity. V této translatologické analýze jsme však vyšli z předpokladu, že v písních Vladimíra Vysockého, jakož i v autorské písni obecně, stojí na prvním místě sdělení. Pokusili jsme se proto nastínit okolnosti vzniku jednotlivých písní, nabídnout vlastní interpretaci jejich celkového smyslu a poté zejména zhodnotit, jak jednotliví překladatelé s textem originálu naložili z hlediska převodu jednotlivých významových prvků i celkového poselství. A protože k písni neodmyslitelně patří rytmus, zaměřili jsme se také na schopnost překladových textů vyhovět původnímu hudebně rytmickému ztvárnění, kterým autor cíleně podtrhoval sémantickou složku svých básní.

Čeští překladatelé, jejichž překlady jsme podrobili analýze, představují svým profesním zaměřením velmi různé osobnosti. Jana Moravcová je především spisovatelka a básnířka, Milan Dvořák zase profesionální tlumočník a překladatel. Autorovi se profesí i životními osudy nejvíce blíží písničkář Jaromír Nohavica. Při analýze jsme dospěli ke zjištění, že prostředí, ze kterého překladatelé vyšli, se odrazilo na jejich přístupu k původním textům. Jana Moravcová coby básnířka hledá často vlastní formu pro vyjádření myšlenek originálu. Významově se jej snaží, ne vždy úspěšně, věrně držet, ale posouvá písňe do vyššího stylu a nesnaží se vyhovět hudebnímu rytmu původní písňe. Milan Dvořák respektuje originál po stránce obsahu i formy, takže jeho texty vyhovují hudebnímu zpracování, a usiluje i o hlubší pochopení textu. Jaromír Nohavica se jakožto muzikant formy originálu drží pro její zvukové kvality, ne však striktně. Dokazuje, že i verše odlišného rozměru mohou být rytmicky vyhovující. Nohavica nejvolněji ze všech překladatelů zachází s významovými jednotkami, takže jeho překlad působí místy až nedbale. Zdá se, že se skutečně nechává volně vést duchem originálu, jak sám říká, a písňe si přizpůsobuje pro své potřeby a hudebně umělecké záměry.

Přestože na základě translatologické analýzy tří textů jistě nelze hodnotit překlady Vysockého do češtiny globálně, můžeme konstatovat, že hodnocené překlady nabízejí prostor pro nová překladatelská řešení. Od doby vzniku písní uplynulo více než padesát let a od

vzniku překladů téměř třicet let. Sovětská realita je dnes již pro mnohé dávnou a neznámou historií a ruština nepatří k povinným školním předmětům. Zájem o Vysockého však v českém prostředí trvá. Proto jsou tu stále zapotřebí kvalitní překlady, které by jeho písni dokázaly zprostředkovat v co možná největší sémantické šíři. Na překladatele se tak budou klást stále větší nároky také v souvislosti s postupným odkrýváním nových významových i jazykových vrstev písní ruskými filology. Tato práce pomáhá nastítnit způsob, jakým je při překladu třeba postupovat.

8. BIBLIOGRAFIE

Primární literatura:

- VYSOCKIJ, Vladimír (1994) *Sobranie sočinenij v semi tomach, tom 1.* Moskva: Ellis Lak.
- *Koně k nez krocení* (1983). Praha: Sekce mladé hudby. Písň Vladimíra Vysockého přeložil Milan Dvořák.
- VYSOCKIJ, Vladimír (1984) *Zaklínač hadů.* Praha: Lidové nakladatelství. Přeložila Jana Moravcová.
- NOHAVICA, Jaromír: *Archiv pod lupou/Přeložené písň V. Vysockého* - [online] . [cit.2011-08-23] <<http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/vysockij/vysockij.htm>>

Sekundární literatura:

- DĚMIDOVOVÁ, A. (1989) *Vladimír Vysockij, kakim znaju i ljublju.* - Moskva: Sojuz tĕatral'nych dějatĕlej RSFSR.
- FILIPPOVÁ, Helena (2002) *Vladimír Vysockij: Put' ot barda k poetu.* Brno: Masarykova univerzita.
- FOMINA, O.A. (2005) *Stichosloženie V. Vysockogo i problema ego kontĕksta.* Orenburg: OGU. Vedoucí disertační práce: S. A. Mařaš.
- GASANOVA, M.A (2005) *Avtor i geroj v poezii V. Vysockogo.* Machačkala: DGU.
- GUDOŠNIKOV, J.I.(1990) *Russkij gorodskoj romans.* Tambov.
- HRALA, Milan (1987) *Současnost Umĕleckĕho překlada.* Praha: Československý spisovatel.
- KULAGIN, A.V. (2010) *U istokov avtorskoj pesni.* Moskva: MGOSGI.
- LEVÝ, Jiří (1998) *Umĕní překlada.* Praha: Ivo Źelezný.
- NIČIPOROV, I.B.(2005) *Avtorskaja pesnja v russkoj poezii 1950 - 1970 godov.* Moskva: Maks Press.
- NOVIKOV, Vladimír (1991) *V sojuze pisatĕlej ně sostojal.* Moskva: SP Interprint
- PEREVOZČIKOV, V.K. (1988) *Živaja žiznĕ. Štrichi k biografii Vladimira Vysockogo.* - Moskva: Moskovskij rabočij.
- POPOVIČ, Anton (1975) *Teória umĕleckĕho preklada.* Bratislava: Tatran.
- *Staratĕl'* (1994). Sbornik vospominanij. - Moskva: Argus.

- ŠEVJAKOV, E.G (2006) *Geroičeskoje v poezii V. Vysockogo*. Novgorod: NGU im. Lobačeskogo.
- TOMENČUK, Ljudmila (2003) *Vysockij i ego pesni: Pripodnimem zanes za kraješek*. Dněpropetrovsk: SIČ.
- VILIKOVSKÝ, Ján (2002) *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný.
- VLADYOVÁ, Marina (2005) *Vladimír aneb Zastavený let*. Praha: Albatros.

Články, doslovy, předmluvy, recenze:

- BIBINA, A.V. (1993) *Tak čto že slučilos' v Afrike?* - In: Russkaja reč 1/1993: pp 20-22.
- ČERTOK, S. (1973) *Vladyova a Vysockij*. In: Kino 23/1973, Praha: p 62.
- DVOŘÁK, M. (1997) *Poznámky k překladu*. In: Pravda a lež: Písňové texty, Praha: Votobia.
- FILIPPOVÁ, Helena (2003) *Perevody Vladimira Vysockovo v češskoj receptivnoj srede*. - In: Slavia 72/2003(2): pp 185-193, Praha: Euroslavica.
- FILIPPOVÁ, Helena (1999) *Nad překlady Vladimíra Vysockého*. - In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X2, Řada literárněvědná slavistika, 2/1999: pp 65-73. - Brno: Masarykova univerzita.
- MALENOVÁ, Eva (2006) *Bdělost přenechte fízlům a důvěřujte si*. - In: Literární noviny 5/2006: p 15. - Praha: Společnost pro literární noviny.
- MALENOVÁ, Eva (2006) *Vladimír Vysockij nepije sám. Legenda žije*. - In: Literární noviny 22/2006: p 11. - Praha: Společnost pro literární noviny.
- NOVIKOV, V. (1988) *Trenirovka ducha*. - In: Vysockij V.S.: Četyre četverti puti, Moskva.
- VYSOCKIJ, Vladimir (1993). *O pesnjach, o sebe*. - In: Vysockij: Izbrannoje. - Minsk: Mastackaja litaratura.

Diplomové práce:

- JASENOVSKÁ, Šárka (1985) *Písňe Vladimíra Vysockého*. Praha: FFUK. Vedoucí diplomové práce: Irena Camutaliová.

Audiovizuální zdroje

- *Pesnja o druge* (2010) Dokumentární cyklus *Spěto v SSSR*, odvysíláno 16.10.2010 na NTV
- *Vladimir Vysockij: Smert' poeta: 205 dněj. Posmertnaja maska* (2005) Dokumentární film. Režie Kovanovskij, A. - Darfi, O.

Slovníky, encyklopedie a jazykové příručky:

- ČECHOVÁ, Marie a kol. (1996) *Čeština - řeč a jazyk*. Praha: ISV.
- ČECHOVÁ, M. - CHLOUPEK, J. - KRČMOVÁ, M. - MINÁŘOVÁ, J. (1997) *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV.
- DAL', Vladimir (1995) *Tolkovyj slovar'*. Moskva: GIINS.
- HRABÁK, Josef (1973) *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.
- KOPECKIJ, Leonid – HAVRÁNEK, Bohuslav – HORÁLEK, Karel (1952-1964) *Velký rusko-český slovník, I.-IV.* Praha: ČSAV.
- KUZNEČOV, S.A. (2000) *Bol'soj tolkovyj slovar' ruskogo jazyka*. Sankt Petěrburg: NORINT.

Elektronické zdroje:

- *Databáze Český umělecký překlad po roce 1945* • [online]. Encyklopedický dům 2002 [cit. 2008-11-11]. <<http://www.obecprekladatel.cz/DUP00.htm>>.
- *Pesenka ni pro čto ili Čto slučilos' v Afrike* • [online]. Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=36I7k4u8oNI>>.
- *Pesnja o druge* • [online] . Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=j3NU1W3AHdc>>.
- *Pesenka o pereselenii duš* • [online] . Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=H-2pyKXEC-A>>.
- *Pesenka o pereselenii duš* • [online] . Youtube [cit. 2011-08-23]. <<http://www.youtube.com/watch?v=h5fFM5VdfGI>>.
- SIES-KŽIŠKOVSKAJA, D. - CYBULSKIJ, M. (2010) *Vysockij v Čechii* • [online] . Vladimir Vysockij: Katalogi i staťji [cit. 2011-08-23]. <http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Vysotsky_v_Cehii/text.html>.
- Oficiální internetové stránky Jaromíra Nohavici • [online] . [cit.2011-08-23]. <<http://www.nohavica.cz>>.

- VYSOCKIJ, V.(2003) *Oдно из последних выступлений В. Высоцкого 25.7.1980.* [online] . Tragedia svobody [cit. 2011-08-23]. <http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_173.htm>.