

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Němčina pro mezikulturní komunikaci

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Pivoňková

Komentovaný překlad: BILLMEIER, Uschi. *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké*. 4. vydání. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun, 2004. (vybrané kapitoly)

An annotated translation: BILLMEIER, Uschi. *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké*. 4. edition. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun, 2004. (selected chapters)

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí své bakalářské práce doc. PhDr. Marii Vachkové, Ph.D. za její trpělivost, ochotu, vstřícnost i cenné rady, a zejména za všechnen čas, který mi věnovala. Velký dík patří také mojí rodině a přátelům za podporu v průběhu celého studia. Děkuji i všem svým bubenickým učitelům, že mi ukázali cestu k rytmu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 29. 7. 2019

.....
Anna Pivoňková

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol knihy *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké* německé autorky Uschi Billmeier. Práce se skládá ze dvou částí. První část obsahuje samotný překlad německého textu do češtiny a druhá část odborný komentář, který zahrnuje překladatelskou analýzu výchozího textu dle modelu Christiane Nordové, popis překladatelských problémů a jejich řešení, typologii překladatelských posunů a metodu překladu dle Jiřího Levého a Antona Popoviče.

Klíčová slova: západoafrická hudba, Mamady Keïta, djembe, překladatelská analýza, překladatelský problém a posun

Abstract

The aim of this bachelor's thesis is to create a functionally equivalent translation of selected chapters from the book *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké* by German author, Uschi Billmeier. The thesis consists of two parts. The first part is the Czech translation of the German text. The second part provides a commentary, including a translation-oriented analysis of the original text based on Christiane Nord's theoretical model, a description of translation problems and their solutions, the typology of translation shifts and the translation method of Jiří Levý and Anton Popovič.

Key words: West African music, Mamady Keïta, djembe, translation analysis, translation problem and shift

Použité zkratky

AČV	aktuální členění větné
CT	cílový text
<i>et al.</i>	a jiní, a kolektiv
<i>ibid.</i>	tamtéž
srov.	srovnej
VT	výchozí text

Obsah

Úvod	9
1. PŘEKLAD	10
2. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU	34
2.1 Překladačská analýza originálu	35
2.1.1 Vnětextové faktory	35
2.1.1.1 Autorka	35
2.1.1.2 Intence	36
2.1.1.3 Příjemce	37
2.1.1.4 Médium, místo a čas	37
2.1.1.5 Funkce a styl	38
2.1.2 Vnitrotextové faktory	39
2.1.2.1 Téma a obsah	39
2.1.2.2 Presupozice	40
2.1.2.3 Výstavba a členění textu, názvy kapitol	40
2.1.2.4 Neverbální prvky	41
2.1.2.5 Suprasegmentální prostředky	41
2.1.2.6 Lexikum	42
2.1.2.7 Syntax	44
2.2 Překladačské problémy	47
2.2.1 Rovina lexikální	47
2.2.1.1 Sociologická a etnologická terminologie	48
2.2.1.2 Hudební terminologie	52
2.2.1.3 Geografické názvy	53
2.2.1.4 Kompozita	54
2.2.2 Rovina syntaktická	56
2.2.2.1 Aktuální členění větné	57
2.2.2.2 Interpunkce, parenthese, zkratky	58
2.2.3 Rovina pragmatická	60
2.2.3.1 Uvozovky vs. kurzíva	60
2.2.3.2 Intertextovost	60
2.3 Překladačské posuny	62
2.3.1 Explikace	62

2.3.2	Intelektualizace	63
2.3.3	Substituce a kompenzace	64
2.3.4	Konkretizace	66
2.3.5	Aktualizace a lokalizace	66
2.3.6	Oprava věcné chyby a doplnění textu	66
2.4	Metoda překladu	68
Závěr		69
Prameny a literatura		70
Seznam příloh		72

Úvod

Cílem této bakalářské práce je vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraného textu z němčiny do češtiny a následně jej opatřit odborným komentářem. K tomuto účelu jsem si zvolila text o západoafrické hudbě, jíž se aktivně věnuji již sedmým rokem. Jedná se o úvodní kapitoly z knihy *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké* německé autorky Uschi Billmeier, které podávají stručný přehled dějin a kultury národa Malinke se zaměřením na hudební kulturu a osobní příběh pravděpodobně nejznámějšího západoafrického bubeníka Mamadyho Keïty. Ráda bych touto formou zprostředkovala informace o této zajímavé a v naší zemi málo známé tematice, jež se pro mě stala srdeční záležitostí.

Práce je rozdělena do dvou částí. První část obsahuje samotný překlad německého textu do češtiny a druhá část odborný komentář, který zahrnuje překladatelskou analýzu, překladatelské problémy a jejich řešení, překladatelské posuny a metodu překladu. Před zahájením procesu překladu je třeba provést detailní analýzu výchozího textu. Tato analýza pomůže odhalit cíl a funkci textu a jeho invariantní jádro, které mají zůstat zachovány, a upozorní na možná úskalí, které překladatele čekají při samotném překladu. Při analýze vycházím z teoretického modelu Christiane Nordové. V další části komentáře budu popisovat problémy, které vznikly při překladu, a jak jsem se je rozhodla řešit, přičemž největší překladatelské problémy očekávám na rovině lexikální. V návaznosti na to pak uvedu nejvýraznější překladatelské posuny oproti originálu a metodu překladu dle typologie Jiřího Levého a Antona Popoviče. Metodu překladu umísťuji k závěru práce, neboť předpokládám, že její počáteční stanovení, kdy bych měla k dispozici pouze překladatelskou analýzu výchozího textu, by bylo nepřesné. Její konkrétní podoba se tedy bude odvíjet od konkrétních problémů, se kterými se budu při překladu potýkat. Je však jisté, že mým hlavním záměrem je předat cílovému čtenáři invariantní informaci.

1. PŘEKLAD

Kouzlo afrického rytmu

Abych mohla lépe porozumět tomu, proč je tolik lidí tak silně přitahováno původními africkými rytmy a bubnem djembe, položila jsem Mamadymu v jednom z našich prvních interview několik otázek, které se ubíraly tímto směrem. Chtěla jsem se dozvědět, jak si vysvětluje celosvětový zájem o africký rytmus a o djembe, a z čeho podle jeho mínění tato fascinace pochází.

Pozoruji, že pod vlivem africké hudby se lidé, a je jedno kde, stávají otevřenými bytostmi. Během velmi krátké doby vzniká hřejivá atmosféra, blízkost a spojitost, která mezi lidmi normálně není běžná. Myslím, že je láká především pocit bezpečí přenášený těmito rytmy. Při bubnování se lidé sblíží, a to aniž by se znali. Ten pocit vzniká jednoduše tehdy, když společně hrajeme nějaký rytmus.

Nadšení ze hry nám pomůže zjistit mnoho i o nás samých. Hrát na djembe znamená objevovat vlastní osobnost. Ale nejen to. Dříve by se dalo hraní na djembe v Evropě přirovnat ke „spontánnímu živelnému bubnování“. Postupem času však lidé poznali, že djembe a basové bubny hovoří vlastní řečí a jejich souhra přináší harmonický prožitek. Kdo na ně hraje, zažívá doslova explozi radosti a energie. Na djembe se totiž hraje holýma rukama. Právě to hráči umožní, aby objevil zdroj své vlastní síly a zakusil radost z vlastní hry.

Nad to mnozí skrytě tuší, že tato hudba má zajímavou a stále živou historii. Rytmy Malinků, tak jak se je snažím předávat já, vypráví o velmi staré tradici. My, hráči na djembe, vytváříme spojovací článek mezi tradicí a přítomností. Není vůbec nutné jezdit až do Afriky – bezprostřední radost přenášenou našimi rytmy si můžeme užívat kdekoliv.

To, co se nám Mamady snaží přiblížit, se až zarážejícím způsobem shoduje s posledními výzkumy fenoménu rytmu. Muzikoterapeutické studie prokázaly, že rytmus bezprostředně působí na lidskou psychiku. Šamani znají a používají ozdravné účinky a spirituální význam rytmů již po staletí. Když hrajeme nebo slyšíme nějaký rytmus, proměňuje nás to. Z hlediska medicíny jde o měřitelný jev patrný na změnách dechové frekvence, svalového napětí, obsahu kyslíku v krvi a tak dále.

Když se hraje nějaký rytmus skupinově, mění se nejen každý jednotlivec zvlášť. Na novou úroveň se dostává i skupina jako celek: setkáváme se s fenoménem synchronizace. Ta představuje centrální mechanismus našeho mozku, přírodní zákon i jednu ze základních lidských potřeb. Když k této synchronizaci dochází po určitou dobu v rámci nějaké skupiny, lidé se nevyhnutelně sblíží. Vyjádříme-li se jako hudebníci, jsme při bubnování sladění

v pulzaci. Jinak řečeno, jsme propojeni paralelním vnímáním. Polyfonní překrývání rytmů Malinků nás přímo vyzývá k tomu, abychom se na sebe vzájemně soustředili všemi smysly. Čím hlouběji se dokážeme propojit na mentální, motorické a emocionální rovině, tím lépe rytmus zní. Podle mých zkušeností je to zcela nezávislé na technickém umu. Skupina začátečníků dokáže neuvěřitelně dobře „groovovat“, když je tato rovina dosažena. A nelze to „udělat“ vědomě, může se to pouze „stát“. Africké bubny a způsob, jak se do sebe proplétají jednotlivé linky rytmu, nás dokáží harmonicky sjednotit, aniž by nás usměřňovaly ke strohé jednotě.

Perkusionisté a učitelé rytmiky Mickey Hart a Reinhard Flatischler se do hloubky zabývali rytmickými kulturami celého světa. Na základě vlastních zkušeností přispívají ještě dvěma aspekty, které považuji za velmi důležité. Mickey Hart v jednom rozhovoru prohlásil: „Buben je slepý vůči pohlaví, rase nebo vůči tomu, kolik vyděláš za rok. Je to dokonalá lekce rovnosti. V bubenické skupině je vítězem každý, kdo přichází s otevřeným srdcem a pochopením.“ A konečně pro Reinharda Flatischlera je „bubnování jeden z nejradostnějších, nejjednodušších a nejradikálnějších přístupů k prožitku vlastní existence, k radikálnímu prožitku přítomnosti, který přináší velké léčivé účinky.“

(Citováno z: Bleisteiner W. ad.: *Magie der Trommeln*)

Dějiny Malinků

Ten, kdo se začne zajímat o djembe a jeho rytmy, většinou nemá vůbec žádnou představu o kulturním bohatství Afriky ani o komplexu sociálních a politických faktorů, jež formovaly africké dějiny. Rytmy Malinků však nesvědčí pouze o velkém bohatství hudební kultury, ale vypráví zároveň její příběhy a dějiny. Jelikož africké rytmy oslovují většinu lidí právě na tělesné a smyslové úrovni, přehlíží pak tyto lidé zpravidla fakt, že se u mnoha Západanů stále vyskytují klišovité představy o „divokém bubnování primitivních domorodých kmenů“.

Vnímat rozdílnost hudebních struktur a schopnost rozpoznat u afrických hudebníků jejich mistrovské umělecké dovednosti se nám daří v podstatě až poté, co jsme se sami o rytmy dlouhá léta zajímali a naučili se je. Mnohé z těchto rytmů, které dnes Malinkové hrají a které poznáváme díky učitelům jako je Mamady, jsou velmi staré. Jak přesně, je však těžké určit, neboť se zde opíráme o ústní lidovou tradici, jež neuvažuje v řádu let, nýbrž popisuje události. Rytmy Abondan a Sofa v nás například mohou probouzet představy o královstvích a válečných

jezdcích. V hrubých rysech jsou zde uváděna historická data a informace, v nichž mají tyto představy svůj původ. Zdrojem informací je pro mne písemný rozhovor z roku 1996, který poskytl Sékou Saramady Kourouma, novinář činný v Conakry. Píše:

„Jelikož se kultura západní Afriky opírá v zásadě o ústní lidovou tradici, museli jsme vypravování našich tradičních griotů porovnat se spisy velkých arabských historiků. Prvními obyvateli na území pozdějšího království Mandingu byli Wangarové. Přišli pravděpodobně kolem roku 2760 př. Kr. od břehů Nilu a vyhnali odtud původní obyvatelstvo (Pygmeje). Kolem roku 760 př. Kr. byl vytvořen federalistický stát, ‚země zaslíbená‘ jménem Oudouma, což znamená ‚země nočních oslav‘. Oudouma byla později anektována říší Ghana (nezaměňovat s dnešní Ghanou!).“

Po pádu říše Ghana vznikla říše Mali a s ní i národ Malinků, nazývaných též Mandingové. Země, jež patřily k říši Mali, jsou (dnešní) Mali, Guinea, Burkina Faso, Pobřeží slonoviny, Sierra Leone, Libérie, Gambie a Senegal. Známým králem byl Sund'ata, jenž říši roku 1235 významně rozšířil, a jehož zásluhou říše získala kontrolu nad zlatými doly v Buré a Bambuku. Založil hlavní město Niani, což znamená „to, co je bez chyby“. Dnes je to nevelká vesnice v Guineji poblíž Kankanu u hranice k Mali. V Niani měl sídlo i proslulý císař Mansa Músa, jehož pověst sahala až do Evropy. S velkým doprovodem a neuvěřitelným množstvím zlata podnikl pouť do Mekky, odkud poté přivedl mnoho arabských i egyptských učenců a vědců. Timbuktu a Djenné se staly kulturními centry říše. Popisy arabských historiků připomínají příběhy z *Tisíce a jedné noci*. Vypráví o palácích se zahradami, o přepychových šatech ze sametu a hedvábí, o dvorních dámách, které při každovečerních banketech šokovaly arabské hosty svými hlubokými výstřihy. Hosty rovněž fascinoval sociální a právní systém, skvostná architektura a celková kulturní úroveň země. Bohatství Mali se vytratilo v důsledku častých válečných konfliktů a odtržení některých vnějších provincií. V polovině 15. století postupně převzala kontrolu nad oblastí říše Songhaj.

Přibližně ve stejné době přicházeli do pobřežních oblastí západní Afriky Portugalci. S nimi přišel i konec tisíce let trvajících pokojných obchodních vztahů mezi Afrikou a Indií, Jižní Amerikou a Asií. Křesťanští Evropané objevili neuvěřitelné bohatství ve formě zlata, slonoviny, drahokamů, šperků a látek, uměleckých řemesel a koření. Zjevně před sebou měli jen jeden cíl, a tím byl kořistnický způsob zacházení s přírodou, jejíž bohatství brali místnímu obyvatelstvu násilím a podvodem. Zatímco držení (relativně dobře živených) domácích otroků a nucené práce byly běžné již v afrických královstvích, otrokářský trh provozovaný Evropany na západoafrickém pobřeží nabral zcela nový směr. Od roku 1440 do roku 1880 byly deportovány miliony Afričanů, přitom vylidněny celé oblasti a zničeno vědění a inteligence

předávané po generace. Od roku 1880 zakládali Francouzi obchodní osady na pobřeží Guineje a navzdory protestům Samoryho Touré, dědečka pozdějšího prezidenta Sékou Touré, vnikli i do vnitrozemí Guineje. Roku 1893 byla země již zcela pod správou Francie, jejímž vládnoucím zástupcem zde byl guvernér.

Francie hájila jako koloniální mocnost politiku ničení tradičních autoritářských struktur. Po kulturní stránce usilovala o politiku „asimilace“, to znamená, že šířila (mimo jiné) francouzštinu, francouzskou hudbu či školství, čímž byla samozřejmě více zasažena města než venkov. Pod tlakem světové veřejnosti se postavení koloniálních mocností po dvou světových válkách začalo pomalu hroutit. Vzpouza v Africe začala v intelektuálních kruzích. Spisovatelé jako Léopold S. Senghor svými básněmi (černošské literárně-kulturní emancipační hnutí *négritude*) vytvářeli nové národní sebevědomí a postupně nacházeli ohlas u afrického obyvatelstva. Snahy o rovnoprávné postavení vystřídal osvobozenecký boj. Maroko a Tunisko získaly nezávislost v roce 1956, o rok později Pobřeží slonoviny a roku 1958 vyhlásila nezávislou republiku Guinea. Sékou Touré, předseda Guinejské demokratické strany (Parti Démocratique de Guinée), se roku 1958 rozhodl zpřetrhat politické styky s Francií a u příležitosti návštěvy de Gaulla prohlásil: „Raději budeme svobodní a chudí, nežli bohatí a zotročení.“ Francie reagovala stažením všech svých občanů ze země a rozpuštěním správních orgánů. Zavřela také všechny veřejné instituce, jako byly školy či nemocnice. Sékou Touré tedy požádal o hospodářskou pomoc Sovětský svaz a až do své smrti v roce 1984 udržoval zemi v úzkém politickém napojení na Východ.

Po získání nezávislosti nastalo „období kulturního obrození“, v němž byly hudba a umění silně propojeny s politikou budování revolucionářské společnosti. (O tom více v kapitole *Mamady a Národní balet Djoliba*.) Pro hudbu a tanec byly zásadní festivaly, které se konaly každé dva roky jako soutěže na regionální i celostátní úrovni. Nejlepší hudebníci a tanečníci pak byli přivedeni do Konakry nebo jako regionální skupiny integrováni do národní kulturní agendy. Stát je zaměstnal jako kulturní funkcionáře a vyplácel jim nanejvýš skromné měsíční platy. Tyto poměry se odrážejí v Mamadyho biografii. Sékou Touré zformoval africký socialismus a stal se symbolem vzdoru všech afrických národů. Vlastní zemi řídil pomocí rozsáhlého úřednického a policejního aparátu. Z rádia denně burácely několikahodinové revoluční proslovy. Brzy se projevil jako diktátor, jenž všude větril spiknutí. Zatýkalo se ve velkém. Vězení, mučení a smrt byly na denním pořádku. Více než třetina obyvatelstva opustila zemi z politických důvodů. Po jeho náhlé smrti v roce 1984 se pučem dostala k moci vojenská vláda, Lansana Conté se stal prezidentem. Roku 1993 vyhrál první demokratické volby. Přinesl zemi politické uvolnění a roku 1998 byl ve volbách potvrzen ve funkci prezidenta.

Kolonizace a diktatura se tvrdě podepsaly na ekonomické úrovni země. Nešťastné spojení historických událostí a jejich ničivé důsledky jsou důvodem, proč je dnešní Guinea, navzdory hojnému nerostnému bohatství, jednou z nejchudších zemí světa.

Literatura

Ki-Zerbo, J.: *Histoire de l'Afrique Noire*. Hatier 1972.

Wodtcke, A.: *Westafrika. Reisehandbuch*. Därr 1988.

Guinea dnes

Obyvatelstvo Guineje, Malinkové a další etnika, o jejichž rytmech budeme hovořit

V průběhu pohnutých dějin západní Afriky docházelo k velkým pohybům i k mísení černošského, berberského a arabského obyvatelstva. Prostřednictvím obchodu s karavanami a dobovačných tažení přicházely v dobách velkých říší i před nimi kulturní vlivy také z oblasti Středozemního moře a z Orientu. Evropská kultura se začala rozšiřovat v 16. století.

V Guineji dnes žijí černošské národy, jež se podle svého geografického rozmístění a způsobu života dále rozdělují na súdánské a pralesní národy. Súdánské národy se podílely na vzniku velkých západoafrických říší či byly jejich součástí, a přijaly islám. Naopak pralesní národy si zachovaly tradiční africká náboženství a žijí v menších politických jednotkách, kde je nejvyšší politickou autoritou náčelník vesnice či menšího okresu. Uvnitř těchto národů nalzáme etnika, tedy menší skupiny obyvatel, jež spojuje společný jazyk a kultura, respektive pocit sounáležitosti založený na víře ve společný původ.

Obyvatelstvo dnešní Guineje

- Fulbové či Peulové, tvoří asi 40 % populace. Žijí převážně ve Střední Guineji a v Konakry.
- Malinkové tvoří asi 25 % populace. Žijí převážně v Horní Guineji.
- Susuové tvoří asi 15 % populace a obývají Dolní Guineu. Odtud pochází i menší etnická skupina Baga.
- Obyvatelé z Lesnaté Guineje tvoří asi 20 % populace. Žijí zde tři etnika – Kisijové, Kpellové a Tomové. Tomové obývají velmi odlehlé části pralesa.

Pojem *Mande* nebo *Mandingue* zahrnuje kulturně a jazykově příbuzná etnika, k nimž patří Malinkové, Bambarové, Soninkové a Ďulové. Oblasti osídlené Malinky se rozprostírají podél horních toků řek Gambie, Senegalu a Nigeru (až k Burkině Faso), od Kayesu v Mali po Man v Pobřeží slonoviny a přes malou část Libérie do Guineje a Guineje-Bissau. Zmatek občas způsobují další označení jako *Mandingo* (z angličtiny) nebo *Mandinka*, jež jsou synonymy pro *Malinke*. Francouzské označení *Mandingue*, jako v sousloví *Tam Tam Mandingue*, znamená „týkající se Malinků, pocházející od Malinků“; označení jsou ve srovnatelném vztahu jako pojmy *Bavorsko* a *bavorský*.

Další etnika, o jejichž rytmech budeme hovořit, jsou

- Senufové žijící na jihovýchodě Mali, na severu Pobřeží slonoviny a na jihozápadě Burkiny Faso,
- Soninkové a Chassonkové z Mali,
- Baulové a Kveniové z Pobřeží slonoviny a Kojakové z Odjene v Pobřeží slonoviny,
- Manové z Lesnaté Guineje,
- Landumové ze západní Guineje u Boké a
- Temnové a Mendové z hraničního území mezi Guineou a Sierrou Leone.

Sociální řád a náboženství

Dříve než se budeme věnovat Mamadyho příběhům vztahujícím se k jednotlivým rytmům, považuji za důležité zaměřit pozornost na některé zvláštní aspekty západoafrické kultury. Pro hlubší porozumění příběhům, jež vypráví například o iniciačních rituálech, maskách či o rytmech provázejících uctívání fetišů, začneme krátkým úvodem k sociálnímu řádu západní Afriky v době velkých království i po jejich zániku. Také náboženství a mýty o stvoření světa nám pomohou pochopit význam iniciačních rituálů, masek a tanců. Literatura uvedená na konci této kapitoly umožní obeznámit se s danou tematikou ještě podrobněji.

1. Společnost a forma hospodářství

Západoafrická společnost se tradičně dělí do mnoha sociálních tříd. Nejvyšší společenskou vrstvou byla aristokracie vládnoucí nad vesnicemi v regionu. Jeho obyvatelé museli mnohdy odvádět dávky a vykonávat vojenskou službu. Druhou vrstvou byli svobodní rolníci, již se byli schopni vypracovat ke značnému bohatství. Třetí vrstvou s různým sociálním

statusem byly řemeslnické kasty, například kováři, ševci, tkalci, řezbáři, rybáři, hrnčíři. Nejnižší vrstvu tvořili nevolníci, nejčastěji váleční zajatci a jejich potomci, s nimiž Malinkové jednali jako s rodinnými příslušníky a od čtvrté generace je považovali za součást kmene. Jednotlivé sociální vrstvy byly endogamní. Ke změnám či k uvolnění tohoto uspořádání došlo v průběhu kolonizace a vzniku moderních velkoměst, v nichž spolu museli všichni žít za zcela nových podmínek.

K tradičním formám hospodářství patřilo obdělávání polí, chov dobytka a obchod. Řemeslná odvětví jako kovářství, hrnčířství, kovolitectví zlata a bronzu byla technicky vysoce rozvinutá. Polní hospodářství je dodnes hlavním zdrojem obživy. Pěstuje se proso, podzemnice olejná a fazole, jamy, maniok, kukuřice i banány. Sklízají se i plody palmy olejná, kakaovníku a bavlníku. Dále pak papája, kvajáva a mango. Chovem dobytka se zabývají nomádští Tuaregové a Fulbové. Drobné zvířectvo jako kozy, ovce a slepice chovají i místní farmáři. Nejdůležitějšími obchodními artikly byly dříve kolové ořechy, sušené ryby, keramické výrobky a výrobky ze železa, látky, barvy a sůl.

2. Náboženství

Do náboženství se bezprostředně promítá myšlení, cítění a jednání lidí stejně tak jako jejich představy o nadpozemském světě bohů, duchů a démonů. Také v západní Africe se mluví o takzvaných přírodních náboženstvích neboli o animismu. Okolní příroda je vnímána jako živá a oduševnělá. Se stromy, řekami, blesky, hromy i deštěm může člověk hovořit, přivolávat je nebo je prosit o pomoc. K těmto náboženstvím patří i totemismus, kult předků, rodové mýty a magie na podporu plodnosti.

Velmi působivé jsou výzkumy, které provedl francouzský etnolog Marcel Griaule. Vděčíme mu mimo jiné za to, že zapsal *Velký mýtus o Mande*, jenž zachycuje velice vyspělý a diferencovaný duchovní svět z oblastí spjatých s Malinky. Malijští králové vysílali misionáře, aby šířili tento mýtus až do vzdálených koutů západní Afriky. Popisuje stvoření světa, zrod náboženství a původ člověka, přírody i kultury. Lze z něj vyčíst a vysvětlit zásady, jimiž se řídil život ve společenství. Současně je vzorem pro náboženské obřady a magické rituály, jejichž pravidelné opakování udržuje v chodu vesmír a je zárukou pokračování života i zachování společenských pravidel. V tomto tradičním příběhu o stvoření světa se nachází zmínka o možném mytologickém původu mužské a ženské obřízky. Proto se na konci této knihy nachází mýtus v plném znění. (Viz v příloze *Mýtus o Mande*.)

Totemismus se vyznačuje tím, že žádný člen komunity nesmí lovit totemové zvíře (např. ještěrky, antilopy) ani požit jeho maso, protože se mu připisuje ochranná funkce. Ochranu a

pomoc si lidé slibují také od obřadů spojených s uctíváním předků. Panuje představa, že duše praotců kmene se zdržují na místech, kde založili první pole pro vesnici. Totemismus i patronát předků se tedy zakládají na víře, že duše přímých předků střeží blaho rodiny.

S moudrostí muslimů se obyvatelstvo západní Afriky setkala asi kolem roku 900 n. l. díky obchodním cestám severoafrických kupců. O národech Mandingu se praví, že praktikují islám, aniž by opustily animismus. Nová víra byla šířena nejen mírumilovným způsobem, ale také byla Západoafričanům vnucována prostřednictvím „svatých válek“ a dobovačných tažení muslimských skupin. Součástí příběhů a legend říše Mali se stala pout' vládce Mansy Músy do Mekky v roce 1324.

Křesťanské misie měly v západní Africe jen nepatrný úspěch. Ačkoli byly spojené s potravinovými dary a vzděláváním, což misionářům vytvářelo příhodnější podmínky, jejich požadavky neslučitelné s tradičními způsoby života to nedokázalo vyvážit.

3. Fetišéři i mágové

S vírou byla úzce spojena i existence čarodějnictví, magie a kouzelnictví. V této oblasti se odráží lidský strach před neznámem a nejistotou – projevuje se pokusy upsat se neviditelným silám a použít je k vlastnímu prospěchu (nebo ke škodě ostatních). Pro zmírnění nebo vyléčení zdravotních či duševních útrap je v Guineji zvykem vyhledat fetišéra a poprosit ho o tradiční medicínu.

Fetišér je na jedné straně léčitel, říká Mamady, na straně druhé ale umí způsobit také veliké zlo.

Vychází se z toho, že se v medicíně skrývá čarovná síla, jež nutí duchy za pomoci formulí a zpěvu k poskytnutí pomoci. K řemeslu fetišérů patří „výbava“ jako sušení netopýři, hadí kůže, larvy brouků, krysí kožichy, červené fazole pro štěstí, semenné lusky, rybí kostry, stromové kůry, rozkrájené či rozdrcené listy, ptačí drápy, amulety proti „zlým pohledům“, náramky ze sušeného ovoce k usnadnění porodů, jemný prach k výrobě nápojů lásky, kožené taštičky s našitými lístky, na nichž jsou úryvky ze súr, kameny zahánějící bolesti hlavy a mnoho dalšího. (Viz Beuchelt, E.: *Schwarze Königreiche*. s. 109) Tajuplných služeb a praktik existuje tolik, kolik je lidských starostí a problémů. Podle Mamadyho vyprávění existují také fetišéři, kteří jsou mágy ve smyslu, v jakém je známe i my: pořádají se svými triky představení a umí třeba vykouzlit z kapesníku ptáčka.

4. Grioti

Pod pojmem griot – griotka (žena) se rozumí hudebníci a zpěváci, kteří jsou příslušníky jedné kasty. V době královských říší to bývali dvorní hudebníci či potulní muzikanti, podobně jako v našem prostředí středověcí bardi. Tito hudebníci měli v jednotlivých etnikách různá jména, Malinkové a Bambarové jim říkali Dyeli nebo Jali, v Senegalů to byli Gewel. Společně mají všichni to, že je rodina vede k této profesi již od dětství, chlapečci se učí také hře na nástroje jako je kora a balafon. Učí se zapamatovat si nespočet textů a recitovat je. K tomu patří genealogie panovnických rodů, příběhy o královstvích a královských válečných a dobovačných taženích. Známy je především griot Diakuma Dua, jenž sloužil legendárnímu králi Malinků Sund'atovi. Jeho melodie a slova jsou předávána v *Hymně o Mali*, která je hluboce zakořeněna v povědomí Malinků, a ještě dnes ji lidé často zpívají a rádi poslouchají. V hrdinských básních, mytologických příbězích, chvalozpěvech a oslavných písních griotů se vedle věcného líčení najdou i vědomé fabulace (například zmínka o prvním kole ve chvalořeči na jednoho krále) a květnatý styl s četnými stylistickými ozdobami. Slavná věta: „Kde zemře griot, shoří celá knihovna“ poukazuje na to, že i zde je mnoho předávaného vědění ohroženo zapomněním, neboť existuje bez jakýchkoliv písemných záznamů. Grioti jsou považováni za strážce a ochránce tradic, ústní lidové slovesnosti, zvyků a morálky. Působili též jako diplomaté, svatební dohazovači a dvorní šašci.

Se zánikem království a pak ještě jednou zvláště z důvodu kolonizace přišli grioti o svou existenční základnu a museli se přizpůsobit změněným podmínkám. (Srov. Bender, W.: *Sweet Mother*, s. 28n) Ani dnes grioti nechybí na žádné slavnosti. Spolu se svými písněmi utváří hudební průběh křtů, svatebních oslav a dalších událostí. Jejich chvalozpěvy můžeme slyšet i na smutečních slavnostech. K repertoáru griotů patří ale i posměšné písničky a všeobecně známé lidové melodie.

5. Kováři

Kovářské řemeslo bylo technicky vysoce rozvinuté už v době, kdy do země přišli první Evropané. V jednotlivých regionech měli kováři různý sociální status. Ostatní obyvatelé vesnice jim prokazovali pokorný, avšak i trochu nucený respekt. Jelikož stále pracovali s ohněm a zhotovovali masky, uměleckořemeslné předměty, srpy a nože, občas se stávalo, že byli podezříváni, že jsou to kouzelníci či medicinmani. Přebírali také důležité společenské funkce. Muži obřezávali chlapečci a na mnoha místech vedli mužské spolky. Ženy kovářů (v některých

vesnicích i porodní báby) obřezávaly dívky. Především v Mali byly známy jako zručné hrnčířky. Rytmy doprovázející práci kovářů jsou popsány v kapitole *Iniciační rituál a obřizka*.

Literatura

Bender, W.: *Sweet mother: Modern African Music*. Trickster Verlag 1985.

Beuchelt, E., Wilhelm, Z.: *Schwarze Königreiche. Völker und Kulturen Westafrikas*. Krüger Verlag 1979.

Hall, J.: *Sangoma. My Odyssey into the Spirit World of Africa*. Jeremy P. Tarcher 1994.

Panzacchi, C.: *Mbalax Mi. Musikszene Senegal*. Peter Hammer Verlag 1996.

Africká hudba a rytmus

Funkce hudby v Africe

Na rozdíl od západního světa hudba v Africe nepředstavuje svébytnou uměleckou formu. Nepěstuje se ani pro potěšení či zábavu. V Africe je hudba životním stylem. Dříve, tak jako je tomu i dnes, měla mnoho společenských i kulturních souvislostí a významů. Je projevem touhy a radosti při oslavách i svatbách, vznešenosti a hrdosti při slavnostních příležitostech, dojetí při náboženských aktech, pohody u rodinného krbu či projevem síly čisté lásky, tvořivé síly i bojovnosti. (Srov. Mbabi Katanga, S.: *Ein Lied für jede Gelegenheit*, v Imfeld, A.: *Verlernen, was mich stumm macht*, s. 192)

Tradiční hudba je živoucím důkazem kulturního dědictví Afriky. Pramení ze stovky let starých obyčejů, zvyků a představ. Hudba přivolává duchy předků, doprovází ústní předávání historie, vyprávění, poezii, rodokmeny, rčení i legendy. Hudba je v africkém životě všudypřítomná. Je průvodním jevem činností, jako jsou polní práce, rybolov, lov i řemesla. Každá životní etapa – narození, dětství, puberta, svatba, pohřeb – se odehrává za doprovodu hudby.

Chernoff uvádí dva zásadní znaky africké hudby. (Srov. Chernoff J. M.: *African Rhythm and African Sensibility*) Zaprvé má tato hudba kolektivní charakter. Umělci a publikum od sebe nejsou odděleni. Všichni přítomní se zapojují zpěvem, tleskáním a tancem. Zadruhé plní sociální úlohu. Není samoučelná, nýbrž „svou přítomností pozitivně proniká do mnoha významných situací v životě jednotlivce i celé komunity.“

Také v Guineji byla tradiční hudba předávána a rozvíjena ústně z generace na generaci. Existují čtyři sféry kulturního vlivu, jež formovaly tradiční hudbu v Guineji:

1. Dvorská hudba z dob říše Mali, jež je interpretována za doprovodu kory.
2. Hudba hornatého regionu (Futa Ďalon), jež byla melancholická a měla silně náboženský charakter.
3. Hudba pobřežního regionu, jež vypráví o životě rybářů a zemědělců a je popisována jako „spontánní“.
4. Hudba z lesnatých regionů Guineje, polyfonní hudba, jež se mnohdy pojila s maskami a iniciačními rituály.

(Zdroj: Oslavný sborník Národního festivalu 1975)

Tradiční hudba je spjata vždy se zpěvem a rytmem, k nimž patří tanec. Byť je její rytmická komplexnost a rozmanitost pozoruhodná, hudba Malinků v žádném případě nespočívá jen v bubnování. Jak již bylo zmíněno, hlavními nástroji griotů jsou kora a balafon. Flétny, namabudu, bolon, šterbinový buben krin, vodní buben neboli dji dunun, nejrůznější chrastidla z tykví, např. djabara, z ovocných slupek či z kovu jsou zde zmíněny jen okrajově, jinde jsou zase popsány podrobně. Nás budou v následující kapitole zajímat bubny, které společně tvoří tradiční bubenický soubor Malinků: djembe jako sólový i doprovodný nástroj a dunun (basové bubny) hrající spolu (skoro) vždy jako trojset různé velikosti. Ke každému basovému bubnu patří jeden železný zvonec. O významu djembe Mamady říká:

Djembe a jeho rytmy ztělesňují celý život – žijí tak jako my. Tradiční rytmy jsou odrazem našeho myšlení a života. Bez nich by naše historie neexistovala! Když chce zemědělec obdělávat své pole, už po staletí při tom zaznívají příslušné rytmy. Tyto rytmy jsou součástí reality stejně tak jako práce samotná. Lidé tradičními rytmy přímo žijí, jsou součástí jejich existence. Ať už se jedná o svatbu, obřizku nebo o masky, doprovází je rytmy, se stejnou samozřejmostí, s jakou probíhá každodenní život. Rytmus je s námi stále. Tradiční rytmus je zpodobněním života. Je vyjádřením lidských skutků a přání. V Africe neexistují projevy radosti bez rytmu. A náš život skýtá mnoho příležitostí k oslavám, třeba když se narodí dítě, na konci ramadánu, při sklizni, rybaření a tak dále. Tradiční rytmy je třeba uchovat a osvobodit je od moderních vlivů. Tím nechci moderním rytmům upírat jejich význam! Hrají se dnes na mnoha slavnostech, kde se tančí, neměly by však být míšeny s tradicí.

Z Mamadyho inventáře rytmů jsme jich vybrali 62. Pro výběr byly důležité různé aspekty:

1. Popis rytmů, které se dnes hrají málo nebo už vůbec a díky svým specifickým významům a funkcím ilustrují tradiční život na vesnici.

2. Rytmy, které jsou dnes populární a hrají se na mnoha slavnostech, jejichž původní význam již ale není známý ani některým samotným africkým bubeníkům.
3. Rytmy vhodné pro výuku (*Tam Tam Mandingue*).

Hudební nástroje

Djembe

Djembe je buben pohárovitého tvaru, který se vyrábí z jednoho kusu vydlabaného kmene stromu. Je potažen oholenou kozí kůží. Mírou napnutí kůže pomocí provazů se určuje výška tónů, přičemž djembe sólisty je většinou naladěno výrazně výše než doprovodná djembe. Na djembe se hraje rukama, zvuk se rozlišuje různými typy úderu a polohou ruky. Jeho zvukové spektrum je rozmanité a sahá od hlubokého *basu* (veprostřed bubnu) přes středový *tonik* až k jasnému, kovovému *slapu* na okraji bubnu. Každý sólista na djembe si vytváří vlastní virtuózní styl hraní a přidává ke třem základním zvukům další barvy. Na kraj bubnu se připevňují až tři chrastidla (*uši* nebo *sese*) vyrobená z plechu a drátků, která vibrují společně s bubnem, nebo se na ně hraje i přímo rukama.

Pro Mamadyho je djembe *nástrojem radosti, na věčné časy a pro všechny příležitosti. V Guineji ho zná každý. Djembe vzbuzuje přátelství a lásku, podporuje a pobízí dělníky na poli. Je to nástroj, který mluví k mužům, ženám, dětem, k mladým i starým. Je to nástroj komunikace, mezi vesnicemi, regiony, zeměmi, ba i kontinenty. Djembe je univerzální. Rozmlouvá všemi jazyky a zároveň každého osloví svou vlastní řečí, protože na rytmus reagují všichni. Dnešní podoba djembe vychází pravděpodobně z hmoždíře, alespoň to říkají starší lidé a můj mistr z Balandugu. Ať odpočívá v pokoji.*

Mamady si vzpomíná na následující průběh událostí:

Dříve vyráběli bubny kováři. Obřady, jež provázely výrobu bubnů, se běžně vykonávaly ještě asi před dvaceti lety. Tehdy se djembe vyráběla jen pro vlastní potřebu. Neexistovaly žádné komerční zájmy jako dnes. Nikoho by ani nenapadlo vzít si za výrobu djembe peníze. Vesnický bubeník šel ke kováři, předal mu deset kolových ořechů a poprosil ho o nové djembe. Výroba djembe byla otázkou cti.

Nejprve se před stromem, který měl být poražen, bubnovalo, tancovalo a zpívalo. V Guineji se většinou jednalo o strom lenke. Kovář a jeho pomocníci přinesli stromu kolové ořechy, aby řekli jeho duchu, že byl vybrán, a zároveň se mu omluvili. Jakmile se strom porazí,

opracuje se dřevo do hrubé formy, poté se vydlabe korpus bubnu. Další obřad dá djembe jeho hlas: když jsou všechny řezbářské práce hotové a buben se potáhne první kůží. Zprvu to byla kůže antilopy, později se přistoupilo ke kozím kůžím. Nakonec se djembe napíná, a když se na něj poté hraje poprvé, koná se další obřad, který bubnu dává dar řeči. I dnes je stále běžné, že bubeníci dávají svým bubnům kolové ořechy, aby byli chráněni například před konkurencí mezi hráči z různých vesnic.

Dunun (basové bubny) – dununba, sangban a kenkeni

Všechny basové bubny mají válcový korpus, jenž se rovněž vyrábí z jednoho kusu kmene stromu. Potahují se z obou stran hovězí kůží. Hudebník bouchá jednou rukou dřevěnou paličkou do blány bubnu, zatímco druhou rukou hraje kovovou tyčkou na železný zvonec, který je na něm připevněn. Z kůže lze vyloudit dva zvuky: otevřený a zavřený tón. Druhý se hraje tak, že se palička přidrží na bláně bubnu. Basové bubny mají tři velikosti, největší a také nejhlubší z nich je dununba, střední je sangban a malému se říká kenkeni.

Srdcem rytmu je sangban. V některých regionech se hraje pouze na sangban, společně s mluvícím bubnem tama. Občas lze slyšet sangban s dununbou, v některých vesnicích všechny tři dohromady. (Souvisí to také s tím, kolik hudebníků tam právě je.) Dununba dodává rytmu sílu a zápal a širší rytmickou dimenzi. Kenkeni doplňují a zjemňují basovou melodii a obohacují ji o další barvu.

Další obohacení barevnosti zvuku představují zvonce. Vyplňují místa mezi úderu na blánu. Hlas zvonce hraje v rytmech Malinků velmi důležitou roli, i on pomáhá hráči i posluchači s orientací (guideline) a přináší rytmické zjemnění k ostatním basovým linkám. Hudebník může hlas zvonce volně variovat. Avšak ne ve všech regionech se používají při hraní zvoncem. Co já vím, existují jen dva regiony, kde se na všechny tři basové bubny hraje se zvoncem. Jsou to regiony kolem Kurussy a Kakanu. V Siguiru se na kenkeni někdy hraje bez zvonce a v Mandianě se (tradičně) nepoužívají žádné.

Mamady Keïta, bubenický mistr kmenové tradice

Hudební biografie

Mamady se narodil v roce 1950 v Balandugu, malé vesnici na severovýchodě Guineje v regionu Wassolon. Jeho bratr Fadjimba vypráví, že v srpnu, kdy se Mamady narodil, hodně přšelo. Balandugu je malá, poklidná vesnice, která žije zemědělstvím. Ženy také trochu obchodují se zeleninou, s látkami a tak dále. Mamady vypráví:

Když jsem se narodil, byla vesnice pod koloniální nadvládou. My děti jsme měly před kolonizátory strach, protože přijížděli se svými jeepy a starší chlapce si zkrátka brali s sebou – odváděli je do francouzské armády – některé jsme už pak nikdy neviděli. Moje matka Nassira byla první ženou mého otce Toumaniho Keïty. Můj otec byl lovcem a znalcem rostlin. Já jsem byl sedmé dítě a narodil jsem se na našem statku, k němuž přiléhalo několik budov. V jedné z nich žila otcova druhá žena, Welende. Můj otec zemřel, když mi bylo sedm. Tehdy se konal velký smuteční obřad, kterého se zúčastnili všichni lovci z okolí.

Od počátku mi říkali, že jsem se bubeníkem už narodil. Ještě před mým narozením mé matce jedna vědma předpověděla, že sláva jejího syna se ponese do všech světových stran. Můj talent se projevil už velmi brzy, když jsem ťukal rytmy do všeho, co jsem kolem sebe objevil. To pak vedlo k tomu, že jsem už ve dvou letech dostal vlastní malé djembe, které jsem stále nosil u sebe. Bral jsem si ho dokonce i do postele. S hraním jsem pořádně začal v pěti, když mě rodiče dali do učení k vesnickému djembefolovi. Můj mistr Karinka Djan Condé nebyl slavným muzikantem. Žil na vesnici jako prostý rolník. Ale byl to skutečný mistr s mnohaletou praxí, který znal tradice spojené s tímto magickým nástrojem. Mistr alias djembefola musí znát všechny rytmy a přesně vědět, co kdy zahrát a proč. Musí též ovládat techniku hry a všechn svůj um předává mistr jedině takovému žákovi, který se hře na djembe věnuje opravdu naplno. Můj mistr znal sedm tajemství djembe, do kterých mě zsvětil. Byla to pro mě velká čest a zároveň i obrovský závazek. K tajemstvím patří i jak při hraní získat sílu a preciznost i určité magické praktiky, například k ochraně před vlivem zlých sil. S touto tematikou se samozřejmě musí tady na západě, kde chybí návaznost na tradici, zacházet velmi opatrně.

V deseti letech už Mamady hrál na každé vesnické slavnosti se svým mistrem. Mezitím země získala nezávislost. Ve třinácti letech hrál při příležitosti oficiální návštěvy guvernéra Siguiri, aby ho přivítal. Mamady udělal na guvernéra takový dojem, že o něm vyprávěl řediteli místního baletního souboru v Siguiri.

Ten muž, Balanka Sidiki, vybíral hudebníky pro hudební festival v Konakry. Přišel tedy do Balandugu, aby mě vyhledal. Mluvil s mým velkým bratrem, s rodinou a s vesnickým náčelníkem. Rodina mě nechtěla nechat odejít, ale nezbyvalo mi, než se sbalit – bylo to něco jako povolávací rozkaz. Nejdříve jsem strávil jeden rok v provinčním hlavním městě Siguirí, kde jsme se připravovali na velký národní festival v Konakry. Roku 1964 jsem přišel do hlavního města a z celkem 500 hudebníků a tanečníků jsem byl vybrán do národního baletu. Odvezli nás na ostrovy Los, kde jsme zůstali devět měsíců a společně cvičili. Každý den jsme hráli mnoho hodin. Tehdy jsem se naučil rytmy z dalších regionů Guineje. Všichni jsme hráli před kulturní komisí a po festivalu oznámil ministr pro mládež a kulturu, jmenoval se Fodéba Keíta, jména vybraných. Kromě mě to bylo dalších 45 umělců z celé Guineje, z toho pět perkusionistů, hráčů na djembe a basové bubny. Fodéba Keíta dal nakonec naší skupině jméno Djoliba, to je bambarský výraz pro řeku Niger. Naše první koncertní turné mířily do Ghany, Libérie a Egypta. Od roku 1966 začaly mezinárodní turné. Byl jsem v Číně, poté v Evropě. Na Mezinárodním folklórním festivalu v Agrigentu jsem roku 1967 vyhrál svou první zlatou medaili.

Roku 1969, v 19 letech, získal Mamady na Panafrickém festivalu v Alžíru ještě jednu zlatou medaili, tak se stal „nejlepším africkým bubeníkem“. Následovalo nespočet turné kolem celého světa, při nichž už byl Mamady prvním sólistou celé skupiny. Mezi navštívenými zeměmi byly, s ohledem na socialistické uspořádání guinejské vlády, také všechny státy východního bloku. Roku 1979 se mimo to stal také uměleckým a technickým ředitelem baletu.

Tuto pozici jsem vykonával do roku 1984. Když zemřel prezident Sékou Touré, hranice země se otevřely a já mohl poprvé přemýšlet o tom, co bych vlastně chtěl dělat. Měl jsem sice medaile a vyznamenání a pro naši zemi jsem procestoval celý svět. Přitom jsem ale zůstal chudý, jako všichni ostatní členové baletu, a neviděl jsem žádné finanční výsledky pro mě a pro mou rodinu. Roku 1986 jsem odešel do Pobřeží slonoviny a hrál se skupinou Koteba, kterou vedl Souleymane Koly. Na jednom turné jsem poznal dva Belgičany, kteří chtěli v Bruselu otevřít školu hry na perkuse. Roku 1988 jsme založili školu Zig Zag a pracovali spolu do roku 1991. Krátce na to jsem založil svou vlastní bubenickou školu: Tam Tam Mandingue. Při tom jsem se soustředil na jedné straně na výuku a zároveň hledal africké hudebníky pro svou skupinu Sewa Kan.

Roku 1991 byl natočen dokumentární film *Djembéfola* od Laurenta Chevalliera, který dosáhl mezinárodního úspěchu. Dokumentuje Mamadyho návrat do rodné vesnice po 26 letech. Díky své precizní a systematické výuce hry na djembe a tradičních rytmů se záhy stal žádaným lektorem v Evropě, Japonsku a Americe. Mamady nahrál mezi lety 1989 a 2002 osm CD, na

kterých prezentuje oba bubenické proudy, tradiční i moderní, utvořený pro show. Mamady žije se svou ženou Veronikou a s rodinou v Bruselu. V budoucnu by si přál opět více i déle pobývat v Africe a zde i pracovat. Vybalancoval by tak svůj život v Evropě i na svém rodném kontinentu.

Mamady a Národní balet Djoliba

Rozdíl mezi tradicí a baletem

Když Mamady roku 1964 přišel do Konakry, byla již „kulturní socialistická revoluce“ v plném proudu. Z jednoho oslavného sborníku věnovaného národním festivalům mezi lety 1960–1975 a vydaného ministerstvem kultury, mládeže a sportu pod záštitou prezidenta Sékoua Touré, lze jasně vyčíst tehdejší cíle kulturní politiky Guineje. Jednak vedla boj proti pozůstatkům koloniální doby a proti zpátečnictví, čímž se myslí: náboženská mystifikace, polygamie, negramotnost, lež, lenost, krádeže, vysídlování venkovských oblastí, intelektualismus a tak dále. Na druhé straně se kulturní politika upínala k hodnotám z předkoloniální doby, ke kultovním rituálům spojeným s uctíváním lesa, k rituálním obřadům a symbolickým maskám, k rytířským eposům z dob království a k písním mistrů kronikářů. Mamady vypráví:

Sékou Touré chtěl demystifikací dosáhnout toho, aby se vesnice zřekly své uzavřenosti a své tance, rituály a rytmy představily celé zemi. Ale ne všechny vesnice chtěly vyzradit tajemství svých rytmů. Tím vznikly určité problémy, například rytmus Koma (tradiční šamanský rytmus) jsme při vystoupeních nehráli vůbec. Často byl známý jen rytmus a tanec, ale ne jejich pozadí.

V originálním znění sborníku se dočítáme:

„Africká kultura a umění vždy předávaly sociální kontext a vysoké lidské hodnoty. Africký umělec si přeje být autentickým zprostředkovatelem své společnosti, jejíž ctnosti, strasti, radosti i touhy věrně a s vnitřní jistotou a přesvědčením interpretuje. Politika podpory kultury a umění, kterou Guinejská demokratická strana zvolila, spočívá v efektivním zapojení všech sociálních vrstev, masových organizací a politických orgánů do boje za rehabilitaci a rozšiřování kulturních hodnot země.“

Rozsah státem organizované podpory kultury vyplývá z počtu lokálních správních jednotek vedených revolucionáři, jichž bylo na 2 500 a jejichž nedílnou součástí byly vždy umělecké soubory. Na národní úrovni existovalo osm orchestrů (mezi nimi i *Bembeya Jazz*

National, populární po celé Africe), tři baletní soubory, sbory, divadelní uskupení a jeden národní instrumentální soubor. Guinejci jsou nesmírně hrdí na uznání na celoafrické i celosvětové úrovni, jehož guinejské soubory dosáhly na různých festivalech, například *Bembeya Jazz National* obsadil v roce 1969 druhé místo na Panafrickém festivalu v Alžíru v kategorii moderních skupin a Mamady získal jako jednotlivce ocenění „nejlepší africký bubeník“.

Nesmírně důležitou osobou pro vznik a program národních baletů se stal Fodéba Keïta. Již v roce 1947, za dob svých studií v Paříži, založil africký hudební a taneční soubor, ze kterého se později stal *Les Ballets Africains* a nakonec jeden ze tří guinejských národních baletů. V průběhu 50. let, kdy byl považován za nejpopulárnějšího guinejského spisovatele a umělce, se spřátelil se Sékouem Touré. Jeho idea pečovat o kulturní dědictví a zároveň dát moderní Africe novou tvář vytvořila základy guinejské kulturní politiky. Roku 1969 byl však obviněn z účasti na spiknutí proti Sékouovi Touré a byl odsouzen k trestu smrti. Ve zmíněném sborníku už pak o jeho zásluhách v oblasti baletu nepadlo ani slovo.

Vedle *Národního baletu Djoliba* založeného v roce 1964 existovaly, jak již bylo zmíněno, ještě další dva soubory, *Les Ballets Africains* a *Národní balet lidové armády*. Pro všechny tři stanovuje sborník následující linii:

„Guinejský balet není pouhou reprodukcí tanců a rytmů, ani esoterické představení plastických figur, nýbrž umělecké dílo, jež nalézá svou esenci v kulturním dědictví země. Díky dokonalému provedení a režii v moderním stylu reflektuje živým způsobem africkou historii a africký život, v těsném souladu se sociálně politickým pokrokem revoluce v Guineji. Navenek působí umělci baletu jako poslové africké kultury. Do celého světa, do Asie, Ameriky i Evropy přinesli poselství guinejské civilizace. K tomuto účelu byla všechna témata národní aktivity zrealizována právě v baletu.“

Zde je několik příkladů témat hudebních skladeb a tanečních scén baletu Djoliba:

- La mère (matka) neboli souboj lásky a povinnosti
- La source (původ) neboli boj proti mystifikaci
- Recitace bojovné básně od Sékoua Touré
- Anniwalaye neboli iniciační rituál v posvátném lese.

Vlastní interpretace hudebníků a tanečníků se však tato ideologická nadstavba týkala už méně. Jejich život byl formován aktivní účastí na přípravách koncertů a turné po Africe i po celém světě. Na cestách v zahraničí trávili měsíce, někdy i celé roky. Vlastní umělecká práce pro ně spočívala v tom, že tradiční písně, tance a rytmy spojovali s moderními hudebními prvky

a připravovali je tak pro show. Mamady nastiňuje rozdíl mezi tradičním způsobem hry na vesnici a baletními křecemi následujícím způsobem:

Rytmy z baletu jsou většinou tradiční rytmy, které jsou upraveny či úplně překopány pro jevištní ztvárnění, například se hrají v jiném tempu nebo s jinými doprovody na djembe či s upravenými basovými linkami. Vytvářejí se ale i úplně nové rytmy. Balet do jisté míry přetváří tradici, vzniká tak vlastně folklórní představení a tím ztrácí na hloubce a autenticitě. V baletu se musí tradiční hráč v první řadě úplně přeorientovat. Hraje se mnohem rychleji a kompozice jsou zcela nové. Tvoří prokomponované pásmo z breaků a aranží. Práce při zkouškách, které se někdy odehrávají i bez tanečníků, probíhá tak, že se bubeníci musí rychle naučit rytmy, které jim ukazují ostatní. Noví hráči se zapracují tak, že hrají nejdříve pouze doprovody. Poté přijde zkouška před šéfem perkusionistů, a když už hráč všechno umí, smí se zapojit s kratším sólem, které se pak postupem času prodlužuje.

Pravé tradiční rytmy dnes uslyšíte už jen na vesnici. V mojí zemi, v Guineji, zná mnoho mladých hráčů z Konakry djembe jen z baletu a tradiční vesnické hraní jim už nic neříká. V hlavním městě žije možná ještě tak pět hudebníků, kteří znají a hrají tradiční rytmy. Podle mého názoru se tito lidé dopouští velkého omylu, když mísí tradiční rytmy s baletními aranžemi a nedokáží tyto dva proudy rozeznat. Mezitím už na celém světě existuje mnoho takových afrických dobrodruhů, kteří tyto rytmy šíří a vydávají je za tradiční. Skutečné tradiční vesnické rytmy se ale nikdy nemění. Dříve než k něčemu takovému dojde, „budou muži rodit děti“! Je to tak, protože po staletí existuje ústní lidová tradice, která nemá absolutně nic společného s módou, nýbrž je spojena s naší historií. Když si nebudeme dávat dostatečně pozor, zničíme naši identitu, naši tradici i naši historii.

Tímto postojem se Mamady v žádném případě nechce prezentovat jako rigidní purista. Jemu samotnému je vlastní tradiční i moderní způsob hry. Co se mu nelíbí, jsou afričtí bubeníci, kteří se na západě vydávají za „mistry“, a běloši, kteří ze sebe zase dělají „profesionály“, ale přitom nemají o původu, historii a významu tradičních rytmů Malinků ani ponětí. Hrozí tak, že výlučně komerčně motivovaný zájem o djembe zničí původní hodnotu těchto rytmů a vystaví je povrchnímu vnímání. S tím souvisí i to, že mnoho žáků, kteří se pro djembe nadchnou a vyhledají v Africe nebo na západě nějakého učitele, vůbec nerozezná fundovaného učitele od povrchního hráče.

Rytmy a jejich význam

1. Iniciační rituál a obřízka

Největší a nejvýznamnější událostí v životě dospívajících je uvedení do kmenového společenství. Zatímco menší děti vychovává převážně matka (a další ženy v rodině), děti od tří až čtyř let už se sdružují ve skupinkách svých vrstevníků. Hrají si spolu, prozkoumávají vesnici a blízké okolí. Starší se starají o mladší a nesou za ně zodpovědnost. Soužití mládeže má jasná pravidla: mladší poslouchají starší, pracují pro ně a dělají jim doprovod na veřejných událostech. (Srov. Camara, L.: *Černé dítě*) Tak jsou děti postupně seznamovány se svými právy a povinnostmi a stále více zapojovány do prospěšných činností. Samotné období iniciace začíná asi v sedmi letech zasvěcováním a zkouškami a končí obřízkou, kterou lze charakterizovat jako „sociální znovuzrození dospělého, hotového člena společenství.“ (Beuchelt, E.: *Schwarze Königreiche*, s. 73) Puberta je příležitostí k oslavám a rituálům spojeným s hudbou, tancem, maskami a malováním na kůži. V tomto období jsou mladiství obeznámeni se společenskými způsoby a pravidly, jež jsou pro ně pro přechod z dětství do dospělosti nezbytné a jež zaručují zachování tradičních hodnot a ideálů. Mamady vypráví:

Bez obřízky není nikdo v této zemi zasvěcen do tajemství života. Je něčím jako vstupní branou: s obřízkou se chlapci stávají muži a dívky ženami. Dnes je ženská obřízka (excize) zakázána. Mnoho věcí se změnilo, neboť v současné době se provádí obřízka často již v porodnici. Dříve existoval takzvaný sema, dospělý pověřenec, který chlapce provázel tímto obdobím. Učil děti, jak se mají chovat v rodině i ve vesnici, jak ctít matku a otce i ostatní příbuzné. Pro tyto účely byla vyhledávána speciální místa mimo vesnici (takzvaná lesní škola, boure nebo fafa), kde spolu chlapci pobývali asi tři měsíce. Chodili společně do lesa a poznávali rostliny a zvířata, dozvídali se něco o různých profesích jako o lovu či rybaření nebo jak postavit dům. To vše se dnes na venkově ještě stále drží, ale už ani tam ne v původní podobě. Většinou je společně strávený čas mnohem kratší a děti narozené ve městě už o tradičním životě a chování nevědí vůbec nic. O iniciaci dívek toho moc nevím, ale je to v principu to samé. Toto období končí obřízkou, kterou u chlapců provádí často kovář – kenedjeli. Po zahojení všech ran je celý rituál u konce. Poté začíná vzdělávání pro specializované profese, které vyučuje mistr.

Literatura

Camara, L.: *Afrikanische Kindheitserinnerungen*, v Imfeld, A.: *Verlernen, was mich stumm macht*. Unionsverlag 1980, s. 84-86.

Camara, L.: *Černé dítě*. Odeon 1967. (U tohoto románu si člověk snadno pomyslí, že o svém dětství vypráví sám Mamady. Město Kurussa se nachází v blízkosti Mamadyho rodné vesnice. Autor je asi o dvacet let starší než Mamady a popisuje tradiční život na vesnici, iniciační slavnosti a tak dále.)

Coulibaly, A., citovaný v Beuchelt, E., Ziehr, W.: *Schwarze Königreiche. Völker und Kulturen Westafrikas*. Krüger Verlag 1979, s. 73-77.

Hampâté Bâ, A.: *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires*. J'ai Lu 1991.

Kitereza, A.: *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka, Ntulanalwo na Bulihwali*. Tanzania Publishing House 1981.

Thiam, A.: *La Parole aux négresses*. Denoël-Gonthier 1978.

Waris Dirie: *Květ pouště*. Ikar 2000.

2. Dununba, „tanec silných mužů“

Dununba je název pro rodinu příbuzných rytmů, k nimž se řadí asi 20–30 různých tradičních rytmů Malinků. V těchto rytmech se na tři basové bubny hrají četné variace. Všem je společný význam tance, jenž byl původně určen pouze „silným mužům“. Tento tanec znamenal tvrdý, mnohdy i surový a krvavý boj jednotlivých věkových skupin o autoritu ve vesnici. Společenský život mladistvých a čerstvě dospělých je i dnes stále silně ovlivněn příslušností k určité věkové skupině. Každá věková skupina má svého vůdce a přejímá ve vesnici zvláštní úkoly, respektive povinnosti, a požívá určitých práv.

Skupina starších zvaná Baratigi (asi 20–25letí) má oproti mladším (asi 15–20letým) zvaným Baramakono více práv a volnosti. Jednoho dne se mladší chtějí oprostít od dohledu starších a zaujmout jejich místo. Dojde k symbolickému předání deseti kolových ořechů vůdci Baratigi. Ke střetu skupin pak dojde na slavnosti Dununba. Byly to velké slavnosti, kterých se účastnila celá vesnice. Tanečníci měli čelenky, široké kalhoty, v jedné ruce sekyru (gende) a v druhé bič zhotovený z hroší kůže (manimfosson).

Na začátku slavnosti zazní například rytmy Dunungbe nebo Gbada, přičemž obě skupiny nastoupí a pochodují proti sobě ve dvou kruzích. Nakonec muži stojí ve dvou řadách proti sobě a souboj začíná. Řady se střídají ve vzájemném bičování, dokud se jedna skupina nevzdá. Dříve měly takové boje krvavé konce. Dnes už se jedná spíše o jejich hravou nápodobu bez boje nebo jen s jeho náznaky.

Rytmy Dununba mají společné hudební prvky. Drží se stálé tempo, kenkeni hrají vždy stejnou figuru. Dununba a sangban hrají nejdůležitější roli a jejich cykly bývají velmi dlouhé. Existuje mnoho variací a různých zhuštěných frází pro jednotlivé rytmy. Ne všechny rytmy

Dununba jsou bojové tance. V Guineji je dnes Dununba velmi oblíbený a populární rytmus. V pozměněných podobách se hraje i v dalších zemích západní Afriky.

3. Ženy a dívky

Mamadymu je často kladena otázka, proč guinejské ženy nehrají na djembe. Říká, že *to neodpovídá tradici*. Ale co to znamená? Nesmí snad ženy bubnovat, nebo nechtějí? Platí to jen pro djembe, nebo se to týká i dalších bubnů? Současně zdůrazňuje, že ženy jsou přímo stvořitelkami rytmů a pro vznik rytmů hraných na djembe hrály rozhodující roli. Říká, že ženy svým zpíváním, tleskáním a tancováním tyto rytmy „vynalezly“. Sékou Saramady Kourouma, novinář v Konakry, se tímto tématem zabýval, a já jsem jej proto kontaktovala. V prosinci 1996 mi z Konakry napsal:

„Ženy Malinků udělaly pro vznik rytmů mnoho. Až do 19. století bylo djembe mužským dědictvím. Záležitosti spojené s mateřstvím, těhotenstvím a obdobím kojení přispívaly k tomu, že se ženy držely hraní na djembe stranou. Neměly na to zkrátka čas. Ve 20. století začaly ženy v souvislosti s emancipací hrát na djembe. Ukázalo se, že všechno, co dovede muž, dovede i žena. Pan Diabaté, historik a rozhlasový moderátor v Konakry, je toho názoru, že u Malinků neexistuje hudebník, jehož umění by neodkazovalo na ženu, neboť je to ona, kdo vytváří a zpívá písně, které stejně tak jako tance korespondují s rytmy.“

Následně pan Kourouma popisuje několik ryze ženských rytmů a nástrojů. Pět z nich bych zde ráda představila.

Tèh da Tolon

Jedná se o rytmus, jež ženy tleskají, když se baví u studny nebo na poli, aby se při práci rozptýlily, nebo jej zpívají při svitu měsíce. Rytmus Djaa se vyvinul právě z Tèh da Tolon.

Djidö Tolon Dunun

Tento rytmus hrají ženy při společném koupání v řece, aby se pobavily po vykonané práci, jakou může být například praní prádla nebo mytí nádobí. Zpívají, přitom utvoří ve vodě kruh nebo půlkruh a pleskají rukama o vodní hladinu a na svou hrud', z čehož vzniká úchvatný rytmus.

Dji Dunun

Dji Dunun znamená v doslovném překladu vodní buben. Pro tento rytmus se nalije voda do větší nádoby (kounan) a na vodní hladinu se pak položí kalabasa (feh) dnem vzhůru. Kalabasa se rozeznívá malým nástrojem (kalama). Na deset vodních bubnů v řadě lze zahrát fantastické rytmy. Rytmus Dji Dunun se hraje při Sankouda Djitah, což je transport vody na začátku nového lunárního roku, nebo při zatmění Slunce i Měsíce.

San Sani Fila / San Sani Saba

Při společném drcení obilí v hmoždíři vytvářejí ženy rytmus, který se nazývá San Sani Fila, když pracují ve dvou, nebo San Sani Saba, když pracují ve třech.

Karignan

Karignan je škrabka vyrobená z kovové trubky. Je asi 30 cm dlouhá a hraje se na ní kovovou tyčkou. Má velmi pronikavý zvuk. Používají ji griotky jako doprovodný nástroj ke svým písním.

V historické literatuře nenajdeme mnoho zmínek o životě afrických žen. Lze však předpokládat, že v době vzniku první velké říše Ghana (asi kolem roku 300 n. l.), byl formou společnosti v západní Africe matriarchát. O roli ženy jako strážkyně duchovního života v těchto kulturách nevíme téměř nic. J. E. Berendt v předmluvě německého překladu známé knihy *Drumming at the Edge of Magic* píše: „Bubny jsou ženské. ... Buben byl nástrojem velké matky – v dobách, kdy ženy nejenom vládly, ale i bubnovaly. Desetitisíce let předtím, než muži zavedli patriarchát.“

V pozdější době bylo bubnování (v Africe a téměř všude na světě) téměř výlučně mužskou záležitostí. Ještě dnes nalezneme na mnoha místech v západní Africe matrifokální rodiny, v nichž představují centrum domácnosti nejstarší žena a matka a muž se stará o vnější záležitosti. Nikde nebyly ženy bezprávné či dokonce otrokyněmi svých mužů. Jejich vlastní klan hájil jejich práva i po sňatku. Sdružovaly se do skupin a společně prosazovaly své zájmy. O ženských spolcích a sdruženích, o jejich činnostech (také bubnování?) a organizaci je známo velmi málo. Toto vědění zůstalo výzkumu i všem (místním) mužům skryto. Když ženy vystoupí na veřejnosti, může to pro muže ve vesnici znamenat tvrdý trest. Zachová-li se nějaký muž ke své ženě velmi špatně, všechny provdané ženy z vesnice se spojí, obklopí vesnici a hlasitě vykřikují mužovy hříchy. Bambarové tomu říkají *pimbiri ba*. Je to mocný nástroj, který dokáže mužovu autoritu a pověst na dlouhou dobu „naprosto zruinovat“. (Srov. Beuchelt, E.: *Schwarze*

Königreiche, s. 79) Profesionální hudebnice dnes působí především jako zpěvačky či griotky. Zajímavá je také historie první ženské kapely v západní Africe, *Les Amazones de Guinée*, již se zde však nelze podrobněji věnovat.

Doporučená literatura

O životě afrických žen se dozvídáme mnoho z románů afrických spisovatelek. Zde uvádím výběr z děl západoafrických autorek.

Alkali, Z.: *The stillborn*. Longman Drumbeat 1984

Bâ, M.: *Tak dlouhý dopis*. BB art 2004

Dangarembga, T.: *Nervous Conditions*. Women's Press 1988

Emecheta, B.: *Kehinde*. Pearson Education 1994

Flatischler, R.: *Die vergessene Macht des Rhythmus*. Syntesis Verlag 1994

Francia, L.: *Der afrikanische Traum*. Stechapfel 1993

Hart, M.: *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion*. Harper 1990

Kouoh, K.: *Töchter Afrikas*. Marino Verlag 1994

Nagel, I.: *Die kleinen Frauen Afrikas. Mädchen in Burkina Faso*. Horlemann Verlag 1993

Redmond, L.: *When the Drummers Were Women: A Spiritual History of Rhythm*. Three Rivers Press 1997

Thiam, A.: *La Parole aux négresses*. Denoël-Gonthier 1978

4. Masky

Masky jsou jednou z oblastí, v nichž se myšlenkový svět tradičních kmenových společenství odráží nejvýrazněji. Význam masek je pro ty, kdo nejsou rodilými Afričany, těžko pochopitelný. Sami příslušníci určitého etnika mohou podle úrovně svých vědomostí, to znamená, jsou-li zasvěceni do mýtů a obřadů či nikoli, podávat různá svědectví o významu určitých masek. Kdo není zasvěcen do tajných obřadů, nezná ani jejich význam. Mnoho masek mohou vidět pouze nositelé těchto vědomostí. Ženám a dětem často není umožněno vidět určité masky. Dokonce se věří, že nedovolený pohled na masku může přivolat nemoc nebo smrt. Maska je symbolem mystické přeměny. Člověk, který ji nosí, se stává bytostí, kterou maska představuje. V západní Africe se masky objevují například při iniciačních rituálech, při vystoupeních tajných spolků a při dožínkách. Nosí je především muži. Avšak i zde nalezneme pozůstatky matriarchátu. Například v Sieře Leone a u Dogonů v Mali byl, respektive je nejposvátnějším předmětem uctívání „matka masek“. Masky mohou léčit, ochraňovat či děsit. Mohou zprostředkovávat poselství od duchů, doprovázet polní práce a lov. Příchod masky je na vesnici vždy vzrušujícím zážitkem. Podstatou je duch masky. Ten používá masku, kostým a jejich nositele k tomu, aby se ukázal lidem. Maska a kostým mají za úkol vázat na sebe energii ducha.

2. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU

2.1 PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA ORIGINÁLU

V následujícím oddílu provádím detailní analýzu výchozího textu. Při analýze vycházím z teoretického modelu německé translatoložky Christiane Nord (1995). Nejprve se zaměřuji na vněttextové faktory, tedy na autorku, intenci, příjemce, médium, místo, čas, funkci a styl textu. Poté následuje popis vnitrotextových faktorů. Zde se soustředím především na téma a obsah, presupozice, výstavbu a členění textu, na neverbální prvky a suprasegmentální prostředky, lexikum a syntax.

2.1.1 Vněttextové faktory

2.1.1.1 Autorka

Autorkou textu je hudební pedagožka Uschi Billmeier. Pracovala v oboru patnáct let, než se specializovala na buben djembe a rytmy Malinků. Guinejského bubeníka Mamadyho Keitu poznala v roce 1993. Následně spolu v Mnichově založili pobočku Mamadyho bubenicke školy *Tam Tam Mandingue*. V roce 1998 získala autorka v této škole pedagogický certifikát a založila v Mnichově vlastní bubenicou školu, která dodnes aktivně funguje. Během desetileté intenzivní spolupráce postupně vznikala vzájemná myšlenka zapsat systematicky Mamadyho vědění o rytmech a kultuře Malinků, jež vyústila vydáním knihy *Mamady Keita, Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké*.

Autorka vystupuje převážně v první osobě singuláru, místy užívá také první osobu plurálu, tedy takzvaný autorský plurál či plurál skromnosti, který je rysem především odborného stylu (Karlík *et al.* 2000, 312), např.: *Bevor wir uns den Geschichten zuwenden, die Mamady zu den Rhythmen erzählt, scheint es mir notwendig, einen Blick auf einige besondere Aspekte der Kultur Westafrikas zu werfen.*

Oceňuji jednoduché, přehledné a systematické zpracování notových zápisů. Hudební terminologie a použité značky jsou vysvětleny v kapitolách *Musikalische Fachbegriffe* (VT 109) a *Erläuterung der Notation* (VT 111). Stejně tak použití CD je jasně a srozumitelně vysvětleno v kapitole *Wie man die CD nutzt ...* (VT 120). Zde se autorka ukazuje jako expertka ve svém oboru. Ovšem v ostatních zmiňovaných vědních oborech už je spíše jen zapálenou nadšenkyní, což se v textu projevuje pasážemi, které působí jako vytržené z kontextu, např. úvodní pasáž v kapitole *Guinea heute* (VT 14). V této kapitole navíc chybí i citace použité literatury. Termíny společenských věd autorka používá zcela volně, ve zmíněné kapitole se toto týká sociologických termínů *Volk, Ethnie, Stamm*. Dokladem je i tato věta: *Die Begeisterung*

für Trommeln hat sehr viel mit Selbsterfahrung zu tun. (VT 11) Psychologického termínu je zde užíváno nepřesně. V psychologii je třeba rozlišovat mezi termíny *Selbsterfahrung*¹ – *Selbsterkenntnis*² – *Einsicht*.³

Autorka také často používá expresivní výrazy, které někdy pouze prozrazují její entuziasmus, jindy ale mohou až zkreslovat obsah sdělení, např.: *Frankreich reagierte mit dem Abzug aller Franzosen aus dem Land, und der Zerstörung der Verwaltung und aller öffentlichen Einrichtungen, wie Schulen, Krankenhäuser etc.* (VT 13) Slovo *Zerstörung* na mě v tomto kontextu působí příliš silně. Věta vyznívá, jako by snad Francouzi před svým odchodem z Guineje všechny školy a nemocnice zničili. To by však neodpovídalo skutečnosti. Text proto může působit mírně tendenčně.

2.1.1.2 Intence

Autorka sama nazývá knihu na svých webových stránkách kompendiem,⁴ tedy příručkou, která obsahuje souhrn základních poznatků oboru. Kromě stručného přehledu dějin a kultury Malinků a popisu vybraných rytmů se kniha zabývá také didaktikou hry na djembe. Kniha je však především soupisem Mamadyho orální historie. Autorka se slavného bubeníka ptala na význam rytmů, na jeho hudební životopis a na jeho zkušenosti s výukou hry na djembe. Úkolem autorky bylo rozšířit Mamadyho vyprávění o doplňující informace a poukázat na souvislosti.

Dějiny a kultura západní Afriky se opírá převážně o ústní lidovou tradici, proto ani pro hudbu neexistovaly žádné dokumenty obdobné našemu západnímu zápisu not. Hlavním cílem této knihy tak bylo zaznamenat vědění, které bylo tradičně předáváno ústně. Je však nutné poznamenat, že se jedná o subjektivní pohled a znalosti jednoho člověka. Považuji za nedostatek textu, že na tento fakt nebylo dostatečně upozorněno. To mohlo vést až k tzv. vulgární interpretaci knihy.⁵ Autorka navzdory zajímavé, a zvláště v naší zemi stále velmi okrajové tematice, nepředkládá takový popis, jaký by si tato tematika zasloužila.

¹ Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbsterfahrung> [cit. 2019-07-28]

² Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbsterkenntnis> [cit. 2019-07-28]

³ Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Einsicht> [cit. 2019-07-28]

⁴ Dostupné online: https://djembeschule.de/medien/djembe_noten_djembe_buch [cit. 2019-07-28]

⁵ V americkém kontextu např. docházelo k tomu, že příznivci Mamadyho bubenické školy na jamech opravovali spoluhráče, když hráli nějaký rytmus jinak, než jak je zapsaný v notách publikace komentované v této práci. Tomuto jevu se dokonce přezdívalo „Mamady police“. Mamadyho interpretace tak byla považována za nezpochybnitelná fakta blížká sektářskému náhledu na danou věc. Rytmy, jež jsou v knize popisovány, se však hrají v různých částech západní Afriky, a v hudbě se tak objevují různé regionální odlišnosti. *Vulgární interpretaci* je myšlena nesprávná, lidová interpretace, způsobující často řetězovou reakci. (Konzultováno s českou odbornou uměleckou komunitou.)

2.1.1.3 Příjemce

Předpokládaným čtenářem bude člověk, který se zajímá o západoafrickou hudbu a kulturu a je ideálně i aktivním hráčem. Pro začínající i mírně pokročilé hráče může být kniha cenným přínosem, a to především díky propojení notového zápisu s audio nahrávkami rytmů. Vše je jednoduše vysvětleno a přístupné i laikům. Pro náročnější hráče i jiné zájemce o západoafrickou kulturu je kniha dobrá spíše jen jako první zdroj. Při hlubším zkoumání západoafrické hudby totiž začíná být erudovanému čtenáři jasné, že notové zápisy obsahují jen základní kostry popisovaných rytmů a jsou často doplněny pouze obecnými a nepřesnými informacemi, jejichž hlasatelem je Mamady Keïta. Tyto informace nejsou žádným způsobem ověřeny ani kriticky posouzeny. Ostatně autorka sama v textu alespoň naznačuje, že „brány Mandingu“ se nám otevírají teprve s mnohaletou bubenickou praxí: *Die Differenziertheit der musikalischen Strukturen und das Erkennen der meisterhaften künstlerischen Fertigkeiten bei den afrikanischen Musikern erschließen sich uns im Grunde genommen erst durch die eigene jahrelange Beschäftigung und das Erlernen der Rhythmen.* (VT 12)

2.1.1.4 Médium, místo a čas

Překládaný text vyšel tiskem jako součást publikace *Mamady Keïta, Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké* v nakladatelství Arun.⁶ Kniha vyšla poprvé v roce 1999 a nyní je k dispozici již šesté vydání. První dvě vydání byla trojjazyčná (anglicky, německy, francouzsky). Od třetího vydání se již kniha vydává v každém jazyce zvlášť. Později byla přeložena ještě do japonštiny a korejštiny. Publikace je vydávána v jednom svazku ve formátu A4 a její součástí je také doprovodné CD, které má funkci výukového materiálu. Na CD se nachází audio nahrávky vybraných rytmů z knihy (21 audio nahrávek z 62 popsanych rytmů). Nahrál je Mamady Keïta s kapelou. Přebal knihy je barevný a poutavý. Je na něm fotografie Mamadyho Keïty, který má na sobě barevný africký oděv a hraje na djembe.

Zvláštěností textu je, že není vázán na prostředí výchozího ani cílového jazyka. Kulturní specifika západní Afriky autorka objasňuje v samotném textu originálu. Dále využívá odkazů na odbornou, populárně-naučnou i krásnou literaturu. Na některých místech v textu upozorňuje čtenáře před možným nepochopením zvláštěností africké kultury, např. ve větě: *Die Bedeutung der Masken ist für Nicht-Afrikaner schwer zu verstehen.* (VT 52) Jedná se především o pasáže týkající se iniciačních rituálů a významů masek.

⁶ Nakladatelství má sídlo ve městě Uhlstädt-Kirchhasel v Durynsku. Založil ho Stefan Björn Ulbrich v roce 1989 a zaměřuje se na vydávání esoterické a novopohanské literatury.

Text na některých místech prozrazuje, že byl napsán v německém prostředí. Jsou to především odkazy na německy psanou literaturu a ojedinelá věta, která nabízí určité srovnání: „*Mandingue*“, wie in „*Tam Tam Mandingue*“, ist das französische Wort für „die Malinké betreffend, von den Malinké kommend“, vergleichbar mit „Bayern“ und „Bayrisch“. (VT 14)

2.1.1.5 Funkce a styl

Při určování funkce textu vycházím z šesti jazykových funkcí Romana Jakobsona, který při vymezení těchto funkcí zároveň udává, že bychom těžko našli sdělení, jež by plnilo pouze jedinou funkci (Jakobson 1995, 78n). Tak je tomu i v případě překládaného textu. Dominantním prvkem je funkce referenční, neboť cílem textu je především informovat čtenáře o daném tématu, poučit jej o západoafrické kultuře a hudbě. V textu nápadně vystupuje i funkce expresivní, zaměřená na mluvčího, a to především v úvodní kapitole knihy, kde autorka popisuje, jak vzniklo její nadšení pro djembe.⁷ Doklady o expresivnosti autorčina vyjadřování se však nacházejí i jinde, např. v úvodních větách kapitol *Faszination afrikanischer Rhythmus* (VT 11) či *Gesellschaftsform und Religion* (VT 15), kde autorka vystupuje v první osobě singuláru. V textu nalezneme i funkci fatickou, která se zaměřuje na kontakt se čtenářem, a to především ve formě řečnických otázek: *Aber was heißt das? Dürfen oder wollen die Frauen nicht trommeln? Gilt das nur für die Djembé oder betrifft es auch andere Trommeln?* (VT 46) A konečně stojí za zmínku i poslední věta úvodní kapitoly, která má zcela jistě funkci konativní, je tedy zaměřena na adresáta: *Ich wünsche mir, dass das weltweite Interesse an der Djembé auch bedeutet, dass unsere Sensucht danach, „im Rhythmus zu sein“, einen echten interkulturellen Austausch mit einbezieht.* (VT 10)

Při určování a charakterizaci stylu vycházím z dělení funkčních stylů u Čechové *et al.* (2008, 208n). Překládaný text lze zařadit k odbornému funkčnímu stylu, konkrétně ke stylu populárně naučnému. Typickými znaky odborného projevu jsou situační nezakotvenost, nadčasovost, explicitnost a intertextovost. Populárně naučný text se obrací k zájemci, který má jen nevelké poznatky z oboru, proto se v něm vyskytuje menší množství termínů, které jsou často vysvětleny, jako např. termín *Synchronisation* v odstavci:

Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin: wir begegnen dem Phänomen der Synchronisation. Synchronisation ist ein zentraler Mechanismus unseres Gehirns, ein Naturgesetz und ein menschliches Grundbedürfnis. Wenn sich Menschen in einer

⁷ Úvodní kapitola knihy nebyla předmětem překladu v této práci.

Gruppe über eine gewisse Zeit synchronisiert bewegen, kommen sie sich unweigerlich immer näher. Musikalisch ausgedrückt sind wir beim Trommeln in der Pulsation synchronisiert. Anders ausgedrückt befinden wir uns innerhalb einer gleichzeitigen Wahrnehmung. (VT 11)

Typickým prostředkem populárně naučného stylu je beletrizace, kterou můžeme v našem textu pozorovat v zapojení vyprávění do textu, např.: *Zur Zeit meiner Geburt war das Dorf unter kolonialer Regierung. Wir Kinder hatten Angst vor den Kolonisatoren, denn sie kamen mit ihren Jeeps und nahmen größere Jungen einfach mit – sie wurden verschleppt in die französische Armee – einige haben wir nie wiedergesehen. Meine Mutter Nassira war die erste Frau meines Vaters ...* (VT 20)

V současnosti se v odborných textech začíná stále více uplatňovat tzv. anglosaský styl, ve kterém osobnost tvůrce vstupuje do popředí. V našem případě to není jen sama autorka vystupující převážně v první osobě singuláru, ale i osobnost Mamadyho, který v textu působí jako svrchovaná autorita. Jeho tvrzení nejsou na žádném místě v textu rozporována. To nás může vést k úvaze, že text vlastně stojí na pomezí populárně naučného a esejistického stylu, neboť v eseji také velmi vzrůstá význam osobnosti autora, který ručí za pravdivost východisek a samozřejmě i závěrů svou autoritou (Čechová *et al.* 2008, 224). Tuto myšlenku nám může potvrdit i fakt, že výchozí text má na určitých místech blízko i k publicistice, a to z toho důvodu, že podstatná část knihy vznikala metodou orální historie a přináší autentické svědectví. Esejistické texty také někdy stojí na pomezí odborného a publicistického stylu (*ibid.*, 334).

2.1.2 Vnitrotextové faktory

2.1.2.1 Téma a obsah

Hlavním tématem knihy, z níž pochází překládaný text, jsou západoafrické rytmy. Seznamuje nás s nimi Mamady Keïta, světoznámý bubeník z Guineje, pocházející z etnika Malinke, a jeho vyprávění zapisuje a doplňuje německá autorka Uschi Billmeier. V úvodu knihy autorka popisuje své první setkání s bubnem djembe i s Mamadym a vznik své knihy. Následují obecnější kapitoly věnované fenoménu afrického rytmu, dějinám západní Afriky, rozdělení obyvatelstva v dnešní Guineji, jejich sociálnímu řádu a náboženství a funkci hudby v Africe. Poté již přichází popis tradičního bubenického souboru Malinků a Mamadyho hudební biografie se zaměřením na jeho působení v *Národním baletu Djoliba*. Zde se tematizuje také rozdíl mezi tradicí a hraním v baletu. Vlastní jádro knihy se pak věnuje popisu rytmů a jejich významů. Rytmy jsou rozděleny do skupin podle toho, k jaké příležitosti se hrají a u všech se nachází snadno čitelný notový zápis. Ke knize je přiloženo také CD, kde se nachází zvukové

záznamy vybraných rytmů, a tvoří tak nedílnou součást knihy. Poté ještě naposledy promlouvá Mamady. Vysvětluje rozdíl mezi výukou hudby v Africe a na Západě, dává rady potenciálním bubenickým učitelům, a nakonec děkuje všem svým učitelům. Za zmínku stojí také zápis *Mýtu o Mande*, tedy mýtu o stvoření světa v podání lidu Mande. Autorka doplňuje knihu ještě o seznam hudební terminologie, osvětlení notového zápisu a nahrávek, dále o diskografii, abecední rejstřík rytmů, adresy na učitele různých poboček školy *Tam Tam Mandingue* a také o seznam literatury, a to vše knize bezpochyby dodává punc vědeckosti.

2.1.2.2 Presupozice

Presupozice jsou předpokladem pro porozumění textu. Nejsou v textu vyjádřeny přímo, ale měly by z něj být odvoditelné. Umožňují ušetřit textový materiál (Eroms 2008, 49). Západní čtenář by měl k textu přistupovat alespoň se základním povědomím o západní Africe a o její hudbě i kultuře. Většina užitých terminologií se v knize dříve či později vyjasní, ale ne vždy tomu tak je hned při první zmínce v textu, např. při vysvětlování termínu *Synchronisation* (VT 11) autorka užívá ještě jiného hudebního termínu (*Pulsation*), který je v knize definován teprve v kapitole *Musikalische Fachbegriffe* (VT 109). Od čtenáře se tedy očekává, že ví, co tento hudební termín znamená, nebo ho snad napadne nahlédnout do kapitoly s hudební terminologií. Čtenář musí také ovládat německý jazyk na dobré úrovni a vhod mu přijde i znalost angličtiny a francouzštiny. Myslím si, že hlavní myšlenka textu je pro všechny srozumitelná. Nepřipravenému čtenáři by však mohlo uniknout hodně zajímavých detailů.

2.1.2.3 Výstavba a členění textu, názvy kapitol

Knihy má kromě úvodní kapitoly dalších jedenáct kapitol, z nichž se některé dělí ještě na podkapitoly. Kapitoly jsou vždy monotematické. Například kapitola o rytmech a jejich významech se dělí na devět podkapitol podle toho, při jaké příležitosti rytmy zaznívají. Jako závěr lze vnímat kapitolu s názvem *Poděkování*. Další kapitoly lze označit spíše jako přílohy či doplňující text (hudební terminologie, vysvětlení notového zápisu, mýtus o Mande, adresy učitelů s certifikátem *Tam Tam Mandingue-Teacher*, diskografie známých západoafrických hudebníků, seznam literatury, návod k použití CD).

Jiří Levý rozlišuje mezi knižním názvem popisným a symbolizujícím (Levý 1963, 105). Název knihy i názvy všech ostatních kapitol i podkapitol jsou popisné a předznamenávají tak jednoznačně jejich obsah. Překládané kapitoly na sebe navazují sémanticky i formálně. V textu se využívá slohový postup výkladový, popisný, úvahový, ale i vyprávěcí. Celkově lze text rozdělit na dvě hlavní linie: Mamadyho vyprávění přeložené z francouzštiny, a vlastní text

autorky, jež místy cituje různé odborníky a odkazuje na další literaturu i na další části knihy, což umožňuje snazší orientaci v textu. Obě roviny textu se navzájem velmi liší. Autorčin text plní kritéria populárně naučného psaného projevu, Mamadyho vyprávění naopak směřuje k mluvenosti. Často parafrázuje totéž sdělení, používá více příkladů a jeho projev je celkově méně formální.

Knihy je ve formátu A4, možná i z tohoto důvodu je dělení textu do dvou sloupců poměrně zdařilým řešením ohledně rozvržení stran. Při bližším pohledu na text však odhalíme, že se vyznačuje nelogickým členěním na odstavce, které velmi často neodpovídají obsahovým celkům, např.:

Viele dieser Rhythmen, die heute bei den Malinké gespielt werden, und die wir von Lehrern wie Mamady kennenlernen, sind sehr alt.

Wie alt genau, ist schwierig zu bestimmen, denn hier stützen wir uns auf mündliche Überlieferung, die nicht in Jahreszahlen denkt, sondern Ereignisse beschreibt.

Bei den Rhythmen Abondan und Sofa werden beispielweise Bilder der Königreiche und berittener Krieger in uns wach. (VT 12)

Tyto tři věty tvoří dle mého názoru jeden myšlenkový celek. Je tedy možné se ptát, proč netvoří jeden odstavec, ale jsou odděleny do tří odstavců o jedné větě. Tento jev je v knize poměrně běžný, že jedno (rozsáhlejší) souvětí tvoří jeden malý odstavec. Narušuje tak soustředění čtenáře na myšlenkové celky.

2.1.2.4 Neverbální prvky

Neverbální prvky jsou prvky z jiných, nejazykových kódů, které slouží doplnění, objasnění, zpřesnění či zdůraznění výpovědi (Nord 1995, 123). V překládaném textu se jedná především o fotografie, ke kterým je vždy připojen krátký popis, který však neobsahuje údaj o zdroji fotografií. V kapitole o dějinách Malinků se nachází také mapa Guineje (VT 12), kde jsou vyznačena místa zmiňovaná v textu. Údaje ke zdrojům se nacházejí v kapitole *Photoindex* (VT 121). Fotografie i mapa jsou vhodným doplněním populárně naučného textu, který tak navíc činí pro čtenáře přitažlivějším.

2.1.2.5 Suprasegmentální prostředky

Jedná se o prostředky, které vytvářejí charakteristický „tón“ projevu. U mluveného projevu hrají svou roli barva i výška hlasu, melodie, intonace, tempo a rytmus řeči. V psaném projevu je nahrazuje interpunkce (Nord 1995, 137). Mamadyho citace jsou vyznačeny kurzívou a tím se zřetelně odlišují od ostatního textu, např.:

Für die Linderung oder Heilung gesundheitlicher oder seelischer Probleme wird in Guinea der Fetischeur aufgesucht, und um eine traditionelle Medizin gebeten. „*Der Fetischeur ist einerseits ein Heiler*“, sagt Mamady, „*er kann aber auch großes Übel anrichten.*“ (VT 16)

V této větě je Mamadyho promluva na rozdíl od ostatního textu dána navíc do uvozovek. Jedná se o doklad nekvalitní redakční práce. Na jiných místech v textu autorka dává uvozovky zejména při uvádění citací nebo v případě užití nějakého neobvyklého slova či názvu, který chce zdůraznit (př. *Schlaraffenland, Mandingue*). Nadpisy jsou vtištěny větším písmem a odkazy na doplňující literaturu zase menším. Při vkládání vsuvek autorka většinou užívá závorek či spojovníků. Častý je i výskyt dvojtečky a středníku.

Mamadyho emocionální projev je na několika místech zakončený vykřičníkem, např.: *Die traditionellen Rhythmen stellen dar, was und wie wir denken und leben. Ohne die traditionellen Rhythmen existiert unsere Geschichte nicht!* (VT 17) *Bevor ein traditioneller Rhythmus sich ändert, „bringen Männer Kinder zur Welt“!* (VT 24)

2.1.2.6 Lexikum

Pro odborný styl je charakteristické užití termínů. V překládaném textu se jedná především o terminologii z oblasti hudby (*Rhythmus, Synchronisation, Pulsation, Komposition, Bass, Tone, Slaps*), etnologie a sociologie (*altnigrisch, neusudanesisch, Polygamie, Analphabetentum*), religionistiky (*Animismus, Totemismus, Initiation, Mystifizierung, Demystifikation*), lékařství (*Beschneidung, Excision*), politiky (*Assimilation, Intellektualismus, Rehabilitation*). Mnohé z těchto termínů jsou zároveň internacionalismy. V textu však mnoho termínů nenalezneme, neboť populárně naučné texty redukují užití odborných termínů na minimum.

V textu se vyskytují také výrazy z francouzštiny (*Ethnie, Mythe, Fetisch, Fetischeur, Griot/Griotte, Gouverneur, Mystifikation, Ensemble, Ballet, Arrangement, Echauffement, Kalebasse*) i z angličtiny (*grooven, talking drum, guideline*). Anglicismy v textu spadají především do hudební terminologie. Francouzské výrazy zase odráží výchozí kulturu. Guinea je bývalou francouzskou kolonií a francouzština zde stále funguje jako lingua franca, proto je pochopitelné, že je autorčin psaný projev značně ovlivněn francouzskou slovní zásobou. Slova francouzského původu přejatá do němčiny se nazývají galicismy. Některé galicismy ve výchozím textu stojí na periférii německé slovní zásoby, např. *Ethnie, Mythe, Fetischeur, Griot/Griotte*.

Dále se dostáváme k vlastním jménům, která jsou v textu hojně zastoupena. Jedná se o označení rytmů (*Djaa, Koma, Abondan, Sofa. Dji Dunun, San Sani Fila*), hudebních skupin či

hudebních projektů (*Koteba, Sewa Kan, Bembeya Jazz National, Les Ballets Africains, Les Amazones de Guinee, Zig Zag, Tam Tam Mandingue*), národů a etnik (*Mande, Malinké, Fulbe, Susu, Baga, Senufo, Bambara*), zeměpisných míst (*Guinea, Niani, Timbuktu, Djenné, Kayes, Elfenbeinküste, Fouta Djallon, Kurussa, Kankan*), osob (*Sundjata, Mansa Moussa, Sekou Touré, Lansana Conté, de Gaulle, Marcel Griaule*), událostí (*Internationales Folklore Festival in Agrigent, Panafrikanisches Festival in Algier*), státních a politických uskupení (*Oudouma, Gana, Songhay, Parti Democratique de Guinée*⁸), publikací (*Einer aus Kurussa, Schwarze Königreiche*).

Další označení, která bych zařadila spíše k obecným jménům, jsou názvy hudebních nástrojů (*Djembé, Dununba, Sangban, Kenkeni, Kora, Balafon, Namabudu, Bolon, Schlitztrommel Krin, Tam Tam des Wassers, Djabara, Karignan, Sèssè, Tama*) či jejich částí (*Kouman, Feh, Kalama*), příslušníků kast a společenských funkcí (*Griot/Dyeli/Jali/Gewel, Fetischeur, Sema, Kenedjeli*) a další místní označení (*gende, manimfosson, Boure/Fafa, pimbiri ba*).

Většina afrických názvů v knize pochází z jazyka malinke či bambara, což jsou v podstatě dialekty jednoho jazyka, který patří do skupiny mande nigerokonžské větve kongokordofánské rodiny (Hubinger *et al.* 1985, 46). Často nalezneme slova používaná v obou jazycích, např. označení griotů: *Dyeli/Jali*. Malinky a Bambari (společně s Ďuly) lze souhrnně označit pojmem Mandingové čili obyvatelé Mandingu.⁹ Ve francouzské literatuře bývá pro celou skupinu užíván pojem Malinke (*ibid.*, 188), což může eventuálně způsobovat nejasnosti, zdali je myšlena celá skupina či pouze jedno etnikum k ní náležející.

Autorka je nedůsledná v dodržování pravopisu, a tak se v textu vyskytují chyby: Dokladem může být malý respekt při psaní oficiálních názvů i vlastních jmen, srov. např. *Parti Democratique de Guinée* (VT 13) místo *Parti Démocratique de Guinée*, *Les Amazones de Guinee* (VT 47) místo *Les Amazones de Guinée*, *Souleman Koly* místo *Souleymane Koly* či *J. E. Behrendt* místo *J. E. Berendt*. Celkově se nedůsledně zachází se jmény. V textu nalezneme různé přepisy jednoho jména, např.: *Sundjata/Soundjata, Mansa Moussa/Mansa Mussa, Sékou Touré/Sekou Touré/Sékou Toure, Fodeba Keita/Fodeba Keïta, Marka/Maraka, Kurussa/Kouroussa, Balandugu/Balandougou*. Tyto nesrovnalosti mohou stěžovat orientaci v textu a značně narušují základní předpoklad jednoty v odborném stylu. Zároveň svědčí o nekvalitní redakční práci.

⁸ Blíže viz dále v textu na stejné straně.

⁹ Manding je geografická oblast rozkládající se mezi horními toky Senegal, Nigeru a jejich přítoků (Zidek 2004, 13)

2.1.2.7 Syntax

V této kapitole se zmíním o syntaktické výstavbě vět, dále pak o syntaxi ve vztahu ke kohezi, tematické progresi a některých dalších jevech.

Text se celkově vyznačuje neuspořádanou syntaxí. Často se v něm vyskytují:

- rozvitá podřadná souvětí, např.: *Hinzu kommt, dass viele Schüler, die sich für die Djembé begeistern und in Afrika oder im Westen einen Lehrer suchen, erst einmal gar nicht unterscheiden können, was einen ausgebildeten Lehrer ausmacht.* (VT 24)
- vsuvky, které jsou od okolního textu oddělené závorkou, čárkami či pomlčkami, např.: *Er errichtete die Hauptstadt Niani (der Name bedeutet „das, was ohne Makel ist“. Niani ist heute ein unbedeutendes Dorf an der Grenze zu Mali), in der auch der glänzende Kaiser Mansa Moussa residierte, dessen Kunde bis nach Europa drang.* (VT 13) *Als dritte Schicht, im sozialen Ansehen mancherorts, aber nicht überall tiefer stehend, gab es die Kaste von Handwerkern, z. B. Schmiede, Schuster, Weber, Schnitzer, Fischer, Töpfer.* (VT 15)
- příkladové řady (v předchozí ukázce) a dlouhé výčty, např.: *Musik ruft die Geister der Ahnen, sie begleitet mündliche Geschichtsüberlieferung, Erzählungen, Dichtung, Stammbäume, Sprüche und Legenden.* (VT 17) *Zum „Handwerkszeug“ der Fetischeure gehören: getrocknete Fledermäuse, Schlangenhäute, Käferlarven, Rattenfelle, rote Glücksbohnen ...* (VT 16)
- pasivní konstrukce, někdy tak neobratně formulované, až se v nich ztrácí, kdo je vlastně původcem děje, např.: *Da die afrikanischen Rhythmen die meisten Menschen so augenscheinlich auf der körperlich-sinnlichen Ebene ansprechen, wird meist übersehen, dass die Klischeevorstellungen vom „wilden Getrommel primitiver Eingeborenenstämme“ auch heute noch bei vielen westlichen Menschen vorhanden sind.* (VT 12)

Pasivum může být také nahrazeno např. verbonominální vazbou: *Sie ist zugleich auch Vorbild für die Riten und magischen Handlungen, deren regelmäßige Wiederholung durch die Menschen das Universum in Gang hält ...* (VT 15) V této ukázkové větě považuji udání původce děje (*durch die Menschen*) za přebytečný údaj, neboť zcela jasně vyplývá z kontextu.

Kohezi, tedy formální soudržnost, zajišťují v textu především zájmenné řetězce. Vychází se z toho, že v každé větě se nachází nahrazovací výraz (*Substituens*), který zajišťuje napojení na předchozí větu. Výraz v jedné větě, který lze v další větě nahradit, se nazývá *Substituendum* (Eroms 2008, 42-43). Nejčastějšími nahrazovacími výrazy bývají právě

zájmena. Na dvou ukázkách z výchozího textu bych ráda demonstrovala zdařilé a nezdařilé napojení vět.

Sehr eindrucksvoll sind die Forschungen des französischen Ethnologen Marcel Griaule. Ihm verdanken wir u. a. die Aufzeichnung der „Großen Mythe von Mande“, die die hochentwickelte und differenzierte Glaubenswelt aus dem Gebiet der Malinké wiedergibt. Diese Mythe wurde missionarisch durch die Könige von Mali in weiten Teilen Westafrikas verbreitet. Sie erklärt die Entstehung der Welt, die Stiftung der Religion und den Ursprung von Mensch, Natur und Kultur. Aus ihr lassen sich Anleitungen zum sozialen Zusammenleben ableiten und erklären. Sie ist zugleich auch Vorbild für die Riten ... (VT 15)

Zde považují napojení vět za zdařilé a jasně srozumitelné. Na této ukázce si můžeme ukázat také dva typy tematické progrese, které se ve výchozím textu vyskytují nejčastěji. Tematická progrese souvisí s aktuálním členěním větným (AČV), jež rozděluje výpověď na východisko (*téma*) a jádro (*réma*). V prvních dvou větách můžeme pozorovat jednoduchou lineární progresi, kdy se réma předchozí věty stává tématem další věty (réma – *Marcel Griaule*, téma - *ihm*). V následujících větách se naopak pozorujeme tzv. progresi s průběžným tématem, kdy se pro téma (*Große Mythe von Mande*) užívají v dalších větách jako nahrazovací výrazy synonyma či zájmena (*diese Mythe, sie, ihr*).

Další ukázka z textu je naopak dokladem nejednoznačného napojení vět: *Wir müssen die traditionellen Rhythmen bewahren und von modernen Einflüssen befreien. Damit spreche ich den modernen Rhythmen ihre Berechtigung nicht ab! Sie werden heute auch bei vielen Festen zum Tanzen gespielt, aber sie sollten nicht vermisch werden.* (VT 17)

U prvního nahrazovacího výrazu *sie* je zřejmé, že se jím myslí *moderne Rhythmen*. U druhého nahrazovacího výrazu již chybí nějaké doplnění. Věta by byla více srozumitelná, kdyby byla formulována např. takto: ... *aber sie sollten mit den traditionellen Rhythmen nicht vermisch werden ...* nebo ... *aber diese zwei Spielweisen sollten ...* K tematice AČV se ještě vracím v kapitole 2.2.2 *Rovina syntaktická*.

Jak již bylo zmíněno, v německém originálu i v překladu je třeba rozlišovat dvě roviny textu: výklad autorky a Mamadyho vyprávění. Zatímco autorka se ve svém výkladu snaží o větší ekonomičnost vyjadřování, Mamadyho původně mluvený projev naopak vykazuje více redundantních rysů. Prostředkem syntaktické kondenzace může být např.:

- užití infinitivních konstrukcí: *Aus diesem Grund ist die vollständige Mythe am Ende des Buches nachzulesen.* (VT 15)
- řetězení předložkových vazeb: *Sie ist Ausdruck von Lust und Lebensfreude bei Festen und Hochzeiten, von Gehobenheit und Stolz bei feierlichen Anlässen, von Ergriffenheit*

bei religiösen Handlungen, von Gemütlichkeit am häuslichen Herd, von der Kraft reiner Liebe, und von der Schaffenskraft oder vom Kampfesmut. (VT 17)

- či užití vsuvek, příkladových vět a výčtů, jak již bylo zmíněno a doloženo příklady výše.

Konečně uvádím ještě jeden příklad k Mamadyho tendenci k opakování: *Die Djembé und ihre Rhythmen verkörpern ein ganzes Leben – sie leben wie wir. Die traditionellen Rhythmen stellen dar, was und wie wir denken und leben. (VT 17)*

2.2 PŘEKLADATELSKÉ PROBLÉMY

2.2.1 Rovina lexikální

Specifická slovní zásoba výchozího textu, který je vázán na prostředí západní Afriky, mě vedla k tomu, abych se při překladu inspirovala dostupnými českými paralelními texty. Nyní zde uvedu několik českých autorů, kteří významně přispěli ke vzniku či rozvoji české afrikanistiky. PhDr. Ivan Hrbek, CSc. (1923–1993), arabista a překladatel, byl jedním z těch, kteří uváděli afrikanistiku do Čech. S kolektivem autorů vydal v roce 1966 dvousvazkové *Dějiny Afriky*. V této knize v podstatě zavádí pojmosloví do češtiny. Dějiny pojímá široce a podrobně. K předním současným českým afrikanistům patří PhDr. Vladimír Klíma, CSc. (kultura a historie), doc. PhDr. Jan Klíma (historie) a PhDr. Petr Zidek (česko-africké vztahy). *Literatura černé Afriky* od Vladimíra Klímy (1972) je v české literatuře zatím ojedinělým pokusem o zachycení a kritické zhodnocení vývoje afrických literatur. Kniha se zmiňuje například o Léopoldu S. Senghorovi a černošském literárně-kulturním hnutí *négritude* či o Fodébovi Keïtovi a *Africkém baletu*. *Dějiny Afriky* od Jana Klímy (2012) jsou aktuálně nejnovější českou publikací, která shrnuje dějiny celé Afriky. Na rozdíl od Hrbka nezachází Klíma do podrobností. Na Hrbka i Zidka se často odkazuje. Publikace *Mali* od Petra Zidka (2004), která stručně shrnuje historii a realie této země, pro mě také byla velmi užitečná.

Ještě bych ráda zmínila dva české překlady beletrií od guinejských autorů, jimiž jsem se při překladu také inspirovala. Jedná se o knihy *Sund'ata neboli Mandingská epopěj* od Djibrila T. Niane (1964) a *Černé dítě* od Laye Camary (1967). Oba české překlady jsou z 60. let 20. století, kdy v souvislosti s vyhlášením autonomie jednotlivých afrických států začal vzrůstat všeobecný zájem o africký kontinent.

Zajímaly mě především prepisy geografických a historických názvů, prepisy jmen historických osob i další realie z oblasti kultury a každodenního života. Při porovnávání textů jsem zjistila, že autoři i překladatelé se v prepisech často liší. V uvedených titulech jsem našla například *Buré, Boure* i *Burí*; *Dženne, Djenne, Djene, Děne* i *Děne*; *Niani, Niany* i *Ňani* či *Sund'ata, Sond'ata* i *Sundžáta*. Je to z toho důvodu, že se jedná o exotickou a v naší zemi velmi okrajovou tematiku, proto není ustálený úzus v prepisech. I já jsem se tedy v překladu nakonec řídila vlastním citem a vkusem.

2.2.1.1 Sociologická a etnologická terminologie

V textu se hojně vyskytují termíny z oboru sociologie či etnologie. Zprvu by tedy bylo vhodné definovat ty nejzákladnější z nich.¹⁰

- *Stamm* (česky *kmen*) = (zvláště u přírodních národů) větší skupina lidí, která se od ostatních skupin odlišuje společným jazykem, kulturou, oblastí osídlení a dalšími společnými např. hospodářskými rysy, př.: *západoafrický kmen*¹¹
- *Volk* (česky *národ*) = velké společenství lidí se společnou kulturou, historií (a jazykem), př.: *africké národy*¹²
- *Ethnie* (česky *etnikum, etnická skupina*) = skupina lidí (především kmen či národ) se společnou kulturou, z řeckého *étnos* = lid, národ¹³
- *Sippe* (česky *společenství, komunita, kmenové příbuzenstvo, klan*) = skupina lidí společného původu zahrnující často větší množství rodin, která se řídí stejnými pravidly a zvyky (zvláště v náboženské, právní a hospodářské oblasti)¹⁴

Z uvedených definic je zřejmé, že termíny částečně splývají. Nelze je však považovat za synonyma. *Klan* se od ostatních pojmů odlišuje nejvýrazněji. Jedná se o příbuzenskou jednotku, která spojuje osoby hlásící se pokrevně k témuž totemickému předku.¹⁵ *Etnikum* lze stručně definovat jako souhrn lidí se společnou etnicitou, která je odlišná od etnicity jiných lidí.¹⁶ *K národu* se přidává ještě politický rozměr.¹⁷ Národ má vlastní politickou jednotku nebo alespoň její fixní ideu. Nutno podotknout, že myšlenka národa je nestabilní a proměnlivý jev, což dokládá například myšlenka československého národa. Pro pojetí etnika i národa je stěžejní také psychologické hledisko, tedy vědomá příslušnost k danému národu/etniku. Slovo *kmen* (anglicky *tribe*) je dnes vnímáno jako urážlivé a koloniální. Tribalismus se stal synonymem primitivismu a tradicionalismu.¹⁸ Proto se v překladu toto slovo nikdy nevyskytuje ve spojení *kmen + název etnika* (např. *kmen Malinků*). Neznamená to však, že bychom je museli úplně

¹⁰ Uvádím pouze významy relevantní pro náš výchozí text.

¹¹ Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Stamm> [cit. 2019-07-28]

¹² Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Volk> [cit. 2019-07-28]

¹³ Dostupné online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ethnie> [cit. 2019-07-28]

¹⁴ Dostupné online: https://www.duden.de/rechtschreibung/Sippe_Personengruppe_Verwandschaft [cit. 2019-07-28]

¹⁵ Justoň, Zdeněk. Klan. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2017. 11. 12. 2017. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Klan> [cit. 2019-07-28]

¹⁶ Hubinger, Václav. Etnikum. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2017. 10. 11. 2018. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Etnikum> [cit. 2019-07-28]

¹⁷ Krejčí, Jaroslav. Národ. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2017. 11. 11. 2018. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rod> [cit. 2019-07-28]

¹⁸ Justoň, Zdeněk. Kmen. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2017. 11. 12. 2017. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kmen> [cit. 2019-07-28]

vyškrtnout ze slovníku. V překladu jsem substantivum *kmen* či adjektivum *kmenový* použila v následujících případech:

- *Die Maske ist einer der Bereiche, in dem sich die Gedankenwelt traditioneller Stammesgesellschaften am deutlichsten ausdrückt.* (VT 52) – *Masky jsou jednou z oblastí, v nichž se myšlenkový svět tradičních kmenových společenství odráží nejvýrazněji.* (CT 33)
- *Das größte und einschneidendste Ereignis im Leben der Heranwachsenden ist die Initiation in die Gemeinschaft eines Stammes.* (VT 26) – *Největší a nejvýznamnější událostí v životě dospívajících je uvedení do kmenového společenství.* (CT 29)
- *Mamady Keïta, ein Meistertrommler der Malinkétradition* (VT 20) – *Mamady Keïta, bubenický mistr kmenové tradice* (CT 24)
- *Man stellt sich vor, dass die Seelen der Sippenväter an dem Ort verweilen, an dem diese die ersten Felder für das Dorf anlegten.* (VT 15) – *Panuje představa, že duše praotců kmene se zdržují na místech, kde založili první pole pro vesnici.* (CT 18)
- *Die unterste Schicht bildeten die Unfreien, meist Kriegsgefangene und deren Nachkommen, die bei den Malinké wie Familienmitglieder behandelt und ab der vierten Generation zur Familie gezählt wurden.* (VT 15) – *Nejnižší vrstvu tvořili nevolníci, nejčastěji váleční zajatci a jejich potomci, s nimiž Malinkové jednali jako s rodinnými příslušníky a od čtvrté generace je považovali za součást kmene.* (CT 17)

Autorka užívá termínů *Volk*, *Ethnie* a *Stamm* především v kapitole *Guinea heute* (VT 14). Termín *Volk* užívá jako hyperonymum k termínu *Ethnie*. Hovoří o dělení národů západní Afriky na *Altnigritische Völker*, *Neusudanesische Völker* a *Weißafrikaner*. V češtině pro tyto termíny neexistují odpovídající ekvivalenty, proto jsem je nahradila jinými termíny a větu více rozvedla. Německá terminologie (*altnigristisch*, *neusudanesisch*) není sama o sobě běžná, v současné době se tyto výrazy nepoužívají.¹⁹ Při hledání jejich významu jsem narazila na tuto definici:

In sehr weiten Teilen der Sudanzone bestand eine charakteristische Zweiteilung in altnigritische sowie jungsudanesische Kulturen. Die altnigritischen Völker sind Bauern, die auf ihren teilweise terrassierten Feldern in gebirgigen Gebieten einen intensiven Anbau betreiben, politisch meist nur in kleinen Häuptlingstümern oder Klanverbänden organisiert sind und eine recht starke Verankerung in ihren vom Ahnenkult dominierten Volksreligionen haben. Die Jungsudaner sind als die Gründer großer Staatswesen hervorgetreten, die seit dem 10. Jh. n.

¹⁹ Konzultováno s afrikanistkou, lingvistkou a germanistkou Dr. Alenou Rettovou, Ph.D.

*Chr. islamisiert wurden und starke Impulse vom weißafrikanischen Norden, von Ägypten und dem Maghreb, erhielten.*²⁰

Tyto informace jsem následně porovnala s českým paralelním textem (Hrbek *et al.* 1966, Díl I, 332n) a rozhodla se, že pro německý termín *Weißafrikaner* užiji překladu *berberské a arabské národy*. U termínů *altnigritisch* a *neusudanesisch* jsem zvažovala překlad *animistické a muslimské národy*, nakonec však převážilo geografické hledisko, které jsem doplnila krátkým údajem o vyznání a společenském uspořádání těchto národů. Zvolila jsem tedy překlad *pralesní a súdánské národy*.²¹ *Súdán* je geografická oblast v Africe. Jedná se o široký pás savan a stepí táhnoucí se napříč celou Afrikou od Atlantiku až po Etiopskou vysočinu (nezaměňovat s dnešním státem Súdán). Slovo pochází z arabského *bilád as-súdán* = země černých lidí (Zidek 2004, 9). Evropští geografové tuto oblast původně označovali latinským názvem stejného významu, totiž *Nigritia*.²² Nyní již začíná být zřejmé, z čeho vznikla německá terminologie *altnigritisch* a *neusudanesisch*.

Ve stejné kapitole v textu se dále nachází názvy etnik, při jejichž překladu jsem narazila na několik problémů. V češtině není ustálený úzus. Existují různé přepisy názvů etnik, a navíc se často paralelně vyskytují různá označení jednoho etnika, srov. např. *Fulbe/Fulani/Ful/Peul/Pullo* (Hubinger *et al.* 1985, 97). Tedy pokud v češtině není ustálený pojem, lze doporučit držet se co nejvíce původního slova, srov. např.: *Susu – Susuové*. Identifikace etnika podle jména ve výchozím textu nebyla vždy snadná, nejvíce se zde osvědčily francouzsky psané internetové zdroje. Při samotném překladu názvů etnik jsem pak vycházela především z Hubingera *et al.* 1985.

I zde se projevuje autorčina nedůslednost v prepisu vlastních jmen. V jejím výkladu působí *Marka* a *Maraka* jako názvy pro dvě různá etnika. Ve skutečnosti se však jedná o shodné etnikum, jehož příslušníci sami sebe nazývají *Soninke*. Bambarové jim říkají *Maraka* a Francouzi zase *Sarakole*.²³ Na tomto příkladu můžeme pozorovat, že rozklíčovat hierarchii etnických vztahů může být pro neznalého čtenáře značně obtížné. Proto považuji za velký nedostatek textu, že autorka přinejmenším nenaznačuje tuto problematiku, která by si však skutečně zasloužila zevrubnější výklad. Autorka se neobtěžuje ani s citováním použité literatury.

²⁰ Dostupné online: <https://www.langwhich.com/lexikon/sprachen-und-voelker-der-erde/sudanvoelker> [cit. 2019-07-28]

²¹ Konzultováno se sociologem PhDr. Siakou Koné, Ph.D.

²² Ottův slovník naučný definuje pojem *Nigritia* jako *úvodí řeky Nigiru*. (Mayerhofer *et al.* 1888, 355). Dostupné online: <http://www.archive.org/stream/ottvslovnknauni15ottogooq#page/n369/mode/1up> [cit. 2019-07-28]

²³ Konzultováno se sociologem PhDr. Siakou Koné, Ph.D.

Termín *Mande* a *Mandingue* jsem po vzoru autorky ponechala v textu ve francouzštině, i když v češtině existují jejich ekvivalenty. Kromě Malinků, Bambarů, Soninků a Ďulů hovoří jazyky mande (či mandingskými jazyky) ze zmiňovaných etnik také Susuové, Kpellové, Tomové, Chassonkové, Kveniové, Kojakové, Manové a Mendové. Tyto souvislosti bohužel laickému čtenáři zůstávají skryté.

V kapitole *Gesellschaftsform und Religion* (VT 15) se objevují galicismy *Fetischeur* a *Griot/Griotte*. U obou slov se jedná o označení společenských funkcí. *Fetischeur* pochází z francouzského slova *féticheur*, což znamená *ten, kdo vyrábí a používá fetiše, zejména v afrických animistických kulturách*.²⁴ Jako český ekvivalent se nabízí slovo *fetišista*, který má v českém jazyce dva významy:

- 1) (náb.) člověk uctívající fetiše (předměty, jimž se připisuje magická moc)
- 2) (psych.) člověk trpící sexuální úchylkou fetišismem.²⁵

Právě z důvodu sexuálních konotací spojených s tímto slovem jsem se je rozhodla v překladu nepoužít. Dalšími návrhy byly *africký šaman, léčitel, medicinman* či *kouzelník*. Nakonec jsem se však rozhodla slovo *Fetischeur* zachovat a pouze je počestit na *fetišér*. Našla jsem také doklad užití slova *fetišér* v českém překladu knihy *Alláh není povinen* (Kourouma 2003, 15).

Se začleněním slova *Griot* do české slovní zásoby nenastal žádný problém,²⁶ horší to je s jeho ženským tvarem *Griotte*. Prvotní význam tohoto slova ve francouzštině je *višeň*.²⁷ Do češtiny bylo toto francouzské slovo převzato již jako označení *višňového líkéru* ve formě *griotka*. Navzdory této konotaci bychom těžko našli lepší český ekvivalent. Jeho užití se nachází i v českém překladu knihy, která vypráví ústy griota legendu o Sund'atovi (Niane 1964, 19).

²⁴ Dostupné online:

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/f%C3%A9ticheur/33438?q=f%C3%A9ticheur#33368> [cit. 2019-07-28]

²⁵ Dostupné online: [https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/feti%C5%A1ista?](https://www.nechybujte.cz/slovník-současne-cestiny/feti%C5%A1ista?) [cit. 2019-07-28]

²⁶ Běžně se používá již v českém překladu z roku 1964. Viz Niane 1964, např. v předmluvě.

²⁷ Dostupné online: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/griotte/38287?q=griotte#38225> [cit. 2019-07-28]

2.2.1.2 Hudební terminologie

Při překladu hudební terminologie jsem čerpala v první řadě z mého glosáře o západoafrické hudbě, který přikládám k této práci jako *Přílohu II*, protože by pro čtenáře mohl být užitečný.²⁸ Glosář se skládá ze třiceti německých termínů a jejich českých ekvivalentů. Německý termín je vždy doplněn německou definicí a jeho výskyt, stejně tak jako výskyt jeho českého ekvivalentu, je doložen v paralelních textech.

V této souvislosti je třeba okomentovat přepis výrazů jako *Djembé*, *Djembéfola*, *Malinké*, *Mandé* či *Sèssè*, které jsem se rozhodla přepisovat bez francouzských „akcentů“. Je to z toho důvodu, že samohlásková znaménka ve francouzštině určují kvalitu vokálu, nikoliv jeho délku (jako čárka nad vokálem v češtině). Tzv. *accent aigu*, např. ve slově *Djembé*, označuje zavřenost vokálu. Naopak tzv. *accent grave*, např. ve slově *Sèssè* určuje, že vokály v tomto slově se budou vyslovovat otevřeně (Pravda a Pravdová 2007, 24-25). V češtině se však nerozlišuje mezi otevřeností a zavřeností vokálů, ale pouze mezi jejich délkou. Zachování francouzského pravopisu tedy v českém textu postrádá svůj smysl, protože by (alespoň u *accent aigu*) svádělo k tomu, že by český čtenář vyslovoval vokály dlouze místo zavřeně. Dalším argumentem může být skutečnost, že slova nepochází z francouzštiny, ale z afrických jazyků, a francouzština je pouze přejala a změnou pravopisu začlenila do francouzské slovní zásoby. Ponechání francouzského pravopisu má význam jen v oficiálních názvech a ve vlastních jménech.

Krátký komentář si zaslouží také slovo *Dununba*, které se ve výchozím textu objevuje ve dvou různých významech. Proto nyní přistoupím k výkladu významu tohoto slova v jazyce malinke. *Dununba/dundunba/doundounba* znamená v doslovném překladu velký buben, přičemž výraz *dunun* je tvarem jednotného i množného čísla (= buben/bubny). Konkrétně se jedná o největší a nejhlubší basový buben z tradičního bubenického souboru Malinků. V češtině se v mluveném jazyce nejčastěji používá výraz *dundun*. Stejným názvem se zároveň označuje rodina příbuzných rytmů, tedy *Dununba* jako „tanec silných mužů“. Tuto analogii si vysvětluji tím, že v rytmech *Dununba* se na basové bubny téměř neustále „variuje“. Linka *sangbanu* tvoří srdce rytmu a orientaci pro ostatní, proto se *sangbanfola* (hráč na *sangban*) nemůže příliš odchylovat od svého rytmického schématu (*patternu*). Naproti tomu *dununfola/dundunfola/doundounfola* (hráč na *dundun/dununbu*) má při hraní větší volnost a stává se tak hlavním sólistou celého souboru.

²⁸ Glosář jsem vypracovala již dříve v průběhu studia v rámci předmětu *Thmočení II*. Jedná se tedy o jinou kvalifikační práci.

2.2.1.3 Geografické názvy

Stát Guinea se skládá ze čtyř přírodních oblastí, které tvoří určitou geografickou, klimatickou, etnickou či jazykovou jednotu. Tyto oblasti neodpovídají administrativnímu členění země.²⁹ Jejich francouzská označení jsou:

- *Haute-Guinée* (německy *Oberguinea*, česky *Horní Guinea*)
- *Basse-Guinée/Guinée maritime* (německy *Niederguinea/Maritimes Guinea*, česky *Dolní Guinea/Přímořská Guinea*)
- *Moyenne-Guinée* (německy *Mittelguinea*, česky *Střední Guinea*)
- *Guinée forestière* (německy *Waldguinea*, česky *Lesnatá Guinea*)

Většinu oblasti Střední Guineje pokrývá pohoří *Fouta-Djalón* (francouzská transkripce).³⁰ V různých jazycích můžeme narazit na různé varianty přepisu tohoto názvu, např.: *Fouta Djallon*, *Futa Dschalon*, *Futa Jalon*, *Futa Djalon* či *Fouta Djalon*. V českém překladu méj práce jsem se rozhodla mezi variantami *Futa Džalon* a *Futa Ďalon*.

U názvů *Horní Guinea* a *Dolní Guinea* narážíme na polysémii způsobenou dřívějším užitím názvu *Guinea* pro území na pobřeží Guinejského zálivu. Pobřeží západní Afriky se původně nazývalo *Horní Guinea* a západní pobřeží jižní Afriky zase *Dolní Guinea*.³¹

Dále je třeba poukázat na pravopisnou chybu, která se vyskytla ve větě: *Bekannt wurden Könige wie Sundjata, der das Reich 1235 stark vergrößerte und es damit in den Besitz der Goldminen von Bouré und Gamal brachte.* (VT 13) Autorka měla pravděpodobně na mysli *Galam* a dopustila se tedy překlepu. *Galam* byl státní útvar na horním Senegalů při soutoku s Falémé.³² V souvislosti s těžbou zlata v Mali se však obvykle píše o zlatonosných dolech v Buré a Bambuku.³³ Zmiňuje se tak o nich i Joseph Ki-Zerbo ve své knize *Dějiny černé Afriky* (1981, 180), kterou autorka v kapitole *Die Geschichte der Malinké* (VT 12) uvádí v seznamu literatury. V překladu jsem se tedy rozhodla tuto kolokaci zachovat.

²⁹ Guinea se člení na osm administrativních oblastí (Conakry, Boké, Kindia, Mamou, Faranah, Kankan, Labé, Nzérékoré). Jedná se o sedm regionů, které se dále dělí na prefektury (33) a podprefektury. Hlavní město Conakry je guvernoraát rozdělený do pěti komun.

³⁰ Oblast Střední Guineje zahrnuje kromě pohoří Futa Ďalon také pláně, které se rozkládají od úpatí masivu až k senegalským hranicím.

³¹ V západní a rovníkové Africe se dnes nachází tři státy, které jsou spojeny s názvem Guinea: Guinea, Guinea-Bissau a Rovníková Guinea.

³² Význam Galamu byl především obchodní. Jeho územím procházely obchodní cesty, které spojovaly Senegal s říšemi ve vnitrozemí. Galam hrál také významnou roli v obchodu se zlatem z Bambuku. Bambuk je hornaté území, které se nachází mezi řekami Falémé a Bafing (od soutoku s Bakoye nazývaná Senegal) v dnešním okresu Kéníéba v Mali. (Imperato 2008, 127) O geografické blízkosti Galamu a Bambuku se můžeme přesvědčit také na historických mapách. Viz Hrbek 1966, 412, Ki-Zerbo 1981, 108.

³³ Hrbek 1966, 395, Zidek 2004, 13, Klíma 2012, 68, Imperato 2008, 134.

2.2.1.4 Kompozita

Nejproduktivnějšími způsoby tvoření nových slov v němčině jsou kompozice a derivace. V češtině stojí na prvním místě derivace. Kompozice se také uplatňuje, ale zdaleka ne v takové míře jako v němčině. Na příkladech z výchozího a cílového textu si budeme ilustrovat nejběžnější způsoby překladu německých kompozit složených ze dvou substantiv, tak jak je popisuje František Štícha ve své srovnávací gramatice (2015, 427):

1. Substantivní skupina v genitivu

- *Malinkérhythmen* (VT 11) – *rytmy Malinků* (CT 11)
- *Rhythmuspädagogen* (VT 11) – *učitelé rytmiky* (CT 12)
- *Rhythmusfamilie* (VT 38) – *rodina příbuzných rytmů* (CT 30)
- *Ahnenverehrung* (VT 15) – *kult předků* (CT 17)
- *Sippenväter* (VT 15) – *praotcové kmene* (CT 18)
- *Mandingvölker* (VT 15) – *národy Mandingu* (CT 18)
- *Glockenstimme* (VT 19) – *hlas zvonce* (CT 23)

2. Substantivní skupina v předložkovém pádu

- *Ballettrhythmen* (VT 24) – *rytmy z baletu* (CT 28)
- *Djembéspieler* (VT 11) – *hráči na djembe* (CT 11)
- *Schöpfungsmythen* (VT 15) – *mýty o stvoření světa* (CT 16)
- *Djembébegleitungen* (VT 24) – *doprovody na djembe* (CT 28)
- *Djembéspielen* (VT 46) – *hraní na djembe* (CT 31)
- *Fruchtbarkeitszauber* (VT 15) – *magie na podporu plodnosti* (CT 17)

3. Atributivní skupina s adjektivním přívlastkem

- *Rhythmuskulturen* (VT 11) – *rytmické kultury* (CT 12)
- *Abstammungsmythen* (VT 15) – *rodové mýty* (CT 17)
- *Trommel-Ensemble* (VT 17) – *bubenický soubor* (CT 21)
- *Dununbastimmen* (VT 24) – *basové linky* (CT 28)
- *Dorfchef* (VT 21) – *vesnický náčelník* (CT 25)
- *Echauffementformen* (VT 38) – *zhuštěné fráze* (CT 30).

Tyto tři možnosti překladu jsou nejčastější, ale ne vždy je lze upotřebit. V některých případech jsem zvolila formu opisu pomocí slovesného adjektiva nebo vedlejší věty:

- *Fetisch-Rhythmen* (VT 15) – *rytmy provázející uctívání fetišů* (CT 16)
- *Djembérhythmen* (VT 46) – *rytmy hrané na djembe* (CT 31)

- *Nicht-Afrikaner* (VT 52) – *ti, kdo nejsou rodilými Afričany* (CT 33).

Ve spíše ojedinělých případech lze německé kompozitum přeložit českým kompozitem: *Westafrikaner* (VT 15) – *Západoafričané* (CT 18). Dále je v některých případech možné přeložit kompozitum jedním slovem, např. výraz *Lebensfreude* (VT 11, 17) se v textu objevil třikrát, z toho jsem jej dvakrát přeložila pouze jako *radost* a v jednom případě jako *bezprostřední radost*.

Konečně bych ráda okomentovala kompozitum *Echauffementformen* (VT 38), které je složeninou francouzského a německého slova. Slovo *échauffement* ve francouzštině znamená *zahřátí*. Při hraní na djembe a basové bubny se jedná o to, že se při *échauffement* basové linky vyplní více údery a na djembe se většinou hrají všechny pulzy, čímž se rytmus „zhustí“ a začne zesilovat. Je to moment gradace a rytmus v něm dosahuje největší intenzity.

2.2.2 Rovina syntaktická

Jak již bylo zmíněno v oddílech 2.1.2.3 *Výstavba a členění textu* a 2.1.2.7 *Syntax*, se VT vyznačuje neuspořádanou syntaxí a nelogickým členěním. Z těchto důvodů bylo nutné CT adaptovat na rovině syntaktické. Členění VT narušovalo textovou kohezi a čtenářovo soustředění na obsahové celky, proto jsem se původní členění rozhodla v překladu nedodržovat. Věty jsem často spojovala do delších odstavců tak, aby odstavce tvořily jeden myšlenkový celek. Další úprava spočívala v nedodržování dělení textu do dvou sloupců. Při bližším pohledu na VT si můžeme všimnout, že na konci řádků velmi často dochází k dělení slov pomocí spojovníku. Například na první překládané straně (VT 11) je takto rozděleno 27 slov. Tento jev také značně narušuje čtenářovu soustředěnost a nepůsobí vizuálně dobře.

Na úrovni větné syntaxe naopak poměrně často docházelo k segmentaci delších vět a souvětí. Nejčastěji jsem tečkou nahrazovala čárku a různé spojky (např.: *und, sondern, weder – noch, sowie*). Příklady:

- *Frauen und Kinder werden häufig von den Auftritten bestimmter Masken ausgeschlossen, es wird sogar geglaubt, dass der unerlaubte Anblick einer Maske Krankheit oder den Tod bringen kann.* (VT 52) – *Ženám a dětem často není umožněno vidět určité masky. Dokonce se věří, že nedovolený pohled na masku může přivolat nemoc nebo smrt.* (CT 33)
- *Es gab eine aristokratische Oberschicht, die über die Dörfer einer Region herrschte und deren Bewohner nicht selten tribut- und wehrpflichtig waren.* (VT 15) – *Nejvyšší společenskou vrstvou byla aristokracie vládnoucí nad vesnicemi v regionu. Jeho obyvatelé museli mnohdy odvádět dávky a vykonávat vojenskou službu.* (CT 16)
- *Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin ...* (VT 11) – *Když se hraje nějaký rytmus skupinově, mění se nejen každý jednotlivec zvlášť. Na novou úroveň se dostává i skupina jako celek ...* (CT 11).
- *Anders als in der westlichen Welt ist die Musik in Afrika weder eine Kunstform noch wird sie wegen ihres Genuss- oder Unterhaltungswertes gepflegt.* (VT 17) – *Na rozdíl od západního světa hudba v Africe nepředstavuje svébytnou uměleckou formu. Nepěstuje se ani pro potěšení či zábavu.* (CT 20)

Také ve větách, které obsahovaly infinitivní konstrukce, docházelo k segmentaci i k rozvolnění syntaxe, např.: *Für die Zukunft wünscht er sich, wieder häufiger und länger in Afrika zu leben und zu arbeiten sowie eine gute Balance zwischen Europa und Afrika zu finden.* (VT 22) – *V budoucnu by si přál opět více i déle pobývat v Africe a zde i pracovat. Vybalancoval by tak svůj život v Evropě i na svém rodném kontinentu.* (CT 26)

2.2.2.1 Aktuální členění větné

Při překladu docházelo poměrně často ke změnám slovosledu. (V jednom případě jsem více zasáhla i do větosledu, avšak tomuto jevu se budu věnovat v oddílu 2.3 *Překladatelské posuny*.) Změny ve slovosledu souvisí především s gramatickou stavbou výchozího a cílového jazyka. Zatímco v němčině určují slovosled gramaticky podmíněné jevy (především tzv. verbální rámec), v češtině stojí na prvním místě komunikační záměr autora. Narážíme zde opět na AČV, při němž platí, že jádro výpovědi by mělo stát na jejím konci (tedy co nejvíce vpravo). Pro ilustraci uvádím několik příkladů:

- *Da die afrikanischen Rhythmen die meisten Menschen so augenscheinlich auf der körperlich-sinnlichen Ebene ansprechen, wird meist übersehen, dass die Klischeevorstellungen vom „wilden Getrommel primitiver Eingeborenenstämme“ auch heute noch bei vielen westlichen Menschen vorhanden sind.* (VT 12) – *Jelikož africké rytmy oslovují většinu lidí právě na tělesné a smyslové úrovni, tito lidé pak zpravidla přehlíží, že se u mnoha Západanů stále vyskytují klišovité představy o „divokém bubnování primitivních domorodých kmenů“.* (CT 12)
- *Nach seinem überraschenden Tod 1984 putschte sich eine Militärregierung an die Macht, Lansana Conté wurde Präsident.* (VT 14) – *Po jeho náhlé smrti v roce 1984 se pučem dostala k moci vojenská vláda, Lansana Conté se stal prezidentem.* (CT 14)
- *Beim Totemismus darf kein Mitglied einer Sippe das Totemtier (z. B. Eidechsen, Antilopen) jagen oder essen, weil ihm eine Schutzfunktion zugeschrieben wird. Auch bei der Verehrung der Ahnen erhofft man sich von den Vorfahren Schutz und Hilfe.* (VT 15) – *Totemismus se vyznačuje tím, že žádný člen komunity nesmí lovit totemové zvíře (např. ještěrky, antilopy) ani požit jeho maso, protože se mu připisuje ochranná funkce. Ochranu a pomoc si lidé slibují také od obřadů spojených s uctíváním předků.* (CT 18)
- *Früher haben die Schmiede die Trommeln gebaut.* (VT 18) – *Dříve vyráběli bubny kováři.* (CT 22)

AČV je hlavním principem českého slovosledu. Díky změnám ve slovosledu se mi podařilo dosáhnout větší plynulosti v českém textu. Na závěr bych ráda uvedla, že ve VT lze

najít doklady porušení verbálního rámce, např.: *Seine Melodien und Worte sind überliefert in der „Hymne von Mali“, die tief verankert ist in der Erinnerung der Malinké und auch heute noch viel gesungen und gerne gehört wird.* (VT 16)

2.2.2.2 Interpunkce, parenteze, zkratky

Pro VT je příznačné i hojné užití vsuvek, které mají většinou doplňující charakter a jsou od okolního textu odděleny nejčastěji závorkou, ale i pomlčkou a čárkou. Ve většině případů jsem vsuvky v CT zachovala. V následujících případech však došlo k odstranění vsuvky a začlenění informace do hlavní linie textu:

- *Er errichtete die Hauptstadt Niani (der Name bedeutet „das, was ohne Makel ist“. Niani ist heute ein unbedeutendes Dorf in der Nähe von Kankan an der Grenze zu Mali), in der auch der glänzende Kaiser Mansa Moussa residierte, dessen Kunde bis nach Europa drang.* (VT 13) – *Založil hlavní město Niani, což znamená „to, co je bez chyby“.* *Dnes je to nevelká vesnice v Guineji poblíž Kankamu u hranice k Mali. V Niani měl sídlo i proslulý císař Mansa Músa, jehož pověst sahala až do Evropy.* (CT 13)
- *In manchen Regionen wird nur die Sangban gespielt, zusammen mit der Tama (talking drum).* (VT 19) – *V některých regionech se hraje pouze na sangban, společně s mluvícím bubnem tama.* (CT 23)

Časté je užití dvojtečky, která má v českém i v německém jazyce stejnou funkci, avšak dle mého názoru je její užití v německém jazyce častější. Proto jsem dvojtečku v CT nahrazovala tečkou či čárkou, např.:

- *Die natürliche Umwelt wird für belebt und beseelt gehalten: Mit Bäumen, Füßen, Blitz, Donner und Regen kann man sprechen, sie herbeirufen oder um Hilfe bitten.* (VT 15) – *Okolní příroda je vnímána jako živá a oduševnělá. Se stromy, řekami, blesky, hromy i deštěm může člověk hovořit, přivolávat je nebo je prosit o pomoc.* (CT 17)
- *Scheinbar kannten sie nur ein Ziel: Ausbeutung dieser Schätze, die sie mit Betrug und Gewalt den Einheimischen abnahmen.* (VT 13) – *Zjevně před sebou měli jen jeden cíl, a tím byl kořistnický způsob zacházení s přírodou, jejíž bohatství brali místnímu obyvatelstvu násilím a podvodem.* (CT 13)

V mnoha případech však zůstala dvojtečka zachována, a to především při:

- uvození přímé řeči (citace), např.:
 - *Mamady sagt über die Bedeutung der Djembé:* (VT 17) – *O významu djembe Mamady říká:* (CT 21)

- *Der berühmte Satz: „Wo immer ein Griot stirbt, brennt eine Bibliothek“ weist darauf hin, dass auch hier viel traditionelles Wissen vom Vergessen bedroht ist, und dass so gut wie nichts aufgeschrieben wurde. (VT 16) – Slavná věta: „Kde zemře griot, shoří celá knihovna“ poukazuje na to, že i zde je mnoho předávaného vědění ohroženo zapomněním, neboť existuje bez jakýchkoliv písemných záznamů. (CT 19)*
- uvození výčtu, např.:
 - *Es gibt vier kulturelle Einflussbereiche, die die traditionelle Musik in Guinea prägten: ... (VT 17) – Existují čtyři sféry kulturního vlivu, jež formovaly tradiční hudbu v Guineji: ... (CT 21)*
- signalizaci vysvětlení/odůvodnění, např.:
 - *Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin: wir begegnen dem Phänomen der Synchronisation. (VT 11) - Když se hraje nějaký rytmus skupinově, mění se nejen každý jednotlivec zvlášť. Na novou úroveň se dostává i skupina jako celek: setkáváme se s fenoménem synchronizace. (CT 11)*

Dalším příznačným rysem textu je častý výskyt zkratk. V jedné větě se objevují až tři zkratky najednou: *Kulturell betrieben sie eine Politik der „Assimilation“, d.h. sie verbreiteten (u.a.) die französische Sprache, Musik, ihr Schulwesen etc., wovon die Städte natürlich mehr betroffen waren als die ländlichen Gebiete. (VT 13)* Dle mého názoru je užití zkratk nadbytečné. Předávaná informace pak může působit vágně. V překladu jsem se snažila zkratky úplně eliminovat, např.: *Po kulturní stránce usilovala o politiku „asimilace“, to znamená, že šířila (mimo jiné) francouzštinu, francouzskou hudbu či školství, čímž byla samozřejmě více zasažena města než venkov. (CT 14)*

2.2.3 Rovina pragmatická

2.2.3.1 Uvozovky vs. kurzíva

Grafická úprava a interpunkce jsou stěžejní pro usnadnění orientace v textu. Především v odborném stylu by měla být grafická úprava jednotná. Ve VT se hojně vyskytuje užití dvou suprasegmentálních elementů: kurzívy a uvozovek. Autorka užívá kurzívu především pro odlišení Mamadyho přímé řeči od ostatního textu. Ve většině ostatních případů užívá k odlišení přímých citací a určitých slov a slovních spojení uvozovky. V několika ojedinělých případech užívá pro zvýraznění názvu kurzívu v kombinaci s uvozovkami: „*Tausendundeine Nacht*“ (VT 13), „*Die magische Trommel*“ (VT 46). Tato kombinace se vyskytuje i v Mamadyho přímé řeči, kde autorka chtěla tímto způsobem odlišit především některé názvy, např. „*Zig Zag*“ (VT 22). Jiné názvy zase nejsou vyznačeny vůbec. Tuto nejednotnost považuji v odborném textu za nežádoucí; lze ji chápat jako další doklad nekvalitní redakční práce. Nadbytečné užívání uvozovek si můžeme ukázat například na tomto krátkém odstavci:

Verwirrung stiften gelegentlich weitere Bezeichnungen wie „Mandingo“ (englisch) oder „Mandinka“, was die Menschen, die zum Stamm der Malinké gehören, zusammenfasst. „Mandingue“, wie in „Tam Tam Mandingue“, ist das französische Wort für „die Malinké betreffend, von den Malinké kommend“, vergleichbar mit „Bayern“ und „Bayrisch“. (VT 14)

Dle mého názoru nepůsobí přílišné užívání uvozovek v odborném textu dobře. Lepším řešením je náhrada kurzívou. V překladu jsem se proto v tomto ohledu rozhodla udělat změny. Zachovala jsem užití kurzívy pro Mamadyho přímou řeč. Dále jsem uplatňovala kurzívu k vyznačení termínů (např. *bas*, *tonik*, *slap*) a vlastních názvů (např. *Mande*, *Tam Tam Mandingue*, *Mýtus o Mande*, *Hymna o Mali*, *Bembeya Jazz National*, *Les Ballets Africains*). Naopak uvozovky jsem používala k vyznačení přímých citací, ať už se jednalo o výroky, citace z knih, sborníku nebo korespondence, a k vyznačení ironických výrazů (např. „*období kulturního obrození*“, „*kulturní socialistická revoluce*“, „*výbava*“ *fetišérů*), hovorových výrazů (např. „*groovovat*“) i jiných neobvyklých výrazů z cizího prostředí (např. „*tanec silných mužů*“, „*matka masek*“, *amulety proti „zlým pohledům*“) a také k vyznačení výkladů významů slov (např. *Niani*, což znamená „*to, co je bez chyby*“).

2.2.3.2 Intertextovost

V překladu jsem se snažila sjednotit také strategii citování, neboť v bibliografických citacích VT jsem nenalezla žádný ucelený řád. Pokud byly citace uváděny pod textem, zachovala jsem menší písmo, seřadila jsem citace abecedně a bibliografické informace jsem

uváděla v pořadí: jméno autora, název publikace, nakladatelství, rok vydání, případně strana. Uvedenou použitou i doporučenou literaturu cituji v originálu či v českém překladu, pokud publikace vyšla v češtině, což považuji za běžný úzus ve vydavatelské praxi. Například:

- Ki-Zerbo, J.: *Histoire de l'Afrique Noire*. Hatier 1972.
- Camara, L.: *Černé dítě*. Odeon 1967.

U citací, které se nachází přímo v textu v závorce, jsem zachovala velikost písma okolního textu a uváděla vždy autora, název publikace, případně stranu, např.:

- (Viz Beuchelt, E.: *Schwarze Königreiche*. s. 109)
- (Srov. Bender, W.: *Sweet Mother*, s. 28n)

Pokud se jednalo pouze o citaci úryvku v knize od jiného autora, uváděla jsem autora úryvku i publikaci, v níž se úryvek nachází, např.:

- (Srov. Mbabi Katanga, S.: *Ein Lied für jede Gelegenheit*, v Imfeld, A.: *Verlernen, was mich stumm macht*, s. 192)

V rámci odkazování k jiným částem VT, pokud se jednalo o odkaz na jinou kapitolu, jsem název kapitoly graficky zvýraznila kurzívou, stejně tak postupuji ve vlastním textu této bakalářské práce, např.:

- (O tom více v kapitole *Mamady a Národní balet Djoliba*.)
- (Viz v příloze *Mýtus o Mandé*.)
- Rytmus doprovázející práci kovářů jsou popsány v kapitole *Iniciační rituál a obřizka*.

2.3 PŘEKLADATELSKÉ POSUNY

Posuny v překladu jsou změny, které vznikají v procesu překládání jako výsledek interpretačního procesu překladatele. Překlad se musí nutně posouvat vzhledem k rozdílům jazykové, kulturní či literární povahy. Posun by měl být vždy vědomá změna vůči originálu, ke které překladatel dospěje na základě hloubkové interpretace originálu ve svém rozhodovacím procesu (Gromová 2009, 56). Při popisu překladatelských posunů vycházím z typologie dle Jiřího Levého (1963) a Antona Popoviče (1975). Nověji se tímto tématem zabývala také Edita Gromová (2009), která ovšem vychází z Popoviče.

2.3.1 Explikace

Pod pojmem explikace v překladu rozumíme nahrazování implicitnosti explicitností, preferování víceslovného vyjádření před jednoslovným. Chápe se jako „nadbíhání“ příjemci za účelem zvýšené komunikativnosti příjmu. Za explikaci se považují i vnitřní vysvětlivky (Gromová 2009, 61). Pro užití vnitřní vysvětlivky jsem se rozhodla v několika případech, především v kapitole *Die Geschichte der Malinké* (VT 12). Konkrétně se jednalo o překlad názvu guinejské politické strany, který byl v originálu uveden pouze ve francouzštině, navíc s chybným pravopisem: *Sekou Touré, Vorsitzender der „Parti Democratique de Guinée“* (VT 13) – *Sékou Touré, předseda Guinejské demokratické strany (Parti Démocratique de Guinée)* (CT 14). Dále se jednalo o dovysvětlení pojmu *négritude*, kde jsem do závorky doplnila, že šlo o černošské literárně-kulturní hnutí: *Schriftsteller wie Leopold S. Senghor leiteten mit ihrer Dichtung der Emanzipation (négritude) ein neues afrikanisches Selbstverständnis ein und fanden allmählich Resonanz in der afrikanischen Bevölkerung* (VT 13). – *Spisovatelé jako Léopold S. Senghor svými básněmi (černošské literárně-kulturní emancipační hnutí négritude) vytvářeli nové národní sebevědomí a postupně nacházeli ohlas u afrického obyvatelstva* (CT 14). V další větě došlo ke zmírnění expresivity vyjádření, neboť původní formulace zněla značně zaujatě: *Frankreich reagierte mit dem Abzug aller Franzosen aus dem Land, und der Zerstörung der Verwaltung und aller öffentlichen Einrichtungen, wie Schulen, Krankenhäuser etc* (VT 13). – *Francie reagovala stažením všech svých občanů ze země a rozpuštěním správních orgánů. Zavřela také všechny veřejné instituce, jako byly školy či nemocnice* (CT 14).

Pro užití vnitřní vysvětlivky jsem se rozhodla také při výkladu názvu *Djoliba*, neboť vysvětlení, že slovo je jiným výrazem pro řeku Niger, nám neříkalo nic o původu tohoto označení, a proto mohl znít původní výklad neúplně. U Klímy (1972, 221) jsem se dočetla, že

se jedná o bambarský výraz pro řeku Niger, což mi následně potvrdil i sociolog PhDr. Siaka Koné, Ph.D., který je původem Bambara. Viz: *Fodeba Keita gab uns schließlich den Gruppennamen Djoliba, das bedeutet „Fluss des Niger“* (VT 21) – *Fodéba Keita dal nakonec naší skupině jméno Djoliba, to je bambarský výraz pro řeku Niger* (CT 25).

2.3.2 Intelektualizace

Překladatel má k textu poměr interpreta, proto text nejen překládá, ale také vykládá, tj. zlogičťuje, dokresluje, intelektualizuje. V překladu tak může docházet ke stírání napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením, což především v uměleckých textech vede k oslabení estetické funkce výrazu ve prospěch funkce sdělovací. Za intelektualizaci můžeme považovat zlogičťování textu, vykládání nedorečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů. (Viz Jiří Levý 1963, 98-104).

Ke zlogičťování textu došlo například v souvětí, které obsahovalo neobratně formulovanou pasivní konstrukci, z níž nebylo jasné, kdo je původcem děje. V překladu jsem se proto rozhodla pro užití aktivní konstrukce: *Da die afrikanischen Rhythmen die meisten Menschen so augenscheinlich auf der körperlich-sinnlichen Ebene ansprechen, wird meist übersehen, dass die Klischeevorstellungen vom „wilden Getrommel primitiver Eingeborenenstämme“ auch heute noch bei vielen westlichen Menschen vorhanden sind* (VT 12). – *Jelikož africké rytmy oslovují většinu lidí právě na tělesné a smyslové úrovni, přehlíží pak tito lidé zpravidla fakt, že se u mnoha Západanů stále vyskytují klišovitě představy o „divokém bubnování primitivních domorodých kmenů“* (CT 12). K dalšímu zlogičťování jsem přistoupila v souvětí, v němž bylo kondenzováno mnoho informací. Došlo k segmentaci, zachovala jsem syntaktickou stavbu souvětí, avšak některé informace jsem oddělila a vytvořila z nich jakousi úvodní větu, která předznamenávala obsah nadcházejícího souvětí: *Im unglücklichen Zusammenspiel von Kolonisation und Diktatur und den verheerenden Folgen sind die Gründe zu suchen, die Guinea heute, trotz reicher Bodenschätze, zu einem der ärmsten Länder der Welt machen.* (VT 14) – *Kolonizace a diktatura se tvrdě podepsaly na ekonomické úrovni země. Nešťastné spojení historických událostí a jejich ničivé důsledky jsou důvodem, proč je dnešní Guinea, navzdory hojnému nerostnému bohatství, jednou z nejchudších zemí světa.* (CT 15)

K formálnímu napojování vět pomocí spojek a spojujících částic došlo v následujících případech:

- *Ich habe zu dieser Frage Herrn Sekou Saramady Kourouma befragt, der in Conakry als Journalist tätig ist. Er hat sich mit dem Thema beschäftigt und schreibt dazu im Dezember 1996 aus Conakry: (VT 46). – Sékou Saramady Kourouma, novinář v Konakry, se tímto tématem zabýval, a já jsem jej proto kontaktovala. V prosinci 1996 mi z Konakry napsal: (CT 31).*
- *Die Djembé wird mit der bloßen Hand gespielt. Das ermöglicht einen Zugang zur eigenen Kraft und zur Lebensfreude, die man im eigenen Spiel entdecken kann (VT 11). – Na djembe se totiž hraje holýma rukama. Právě to hráči umožní, aby objevil zdroj své vlastní síly a zakusil radost z vlastní hry (CT 11).*

2.3.3 Substituce a kompenzace

K substituci docházelo při převodu idiomů. Pokud to cílový jazyk umožňuje, je vhodné tyto výrazové prvky v překladu zachovávat, neboť se podílejí na stylistickém zařazení textu. Idiom je třeba vnímat jako jednu lexikální jednotku, kterou v cílovém jazyce nahrazujeme analogickou strukturou. Čím rozsáhlejší segment promluvy idiom tvoří, tím větší je pak rozptýl překladových variant. (Viz Levý 1971, 84-85).

Spíše v menšině případů je možné idiom zachovat v přesném znění. V německém a českém jazyce se takové paralely vyskytují. Toto tvrzení mohu ilustrovat na následujícím příkladu: *Er entpuppte sich bald als Diktator, der überall Verschwörung witterte (VT 13). – Brzy se projevil jako diktátor, jenž všude větril spiknutí (CT 14).* Avšak ve většině případů docházelo k substituci německého idiomu za idiom český. Příklady:

- *Unter dem Druck der Weltöffentlichkeit geriet die Stellung der Kolonialmächte nach den beiden Weltkriegen mehr und mehr ins Wanken. (VT 13) – Pod tlakem světové veřejnosti se postavení koloniálních mocností po dvou světových válkách začalo pomalu hroutit. (CT 14)*
- *Meiner Mutter wurde von einer Wahrsagerin schon vor meiner Geburt angekündigt, dass ihr Sohn in allen vier Himmelsrichtungen auf der Welt bekannt sein würde. (VT 20) – Ještě před mým narozením mé matce jedna vědma předpověděla, že sláva jejího syna se ponese do všech světových stran. (CT 24)*

- *Als Mamady 1964 nach Conakry kam, war die „kulturelle sozialistische Revolution“ bereits in vollem Gang.* (VT 23) – *Když Mamady roku 1964 přišel do Konakry, byla již „kulturní socialistická revoluce“ v plném proudu.* (CT 26)
- *Seine Idee, das traditionelle Erbe zu pflegen und gleichzeitig dem modernen Afrika Ausdruck zu verleihen, bildete die Grundlagen der guineischen Kulturpolitik.* (VT 24) – *Jeho idea pečovat o kulturní dědictví a zároveň dát moderní Africe novou tvář vytvořila základy guinejské kulturní politiky.* (CT 27)
- *In der Festschrift wird sein Verdienst für die Ballettgruppen mit keiner Silbe mehr erwähnt.* (VT 24) – *Ve zmíněném sborníku už pak o jeho zásluhách v oblasti baletu nepadlo ani slovo.* (CT 27)
- *Bevor wir uns den Geschichten zuwenden, die Mamady zu den Rhythmen erzählt, scheint es mir notwendig, einen Blick auf einige besondere Aspekte der Kultur Westafrikas zu werfen.* (VT 15) – *Dříve než se budeme věnovat Mamadyho příběhům vztahujícím se k jednotlivým rytmům, považuji za důležité zaměřit pozornost na některé zvláštní aspekty západoafrické kultury.* (CT 16)

Pokud se v překladu idiom ztratí a je nahrazen stylisticky neutrální formulací, hovoříme o výrazové nivelizaci. Protože se dílo někde nutně ochudí, je nutno je zase jinde obohatit, jak proklamoval Otokar Fischer a jeho škola. Pak hovoříme o kompenzaci, která je považována za jednu z forem substituce (Levý 1963, 88). Viz:

- *Um der starken, geradezu sogartigen Wirkung auf die Spur zu kommen, die die ursprünglichen Rhythmen Westafrikas und die Djembé als Trommel auf so viele Menschen ausüben, stellte ich Mamady in einem der ersten Interviews einige dahingehende Fragen.* (VT 11) – *Abych mohla lépe porozumět tomu, proč je tolik lidí tak silně přitahováno původními africkými rytmy a bubnem djembe, položila jsem Mamadymu v jednom z našich prvních interview několik otázek, které se ubíraly tímto směrem.* (CT 11) – NIVELIZACE
- *Während die Haltung von (relativ gut behandelten) Haussklaven und Zwangsarbeit bereits in den afrikanischen Königreichen üblich war, sah der von den Europäern betriebene Sklavenhandel an der westafrikanischen Küste ganz anders aus.* (VT 13) – *Zatímco držení (relativně dobře živěných) domácích otroků a nucené práce byly běžné již v afrických královstvích, otrokářský trh provozovaný Evropany na západoafrickém pobřeží nabral zcela nový směr.* (CT 13) – KOMPENZACE

2.3.4 Konkretizace

K posunu konkretizace došlo v následující větě: *Das Karignan ist ein Schlaginstrument aus einem Metallrohr* (VT 46). – *Karignan je škrabka vyrobená z kovové trubky* (CT 32). Hyperonymum *Schlaginstrument* bylo nahrazeno hyponymem *škrabka*, což je druh bicího nástroje.

2.3.5 Aktualizace a lokalizace

Jelikož jsem překlad vytvářela pouze pro akademické účely, tak k posunu aktualizace, tedy úpravám časových údajů, fakticky nedošlo. Avšak pokud by byl text připravován k novému vydání v českém jazyce, tak by bylo vhodné jej na některých místech aktualizovat. Například: *Die Zeremonien, die mit dem Bau einer Djembé einhergingen, wurden noch bis vor etwa 20 Jahren durchgeführt* (VT 18). *Mamady hat zwischen 1989 und 2002 acht CDs eingespielt, mit denen er beide Trommelstile präsentiert, den traditionellen, und einen spektakulären für die Bühne. Er lebt mit seiner Frau Veronique und Familie in Brüssel* (VT 22). Kniha byla sepisována mezi lety 1996-1999. Mezitím uplynulo dvacet let a mnoho věcí se změnilo. Nynějším prezidentem Guineje je od roku 2010 Alpha Condé. Mamady Keita již dlouho nežije v Bruselu, ale v Monterrey v Mexiku, a nahrál několik dalších CD. V pasážích, kdy Mamady vzpomíná, co bylo před dvaceti lety, se čtenář musí logickou úvahou dobrat k tomu, o jaké době si má vlastně udělat představu.

Lokalizací, tedy úpravou místa děje, respektive tématu, lze označit posun ve větě: *J.E. Berendt schreibt im Vorwort zu dem bekannten Buch „Die magische Trommel“*: (VT 46). Autorem knihy je Mickey Hart a předmluva od J. E. Berendta se nachází pouze u německého překladu, na což jsem v CT chtěla upozornit: *J. E. Berendt v předmluvě německého překladu známé knihy Drumming at the Edge of Magic píše*: (CT 32).

2.3.6 Oprava věcné chyby a doplnění textu

K nejrozsáhlejším úpravám textu došlo v úvodu kapitoly *Guinea heute* (VT 14). Nejednalo se o stylové úpravy, ale o opravu věcné chyby a doplnění neuceleného výkladu. Pro větší plynulost byl také změněn větosled, a to vše v následujícím úseku VT:

Guinea ist heute ein Vielvölkerstaat, in dem Nachkommen der drei großen Völkergruppen Westafrikas beheimatet sind: Der Altnigritischen Völker, der Neusudanesischen Völker, und der sogenannten Weißafrikaner – Ursprung, Sprache, Gesellschaftsform und Tradition müssen deutlich voneinander unterschieden werden.

Innerhalb dieser Völker gibt es Ethnien, d.h. kleinere Bevölkerungsgruppen, die sprachlich und kulturell eine Einheit bilden, bzw. deren Zusammengehörigkeitsgefühl auf dem Glauben an eine gemeinsame Abstammung begründet ist.

Im Lauf der bewegten Geschichte Westafrikas haben sich Völker und Ethnien stark miteinander vermischt. Schon in der Frühgeschichte gab es große Wanderbewegungen. Vor und während der Zeit der Königreiche kamen durch Karawanenhandel und Eroberungszüge kulturelle Einflüsse aus dem Mittelmeerraum und dem Orient hinzu. Europäische Kultur wurde seit dem 16. Jahrhundert verbreitet.

V prvním souvětí je patrná snaha vyjádřit velké množství informací v co nejkratším úseku textu, což vede k nepřehlednosti a nesprávnému vyznění, že v Guineji dnes žijí i Arabové a Berbeři. To by však neodpovídalo skutečnosti. Proto v překladu odděluji informace, které se týkají celé západní Afriky a samotné Guineje, kde dnes skutečně žijí pouze různé černošské národy. Pokud bychom hovořili například o Mali, tak v tomto státu pomyslná hranice mezi „bílou“ a „černou“ Afrikou prochází krajem Timbuktu. Jižně od Timbuktu však nalezneme již převážně černošské obyvatelstvo.³⁴

Dále autorka píše o potřebě pečlivě rozlišovat původ, jazyk, společenské uspořádání a tradice zmiňovaných národů, avšak k této potřebě se již dále v textu nevrací, a proto tato formulace zní podivně a neúplně. V překladu jsem se tedy rozhodla ve vší stručnosti doplnit věcné údaje o původu, vyznání a společenském uspořádání národů, jež dnes obývají Guineu, tak aby byla informace pro čtenáře fakticky přínosná. Původní věta tak byla nahrazena novou, ucelenou formulací. Viz:

V Guineji dnes žijí černošské národy, jež se podle svého geografického rozmístění a způsobu života dále rozdělují na súdánské a pralesní národy. Súdánské národy se podílely na vzniku velkých západoafrických říší či byly jejich součástí, a přijaly islám. Naopak pralesní národy si zachovaly tradiční africká náboženství a žijí v menších politických jednotkách, kde je nejvyšší politickou autoritou náčelník vesnice či menšího okresu. (CT 15)

³⁴ Konzultováno se sociologem PhDr. Siakou Koné, Ph.D.

2.4 METODA PŘEKLADU

Metoda překladau vychází z teorie funkční ekvivalence. Funkční hledisko při překládání formuloval Vilém Mathesius, pozdější spoluzakladatel Pražského lingvistického kroužku, již v roce 1913. Na toto pojetí navazuje v 60. letech Jiří Levý svou funkční teorií překladau. Levý (1963, 19-21) uvádí, že překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text nositelem. Výhodiskem pro překladatele je tedy nikoliv text díla, ale jeho významová a estetická hodnota. Z toho vyplývá vztah mezi obsahem a jazykovou formou díla, kdy je třeba v překladau zachovávat pouze ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci. Intencí překladatele by mělo být dosažení ekvivalentní konkretizace textu, tj. vytvoření jeho odrazu v mysli cílového čtenáře.

Dále Levý rozlišuje dvojí normu překladau (1963, 52): normu reprodukční (požadavek věrnosti, výstižnosti) a normu „uměleckosti“ (požadavek krásy). Jedná se o protiklad tzv. překladatelské věrnosti a volnosti. Zároveň platí, že pro realistický překlad jsou nepostradatelné obě kvality: překlad samozřejmě musí být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.

Náš překlad směřuje spíše k pólu věrnosti, neboť se jedná o text odborný a jeho dominantní funkcí je funkce referenční. K pólu volnosti směřují především umělecké texty, avšak i v našem překladau se nacházejí pasáže, které byly přeloženy volněji (především při převodu idiomů). (Viz 2.3.3 *Substituce a kompenzace*.) Překlad lze označit za iluzionistický, to znamená, že jsem se jako překladatel snažila vytvářet iluzi, že čtenář čte původní dílo. Z tohoto důvodu překlad doplňuji pouze formou vnitřních vysvětlivek, abych cílovému čtenáři tuto iluzi nenarušovala. V překladau uplatňuji všechny tři překladatelské postupy uváděné Jiřím Levým a Antonem Popovičem. K pojmovému překladau dochází v oblasti obecného, tj. u čistě pojmového významu (převod termínů a frekventovaných výrazů obecného charakteru). Substituci používám, jak již bylo zmíněno, při převodu ustálených slovních spojení (frazemů a idiomů). Přepis bylo nutné aplikovat tam, kde obecný význam mizí, tedy při převodu vlastních názvů a osobních jmen.

Jak uvádí Popovič (1975, 78), chce být překlad ve vztahu k originálu přenosem jeho invariantního významového jádra. Domnívám se, že se mi v této práci povedlo funkčním způsobem předat invariantní významové jádro výchozího textu cílovému čtenáři.

Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol z knihy *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké* německé autorky Uschi Billmeier. Český překlad jsem následně opatřila odborným komentářem, který má čtyři části. Překladatelská analýza mi pomohla lépe porozumět celkové ideové podstatě díle. Poznatky z analýzy jsem následně uplatnila v překladu i v dalších částech komentáře. Největší překladatelské problémy se podle očekávání projevy v rovině lexikální, kde mě specifická slovní zásoba VT vedla k použití českých paralelních textů. Zjistila jsem však, že v prepisech geografických a historických názvů, názvů etnik a historických osob není ustálený úzus. Navíc se často paralelně vyskytují například různá označení jednoho etnika, což značně stěžovalo identifikaci těchto etnik i výběr vhodného českého přepisu. Dále bylo v překladu třeba dávat pozor na příznakovost označení *Stamm* (*kmen/tribe*), které je ve VT běžně používáno ve spojení *Stamm + název etnika*, avšak v současné době by mohlo být takové spojení v cílovém jazyce vnímáno jako urážlivé a koloniální. Ve VT jsem také narazila na termíny, které v CT neměly přesný ekvivalent, proto muselo dojít v CT k nahrazení jinými termíny a tak dále. V další části komentáře jsem se zabývala překladatelskými posuny a na závěr jsem zařadila metodu překladu.

Výběru VT nelituji, práce s textem mě přivedla k mnoha zajímavým faktům a k další podnětné literatuře, avšak počáteční nadšení z knihy postupně vystřídalo občasné zklamání způsobené faktickými nepřesnostmi i vágními formulacemi v některých pasážích výkladu autorky, a především chybějícím kritickým přístupem autorky k informacím, které by se daly označit soupisem Mamadyho orální historie. Z vlastního pozorování i z vyprávění českých profesionálních bubeníků mohu poukázat na fakt, že strategie mluvčích ze západní Afriky je připisovat neměnnou, objektivní, univerzální podstatu věci, která se ale časem mění i v rámci generací. Tendence Západoafričanů k fabulování a k mytizaci skutečnosti, se ve VT v konečném důsledku projevují tím, že odborný text s mýty se prolíná.

Prameny a literatura

Primární literatura

BILLMEIER, Uschi. *Mamady Keïta: Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké*. 4. vydání. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun, 2004.

Sekundární literatura

CAMARA, Laye. *Černé dítě*. Praha: Odeon, 1967.

ČECHOVÁ, Marie, KRČMOVÁ, Marie, MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: Lidové noviny, 2008.

EROMS, Hans-Werner. *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009.

HRBEK, Ivan *et al.* *Dějiny Afriky*. Díl I. a II. Praha: Svoboda, 1966.

HUBINGER, Václav, HONZÁK, František, POLIŠENSKÝ, Jiří. *Malé encyklopedie: Národy celého světa*. Praha: Mladá fronta, 1985.

IMPERATO, Pascal James, IMPERATO, Gavin H. *Historical Dictionary of Mali*. 4. vydání. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2008.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.

KARLÍK, Petr, NEKULA, Marek, RUSÍNOVÁ, Zdenka a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Lidové noviny, 2000.

KI-ZERBO, Joseph. *Die Geschichte Schwarz-Afrikas*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.

KLÍMA, Jan. *Dějiny Afriky. Vývoj kontinentu, regionů a států*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012.

KLÍMA, Vladimír. *Literatura černé Afriky*. Praha: Orbis, 1972.

KOUROUMA, Ahmadou. *Alláh není povinen*. Praha: Mladá fronta, 2003.

LEVÝ, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

MAYERHOFER, Vojtěch *et al.* *Ottův slovník naučný*. Díl I. Praha: J. Otto, 1888.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sund'ata neboli Mandingská epopěj*. Praha: Lidová demokracie, 1964.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. vydání. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1995.

PRAVDA, Miroslav, PRAVDOVÁ, Marie. *Francouzština (nejen) pro samouky*. Praha: Leda, 2007.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Academia, 2015.

ZÍDEK, Petr. *Stručná historie států: Mali*. Praha: Libri, 2004.

Internetové zdroje

DUDEN online. Dostupné online: <https://www.duden.de/>

LAROUSSE online. Dostupné online: <https://www.larousse.fr/>

Nechybujte.cz, Lingea s.r.o. Dostupné online: <https://www.nechybujte.cz/>

Internetová jazyková příručka. Dostupné online: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Sociologická encyklopedie. Dostupné online:

https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Hlavn%C3%AD_strana

DJEMBE! Schule München. Dostupné online: <https://www.djembeschule.de/>

Český portál AFRO.cz. Dostupné online: <https://afro.cz/>

Langwhich. Marktplatz Fremdsprachen. Dostupné online: <https://www.langwhich.com/>

Český národní korpus. Dostupné online: <https://www.korpus.cz/>

Všechny internetové odkazy funkční k datu 28. 7. 2019.

Seznam příloh

Příloha I – Výchozí text

Příloha II – Glosář