

Filipová, Helena

Nad překlady Vladimíra Vysockého

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 1999, vol. 48, iss. X2, pp. [65]-73

ISBN 80-210-2072-5

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102879>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELENA FILIPOVÁ

NAD PŘEKLADY VLADIMÍRA VYSOCKÉHO

Překlady veršů se často mohou stát předmětem nejrůznějších sporů (a paradoxně při nich může mít pravdu jak překladatel, tak i kritik), nicméně otázka, podaří-li se překladateli vystihnout a v celé šíři postihnout originál, je stále aktuální. Vědom si jí byl i Milan Dvořák, který v úvodu své překladové sbírky ruského básníka Vladimíra Vysockého (**Vladimír Vysockij: Pravda a lež. Písňové texty.** Přel. Milan Dvořák, Praha, Votobia 1997, 266 s.) říká: „Na překlad jsem čas od času teoreticky pomýšlel, ale vždycky jsem tu myšlenku zavrhl, protože mi připadalo, že tohle vlastně ani překládat nejde. Až když Vysockij v létě 1980 umřel, dolehlo to na mě jako jakási nevyřčená výzva, jako úkol, který mi sice nikdo neukládá, ale já přesto cítím, že bych ho měl splnit“ (s. 9). Je samozřejmě dobře, že M. Dvořák této vnitřní výzvy uposlechl (ostatně, jeho niterný vztah k ruskému básníkovi lze vyčíst nejen z úvodního slova, ale i z jednotlivých textů) a překlad realizoval, i když se nevyhnul všem úskalím, která s sebou poezie Vysockého přináší. Vždyť jeho básně a písně jsou často postaveny na slovních hříčkách do češtiny nepřeložitelných a jejich základem je svérázná mnohvrstevnatá autorská ironie, čerpající mj. z reálií Sovětského svazu 60. a 70. let (především cyklus satirických textů). Dílo Vysockého je tedy nesené kontextem, který dnešní noví čtenáři nepřijímají tak samozřejmě jako generace o 10–15 let starší. (Ale tak jako nezastaraly povídky V. Šukšina, s jejichž hrdiny lze satirické texty srovnat, tak si i svérázná poezie Vysockého i dnes zasluhuje umělecký přenos do jiného kulturního prostoru. O satirickém cyklu však později.) Snad nejtěžším úkolem je pak pro překladatele zápas se stylistickými vrstvami básní, představujícími směs argotu městské galerky, hovorové i spisovné ruštiny spolu s tradičním ruským básnickým jazykem, ve kterém hraje důležitou roli vrstva církevněslovanských výrazů. Křížení horizontální a vertikální osy v oblasti lexikální i tematické ukazuje kontrast a dichotomii, pro autora tolik příznačnou: „nízký“ jazyk v sobě může skrývat „vysoké“ (srov. monologické texty „chuligánů s hlubokou duší“ — často autoprojekce autorského subjektu — či drsné válečné písně, skrývající v sobě vysoký patos); pronikání do hlubších vrstev jazyka (církevní slovanština) pak poukazuje na autorovo hluboké, vpravdě ajtmatovovské cítění paměti člověka i celého národa.

A právě tyto vlastnosti básnického díla V. S. Vysockého (přidává se k nim samozřejmě i vlastní rytmická přirozenost ruského básnického jazyka) v mnohém ovlivnily kvalitu Dvořákových překladů. V případě takto zkušeného překladatele se sice musíme dívat na celkový přínos sbírky spíše kladně, chtěli bychom však korigovat výrok redaktora J. Klapky o Dvořákově kongeniálním překladatelském umění.

Milan Dvořák předložil českému čtenáři výbor 102 veršů ze všech žánrových oblastí Vysockého tvorby. Jsou zde zastoupeny písně z raného autorova období, stylizující a zároveň parodující městský podsvětní folklór, písně o válce, texty satirické, básně o námořnících i horolezcích, parodie pohádkového žánru i texty lyrickore-flexivní, oproštěné od nutnosti hudebního doprovodu. Ve svém výběru se autor zřejmě orientoval — kromě osobního vztahu k některým textům — i podle toho, které texty už přeloženy byly (především z pera Jany Moravcové). Proti výběru i řazení jednotlivých textů, vedenému pečlivostí a jistě také osobním zaujetím, se nedá nic namítat, škoda jen, že netvoří žánrové celky nebo alespoň nejsou opatřeny vnošením, aby tak lépe dokumentovaly básníkův vývoj od obsahově i poeticky jednodušší formy k formě složitější, vystupující jako plnohodnotný básnický celek. Verše jsou spojeny překlady autorových komentářů k jednotlivým textům, jak zazněly v průběhu několika koncertů a jak jsou znamenány na sérii gramofonových desek *Na koncertach V. Vysockogo*. M., Melodija 1987–1991 či v knize *Četyre četverti puti*, M., 1988. Tyto prameny — stejně jako žádné jiné — však překladatel neuvedl. M. Dvořák je autorem i úvodního slova, doslovu a edičních poznámky, kde osvětluje čtenáři svůj postup při překládání a přibližuje svůj vztah k ruskému básníkovi.

Samotné překlady se dají hodnotit ze tří výše zmíněných hledisek. Začneme fonetickou a metrickou stavbou verše a vztahem překladatele k hudební stránce textů. M. Dvořák vykonal obdivuhodný kus práce, když se mu všechny texty sborníku podařilo přeložit v metru originálu, a to tak, že se dají dokonce i zpívat (tak to dělal již v 80. letech, kdy sestavil z některých textů zpívané pásmo, kterého se ujali i herci brněnských divadel). Na první pohled máme tedy před sebou formálně dokonalou strukturu (dokonce i obsah je většinou podáván s co nejmenšími odchylkami), která sice může svědčit o překladatelově genialitě, nikoli však kongenialitě. Právě přesnou nápodobou rytmu ruského verše, jehož klasickým metrickým ztvárněním je jamb, utrpěly texty značnou ztrátu. Tak se dilema umělecká hodnota — věrnost originálu vyhraňuje téměř vzorově. Fonetická povaha ruštiny v mnohém ovlivnila i její básnický jazyk, a proto jsou do dnešní doby nejméně frekventovanější ty metrické stopy, které začínají nepřívzvučnou dobou. Za ideál veršové formy se považuje dodržení stopy, nepatrné nebo žádné přesahy (v sylabotonice), v tónickém verši pak přistupují další specifika, která čeština nemá. Veškeré odchylky od této „normy“ (i když samozřejmě existují, bez nich by byl vývoj ruského verše přece jenom trochu fádni) jsou považovány za cosi rušivého. V jiných jazycích (například právě v češtině) jsou naopak všechny odchylky od pevné metrické i veršové stavby nutností, aby tak oživily jistou rytmickou a melodickou „monotónnost“ jazyka se stálým přízvukem. Ruština (zvláště pro charakter svého přízvuku) vytváří tedy melodičnost a ryt-

mus verše zcela jinak (Cholševnikov, 1991, 49). Proto se musíme tázat, zda by nebylo opravdu lepší ponechat některým textům Vysockého v češtině takovou formu, která by lépe odpovídala charakteru našeho básnického jazyka. Některé verše by tak možná vypadaly méně křečovitě a jaksí „ohebněji“ (srov. překlad *Loučentí s horami; Proščanie s gorami*, 1966: „Zpátky do proudů aut, zpátky do ulic měst/ zase teď půjdeme, vracet musí se každý./ Z vrcholů dobytých zase musíme slézt./ Srdce nám zůstane v horách navždy“). Přesně dochovaný rytmus se v češtině podobá rytmu dětské veršovánky a zmenšuje tak o něco uměleckou potenci originálu. Ostatně — i Jana Moravcová v mnoha svých překladech dochovala původní metrickou stavbu dosti věrně, ovšem s menšími odchylkami, které právě činí její verš „českým“. Překladatelka se také o něco lépe než její kolega vyrovnala s typickými ruskými básnickými figurami i básnickým slovosledem — dokázala téměř vždy najít adekvátní české výrazy (srov. její překlad téže básně ze sbírky *Vladimír Vysockij*. LN, Praha 1988, odkud budou nadále citovány všechny ostatní příklady: „Do ulic hlučných měst, mezi kolony aut/ povinnost nakonec zpět nás volá./ Každý z nás sbohem dal dobytým štítům skal./ srdce však zůstává./ srdce však zůstává někde v horách“). J. Moravcová vytvořila efektní kontrast prodloužením celkové délky sloky i prodloužením některých veršů a také zrcadlová změna metra — z anapestu na daktyl (i když nepřesný), nepřesný rým v lichých verších a rým vnitřní ve třetím verši překladu prospěly. Dvořákova snaha uchovat verš Vysockého v co nejpřesnější podobě je vedena záměrem možnosti hudební interpretace každého textu (a víme, že Dvořák je také sám zpívá). Tento fakt sice svědčí o hlubokém vztahu překladatele k básníkovi, obávám se však, že tento přístup poněkud diskvalifikoval psanou podobu veršů, která je pro dnešní recepci Vysockého přece jen nejdůležitější (sám překladatel se v ediční poznámce přiznává, že se při překladech řídil v první řadě poslechem; pro J. Moravcovou byl primární psaný text). V. Vysockij je v Rusku vnímán především jako básník a teprve potom jako zpěvák vlastních textů svébytných žánrů (nikoli jako písničkář), a měl by být tedy i u nás vyčleněn z poněkud měličého žánru autorské písně. Navíc — jak nejednou zdůrazňuje i sám Dvořák — je jako interpretační fenomén nenapodobitelný, tak proč se tedy snažit o něco, co nakonec přivede stejně do jisté míry ke zkruslenému obrazu? Primární je v této situaci text (i „pouhé“ čtení originálu dosahuje vysokého uměleckého a expresivního účinku, což se nejméně u poloviny Dvořákových překladů říci nedá), a nikoli hudební stránka, která byla pro samotného autora věci spíše druhořadou (podrobněji jsem se touto otázkou zabývala ve své disertační práci a v článku *Vladimír Vysockij — básník nebo zpěvák?*, který vyšel ve sborníku prací bansko-bystrické filozofické fakulty v roce 1998). Český recipient, pro kterého je žánr „zpívajících básníků“ typu Vysockého nebo Okudžavy neznámý, je pak automaticky ztotožňuje s tím, co zná z domácího prostředí, s tzv. písničkáři. Proto je tedy poněkud chybná primární orientace českého publika na hudební melodii tak, jak ji předkládá právě M. Dvořák už v podtitulu knihy. Některé jeho překlady byly navíc již dříve interpretovány J. Nohavicou, což vedlo ke zcela chybné identifikaci obou autorů. Proto tedy i Dvořákův překlad po technické stránce mnohdy připomíná spíše techniku tex-

tařské, nikoli básnické práce. Jana Moravcová rozpoznala myslím lépe základní vlastnosti poezie Vysockého a její zákonitosti pro úspěšný přenos na českou půdu, když v úvodu ke své překladové sbírce *Zaklínač hadů* (Praha 1984, 8) říká: „Výbor z jeho veršů nemůže být zpěvníkem v obvyklém slova smyslu“. A na metrické stavbě jejího verše je to znát.

Další nesnáz pro překladatele představuje jazyk Vysockého. U všech jeho překladatelů se stalo to, čemu se zřejmě nelze vyhnout: v českých překladech mizí ona rozkošná stylistická vrstva, ve které jsou vedeny monology svérázných podsvětlních postaviček či šukštinovských „čudíků“, rozbíjejících za všech okolností společenské konvence. Není to samozřejmě vina překladatelů, že čeština nedisponuje tak širokou stylistickou škálou a že v našem obecném povědomí není zakotven jazyk galerky a vězňů tak silně, jako je tomu u Rusů. Proto se také J. Moravcová většinou snažila vyhýbat textům z raného autorova období, které mimochodem někdy ani nedosahují příliš vysoké umělecké úrovně a jsou naprosto závislé na hudebním provedení, a také textům satirickým, u nichž je rovněž písňová forma často nepostradatelná a v nichž je do popředí vysunut hovorový jazyk hrdinů. M. Dvořák tento fakt řeší šmahem: stylová mnohvrstevnatost je prostě nahrazena gramatickými formami středočeského dialektu, a to i tam, kde měl být nalezen spíše ekvivalent lexikální. Víme sice, že tento dialekt si jako základ obecné češtiny může činit nárok stát se jazykem literárního díla, v daném případě je však zdrojem určité jazykové omezenosti, která mj. stírá i vnímání Vysockého jako obecně ruského, nadregionálního autora a potažmo zmenšuje i abstraktní rozměry jeho poezie. Jazyková stránka překladů tedy rozhodně není adekvátní náhradou za ruskou hovorovou ruštinu, ve které se mísí zdravá lidovost s poetičnem.

V českém překladu byla lidovost nahrazena jakousi obhroublostí a poetično se vytratilo. J. Moravcová si jazykové nebezpečí uvědomovala zřejmě více, proto volila především ty texty, které jsou jazykově pokud možno neutrální. M. Dvořák však vnáší středočeské koncovky i do těchto textů, čímž se mu podařilo mírně znehodnotit jinak velmi kvalitně přeložený text pod názvem *Lyrická (Liričeskaja, 1970)*. Do textu tohoto druhu, ve kterém navíc není ani stopa po výraznější „lidovosti“ či hovorovém jazyku, se gramatické formy na -aj či -ej rozhodně nehodí (sr. „z **tý tvý zakletý** lesní říše“, „Čáry tvůj svět **opřádaj** po sta let, v orig. „Tvoj mir koldunami na tysjači let/ Ukryt ot menja i ot sveta“, „Ty nevíš, že může **bejt** krásnější svět“, v orig. „I dumaješ'ty, čto prekrasneje net“ atd.). Je evidentní, že M. Dvořák takto „vytáhnul“ a zdůraznil tu vrstvu poezie Vysockého (leckdy zasunutou za ostatními), ze které promlouvá odbojný básník — jeseninovský chuligán; škoda jen, že na úkor vrstev ostatních a že při této prezentaci básníka nebyly použity jemnější a obratnější stylistické prostředky. A snad se stalo i to, že se překladatel s básníkem natolik ztotožnil, že k němu Vysockij začal promlouvat dialektem jeho krajanů. I takto může být básník recipován. A jestliže tento fakt zčásti omlouvá či vysvětluje leckteré nedostatky překladu, pak jednu — zásadní gramatickou — chybu vysvětlit nemůže. Když jsem v textu *Honička (Pogonja, 1974)* četla slovní spojení „mý nepřítelé“ („Já vás umlátím, koně, **mý nepřítelé**“), domnívala jsem se, že jde

o tiskovou chybu. Když se však o řádek níž vyskytla forma „mý přátelé“ (Vy **mý přátelé**, proboha, zachraňte mě!“, v orig. „Vynosite druž'ja, vynosite vragi!“), nemohu se než domnívat, že jde o gramatickou neznalost překladatelovu. Má domněnka se potvrdila i při čtení textu *Chorobopis (Istorija bolezni, 1975)*, kde se chyba opakuje znovu: „Najednou jsou **mý přátelé/** sestry a lékaři“). S podivem je, že chyba ušla i zraku korektora či odpovědného redaktora. Pochybují, že by se jednalo o překladatelův záměr napodobit kvazilidový jazyk, za prvé proto, že Vysockij takovýchto efektů používá pouze tehdy, jsou-li foneticky opodstatněné (např. výslovnost tvrdého y v slově „princ“ v textu o J. Bondovi, které respektovali i textologové), a za druhé proto, že oba texty jsou monologem básníkovra nitra a jako takové nemají navozovat dojem komična chybnými gramatickými formami. Kdyby přece jen snad překladatel tohoto postupu použil, byl by stejně chybný jako onen gramatický prohřešek a navíc by svědčil o nepochopení originálu. V tomto případě by však bylo na místě vysvětlení v ediční poznámce. (Další chybu jsem našla v názvu textu *Vy naši milý učenci (Tovarišči učenyje, 1972)* a ve verších *Točtme zeměkouli, 1972*; tu vytýkám přímo v ukázce.)

S dalším aspektem tvorby Vysockého — totiž se zobrazením atmosféry Ruska 60. a 70. let — si překladatel poradil relativně nejlíp. V jeho textech ožívají vtipně přeložené příběhy vzorného kováře Nikolaje, který byl za svou práci odměněn zájezdem do soudružské ciziny, je však naprosto zmaten „odborným školením“, jak se v cizině chovat, takže nakonec ani neví, kam to vlastně jede (*Instruktaž, Instrukcija pered pojezdokoj za rubež, 1974*), příběh zklamaného herce O' Conneryho, představitele legendárního J. Bonda, kterého v Moskvě nikdo nepoznal (*Agent nula nula sedm, Pesnja pro D. Bonda, 1974*), či historka o odhalení špióna Johna Lancastera bohatýrem-majorem s bezúhonným kádrovým i osobním profilem (*Černý brejle, rukavice, v orig. Parodija na plochoj detektiv, 1967*). V těchto textech hraje prvotní roli výrazný básnický rytmus, nikoli hudební melodie a pro své časté metrické ztvárnění trochejem nebo daktylem (takto vystupuje v ruštině do popředí jejich epické jádro a autor je někdy nazývá „písňemi-novelami“) a povětšinou kratším veršem se blíží češtině. Proto také jejich překlad nepřinášel větší obtíže.

Zastavme se nyní u jednotlivých žánrů a tematických řad tvorby Vysockého a posuďme některé více i méně zdařilé překladové texty M. Dvořáka.

Rané písňe (tzv. podsvětní) jsou zastoupeny osmi texty. Nejzdařilejším je bezesporu Vysockého první píseň *Tetování (Tatuirovka, 1961)*. Ani metrické kompozici v překladu nelze nic vytknout — snad i proto, že metrum Vysockého rovněž není „vzorové“. K rozhodně dobrým překladům patří i text *Opláče mě milá, co mi věrná byla (Za menja nevesta otrydajet čestno, 1963)*. U textu *Dostali jsme zprávu ohavnou a zlou (Nam včera poslali iz ruk von plochuju vesť, 1964)* je škoda, že překladatel nepřipojil i tu sloku, která svým obsahem přerušuje stylizaci podsvětní romance, tu, ve které se hovoří o hrdinově duši „zalátané jako košile“ (krystalizace svérázných obrazů Vysockého). Takto text (patřící beztoho k druhořadým) působí dojmem poněkud primitivní stylizace městského folklóru. Dle mého názoru jsou v dané tematické vrstvě texty mno-

hem zdařilejší. Je třeba zastavit se i u jedné věcné chyby v textu *Tam na Kočárový (Bol'soj Karetnyj, 1962)*, věnované přátelům z mládí (časově tedy navazující na rané období tvorby). Větu „Gde tvoj černyj pistolet?“ přeložil Dvořák slovy „Kde sis šetřil na provaz?“. Zde se však nejedná o vyjádření sebevražedných sklonů či chandry mladých bohémů (k té měli daleko), nýbrž o zmínění jedné konkrétní reálie: onu — trofejní — pistoli s hlavní zalitou olovem si půjčil mladý Vysockij od svého otce důstojníka; po čase však z obavy před možnými darebáctvími rodiče pistoli zabavili (srov. např. vpomínkovu knihu *Čtyre večera s V. Vysockim, M., 1989*).

Z cyklu válečných textů bylo přeloženo sedm. Obecně lze o nich říci, že je překlad ochudil o spojení syrovosti s lyrickým a i jejich expresivita je o stupeň slabší. Je jasné, že český překladatel se jen ztěžka může vžít do poválečného (i pozdějšího) vědomí Ruska, ve kterém žily válečné vzpomínky a příběhy velmi dlouho a jejich závažnost a naléhavost nebyla setřena ani 20 let po válce. Přesto ale je možno ve válečných verších zachytit jejich lyrický patos, jako se to podařilo J. Moravcové tím, že se vyhnula již zmíněným středočeským nářečním formám. (Srov. „Ještě nikdo se nevzdal a nemůže vzdát./ kdo jde společně s námi./ Mrtví dokáží pro živé štít udělat — a tak ochrání nás před střelami.“ M. D.: „Takový, co se vzdaj, ty bys tu nenašel./ jsou tu jen **spolehliví**/ (sic! Znovu gramatická chyba). Padlý těla jsou výborný lapače střel./ za ty výborně schovaj se živý“ — v tomto případě jsou snad míněna těla, proto se „y“ dá akceptovat. Cit. z textu *Točtme zeměkouli, v orig. My vraščajem Zemlju, 1972*: „Zdes'nikto b ne našel, daže esli b chotel./ Ruki kverchu podnjavšich./ Vsem živym oščuti-maja pol'za ot tel:/ Kak prikrytie ispol'zujem pavšich“.) V překladu Dvořákové se navíc do popředí dere rytmus, který opět kopíruje rytmus originálního textu, a proto ho lze česky stěžii recitovat, zatímco v překladu Moravcové je text schopen samostatnější básnické existence.

Dosti početně (20 textů) je zastoupen volný cyklus satirických písní, které, jak už jsem se zmiňovala, jsou přeloženy vesměs velmi zdařile. V daném případě Dvořákovy texty rozhodně převyšují překlady J. Moravcové. Kromě již uvedených k nejlepším patří *Dopis do televize... (Pis'mo v teleperedacu... 1977)*, a *Vy naši milý (i) učenci*. Naopak u nás v Nohavicově podání dosti známý *Dialog u televize (Dialog u televizora, 1973)* původní atmosféru příliš věrně nereprodukuje a v textu *Přednáška o mezinárodní situaci... (Lekcija o meždunarodnom položeniji..., 1979)* vypadla celá vrstva kalambúrů, vytvářejících komično.

Na tomto místě se pochopitelně nemůžeme věnovat všem autorovým sériím (sportovní, horoložeké, námořnické ani pohádkové). Nemůžeme však nezmínit *Loupežnickou (Razbojnič'ja, 1975)*, která se nachází na rozhraní cyklu „podsvětního“ (téma vězení) a pohádkového (folklórní figury). Dvořák sice pohádkovou vrstvu odstranil, nicméně pod touto slupkou odkryl poetické jádro, které se mu podařilo vyjádřit (ať nám to Vysockij promine) snad lépe než samotnému autorovi. Dvořák vynechal konkrétní narážky na SSSR, čímž báseň získala abstraktnější rozměr. Mírným významovým posunem v refrénu (který se mimochodem vyplatil stejně jako přetvoření strofiky), kdy se subjekt z roviny aktivní přesouvá do pozice pasivní, vytváří překladatel expresivní obraz „ruky

osudu“ („Ať se provaz jak chce krouť./ stejně se z něj plete bič// smyčku z něho upletou“, v orig. „Skol' verevočka ni vejsja./ Vsjo ravno sov'eš'sja v knut// ... v petlju“). Takto se Dvořákovi podařilo odkrýt niternou příbuznost se znamenitou *Cikánskou*.

Dvořák přeložil také 34 textů, ve kterých se Vysockij zaobírá otázkami lidské svobody, štěstí, života, smrti i vlastního osudu. Nejprve některé — podle našeho názoru — méně zdařilé překlady. V básni *Honička* (viz výše) se sice podařilo obsahově i lexikálně ztvárnit dramatický obraz koňského spřežení, zachraňujícího jezdce před nástrahami začarovaného lesa (metafora Sovětského svazu), vytratil se však velmi důležitý významový nosník — intertextový citát z písně *Oči černyje* (to je ostatně v originálu název celé dvoudílné písně), symbolizující svobodu, jak je prezentována právě v cikánských romancích. Totéž se stalo s citátem Majakovského „I žiř chorošo, i žižň choroša“ ve sportovním textu *Sentimentální boxer* (*Sentimental'nyj bokser*, 1966) či s intertextovou citací Puškina „vo glubine sibirskich rud“ (*Píseň o řece Vače a spolucestující Valje, Pro rečku Vaču i popučicu Valju*, 1977). Danými citáty Vysockij vyjadřuje svou spjatost s básnickou tradicí a zároveň její boření.

I textům dané tematické a žánrové skupiny lze obecně vytknout přesnou rytmickou nápodobu originálu a množství středočeských gramatických koncovek na místech k tomu nevhodných (např. v básni *Shořely mosty, vymlely se brody*, v orig. *Mosty sgoreli, uglubilis' brody*, 1972 tvary: „zůstaly lebky z kdysi chytřejch hlav“, v orig. „I tesno -vidim tol'ko čerepa“, „a nikde žádnéj směr, jen velkéj kruh“, v orig. „Tolpa idet po zamknutomu krugu“, „barvy se kalně rozmazávají v dešti, v orig. „Tečet pod dožď popavšaja palitra“ naprosto nepostižují původní atmosféru básně, jak jsme o tom hovořili výše).

V textu 07 (1969) bych zmínila jen překlad refrénu. Ve verších, prosycených láskou k milované ženě, kterou může lyrický subjekt prozatím slyšet pouze po telefonu, je vřelé „Zdravstvuj, eto ja!“, představující obsahově i rytmické vyvrcholení každé sloky, přeloženo poněkud chladnějším a neutrálním „Nazdar, to jsem já“. Překlad názvu písně *Nechal jsem plavat kšeft* (*Ja iz dela ušel*, 1973) není příliš výstižný. Takto text na první pohled působí jako raný, „podsvětní“, ve skutečnosti však básnický subjekt oním „delom“ míní oficiální literární scénu, kterou básník veřejně odmítá, neboť „doma nikdo není prorokem,/ jinde to ovšem není o nic lepší“. I autorova rozmluva se světci na ikonách, paralely s proroky (Mohamed a Zarathustra) i jeho poetická závěť („Rozebrali si mě./ ale já jsem moc rád, že lví podíl/ dostali jenom ti,/ kterým stejně bych nechal ho sám“) naprosto vylučují řazení textu k „městské romanci“.

I přes četné poznámky k jednotlivým textům nechceme a ani nemůžeme posuzovat celkovou kvalitu překladů jako nízkou; v případě textu *Moje cikánská* (*Moja ciganskaja*, var. 1967/68) se však takovému hodnocení nevyhneme (ostatně, ani J. Moravcová zde nedopadla o mnoho lépe). Báseň s villonovskojeseninovským podtextem, vyjadřující rozervanost ruské duše, včetně básnickovy vlastní, jejíž expresivita je umocněna autorovým přednesem, se bohužel do češtiny přenést nepodařilo. Dvořák se opět dopustil své tradiční chyby: metricky nepřilíživě přesnou originální strofu (střídání trocheje a jambu) upravil na čistý

trochej. Tří- až čtyřstopé metrum evokuje v češtině spíše rytmus popěvku, a protože se překladateli nepodařilo ani zcela adekvátně vyjádřit smysl básně (autorské „Vsjo ne tak, kak nado“ zde zaznívá s menším důrazem), to, co v ruštině drásá, v češtině nás zanechává zcela klidnými. Snad i proto, že onu klíčovou větu, plnicí v originálu funkci refrénu, Dvořák přeložil pokaždé jinak („je to zase bída“, stejně všechno zase je/ jinak než by mělo“, „všechno je tu jinak“, „všechno je tu na draka,/ všechno je tu jinak“). Refrénem v češtině se stala sloka „Hopla, dokola,/ ještě jednou dokola...“, pro obsah a téma básně dost nepodstatná, v originálu určená jen pro přímou interpretaci („Ech raz, da ješče raz...“). O jejich modifikacích, které vznikaly ad hoc a s obsahem písně neměly nic společného, se dozvídáme např. ze vzpomínek D. Olbrychského *Pominaja Vysockogo*, Vachazar, 1992. Navíc daný český překlad naprosto neodpovídá ruské variantě, která odkazuje na kontext cikánských romancí (srov. i název).

K méně úspěšným překladům se řadí i poslední báseň V. Vysockého *Led sešora, led zdola. Kudy odsud? (I sverchu led, i snizu. Majus' meždu*, 1980). Ve srovnání s překladem J. Moravcové *Nahoře led — i dole vrstva ledu* je Dvořákův text o mnoho neobratnější; a znovu proto, že se příliš drží originálu, hlavně v obsahové vrstvě. Naopak přerývku v prvním verši první sloky, která jí dodává dramatickosti, Dvořák opomenul. Rovněž zakončení je v podání Moravcové věrnější a lépe vyjadřuje autorovu rozhodnost a víru v sebe a své poslání (Dvořák: „Až k němu (Bůh — pozn. H. F.) přijdu, vím už, jaké písně/ i jakou obhajobu uslyší“. M.: „Až stanu před Ním — vím, o čem mám zpívat./ Já jednou budu mít s čím předstoupit“. V orig.: „Mne esť čto speť, predstav pered vsevyšnim,/ Mne esť čem opravdašja pered nim“).

Bylo by však nespravedlivé omezit se pouze výtkami a poznámkami o překladatelových slabínách. Musíme proto zmínit několik textů, přeložených vskutku výborně. Leckdy překladatel za úspěch vděčí zdánlivé maličkosti, jakou je např. nedodržení původního metrického schématu (*Já na zázraky nikdy nevěřil, Ja nikogda ne veril v miraži*, 1979–80). V tomto textu se Dvořákovi podařilo výstižně zreprodukovat tragičnost osudu generace, vyrůstající v době stagnace, hledající a nalézající své východisko ve vodce („I my jsme děti strašných roků Ruska,/ do hlavy vodku lil nám těžký čas“, v orig. „My tože deti strašnych let Rossii,/ bezvremen'je vlivalo vodku v nas“). K obdobnému závěru autor přichází i v textu *Vozka (Ja dyšal sinevoj*, mezi 1970–77). I v něm se Dvořákovi podařilo brilantně vystihnout autorskou alegorii Ruska jako stepi zaváté sněhem, obraz rozervané básníkovy duše, jež se dere ven z těla spolu s vydýchnutou párou, i myšlenku určité duševní otupělosti, která jediná pomáhá přežít („Sněhové pápěři/ moji zem opáji,/ vločky pijákům mezi rty sládnou./ Vozkové frajeři/ do koní švihají./ Ti, co nepijou, po cestě padnou.“; v orig. „Sneg kružit nad zemlej/ Nad stranoju mojej,/ Mjagko stelet, v zapoj zazyvajet — Ach, jamščik udaloj — Pojet i chleščet konej!/ A nep'janyj jamščik — zamerzajet“). Neztratil se ani kontext písně *Step'da step' krugom*. Překladateli jistě napomohla i nepravidelná strofická forma originálu, blízká češtině.

K velmi dobře přeloženým textům dále patří *O osudových datech (O fatal'nych datach i cifrach*, 1971), *Teď právě mám tě rád*, (*Ljublju tebjja sejščas*,

1973), *Já nemám rád*, (*Ja ne ljublju*, 1969), *Až dozpívám* (*Kogda ja otopju i oty-graju*, 1972).

Kontroverzní je překlad znamenité básně *Rajskije jabloki* (1978) *Jablíčka z ráje*, plné reminiscencí na utrpení v lágrech. Pro rozbor a srovnání originálu s překladem by bylo zapotřebí celé stati, na tomto místě budiž řečeno pouze to, že z několika vrstev originálu Dvořák vytáhnul pouze jednu, kterou ovšem přeložil velmi působivě. Zdá se, že původní text je natolik kvalitní, že se překladateli nemohlo nepodařit alespoň část jeho významu expresivně podat.

Milan Dvořák však přese všechno odvedl záslužný kus práce už tím, že k českému publiku promluvil ústy básníka, ztělesňujícího Rusko 60. a 70. let, každodenní „malé“ utrpení ruského člověka i jeho širokou duši, která do sebe pojme lásku stejně jako nenávist. Jak říká Pavel Leonidov: „Vysockij je Rusko, které jednou lituje ukřižovaného Krista, a jindy si ho ani nevšimne“ (cit. dle Leonidov, P.: *Vysockij i drugije*. Krasnojarsk, 1992, 193). Dvořákovy překlady tedy kongeniální nejsou, nesou však v sobě pečeť doby a přání překladatele, aby se Vysockij dostal do českého kulturního povědomí. Z hlediska literárního většina z nich tedy nemá hodnotu uměleckou, nýbrž informační (Ďurišin, 1992, 29). A to rozhodně není málo.

