

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

BC. ANNA BORKOVÁ

PŘEKLADATELSKÁ TVORBA JAROMÍRA NOHAVICI

JAROMÍR NOHAVICA AS A TRANSLATOR

Poděkování

Děkuji PhDr. Stanislavu Rubášovi, PhD., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytl.

Prohlášení:

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

V Praze, 4. 1. 2019

Bc. Anna Borková

Abstrakt

Diplomová práce se věnuje překladatelské tvorbě Jaromíra Nohavici. Cílem práce je definovat překladatelský styl Nohavici na základě podrobné translatologické analýzy jeho překladů písní Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého. Současně jsou analyzovány překlady Milana Dvořáka anebo Petra Kovaříka. Tato analýza je rozšířena o stručný rozbor notového zápisu písní, což slouží k ověření hypotézy, zda jsou vybrané překlady zpěvné nejen v podání Jaromíra Nohavici. Teoretická část práce se věnuje osobnosti Jaromíra Nohavici, specifikám překladu písňového textu, autorské písni a jejím tvůrcům. Díky komplexnímu přístupu diplomová práce popisuje překladatelský styl významné osobnosti české kultury, který doposud nebyl samostatně představen.

Klíčová slova

Jaromír Nohavica, překladatelský styl, translatologická analýza, autorská píseň, Bulat Okudžava, Vladimír Vysocký, překlad písňových textů, notový zápis

Abstract

The diploma thesis focuses on the translation of Jaromir Nohavica's work. The aim of the thesis is to define Nohavica's translation style on the basis of detailed translational analysis of his translations of Bulat Okudzhava and Vladimir Vysotsky. At the same time, the translations of Milan Dvorak and Petr Kovarik are analysed. The analysis is extended by a brief analysis of a song score which works as a verification of a hypothesis whether the chosen translations are songful not only in Jaromir Nohavica's presentation. The theoretical part of the thesis is dedicated to Jaromir Nohavica's personality, particularities of lyrics translation, author song and their authors. Thanks to a complex approach, the diploma thesis describes a translation style of a significant representative of Czech culture which has not been so far individually introduced.

Key words

Jaromir Nohavica, translation style, translational analysis, authorial song, Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotsky, lyrics translation, score

Абстракт

Настоящая дипломная работа занимается переводческим творчеством Яромира Ногавицы. Целью данной работы является определение переводческого стиля Ногавицы на основании подробного транслатологического анализа его переводов песен Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого. Также данная работа уделяет внимание анализу переводов Милана Дворжака и Петра Коваржика. Отдельной частью анализа также является разбор нотной записи песен, что предоставляет возможность проверить гипотезу о том, что не только переводы Ногавицы подходят для песен. Теоретическая часть дипломной работы посвящена личности Яромира Ногавицы, специфическим чертам перевода песенного текста, специфическим чертам авторской песни и ее авторам. Благодаря комплексному подходу данная работа описывает переводческий стиль выдающейся личности чешской культурной среды, так как до настоящего момента он не был отдельно представлен.

Ключевые слова

Яромир Ногавица, переводческий стиль, транслатологический анализ, авторская песня, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, перевод песенных текстов, нотная запись

Obsah

Úvod	1
1 Jaromír Nohavica – překladatel	3
1.1 Nohavicovy překlady Okudžavy	4
1.2 Nohavicovy překlady Vysockého	5
1.3 Další Nohavicovy překlady	6
2 Překlad písňových textů	7
3 Ruští bardi v českém kontextu	10
3.1 Autorská píseň	10
3.2 Bulat Okudžava	12
3.3 Vladimír Vysocký	14
3.4 Překladaelé ruských bardů	15
3.4.1 Milan Dvořák	16
3.4.2 Petr Kovařík	16
4 Translatologická analýza	17
4.1 Metody a postupy	17
4.2 Píšu historický román (BO)	19

4.3	Půlnoční trolejbus (BO)	32
4.4	Vrchol (VV)	44
5	Závěr	59
	Seznam obrázků	61
	Literatura	62
	Přílohy	66
	Příloha A	66
	Příloha B	67
	Příloha C	68

Seznam zkratk

ASCS – Akademický slovník cizích slov

BO – Bulat Okudžava

ČJ – český jazyk

DP – diplomová práce

JN – Jaromír Nohavica

MD – Milan Dvořák

PK – Petr Kovařík

RJ – ruský jazyk

SSČ – Slovník spisovné češtiny

SSJČ – Slovník spisovného jazyka českého

VV – Vladimír Vysocký

Úvod

Diplomová práce se bude zabývat překladatelskou tvorbou Jaromíra Nohavici. Jeho osobnost je v českém kulturním prostředí výrazná. Translatologická analýza, která představuje stěžejší část diplomové práce, se bude opírat o překlady děl Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého. Dále bude v práci zmíněna Nohavicova překladatelská tvorba z dalších jazyků.

Cílem práce je charakterizovat Nohavicův překladatelský styl z ruského jazyka na základě podrobné translatologické analýzy překladů písňových textů. Konkrétně půjde o dvě písně Bulata Okudžavy, a to písně *Píšu historický román* a *Půlnoční trolejbus*. V případě Vladimíra Vysockého budeme analyzovat píseň *Vrchol*. Výběr konkrétních písňových titulů byl podmíněn faktem, zda jsou tyto vybrané písně přeloženy do českého jazyka ještě dalším překladatelem. A to právě proto, aby mohl co nejvíce vyniknout Nohavicův překladatelský styl. Jeho překlady tak budou konfrontovány s překlady Milana Dvořáka nebo Petra Kovaříka. Stručně proto představíme i tyto dvě překladatelské osobnosti, které se svou tvorbou taktéž věnovaly ruským bardům.

Diplomovou práci lze rozdělit na dvě ucelené části. První část, zahrnující první tři kapitoly, bude teoretického charakteru. V první kapitole představíme Jaromíra Nohavici jako překladatele. Druhá kapitola bude věnována problematice překladu písňových textů. Třetí kapitola se zaměří na Bulata Okudžavu a Vladimíra Vysockého, bude stručně představena jejich tvorba a specifika jejich písňové tvorby, neopomeneme zmínit jejich překladatele, s jejichž překlady pak budeme také pracovat. Součástí této kapitoly bude podkapitola pojednávající o žánru autorské písně, protože všechny texty, které budou podrobeny analýze, spadají pod tento žánr.

Druhá část diplomové práce bude praktická, podrobně budou analyzovány Nohavicovy překlady obou ruských bardů a budou konfrontovány s překlady dalších českých

překladatelů. Na základě této analýzy vytvoříme závěry, které charakterizují Nohavicův překladatelský styl. Tento rozbor bude rozšířen o analýzu notového zápisu s originálními i překladovými texty. Tento doplňující aspekt by měl poskytnout závěry, zda jsou dané překlady zpěvné či nikoli.

Výsledkem práce by mělo být kritické zhodnocení překladatelské tvorby Jaromíra Nohavici z ruského jazyka do českého jazyka na základě vybraných textů.

Budeme čerpat z publikací Levého, Popoviče, Hraly, Zajceva, Demidovové, Bykova a dalších. Téma diplomové práce bylo vybráno na základě zájmu autorky práce o tuto problematiku.

Kapitola 1

Jaromír Nohavica – překladatel

Stěžejní část diplomové práce spočívá v analýze překladů Jaromíra Nohavici, avšak dříve, než se propracujeme k tomuto rozboru, je nutné krátce představit Nohavicovu překladatelskou tvorbu.

Jaromíra Nohavicu jako písničkáře není třeba českému publiku představovat. Avšak díky jeho překladatelské tvorbě a interpretaci ruských bardů mají čeští posluchači možnost se blíže seznámat s tvorbou Bulata Okudžavy i Vladimíra Vysockého. To, že tito dva tvůrci ovlivnili i vlastní tvorbu Jaromíra Nohavici, dokazují Nohavicovy písně *Moskevská virtuálka* a *Píseň pro V. V.*

Osobnosti Okudžavy, Vysockého i Nohavici spojuje mimo jiné to, že všichni tři obdrželi prestižní italské ocenění *Premio Tenco* za přínos autorské písni a za celoživotní dílo. Tato cena se uděluje od roku 1974 a poslední jmenovaný se k oceněným zařadil v roce 2011. (Feltlová, 2011)

Nohavica v dokumentu České televize *Jarek v Moskvě* označuje Vysockého i Okudžavu za své učitele. Na otázku, proč má rád písně těchto dvou autorů, odpovídá: „Protože jsou to dobré písně.“ O tom, že písně obou ruských bardů jsou s Nohavicou těsně a především od počátků jeho umělecké kariéry spjaty, mluví i on sám: „Hned co jsem se dostal na scénu, byly součástí mého repertoáru písničky Kryla, které se nedaly hrát – a písničky Vysockého a Okudžavy – patřily od počátku nedílně do mého repertoáru.“ (Vondrák, 2014, s. 173)

V roce 2013, kdy Nohavica koncertoval na místech typických pro Okudžavu (v Moderném trojlebusu) a pro Vysockého (nedaleko od Divadla Na Tagance), se Nohavicovi dostalo významného ocenění. Z rukou Olega Mifajeva, předsedy Svazu ruských bardů v Moskvě, získal na jednom moskevském koncertě vyznamenání „za mimořádné zásluhy o mezinárodní popularizaci autorské písně“. Dále se také stal členem Svazu představitelů autorské písně. Během této návštěvy se setkal s manželkou Bulata Okudžavy s paní Olgou Okudžavovou v Peredělkinu nedaleko Moskvy. (Vondrák, 2014, s. 172–182)

Ze strany Ruské federace to není jediné ocenění pro Nohavicu. V listopadu 2018 obdržel z rukou prezidenta Putina Puškinovu medaili „za zásluhy v upevnění přátelství a spolupráce mezi národy i sblížování národních kultur“. (Dorazín, 2018)

Z českých ocenění můžeme jmenovat medaili Za zásluhy I. stupně za zásluhy o stát v oblasti umění. K předání tohoto státního vyznamenání došlo 28. 10. 2017. (Kottová, 2017)

1.1 Nohavicovy překlady Okudžavy

Nohavicův vzestup je spjat s rokem 1982, kdy se konal třetí ročník multižánrového festivalu Folkový kolotoč v ostravské Porubě. (Prokeš, 2011, s. 89) Milan Kaplan, tehdejší šéfdramaturg a organizátor této akce, na Nohavicovo uvedení Okudžavovy písně *Setkání s Puškinem* vzpomíná takto: „Bylo to dobré a reakce lidí hned na první setkání úžasná.“ (Vondrák, 2014, s. 30) Již díky zmíněnému šéfdramaturgovi se podařilo do hlavního programu zařadit Nohavicovo vystoupení. O tom, jakou roli sehrála právě Okudžavova píseň, mluví i Milan Kaplan: „I s odstupem mnoha let si myslím, že to byl imponující vstup do písničkářského světa. Nezapomenutelný a s podporou Okudžavy.“ (Vondrák, 2014, s. 29)

V představování ruských bardů českému publiku Jaromír Nohavica dále pokračoval. Ještě v témže roce 1982 vystupoval ve Vysokoškolském klubu v Brně, kde prezentoval jak Okudžavu, tak Vysockého. Ostravský rodák nebyl prvním, kdo písně těchto ruských bardů zpíval před českým posluchačstvem, ale svojí interpretací si ho také získal. (Vondrák, 2014, s. 32–33)

Jiří Vondrák, autor publikace *Bulat Okudžava aneb od Nohavici k Provázkovi*, se osobně s Okudžavou setkal a připravoval koncert ruského barda v tehdejší Československu. Bohužel ze zdravotních důvodů ke koncertu Bulata Okudžavy nedošlo ani v roce 1991, tak ani v roce 1992. Na druhém koncertě měl společně s ruským bardem vystupovat i Jaromír Nohavica, ten se nakonec ujal programu a druhý odvolaný koncert odehrál z Okudžavových písní, díky kterým sklidil nevídaný úspěch. (Vondrák, 2014, s. 78–80)

Nohavica přeložil téměř dvacítku písňových titulů Bulata Okudžavy, konkrétně jsou to písně: *Balada o hlupácích*, *Bitevní plátno*, *Černý kocour*, *Loučení s Polskem*, *Malíři*, *Naše eskadrona*, *O Vladimíru Vysockém*, *Píseň amerického vojáka*, *Píseň o mém životě*, *Písnička o moskevském metru*, *Píšu historický román*, *Před sochou Puškina*, *Půlnoční trolejbus*, *Setkání s A. S. Puškinem*, *Služba v dubnu* a *Úvěr času*. Dále Nohavica interpretuje píseň *Dokud zem tahle zem* v překladu Milana Dvořáka a *Gruzínskou píseň* v překladu Petra Kovaříka a Jiřího Honzíka. Tento seznam včetně kompletního znění překladů uvádí oficiální Nohavicův web.

1.2 Nohavicovy překlady Vysockého

V 80. letech minulého století se Jaromír Nohavica začal pohybovat na české hudební scéně, součástí jeho koncertů byly mimo jiné i písně Vladimíra Vysockého. Většinou tyto písně uváděl společně s písněmi Bulata Okudžavy, jak tomu bylo i v roce 1982 v Brně. (Vondrák, 2014, s. 32–33)

Při Nohavicově návštěvě Moskvy, která je zachycena v dokumentu České televize *Jarek v Moskvě*, se Nohavica zmiňuje o tom, čím ho Vysocký zaujal: „U Vysockého jsem obdivoval, jak to nazvat, divadelní kuplety... Řekl bych podobenství, to se u nás nedělalo.“ (Vondrák, 2014)

Počet písní Vladimíra Vysockého, které byly přeloženy Nohavicou do českého jazyka, je o něco menší než v případě Bulata Okudžavy. Na oficiálním Nohavicově webu je uveden seznam deseti Vysockého písní, jde o písně s názvem *Lodě*, *Meziměsto*, *On nevrátil se z boje*, *Píseň o převtělování*, *Píseň o příteli*, *Ranní rozvíčka*, *Synové do boje jdou*, *Ten kdo přede mnou s ní žil*, *Vrchol* a *Žirafák*. Dále však jsou s Nohavicovým hlasem spojeny

následující písně: *Dialog u televize*, *Obluda*, *Pravda a lež*, *Protokol na milici*, *Špionážní a Tam na Kočárové*, avšak toto jsou překlady Milana Dvořáka.

1.3 Další Nohavicovy překlady

Jaromír Nohavica nepřekládá pouze z ruského jazyka, ale jak na svém oficiálním webu uvádí, přeložil píseň *Partyzán*, která je známá díky interpretaci Leonarda Cohena. Dále můžeme zmínit píseň Paula Simona s názvem *Píseň pro tu jedinou*.

Nohavicovi není vzdálený ani převod operního díla do českého jazyka. O své poslední zkušenosti s operou se zmiňuje v rozhovoru pro online magazín OperaPlus. (Kunčíková, 2018) Nohavica má zkušenost s přebásněním oper W. A. Mozarta, a to konkrétně s operami *Così fan tutte*, *Potrestaný prostopášník aneb Don Giovanni* a *Figarova svatba*. Jako poslední operu Nohavica přebásnil *Lazebníka sevillského*, jehož autorem je G. Rossini a libreto napsal L. Da Ponte. Rossiniho *Lazebník sevillský!!!* se inscenuje na scéně Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, premiéra proběhla 15. 6. 2017 v Divadle Antonína Dvořáka. (Web Jaromíra Nohavici)

V souvislosti s převodem oper do českého jazyka je třeba zmínit nestálost v termínech jako přebásnění, překlad, otextování. Josef Herman v článku *Dělat operní legraci je vážná věc* píše o novém překladu Jaromíra Nohavici, avšak Národní divadlo moravskoslezské mluví o Jaromíru Nohavicovi jako o autorovi českého přebásnění. (Herman, 2017)

Je třeba doplnit, že Nohavicova působnost na české kulturní scéně je opravdu široká, od jeho vlastní tvorby až po řadu uměleckých projektů, kterých je součástí. Tato Nohavicova tvorba však není předmětem této diplomové práce.

Kapitola 2

Překlad písňových textů

Druhá kapitola diplomové práce si klade za cíl stručně představit problematiku překladu písňových textů, proto se pozastavíme u specifik tohoto typu uměleckého textu. Součástí translatologické analýzy bude i rozbor notového zápisu písně a jejího textu. Na základě jeho výsledků můžeme posoudit, zda byla píseň překládána s cílem ji i hudebně interpretovat.

Texty, se kterými budeme pracovat, jsou primárně určeny k hudební interpretaci, ale současně se jedná o básně, které obsahují verše, a proto považujeme za důležité zmínit postavení verše v básni a především jeho význam. K výkladu veršů nelze přistupovat izolovaně, ten má totiž vždy vztah s dalšími složkami díla. Na jednu stranu na ně může mít vliv, na druhou stranu mohou tyto vztahy aktivovat/deaktivovat významové vlastnosti daného verše. Autoři publikace *Úvod do teorie verše* uvádějí, že: „*Významy přisuzované verši také závisejí na kontextu, k němuž je verš vztažen. Význam verše pak nejčastěji vzniká konfrontací několika kontextů.*“ (Ibrahim et al., 2013, s. 102)

Dle Prokeše existují dva přístupy k písňovému textu. První z nich se přiklání k tomu, že text od hudby oddělovat nelze, druhý z nich se už zamýšlí nad tím, že lze k písňovému textu přistupovat jako k textu jako takovému. Dokazuje to mimo jiné i to, že se písňové texty bez notového zápisu vydávají knižně. (Trávníček, 2003, s. 769)

Text písně a básně jsou součástí literatury. Písňový text může být určený ke čtení stejně jako poezie, u obou se lze zamýšlet nad různými jazykovými prostředky (tropy, syntax, verš, rým). Prokeš ale spatřuje základní rozdíl v tom, že: „*Píseň jako celek patří*

spíše do oblasti ústní slovesnosti, neboť není pouze grafickým vjemem. U písně i poezie je základním materiálem slovo, v pojmu literatura ovšem cítíme literu, psaný nebo tištěný znak, zatímco širší pojem slovesnost má za základ slovo, a to slovo především mluvené, slyšené či zpívané.“ (Prokeš, 2011, s. 17)

Prokeš se navrácí do minulosti a zdůrazňuje, že: *„původní text byl pouze počátkem a všechna jeho další uvedení s nezbytnými variantami tvořila jeho pokračování“*. Tímto způsobem se vytvářel řetězec, kdy píseň i báseň se ukládaly do paměti, znovu se s nimi pracovalo, původní autor byl zaměněn autorem novým, k obdobným změnám docházelo i u příjemců uměleckého díla. (Prokeš, 2011, s. 17–18)

Výše uvedené bychom mohli aplikovat i na písňové texty Okudžavy a Vysockého v českých překladech, dochází zde k velmi podobnému řetězci. Jak hudební interpreti, tak i recipienti těchto uměleckých děl jsou odlišní.

Vraťme se nyní k písni¹ jako takové. Christoforova uvádí tři základní charakteristiky písňového textu:

1. *«Это форма словесно-музыкального искусства,*
2. *предназначенный текст для специфического устного (певческого) воспроизведения,*
3. *обладает рядом качеств: строфичность, отсутствие сложных синтактико-стилистических приемов, рифма, наличие (факультативное) рефрена.»* (Christoforova, 2002, s. 93)

Dále ještě můžeme zmínit další znaky charakteristické pro písňovou formu *«фоническая удобопроизносимость, благозвучность, мелодичность, ритмичность, эмоциональность»*. (Christoforova, 2002, s. 93)

Píseň jako hudební žánr bývá obvykle nevelkého rozsahu, na obsahu i formě se stejným dílem podílejí hudba i text. Právě její text bývá velmi často veršovaný, což se týká i námi analyzovaných písní. Pokud se zaměříme na melodii písně, dle Souškové se rozlišují dva druhy:

¹jednoduchá, zpravidla kratší básnická skladba určená ke zpěvu (SSČ)

1. „*písňě strofické (každá sloka je zpívána na stejnou melodii se stejným instrumentálním doprovodem)*,
2. *písňě stroficko-variální (v jednotlivých slokách dochází k menším obměnám melodie nebo doprovodu)*“. (Soušková, 2007, s. 10)

Překlad písňových textů má svá specifika v tom, že je dána forma, konkrétně notový zápis, který není možné nijak výrazně měnit, jinak by se mohlo jednat o zcela jinou melodii s odlišným rytmickým rozložením. Jak s písňovou formou pracovali překladatelé, budeme zkoumat vždy v závěru každé translátologické analýzy jednotlivých písňových textů. Přístup k překladu písňového textu, stejně tak jako k samotnému písňovému textu v originálním znění, může být dvojitý. Písňový text lze vnímat jako básnický text, a tím pádem není problém pozměnit počet slabik, pak ale bude nutné upravit jednotlivé délky not a rytmus. Tímto způsobem například k překladům Vysockého přistupuje Jana Moravcová. Milan Dvořák se přiklání k tomu, že písňové texty jsou určené ke zpívání, proto i on směřoval k tomu, aby se mohly jeho překlady zpívat v českém znění. (Jelínek, 2012, s. 162)

Na základě výše uvedeného můžeme konstatovat, že přístup k překladu písňového textu je dvojího typu. Na překlad písňových textů můžeme vztáhnout i fakt, že v případě překladu operního libreta výrazně stoupá náročnost překladu. Jak píseň, tak operní libreto jsou limitovány při převodu do cílového jazyka formou. Počet prvků, ve kterých musí být zachována invariantnost, roste od překladu odborného textu k uměleckému textu. (Levý, 2012, s. 27) Samotný překlad písňového textu řadíme tedy k těm náročnějším typům překladu, o to více, pokud překladatelé převádějí originální text do češtiny s cílem píseň hudebně interpretovat.

Kapitola 3

Ruští bardí v českém kontextu

Jak Bulata Okudžavu, tak i Vladimíra Vysockého spojuje žánr autorské písně. Ve třetí kapitole charakterizujeme tento fenomén, stručně představíme obě jeho osobnosti a krátce se zmíníme o českých překladatelích, kteří svoji překladatelskou tvorbu zasvětili právě této oblasti.

Tyto dva významné představitele autorské písně spojoval vzájemný vztah. Vysocký se netajil tím, že Okudžavova tvorba pro něj byla inspirativní, a o vztahu k němu říkal: «*Я его очень люблю, он – мой духовный отец, я из-за него и писать начал...*». (Demidova, 1989, s. 135) Tento výjimečný vztah potvrzuje i to, že Vysocký zdůrazňoval, jakou autoritu mezi řadou ruských bardů měl právě Okudžava. (Šilina, 2009, s. 183)

Jak Okudžava, tak Vysocký jsou označováni za klasiky *autorské písně*. (Zajcev, 2002, s. 30)

3.1 Autorská píseň

Nejen badatelé, ale i samotní tvůrci autorské písně se věnovali jejímu teoretickému uchopení. Dle Vysockého byla autorská píseň: «*не вокал под оркестр, это отдельный вид искусства*». Ačkoli často přímo z jeho úst na koncertech zazněla její přesná definice: «*Самое главное в авторской песне – текст, информация, поэзия. Это вообще не пес-*

ня – это стихи, которые исполняются под гитару и положены на ритмическую основу.», nikdy sám sebe nepovažoval za barda či minstrela². (Šilina, 2009, s. 181–182)

Zajcevova definice autorské písně je velmi blízká té Vysockého: «Доминантой здесь является стихотворный текст, ему подчинена и музыкальная сторона, и манера исполнителя.» (Zajcev, 2003, s. 3)

Historie žánru autorské písně, která sice není přímo spjata s ruským kulturním prostředím, sahá do daleké historie, konkrétně je spojena se středověkou tradicí *звучащей поэзии*³. (Jelínek, 2011, s. 24) Za plnohodnotnou a do dnešních dní známou součást ruské kultury ji můžeme považovat až od druhé poloviny 20. století. Je to dáno mimo jiné tím, že v šedesátých letech minulého století termín *авторская песня* začali běžně používat nejen její interpreti, ale i novináři. Pro moderní autorskou píseň je zlomovým obdobím přelom 50. a 60. let 20. století. V této době začal veřejně vystupovat Bulat Okudžava, dalšími byli Aleksandr Gorodnickij, Julij Kim, Michail Ančarov či Alexandr Galič. (Šilina, 2009, s. 184–202)

Postupem času si autorská píseň vybuodovala své místo i roli v ruské kultuře. Mezi její specifika řadíme:

1. *«синкретичность и синтетичность,*
2. *особый дух песни, неповторимый и невозпроизводимый при исполнении другими певцами*
3. *соединение различных стилей и жанров»* (Šilina, 2009, s. 202)

Zpočátku byly autorské písně psány pro malý okruh přátel, s rostoucí oblibou pak pro široké publikum. Tento růst nastal v 60. letech minulého století a je s ním spjat fenomén tzv. *шестидесятников*. Do této skupiny neřadíme pouze *зривајící básníky*, ale i estrádní tvůrce. Výrazně ovlivnili literaturu a hudbu. Ti první zmínění však nebyli oficiálními

²středověký francouzský a anglický vzdělaný zpěvák a hudebník ve službách trubadúra, kterého doprovázel na hudební nástroj (ASCS)

³*поэзия, положенная на музыку*

představiteli estrádní písně, jejich tvorba ve srovnání s oficiálními estrádními pěvci měla hlubší smysl. (Jelínek, 2011, s. 30)

Píseň se orientovala na obyčejného člověka, což vedlo k tomu, že se stala oblíbenou u publika. Sociologové tento fenomén začali zkoumat a došli k závěru, že autorská píseň je *«целостное, самостоятельное искусство, с полным правом поставив ее в ряд с классической музыкой, кино, балетом, театром»*. (Jelínek, 2011, s. 30) Tímto se potvrzuje, jakou roli autorská píseň mezi jinými druhy umění má.

Autorská píseň je termín, u kterého není zřejmé, komu přísluší jeho autorství. V odborné literatuře se můžeme setkat s termíny jako *гитарная, поэтическая, самодеятельная песня*, autorům této tvorby se odborně říká *барды, авторы-исполнители, поэты-певцы*. První používání termínu *autorská píseň (авторская песня)* je přisuzováno Vladimíru Vysockému. (Šilina, 2009, s. 183–184)

Vzhledem k tomu, že tématem této diplomové práce není autorská píseň jako taková, tento stručný exkurz do její problematiky považujeme za dostačující.

3.2 Bulat Okudžava

Osobnost Bulata Okudžavy je spjata nejenom s fenoménem *autorské písně* druhé poloviny 20. století, ale je také současně výrazným představitelem ruské literatury jako takové již zmiňovaného období. Vzhledem k obsáhlosti jeho tvorby se přední odborníci na jeho umělecké počiny shodují na tom, že je zde stále prostor pro vědecké bádání. *«Феномен Окуджавы, секрет воздействия его поэтического слова, специфика художественного мира во многом остаются тайной и загадкой и все еще нуждаются в тщательном изучении, привлекают и будут привлекать внимание исследователей.»* (Zajcev, 2003, s. 7) Jednu z nejrozsáhlejších bibliografií věnovaných Bulatu Okudžavovi sepsal Dmitrij Bykov. I on připouští, že se jedná o nelehký úkol: *«Биографам Окуджавы предстоит решать непростые задачи.»* (Bykov, 2009, s. 32)

Okudžava žil v letech 1924 až 1997 a nehledě na to, že se na veřejnosti proslavil až v závěru 50. let společně s tzv. *шестидесятниками*, o kterých již byla řeč, byl představitelem *военного или фронтового поколения*. Jeho umělecká osobnost se formovala

v těžkých podmínkách Velké vlastenecké války. Už v 17 letech musel Okudžava odejít bojovat na frontu. Jeho rodiče se stali oběťmi tehdejšího režimu, otec byl uvězněn a zastřelen, matka se dostala do gulagu. Všechny tyto životní zkušenosti se podepsaly na jeho vlastní tvorbě, ve velké míře pak z těchto důvodů zasvětil tvorbu válečné tematice. (Zajcev, 2003, s. 7)

Místem jeho narození byla Moskva, dětství prožil na Arbatu, což je další motiv typický pro Okudžavovu tvorbu. Po válečné zkušenosti absolvoval univerzitu v Tbilisi, svůj profesní život na několik let zasvětil výuce ruského jazyka a literatury. V této době vyšla jeho první sbírka *Лирика* (1956), větší úspěch zaznamenala sbírka *Острова* (1959), díky které se dostal do povědomí čtenářů. Následovaly další sbírky, jmenujme například *Арбат, мой Арбат* (1976), *Песни Булата Окуджавы* (1989) nebo *Чаепитие на Арбате* (1996). (Zajcev, 2003, s. 6–8)

Kromě poezie se v Okudžavově tvorbě objevuje i próza, konkrétně historické romány *Лоток свободы*, *Путешествие дилетантов*, *Свидание с Бонапартом* nebo filmový scénář. Okudžava nespatořoval mezi poezií a prózou rozdíly: *«Видите-ли, между поэзией и прозой своей я принципиальной разницы не делаю.»* (Zajcev, 2003, s. 8)

Témat a motivů, kterým Okudžava věnoval pozornost, bylo mnoho, kromě války a jeho vlastní zkušenosti s ní to byla témata naděje, lásky, cesty, rodného domu, vlasti, témata spjatá s Moskvou a Arbatem, ale i téma běžných záležitostí všedního života. Co se týká uměleckých prostředků, v hojné míře užíval básnické figury (tropy) a metaforická vyjádření. (Zajcev, 2003, s. 9–11)

Okudžava se bezesporu stal symbolem *autorské písně*, jeho písně zněly mezi přáteli, bylo možné je zaslechnout na turistických pochodech, nebyly totiž vázány s jejich autorem do takové míry, jak tomu bylo u Vysockého. (Bykov, 2009, s. 302)

Bulat Okudžava zemřel v roce 1997 ve Francii, den před svou smrtí byl na základě rozhodnutí jeho ženy Olgy pokřtěn. (Bykov, 2009, s. 720–752)

3.3 Vladimír Vysocký

Za svůj poměrně krátký život v letech 1938 až 1980 se Vladimír Vysocký věnoval řadě uměleckých profesí – známe ho jako divadelního i filmového herce, básníka a skladatele. Na první místo však vždy stavěl básnickou tvorbu: *«Театр был делом его жизни, а песни, его поэзия – судьба.»* (Demidova, 1989, s. 132)

Vysocký však o sobě nerad mluvil jako o básníkovi nebo bardovi, ale říkal: *«Я не бард, не поэт – я сам по себе...»* Velmi těžko lze pak zachytit všechny oblasti, ve kterých působil, nicméně proslavil se již za svého života: *«Высоцкий... Это имя и при жизни было легендой.»* (Demidova, 1989, s. 6–7) Nehledě na tento fakt, během jeho života se Vysockého díla v tehdejším Sovětském svazu téměř nevydávala. (Zajcev, 2003, s. 17)

Stejně jako Okudžava i Vysocký se narodil v Moskvě, část svého dětství strávil v Německu a v roce 1949 se vrátil zpět. O šest let později absolvoval střední školu, poté nastoupil na školu při MCHAT⁴, od 60. let začal pracovat v divadlech, hrát ve filmech. Od roku 1964 působil v divadle Na Tagance. Zde ztvárnil své nejslavnější divadelní role. Dále se začal věnovat básnické a písňové tvorbě, stal se jedním z nejvýznamnějších představitelů autorské písně. (Zajcev, 2003, s. 17–18)

Není pochyb o tom, že Vysocký je neodmyslitelně spjat s autorskou písní, nicméně jeho přístup k ní je do jisté míry specifický: *«Высоцкий все-таки работал в ином жанре, этим жанром, в котором ему не было и не могло быть равных, была сама его судьба.»* (Bykov, 2009, s. 30)

O vlivu Bulata Okudžavy na Vysockého tvorbu není pochyb, byl pro něho velkou inspirací, a právě proto se rozhodl pro své verše psát hudební doprovod. Charakteristickým znakem jeho písní je to, že jsou tzv. *моноспектакль*⁵, Vysocký tak v jednu chvíli zastával řadu rolí (dramaturga, režiséra, interpreta a v neposlední řadě básníka). (Zajcev, 2003, s. 18)

⁴Moskevské umělecké akademické divadlo

⁵divadlo jednoho herce

Vysocký žil svůj život naplno a neustále bojoval s řadou překážek. Během jeho života se písňové texty téměř nevydávaly. (Zajcev, 2003, s. 19) Vysocký se s nepřízní osudu nechtěl smířit: „*Aby si v Moskvě mohl někdo říkat básník, musí mít za sebou studia (jako by se poezie dala naučit), vydané knihy (jako by to mohl dělat kdokoli).*“ (Vladyová, 2005, s. 123)

Krátce po jeho smrti v roce 1980 začaly vycházet sborníky jeho tvorby, následovala vydání v zahraničí (Polsko, Bulharsko, Německo, Česko, Francie, USA). S tím souvisí i kritika jeho tvorby, která právě po jeho smrti dosáhla zcela odlišného rozměru a stala se objektivní. (Zajcev, 2003, s. 20)

Vysockého tvorba pochopitelně zaznamenala určitý vývoj – od počátku jeho tvorby na začátku 60. let až po rok 1980. Pro nás je stěžejní rok 1968, kdy se natáčel film *Вертикаль*. (Zajcev, 2003, s. 22)

Co se týče tematického zaměření Vysockého písňové tvorby, jejich autor se nevyhýbá filozofickým otázkám lidského bytí. Samozřejmě k této oblasti se doslal postupem času, a tak se písňe běžně stávaly filozofickým zamyšlením nad životem. Tento směr byl vystižen Valentinou Tolstou: «*Высоцкий говорит о любви и ненависти, о времени и борьбе, о рождении и смерти, поднимаясь в своих лирических излияниях до философского осмысления житейски близких, узнаваемых тем и проблем.*» (Zajcev, 2003, s. 24–25)

Pro Vysockého byl důležitý i kontakt s publikem, nehledě na to, že se o jeho písňích mluvilo jako o *monolozích*, dle interpreta šlo o *dialog s lidmi*. (Zajcev, 2003, s. 28)

V létě roku 1980 Vladimír Vysocký zemřel. Jeho žena Marina Vlady si kladla otázku: „*Jak může zmizet tolik talentu, velkorysosti, síly? Kam se poděl ten hlas, jehož zuřivá vášnivost omračovala davy?*“ (Vladyová, 2005, s. 218) Právě slova jeho francouzské ženy dokazují jak silnou osobností Vysocký byl.

3.4 Překladaatelé ruských bardů

Kromě překladů Jaromíra Nohavici pracujeme s texty Milana Dvořáka a Petra Kovaříka, jejich překladatelské osobnosti krátce představíme v následujících podkapitolách. Tato tři jména však nejsou jediná, která jsou spjata s tvorbou ruských bardů. Jmenujme napří-

klad Janu Moravcovou (sbírka *Zaklínač hadů* od Vladimíra Vysockého), Ludmilu Duškovou (prozaická tvorba Bulata Okudžavy) nebo Václava Daňka (sbírka *Koně k neztkrocení* s písněmi Okudžavy i Vysockého ve spolupráci s Milanem Dvořákem). (Obec překladatelů) Několik Okudžavových písní také přeložil hudebník a publicista Jiří Vondrák (*Metro, Píseň o vojenských bagančatech*). (Vondrák, 2014, s. 191–198)

3.4.1 Milan Dvořák

Milan Dvořák se narodil v roce 1949. Svůj profesní život zasvětil oboru tlumočnictví a překladatelství z anglického a ruského jazyka. Dvořákovu tvorbu proslavily především překlady ruských bardů. Společně s Věrou Slunéčkovou tato díla za hudebního doprovodu interpretuje, což je jak pro Nohavicu, tak i pro Dvořáka společným znakem. Přeložil sbírky písní Vladimíra Vysockého (*Nepiju sám, Pravda a lež*), společně s Václavem Daňkem přeložili sbírku *Koně k neztkrocení* od Bulata Okudžavy. (Obec překladatelů)

3.4.2 Petr Kovařík

Petr Kovařík, který se narodil v roce 1946, se věnuje nejenom překládání, ale také vlastní tvorbě, k níž řadíme sbírky jako například *Skleněná harmonika; Lásko na nečisto; Třinácté dveře; Lásko, jsi dovolená*. Při překladech upřednostňuje poezii před prózou, ruština není jedinou jazykovou oblastí, překládá mimo jiné ze španělštiny. (Obec překladatelů)

Kapitola 4

Translatologická analýza

Translatologická analýza bude vycházet z teorií překladačného procesu předních českých a slovenských translatologů.

Jednou z klíčových částí překladačného procesu je interpretace. Jazyková dvojice, u které dochází ke kulturní výměně, je nesouměřitelná. Nemůže tedy dojít ke stoprocentní významové shodě, proto se musí přistoupit k interpretaci. Často pak dochází k zúžení/specifikaci významu. Je třeba poznamenat, že překladač si své interpretační stanovisko určuje vědomě, neměl by však do překladačného procesu vkládat subjektivní nápady. Jeho přínosem může být to, že se mu podaří objevit nový pohled na dílo. (Levý, 2012, s. 56–62)

Pomocí stylistického ladění překladač přenáší do překladačného procesu, a to zejména poezie, svůj styl. Před tímto jevem ale varuje Levý: *„A především překladač nesmí svou koncepcí, ať již ideovou nebo uměleckou, prosazovat zásahy do textu, zkracováním nebo doplňováním originálu; to pak není překladač, ale úprava, a každá úprava deformuje umělecké dílo.“* (Levý, 2012, s. 62)

4.1 Metody a postupy

Analýza každé písně se bude dělit na:

1. translatologickou analýzu,
2. analýzu notového zápisu v konfrontaci s ruským originálem a českými překlady.

Před každým rozбором bude zmíněn kontext vzniku originálu a překladů, členění textu včetně stručné charakteristiky hudební formy. Dále se budeme věnovat jazykové stránce originálu a obsahu písně. Tento velmi důležitý úvod před samotnou analýzou napomůže diplomantce lépe pracovat s vybranými překlady a uchopit smysl analyzovaných textů.

Primární literatura, kterou budeme podrobovat rozboru, pochází z různých zdrojů, autoři originálů i překladů text člení odlišně, proto budou texty vždy upraveny tak, aby se mohly navzájem srovnávat. Komentáře k tomu, co je odlišné, budou uvedeny u každé analyzované písně.

V závěru rozboru každé písně se zaměříme na analýzu notového zápisu v konfrontaci s ruským originálem a českými překlady. Tato část se bude orientovat na to, zda překladatelé respektovali, že se jedná o písňové texty, u kterých je striktně stanovena forma, tím pádem by notový zápis (počet not) měl korespondovat s počtem slabik. Na druhou stranu existují možnosti, jak notový zápis upravit tak, aby bylo v případě potřeby možné slabiku ve verši přidat či ubrat. Konkrétně se může jednat o čtvrtovou notu v notovém zápisu (jedna slabika originálního textu pro čtvrtovou notu) a o dvě osminové noty při hudební interpretaci překladu (dvě slabiky překladového textu za stejně dlouhou dobu). Tímto způsobem se docílí toho, že více slabik bude vysloveno za stejný časový úsek jako v originálním znění. Právě tento aspekt je zajímavý, proto se na konci každé analýzy krátce zastavíme u překladatelovy práce s notovým zápisem a u počtu slabik v originále a překladu.

Několikrát jsme zmínili termín *interpretace*, který se v této diplomové práci bude objevovat často a je třeba ho vysvětlit. Interpretace ve smyslu výkladu textu byla zmíněna již výše. V této práci se však budeme setkávat i s chápáním tohoto termínu ve významu *provedení hudebního díla*. Pokud budeme uvažovat o druhé variantě, vždy budeme doplňovat, že se jedná o hudební interpretaci.

4.2 Píšu historický román (BO)

Я пишу исторический роман

В склянке темного стекла

из-под импортного пива

роза красная цвела

гордо и неторопливо.

Исторический роман

сочинял я понемногу,

пробиваясь как в туман

от пролога к эпилогу.

Припев:

Каждый пишет, как он слышит.

Каждый слышит, как он дышит.

Как он дышит, так и пишет,

не стараясь угодить...

Так природа захотела.

Почему? Не наше дело.

Для чего? Не нам судить.

Были дали голубы,

было вымысла в избытке,

и из собственной судьбы

я выдергивал по нитке.

В путь героев снаряжал,

наводил о прошлом справки

и поручиком в отставке

сам себя воображал.

Вымысел – не есть обман.

Замысел – еще не точка.

Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока еще жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке.

Píšu historický román
Milan Dvořák

V láhvi tmavozelené
od zahraničního piva
kvetla růže vznešeně,
krásná, jak už růže bývá.
Já měl svoji úlohu,
psal jsem román historický,
od předmluvy k doslovu
probíjel se metodicky.

Refrén:

Každý píše to, co slyšel.
Slyšel sebe dýchat tiše.
Jak to slyšel, tak to píše
beze snah se zalíbit.
Je to v nás a my to víme,
ale proč, to netušíme,
prostě tak to musí být.

Fantazie bylo dost,
v dálkách modravých jsem létal,
i svou vlastní zkušenost
občas jako nitku vplétal.

Píšu historický román
Jaromír Nohavica

V prázdné láhvi od piva
dobré zahraniční značky
kvetla růže ohnivá
hrdě pomalu a plačky
Psal jsem řádek po řádku
historické veledílo
vysedával na zadku
až se slilo co kde bylo

Refrén:

Všichni píší jen co slyší
všichni slyší to jak dýší
tak jak dýší tak i píší
je to marné spadla klec
v přírodě je to tak dáno
ptát se proč je zakázáno
to už není naše věc

Byly dálky pobudů
byly výmysly i kravál
z jizev svého osudu
jsem si stehy vytrhával

Příběhu jsem vracel tvar,
archaický slovník volil,
viděl jsem sám sebe v roli
poručíka jezdeckva.

Výmysl, to není klam,
záměr není ještě dílo.
Dovolte, ať dozpívám,
co se dlouho hromadilo.
Dokud růže kvete dál,
dokud v láhvi voní jemně,
rád bych ještě psal a psal
všechna slova, co jsou ve mně.

Nadbíhal jsem hrdinům
vyprávěl o zašlé době
poručickou ofinu
jsem si přistříhl sám sobě

Kostel není ještě mše
fantazie není lhaní
dopřejte mi dopsat vše
co mám ještě na napsání
Dokud září rudý květ
rudé růže v temné flašce
dopřejte mi vykřičet
slova co mám na bumážce

Přesně v polovině 70. let Okudžava napsal píseň **Я пишу исторический роман**, je to tedy píseň, kterou řadíme k pozdější tvorbě. (Bykov, 2009, s. 771) V roce 1975 se Okudžavovi podařilo vytvořit celkem 7 písní. (Bykov, 2009, s. 316) Je třeba poznamenat, že Okudžava v této písni reflektuje vlastní prozaickou tvorbu, protože napsal několik historických románů, jimž věnoval značnou pozornost. Konkrétně poslední historický román *Свидание с Бонапартом* psal 4 roky. (Bykov, 2009, s. 691)

Český příjemce se mohl poprvé setkat s písní *Píši historický román* v češtině v roce 1989 díky překladu Milana Dvořáka. Dle vzpomínek právě Milana Dvořáka vznikl patrně Nohavicův překlad ještě před rokem 1989, protože Dvořák již před samotným započatím překladu komentoval Nohavicova překladatelská řešení. (Vondrák, 2014, s. 26)

Píseň se skládá ze tří slok vždy o 8 verších, po každé sloce následuje refrén o 7 verších. Rozvržení originálu je zachováno, překladatelé ale vždy sloky dělí na dvě poloviny, což zde není zachováno, aby bylo možné se v textech během analýzy lépe orientovat.

Píseň *Píšu historický román* je zkomponována v tónině c-moll, což jí dává jistý melancholický nádech. S určitou pravidelností se střídá čtyřčtvrteční a dvoučtvrteční takt. Dle klasifikace písní se jedná o píseň strofickou-variální, protože v posledních čtyřech taktech

druhé sloky dochází k obměně melodie. Píseň má jedno z nejběžnějších schémat, protože obsahuje refrén, nicméně v Okudžavově tvorbě je tento případ spíše výjimkou, týká se to námi rozebírané písně *Я пишу исторический роман* a dále například písní *Песенка о Моцарте* a *Союз друзей*. (Kamankina, 2002, s. 228)

Když se zaměříme na jazykovou stránku písňového textu, Okudžava preferuje neutrální vrstvu jazyka obohacenou o několik hovorových prvků (*склянка*), využívá řady uměleckých prostředků (např. onomatopie).

Mluví písně nás provází procesem tvorby *historického románu*, což je do značné míry autobiografické, jak už bylo zmíněno ve třetí kapitole i výše v této kapitole, Okudžava psal historické romány a v řadě případů jim věnoval několik let. O tom, jak je tento typ tvorby náročný, se právě zmiňuje tato píseň.

Co se týká překladu samotného názvu písně, je přeložen shodně, oba překladatelé název písně převádějí do češtiny ve znění *Píšu historický román*, osobní zájmeno *я* vynechávají podle jazykového úzu českého jazyka.

V prvním verši první sloky Okudžava pracuje s hovorovým výrazem *склянка*, kterému v češtině odpovídá *láhev*, ale stylistické zabarvení je v překladech nižší. Oba překladatelé volí stejný ekvivalent (*láhev*). V doslovném překladu je z *tmavého skla*. Dvořák první verš překládá jako *v láhvi tmavozelené*, došlo tak ke konkretizaci, ale současně je překlad adekvátní, láhev od piva mívá u nás většinou tmavozelenou barvu, tím pádem obraz, který si čtenář/posluchač překladu představí, odpovídá tomu, který si udělá čtenář/posluchač originálu. Naopak Nohavica přidává *láhvi* nové vlastnosti (*v prázdné láhvi od piva*). Nohavica místo zabarvení láhve zmiňuje množství obsahu tekutiny uvnitř. Další charakteristiky nádoby jsou zmiňované ve druhém verši (*из-под импортного пива*), v případě Dvořákovy překladu se setkáváme s velmi věrným překladem (*od zahraničního piva*). Nohavica tentokrát přisuzuje další vlastnost pivu (*dobré zahraniční značky*). Nicméně tento postup je zvolen velmi správně, protože pokud vycházíme z toho, že píseň byla napsána v roce 1975, v období, kdy všechno zahraniční znamenalo v tehdejší Sovětském svazu kvalitu, je rozšíření překladu o přídavné jméno *dobrý* zcela legitimní. Díky tomuto rozšíření pak překlad nepodléhá zastarávání. Už na těchto dvou verších lze pozorovat, že Nohavica má tendenci překlad rozšiřovat, dovysvětlovat, naopak Dvořák je velmi věrný originálu.

Ve třetí verši první sloky se v originále setkáváme s inverzním slovosledem (*роза красная*), překladatelé to shodně zachovávají, avšak následně se již ve svých překladech rozcházejí. V Dvořákově překladu se ztrácí, jakou barvu růže má, ale naopak velmi důrazně se zvýrazňují charakteristiky krásy této květiny. Současně Dvořák dovysvětluje: *jak už růže bývá*, což vede k potvrzení toho, co už bylo řečeno (jinými slovy bylo opět zmíněno, že je růže krásná). Nohavicův překlad je expresivnější a zároveň kontrastní (*květla růže ohnivá hrdě pomalu a plačky*). V originále se jedná o čistě červenou růži, neboli jak je u nás běžně používáno, o rudou růži. Označení ohnivá růže je tedy výrazně expresivnější a méně obvyklé než v originálním znění. Následně dochází u Nohavici k multiverbizaci (*hrdě pomalu a plačky*), ale také ke kontrastu, který v originále není. Nohavicova růže kvete *hrdě*, ale současně *plačky*, což pak v příjemci může vyvolávat zmatek. Na druhou stranu se u Nohavici podařilo zachovat několikanásobný větný člen, který bývá pro Okudžavu častým znakem jeho stylu (*гордо и неторопливо – hrdě pomalu a plačky*). (Christoforova, 2002, s. 94)

Ve druhé polovině první sloky následuje popis toho, jak mluvčí písně vytváří nové literární dílo a co to pro něj představuje. V Dvořákově podání má mluvčí písně jasně definovanou roli (*Já měl svoji úlohu, psal jsem román historický*), což neodpovídá originálu, kde se popisuje proces vytváření nového díla v mírně ironickém duchu, který se naopak podařilo vystihnout u Nohavici (*Psal jsem řádek po řádku historické veledílo*). Dvořák v druhé části tohoto dvojverší opět využívá inverze (*román historický*), ale má to své opodstatnění v tom, aby mohl zachovat rýmy. Inverzní slovosled dodává písni poetický nádech.

Vraťme se zpět k Nohavicově znění (*Psal jsem řádek po řádku historické veledílo*), mluvčí písně vytváří nové dílo stylem *řádek po řádku*, což odpovídá originálu (*попемно-зы*), v českém znění je možné *postupně, po troškách*. Naopak užitím obratu *historické veledílo* a následujícího překladu dochází k výraznému kontrastu, zesměšnění, kombinování různých stylistických rovin. Nohavicův lyrický subjekt vytváří *historické veledílo* velice ledabyle (*až se slilo co kde bylo*), významově to sice odpovídá originálu, ale umělecký účinek oproti vyznění originálu je odlišný. Navíc v tomto kontextu slovní spojení *historické veledílo* vyznívá s ironickým efektem. Poslední dvojverší první sloky vypovídá o tom, jak je pro mluvčího písně tato činnost velmi náročná. Dvořák k závěru první sloky přistupuje

odlišně (*od předmluvy k doslovu probíjel se metodicky*). *Od předmluvy k doslovu* zcela kopíruje originál, avšak popis způsobu, jak dochází ke psaní, je velmi expresivní a nesourodý (*probíjel se metodicky*).

První část refrénu je velmi zvukomalebná, a tak se díky podobnosti jazyků (RJ a ČJ) tuto básnickou figuru podařilo u obou překladů zachovat, i když jak Dvořák, tak i Nohavica s touto figurou pracují odlišně. První tři verše refrénu jsou nahuštěné souhláskou *š* a slabikami *dy* a *ly* (*Каждый пишет, как он слышит. Каждый слышит, как он дышит. Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить...*). Kromě zvukomalby využívá Okudžava dalších básnických figur, kterými jsou anafora a epanastrofa. Dvořák se v této části snaží o zachování zvukomalebných prvků, což se projevuje v opakování souhlásek *s* a *š*. Z dalších figur využívá epanastrofy. Zajímavostí může být to, že Dvořák pracuje v případě slovesa *slyšet* s minulým časem a v případě slovesa *psát* zachovává přítomný čas jako v originále. Dále také dochází k rozšíření oproti originálu (*slyšel sebe dýchat tiše*), k tomuto rozšíření patrně dochází proto, aby mohl být zachován rým. Tato domněnka je s největší pravděpodobností správná, i přes to, že byl na tento moment upozorňován kolegou překladatelem Daňkem: „*Máš tam balast.*“⁶ Dvořák připouští, že tomu tak je, ale současně se zamýšlí nad tím, kdo by chtěl dělat lepší překlad, tak se do toho může směle pustit. (Vondrák, 2014, s. 27)

Nohavica se také snaží o to, aby tyto tři verše byly zvukomalebné, což se mu daří, ale především z důvodu, že užívá sloveso *dýchat* ve tvaru *dýší*. Dvořák mu tento tvar vytýká: „*To „dýší“ mi připadalo poněkud hyperkorektní.*“ (Vondrák, 2014, s. 26) Co se týká dalších figur, podařilo se v Nohavicově případě zachovat anaforu. Díky užití přítomného času ve všech slovesech působí refrén velmi dynamicky.

První část refrénu po výrazně dynamickém textu končí velmi rázně (*He стараясь угодить...*). Ještě o něco ráznější zakončení má ve svém překladu Nohavica, který volil idiomatický překlad – *je to marné spadla klec*, což spíše vyjadřuje to, že je definitivní konec, takto to ale v originále řečeno není.

⁶neužitečné zatížení, přítěž (ASCS)

Druhá část refrénu (jedná se o poslední tři verše) popisuje de facto zákonitosti přírody. Závěrečné konstatování opět překladatelé interpretují odlišně. Dvořák se drží stejné stylistické roviny jako Okudžava, podařilo se mu zachovat obdobnou gradaci (*Je to v nás a my to víme, ale proč, to netušíme. Prostě to tak musí být.*) Dvořákův překlad působí příliš náznakovitě, ale má také náboj jako originál. *Je to v nás a my to víme* – druhá hlavní věta je rozšiřující oproti originálu. Dvořákovi se podařilo předat nekompromisnost sdělení, ale současně dodržet stylistickou rovinu originálu. Oproti tomu Nohavicův překlad je expresivnější, obsahuje idiomatické vyjádření (*v přírodě je to tak dáno, ptát se proč je zakázáno, to už není naše věc*). I Nohavica se snaží zachovat určitou věrnost originálu, a to se daří v případě *v přírodě je to tak dáno*, což věrně vystihuje přírodní zákonitosti, naopak *ptát se proč je zakázáno* je výrazněji expresivnější a nedovoluje variantu o daných věcech přemýšlet, ale originál toto připouští. Nohavica výrazný refrén uzavírá idiomatickým výrazem (*to už není naše věc*), a tím potvrzuje svoji oblibu užívání idiomatických obrátů.

Druhá sloka popisuje, jak *historický román* vzniká. Vzhledem k tomu, že překladatelé mění pořadí veršů, budeme jak v originále, tak i v překladu uvádět dané dvojverší pro lepší pochopení a orientaci. Hned v prvním dvojverší (*Были дали голубы, было вымысла в избытке*) je užito přídavné jméno *голубой*, pro které v češtině máme pouze označení *modrý*, stejně tak jako pro přídavné jméno *синий*, tento jev se nazývá částečná ekvivalence (*частичное соответствие, частичная эквивалентность*) (Vychodilová, 2013, s. 53), což může pro překladatele představovat drobný problém. Díky tomu, že je čeština velmi produktivní, co se týče přípon, lze s přídavným jménem *modrý* dobře pracovat. Dvořák pořadí prvních dvou veršů druhé sloky zaměňuje, což je zcela legitimní postup (*Fantazie bylo dost, v dálkách modravých jsem létal*), zde byla velmi dobře uchopena problematika částečné ekvivalence a práce s přídavným jménem *modravý*⁷. V originále mluvčí píše nikdy *nelétá*, tento obraz Dvořák doplňuje, naopak velmi přesné a věrné originálu je *fantazie bylo dost*, i když v ruštině je výraz *вымысел*, kterému v češtině odpovídá ekvivalent *fantazie*. Opět se na tomto místě setkáváme s velmi přesným překladem v podání Dvořáka. Naopak Nohavica pokračuje v překladu v expresivnější stylistické rovině, než je originál

⁷poněkud modrý, namodralý (*modravé dálky*) (SSJČ)

(*Byly dálky pobudů byly výmysly i kravál*). Slova jako *pobuda* a *kravál* řadíme mezi hanlivé a expresivní výrazy. Navíc v Nohavicově překladu dochází k doplňování slov a výrazů, které se v originále neobjevují.

Od třetího verše druhé sloky Okudžava vysvětluje proces tvorby nového literárního díla, překladatelé se na to dívají odlišnými očima. Dvořák popisuje mírně odlišný postup, celek nahrazuje částí (*i svou vlastní zkušenost občas jako nitku vplétal*), dle Dvořákova překladu se mluvčí písně zmiňuje o *vlastní zkušenosti*, která může být jak pozitivní, tak i negativní. Jeho překlad pojednává o tom, jak se jednotlivé části jeho vlastních zkušeností proplétají do *historického románu*. V originále je tento postup popisován tak, že proces probíhá opačným směrem než u Dvořáka (doslovný překlad by mohl znít *z vlastního osudu jsem vytahoval jednotlivosti/details*). Nohavica pokračuje ve velmi expresivních a emotivních vyjádřeních (*z jizev svého osudu jsem si stehy vytrhával*), a tak se Nohavica orientuje pouze na tragické a bolestivé zážitky.

Ve druhé polovině druhé sloky Okudžava zmiňuje téma války, které se stává určitým leitmotivem⁸ typickým pro řadu jeho písní. Je to úsek, který má svůj příběh. Použité sloveso *снаряжать* znamená *vydat se na nějakou cestu, vypravit se*, ale současně je v tomto kontextu výraz v originále hovorový. Text pokračuje slovy *наводил о прошлом справки* a jeho význam spočívá v tom, že se *zjišťují a shromažďují informace*. V Dvořákově překladu (*Příběhu jsem vracel tvar, archaický slovník volil*) může přídavné jméno *archaický* odkazovat na to, co následuje poté (*и поручиком в отставке сам себя воображал*), právě *poručík ve výslužbě* by se mohl vyjadřovat pomocí archaických slov, ale to už je opět vlastní interpretace překladatele. Nejpodstatnější je ale to, že se shromažďují informace o tom, co proběhlo v minulosti. Je nutné okomentovat sloveso *вообразать*, které má dva odlišné významy (*představovat si sebe a mít o sobě vysoké mínění*)⁹, druhý význam je však hovorový a v tomto kontextu není použit. Ani u jednoho překladatele se neobjevuje to, že se jedná o *poručík ve výslužbě*, v jejich překladech vystupuje *poručík jezdeckva*. Nohavica volí expresivní prostředky, mluvčí písně se v jeho podání chová podbízivě (*nadbíhal jsem hrdinům*). Ve verši *vyprávěl o zaslé době* není úplně vhodně zvoleno sloveso a přídavné

⁸motiv procházející celým literárním dílem, příznačný motiv (ASCS)

⁹Velký výkladový slovník ruského jazyka

jméno *zašlý* je zastaralé. Nohavica volí adjektivizaci (*poručickou ofinu jsem si přistříhl sám sobě*) a svým způsobem vyjádřil, že mluvčí písně o sobě může mít vyšší mínění.

Třetí sloka pojednává o touze dokončit dílo, které bylo započato. Mluvčí písně přímo žádá o svolení k dokončení díla. Současně upozorňuje v prvních verších třetí sloky na to, že je na počátku zdoluhavé cesty (*Вымысел – не есть обман. Замысел – еще не точка.*), tento obrat hovoří o tom, že konkrétní jednotlivost ještě neznamená celek nebo daná věc ještě nepředstavuje samotnou podstatu. Velmi věrně to v českém překladu vystihl Dvořák (*Výmysl to není klam, záměr není ještě dílo.*). Právě jemu se poměrně často daří věrně kopírovat originál, což je i tento případ. Okudžava v originále používá výraz *точка*, který mimo jiné může označovat zakončení určité činnosti, tím pádem Dvořák vhodně volil obrat (*záměr není ještě dílo*). Naopak Nohavica zpracovává zcela odlišné obrazy, které sice pracují s kontrastem obsahu a formy, ale otevírají otázky víry a vracejí se k fantazii (*Kostel není ještě mše, fantazie není lhaní*). Podařilo se mu zachovat smysl sdělení, ale použil k tomu zcela odlišné výrazy. Je otázkou, zda je tento postup legitimní, protože se tak otevírají nová témata, která v originále nenajdeme. Na tomto místě pak dochází k velmi silné interpretaci originálu ze strany překladatele. Nicméně čtenář překladu nemůže tento fakt objevit, pokud současně detailně nestuduje originál.

Ve třetím a čtvrtém verši poslední sloky mluvčí písně jemnou formou žádá o dokončení díla, současně je vyjádření hovorové díky výrazu *листочек*, které je dvojznačné a může symbolizovat jak *lísteček/list růže*, ke které se Okudžava v závěru písně vrací, nebo poslední *lísteček/list románu*, který právě vzniká. Samotná růže pak symbolizuje tvorbu románu. Do té doby, kdy je růže živá, může mluvčí písně psát román. Dvořák volí jiné sloveso oproti originálu (*Dovolte, ať dozpívám, co se dlouho hromadilo.*). Díky této volbě se posluchači může zdát, že mluvčí písně chce dokončit jiné dílo, konkrétně píseň. Dvořák ale toto sloveso mohl volit proto, aby se mu podařilo zachovat rým. Hovorovost Dvořák zachovává díky slovesu *hromadit*. U Nohavici se setkáváme spíše s vyjádřením přání (*dopřejte mi dopsat vše, co mám ještě na napsání*), u obou překladatelů ve druhém verši z tohoto dvojverší dochází k verbalizaci, což je typické i pro následující čtyřverší.

V posledním čtyřverší celé písně *Я пишу исторический роман* se tematicky vracíme na začátek, kruh se uzavírá, opět nastává shodný obraz s první slokou. Růže vlastně představuje celý proces tvorby nového literárního díla, a dokud je stále rozkvetlá, mluvčí

písně může tvořit. Okudžava říká, dokud je růže *živá*, tzn. do té doby, než zvadne, tak může tvořit. V první sloce se růže nachází v *склянке*, čemuž odpovídá ekvivalent, který byl oběma překladateli v první sloce zvolen (*láhev*), výraz je v originále hovorový, v překladu bez stylistického zabarvení. Ve třetí sloce je růže umístěna v *бутылке*, v českém překladu je opět přípustné užít výrazu *láhev*. V originále se opět setkáváme s inverzním slovosledem stejně jako v první sloce (*роза красная*). V Dvořákově podání (*Dokud růže kvete dál, dokud v láhvi voní jemně,*) lze pozorovat, že se jedná o konzistentní překlad, Dvořák se totiž o zabarvení květiny nezmiňuje ani v první sloce. Dvořák navíc růži připisuje další vlastnost, kterou je vůně. Oproti tomu Nohavicův překlad je expresivnější (*Dokud září rudý květ rudé růže v temné flašce*) a můžeme zde naopak poukázat na Nohavicovu nekonzistentnost, v jeho překladu se setkáváme s *ruží ohnivou*, *rudým květem* a *rudou růží*. Na druhou stranu se můžeme domnívat, že užití přídavného jména *rudý* zvyšuje napětí v písni. V českém prostředí má přídavné jméno *rudý* mírně negativní konotaci vlivem historického vývoje v minulém století u nás. Nohavicou popisovaný obraz může vyvolávat dojem požáru. Dále je zde užít expresivní výraz *flaška*, které je navíc dodána vlastnost pojednávající o jejím zabarvení, což rozšiřuje originál (*v temné flašce*). Na druhou stranu o zabarvení láhve se Okudžava zmiňuje v první sloce, takže se Nohavica odkazuje na první sloku, kde je toto v jeho překladu vypuštěno. Byla zvolena kompenzace (to, co bylo v překladu první sloky vynecháno, je doplněno ve třetí sloce), tento překladatelský postup je zcela legitimní.

Závěr písně graduje, gradovat by měly i jednotlivé překlady. Ve třetí sloce je nejprve *дайте дописать*, v závěru *дайте выкритичнуть*. Dvořák mění rozkazovací způsob na podmiňovací (*rád bych ještě psal a psal*) a volí stylisticky neutrální sloveso *psát*, dochází tím k nivelizaci. Nohavica je na tomto místě věrný originálu, stylisticky to koresponduje s originálem. Poslední verš třetí sloky velmi věrně přeložil Dvořák (*všetchna slova, co jsou ve mně*), oproti originálu ale chybí příslovečné určení času. U Nohavici došlo k chybnému překladu (*všetchna slova, co mám na bumážce*), neznalému čtenáři/posluchači musí činit problémy slovo *bumážka*, tento termín čeština zná, vznikl pod vlivem ruštiny a označuje *potvrzení, doklad, lístek, úřední papír*. Patrně k tomuto mylnému překladu došlo pod vlivem jazyka originálu nebo pod vlivem snahy zachovat nádech cizí kultury.

Po podrobné analýze obou překladů se zastavme u počtu slabik v jednotlivých verších. Vzhledem k tomu, že se jedná o text písně, je počet slabik ve verši dán hudební formou, tím pádem je tedy žádoucí, aby překladatelé tento počet striktně dodržovali. V originále se pouze střídá počet slabik v jednotlivých verších mezi 7 a 8. Schéma první sloky je shodné se schématem poslední sloky: 7/8/7/8/7/8/7/8. Refrén jako jediný obsahuje pouze 7 veršů s tímto schématem: 8/8/8/7/8/8/7. Druhá sloka originálu se odlišuje pouze zaměněním počtu slabik u posledních dvou veršů sloky: 7/8/7/8/7/8/8/7.

Dvořák kopíruje originál ve všech slokách včetně refrénu. Nohavica má u všech tří slok schéma: 7/8/7/8/7/8/7/8, počet slabik ve verši v refrénu odpovídá originálu. K výrazným odchylkám nedochází.

Na základě těchto faktů (počtů slabik v jednotlivých verších) se můžeme zamyslet nad tím, jak překladatelé pracovali s předem danou hudební formou. Nejen Nohavica, ale i Dvořák tuto píseň hudebně interpretuje. Díky existujícím nahrávkám bylo možné je analyzovat. V příloze A je znění celé písně včetně uvedení slov první sloky a refrénu v originále i obou překladech. Na první pohled je zřejmé, že oba překlady jsou zpěvné, počet slabik odpovídá počtu not. Je třeba ale doplnit, že poslední čtyři takty melodie sloky jsou pro druhou sloku odlišné (v tomto úseku v prvních dvou taktech se odlišují pouze délkou not, v posledních dvou taktech i melodicky), i proto můžeme říci, že se jedná o píseň stroficko-variační. Tento úsek je odlišný i v překladech, Dvořák se verně drží originálu, avšak Nohavica zachovává ve všech slokách schéma 7/8/7/8/7/8/7/8, a tak i volí pro všechny tři sloky melodii první a třetí sloky a ke změně ve druhé sloce nedochází, což je uvedeno na obrázku č. 4.1.

1. 3.	Cm/G	G ⁷	Cm
vy - se - dá - val	na - zad - ku	až se sli - lo co kde by - lo	
po - ru - čic - kou	o - fi - nu	jsem si přís - tři - hl sám so - bě	
do - pře - j - te mi	vy - kři - čet	slo - va co mám na bu - máž - ce	

Obrázek 4.1: Konec třetí sloky – Nohavicova varianta (vytvořeno autorkou DP)

Dvořák se snaží o co největší věrnost originálu nejen v samotném překladu, ale právě i v hudební interpretaci. Jeho přístup bychom mohli označit za takový, kdy text písni neodděluje od jeho hudební formy. Jeho hudební projev stoprocentně kopíruje znění originálu. V případě Nohavici toto s jistotou konstatovat nelze. Během poslechu jsme se zaměřili i na dodržování délek not a je třeba doplnit, že Nohavicův projev pracuje s určitými rytmickými obměnami. Jako příklad na obrázku č. 4.2 uvádíme pátý takt písni, kde Nohavica zpívá všechny slabiky v délce čtvrtkové noty.

Cm

4/4

ро-за крас-на - я цве-ла

Cm

4/4

kve-tla rů - že oh - ni-vá

Obrázek 4.2: Obměna rytmu (vytvořeno autorkou DP)

Na základě výše uvedené podrobné analýzy lze stanovit závěry, jaké tendence můžeme u obou překladatelů pozorovat, především tedy u Nohavici, jehož překlady jsou předmětem této diplomové práce. Na první pohled se může zdát, že originál je pro Nohavicu pouze předlohou, se kterou pracuje podle vlastního uvážení. Často pak dochází k jeho vlastní interpretaci (*kostel není ještě mše*), doplňování (*kravál*), častá volba expresivních (*flaška*) a hanlivých (*pobuda*) výrazů. Některé problematictější úseky jsou přeloženy pod vlivem ruštiny (*na bumážce*). Mezi oblíbené Nohavicovy postupy patří překlad pomocí idiomatických vyjádření (*spadla klec, to už není naše věc*). Nohavicovi je nutné vytknout překladatelskou chybu v posledním verši poslední sloky, o které jsme se zmiňovali výše (*na bumážce*).

Oproti tomu se Dvořák snaží věrně držet originálu, ale i přesto se na některých místech neubrání nivelizaci a na rozdíl od Nohavici má tendenci volit výrazy neutrálního

stylistického zabarvení (*rád bych ještě psal a psal*). Tento překlad není pak zdaleka tak vyčnívající jako ten Nohavicův.

Zásadní rozdíl spatřujeme v tom, že Nohavica překládá texty bez interpunkčních znamének, což dává čtenáři/posluchači určitou volnost. Tato znaménka představují určitou „smyslovou a oddechovou přestávku“. (Naše řeč, 1934) To, že Nohavica volil tento postup, může být dáno tím, že básně většinou získávají interpunkční znaménka až po úplném dokončení. Nelze ale ověřit, zda Nohavica záměrně nechal písně bez interpunkce, můžeme se ale přiklánět k tomu, že to byl opravdu záměr. Kompletní jeho vlastní tvorba je psána tímto stylem, Nohavica tedy nadále pokračuje ve svém vlastním stylu a přizpůsobuje tomu i překlady.

Co se týká hudební interpretace, je v tomto případě tím věrnějším Dvořák. Nicméně Nohavicovy odchylky jsou drobného charakteru a posluchač neznalý originálu nedokáže posoudit, v čem je Nohavicova hudební interpretace odlišná. Oba překlady i hudební projevy však mají v našem kulturním prostředí svoje místo.

4.3 Půlnoční trolejbus (BO)

Полночный троллейбус

Когда мне невмочь пересилить беду,
когда подступает отчаянье,
я в синий троллейбус сажусь на ходу,
в последний,
случайный.

Полночный троллейбус, по улице мчи,
верши по бульварам круженье,
чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи
крушенье,
крушенье.

Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в зябкую полночь
твои пассажиры – матросы твои –
приходят
на помощь.

Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...
Как много, представьте себе, доброты
в молчанье,
в молчанье.

Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затухает,
и боль, что скворчонком стучала в виске,
стихает,
стихает.

Půlnoční trolejbus

Petr Kovařík

Když dojde ti dech a všechno zevšední,
když zoufalství zahnat není čím,
já na modrý trolejbus, už poslední,
za jízdy
naskočím.

Tmou půlnoční trolejbus míří zas k nám,
po bulvárech krouží nocí dál,
a zachrání každého, kdo v noci sám,
ztroskotal,
ztroskotal.

Můj zachránče, dveře mi otevři, vím –
když chladem se v noci zachvějí,
že tví pasažéři, námořníci tví
na pomoc
přispějí.

Já nejdnou s nimi stesk svůj pohřbíval,
jsme dotekem letným spojeni. . .
Ach, kolik jen dobra v sobě ukrývá
mlčení,
mlčení.

Když trolejbus nočním městem proplouvá
a město jak řeka zhasíná,
ten žal, co jak slavík v spáncích tloukl vám,
usíná,
usíná.

Půlnoční trolejbus

Jaromír Nohavica

Když se cítím tak sám že už nelze to snést
a když k utrápení je ten pocit
sedám na trolejbus a nechám se vést
tou nocí
tou nocí

Poslední trolejbus jako záchranný člun
krouží po ulicích mezi vraky
ty kdo ztroskotali vytáhne z chladných vln
mě taky
mě taky

Půlnoční korábe čekám na stanici
otevři dveře své, podej ráhno
tvoji pasažéři jako námořníci
mě vytáhnou
mě vytáhnou

S nima prožil jsem už leckteré trápení
je to nádherné být mezi svýma
netřeba velkých slov s nima i mlčení
je práma
je práma

Půlnoční trolejbus veze mě stále dál
město jako oheň dohasíná
i cvrček v mé hlavě můj smutek i žal
usíná
usíná

Vznik písně *Půlnoční trolejbus* je datován rokem 1957, je to období, kdy vznikají další písně, které propojuje shodná tematika. Jmenujme například písně jako *Песенка о ночной Москве, Ленинградская элегия, Путешествие по ночной Варшаве в дрожатках*. Tyto písně nespojuje pouze stejný rok vzniku, ale především téma města, které je v písních zpracováváno. Okudžava o těchto písních hovoří jako o *městských písních*. V případě *Půlnočního trolejbusu* se Okudžava věnuje Moskvě a její noční atmosféře. V ruské metropoli se řada běžných věcí transformuje do zcela neobyčejných. Právě město samo o sobě hraje v Okudžavově tvorbě významnou roli a představuje dle Ničiporova «**МНОГОСЛОЖНЫЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС**». (Ničiporov, 2002, s. 68–69)

Ještě se vraťme k roku 1957, protože je spjat s počátkem prvního velmi tvůrčího Okudžavova období, které trvalo až do roku 1960. (Bykov, 2009, s. 316)

Představme si časovou osu, kdy vznikl originál a kdy jeho překlady. Díky překladu Petra Kovaříka se mohl český čtenář setkat s textem písně ve svém rodném jazyce v roce 1981, tehdy vyšel v nakladatelství Československý spisovatel výbor z písní a básní Bulata Okudžavy pod názvem *Půlnoční trolejbus*. V případě Nohavicova překladu se můžeme pouze domnívat, že vznikl patrně v 80. letech, v době, kdy Nohavica začal interpretovat písně ruských bardů na veřejnosti, jak bylo zmíněno v první kapitole. Oba české texty se sice k cílovým příjemcům dostávají o jednu generaci později, ale vznikají v téměř stejný čas, proto by se jazyková norma obou překladů neměla výrazně lišit.

Je třeba se také pozastavit u členění písňového textu. Originál je rozvržen do pěti slok, přičemž každá sloka obsahuje pět veršů. Kovařík dodržuje stejné rozvržení jako Okudžava. Je nutné ale zmínit, že Nohavicův text je rozvržen jinak, než jak uvádíme v úvodu podkapitoly. První tři verše jsou rozděleny vždy na dva řádky, čtvrtý a pátý verš odpovídá originálu. Nohavica navíc v textu opakuje znění posledních tří veršů, tato repetice je potom rozvržena na osm řádků (třetí verš je rozdělen na dva, proto to dohromady znamená osm veršů). K repetici dochází i v originálu při hudebním provedení, Nohavica pouze zaznamenal to, co se zpívá. Jedna sloka u Nohavici má tím pádem dvanáct řádků. Ke grafické úpravě textu v této diplomové práci došlo proto, aby se překlady mohly lépe srovnávat.

S výše uvedeným rozvržením souvisí i hudební forma. Bylo uvedeno, že poslední tři verše každé sloky se opakují a tímto způsobem tvoří refrén písně. Právě tento typ refrénu

(opakuující se poslední verš/verše) není pro Okudžavovu tvorbu nic neobvyklého. Navíc toto opakování hraje ještě další roli, v písni se opakuje dominantní prvek s určitými obměnami (např. v první sloce – *синий/последний/случайный троллейбус*). (Ničiporov, 2002, s. 229–228) Tento na první pohled ne zcela zřejmý refrén je v prvním i druhém opakování zpíván na jinou melodii, navíc v každé sloce na jiný text. Ale je to charakteristický znak pro každou sloku.

Píseň je zkomponována v tónině a-moll a poměrně neobvyklém taktu, opět zde dochází ke střídání, a to konkrétně devítiosminového a šestiosminového taktu.

Pokud se zaměříme na jazykovou vrstvu originálu, pozorujeme, že Okudžava pracuje s neutrální vrstvou. Občas se v textu vyskytují hovorové výrazy (*зябкий*).

Píseň *Půlnoční trolejbus* je epická, graduje a postupně čtenáře ve svém závěru uvádí do klidového stavu. *Trolejbus* se postupně transformuje z pozemního dopravního prostředku na vodní. Hlavním hrdinou Půlnočního trolejbusu je lyrický subjekt (mluvčí písně), který komunikuje s nočním městem, půlnočním trolejbusem i s jeho pasažéry. V písni nechybí symbolika cesty, životní pouti, kterou představuje právě trolejbus, respektive jako záchranný člun, pasažéři jsou vlastně námořníky. Trolejbus se mění v loď, která pluje Moskvou a postupně během „své plavby“ utichá a vytrácí se do neznáma. (Ničiporov, 2002, s. 74–75)

Dodejme ještě, že právě trolejbusy modré barvy jsou dopravním prostředkem, který Okudžavu již od jeho dětství zcela uchvátil, a tak sehrál významnou roli v jeho tvorbě. (Bykov, 2009, s. 339–340)

Jedním z překladatelských pravidel je to, že se název díla překládá až jako poslední, tzn. po přeložení celého textu, ale vzhledem k příbuznosti jazyků nepředstavoval překlad názvu písně žádný překladatelský oříšek a ani nedošlo k nivelizaci nebo naopak zintenzivnění uměleckého účinku na čtenáře. Pokud bychom u překladu názvu písně zohlednili Levého teorii překladu knižních titulů, respektive kapitol, jedná se o název symbolizující, definuje téma, ale i atmosféru písně. Oba překladatelé volí shodné řešení.

První dvojverší první sloky posluchače uvádí do kontextu, do problematiky mluvčího písně. Lyrický subjekt popisuje tragické okolnosti, kdy už nemá sílu překonat trápení a kdy nastupuje beznaděj. Oba překladatelé zachovávají shodnou syntaktickou strukturu,

dvě vedlejší věty příslovečné časové, začínají tedy spojkou *když*. Kovařík se obrací ke čtenáři (*Když dojde ti dech*), v originále ale o sobě tímto způsobem mluví lyrický subjekt. Na druhou stranu se Kovaříkovi daří lépe posluchače vtáhnout do děje. Obrazné vyjádření *když dojde ti dech* velice přesně odpovídá tomu, že jedinec není schopen pokračovat v daném konání. Kovaříkovo *a všechno zevšední* dovysvětluje nedořečené, překladatel se patrně snažil více čtenáři přiblížit pochmurnou náladu mluvčího písni nebo to pravděpodobně byla zvolená taktika z důvodu počtu slabik. Obrat *a všechno zevšední* vyjadřuje určitou míru rezignace, která se v originále nevyskytuje. V případě druhého verše první sloky volí Kovařík antonymický překlad, v originále se zoufalství nepřibližuje, ale v překladu Kovařík uvádí, že ho není čím zahnat. Touto konstrukcí dochází ke gradaci bezvýhodnosti situace lyrického subjektu.

Nohavicovo pojetí prvních dvou veršů písni *Půlnoční trolejbus* je mírně odlišné. Nohavica trápení transformuje na samotou, která se stává nesnesitelnou (*Když se cítím tak sám, že už nelze to snést*). Stejně jako Kovařík Nohavica dovysvětluje nedořečené. Dále Nohavica pokračuje *a když k utrápení je ten pocit*, čímž je opět popisný. Díky těmto dvěma veršům čtenář ví, za jakých okolností mluvčí písni přistupuje k danému jednání, které následuje. Nohavica vynechává příznaková přídavná jména, lyrický subjekt říká *sedám na trolejbus a nechám se vést*, barva trolejbusu je nám neznámá, dochází ke generalizaci. V tomto překladu se také ztrácí téma pohybu a cesty. Nohavicův lyrický subjekt na trolejbus *sedá*, naopak Kovaříkův *naskakuje*, což je mnohem věrnější originálu a vystihuje to atmosféru noční Moskvy tím, že sám Okudžava zdůrazňuje v závěru první sloky, že se jedná o trolejbus *последний*, patrně z tohoto důvodu mluvčí písni v Kovaříkově případě *naskakuje*. Volba slovesa *naskakovat* je expresivnější. Domníváme se, že Nohavica sice přistoupil k překladu vynecháním (*pouze trolejbus, nikoli modrý trolejbus*), ale kompenzuje to hned záhy pomocí *tou noci*. Modrá barva může představovat symbol noci. Nohavicův překlad se velmi zužuje, ztrácí se charakteristika samotného trolejbusu.

Kovařík se nevyhýbá užívání osobního zájmena *já*, které v českém jazyce není tak obvyklé. Důvodů může být několik: rusifikace nebo záměrné použití zájmena z důvodu počtu slabik ve verši. Oba překladatelé patrně volí překlad vynecháním. Právě to, že mluvčí písni *sedá/naskakuje do náhodného trolejbusu* v textech chybí. Nohavica opomíjí i zmínku o *posledním trolejbusu*. U Nohavici došlo k substantivizaci, kdy se transformuje

přídavné jméno *půlnoční* na *tou nocí*. Pro Okudžavu je typické, že používá několika-násobný větný člen (*синий, последний, случайный*), navíc bývá obvykle v postpozici. (Christoforova, 2002, s. 94) Tento charakteristický znak Okudžavovy tvorby je u Nohavici zcela vynechán.

Druhá sloka písně má imperativní charakter. Mluvčí písně se obrací přímo na trolejbus a vyzývá ho k ráznému pohybu *по улице мчи*. Oba překladatelé přecházejí do oznamovacího způsobu. Kovařík půlnoční trolejbus spíše nasměrovává (*Тмоу půlnoční trolejbus míří zas k nám*). Nohavica se na první pohled odklonil od originálu a pracuje s obrazem půlnočního trolejbusu jako záchranného člunu (*Poslední trolejbus jako záchranný člun*), používá přirovnání, čtenáři/posluchači velmi napovídá, jaký obraz bude následovat ve třetí sloce. Na druhou stranu tím, že už v druhé sloce Nohavica zmiňuje *záchranný člun*, se mu daří zdůraznit Okudžavův oblíbený motiv naděje a cesty. (Bykov, 2009, s. 340)

Rozkazovací způsob následuje i ve druhém verši druhé sloky *вершии*, mluvčí písně prikazuje trolejbusu *kroužit* po bulvárech. Kovaříkovo *po bulvárech krouží nocí dál* je poměrně věrné originálu, vhodně se zachovává v překladu *bulvár*, díky tomu nedochází k nivelizaci jako u Nohavici *krouží po ulicích mezi vraky*. Okudžava v písni *Půlnoční trolejbus* vytváří obraz noční Moskvy. Moskva je metropole, proto Kovařík zcela správně zachovává bulvár¹⁰. Nohavicův překlad nadále rozpracovává myšlenku trolejbusu v podobě *záchranného člunu*, proto patrně doplňuje *vraky*. *Bulváry* jsou nahrazeny *ulicemi*, což má za efekt, že se čtenáři vzdálí moskevské prostředí.

Třetí verš třetí sloky překládá Kovařík velmi věrně originálu. Pomocí slovesa *ztroskotat* se mu daří předat obraz trolejbusu jako záchranného člunu. Nohavica nadále rozpracovává obraz moře (*ty kdo ztroskotali vytáhne z chladných vln mě taky*), v originálu není řeč o chladných vlnách. Naopak se Nohavicovi podařilo kompenzovat rozkazovací způsob použitím *mě taky*, v tuto chvíli sloka graduje a podtrhává roli trolejbusu v roli zachránce. Nohavica nadále rozvíjí myšlenku záchranného člunu, z města se čtenáři obrazně přesunuli na moře (*ztroskotali, chladných vln*).

¹⁰široká velkoměstská třída (ASCS)

Třetí sloka představuje vyvrcholení celé písně. Mluvčí písně se nadále obrací na svého zachránce v podobě magického půlnočního trolejbusu, žádá ho doslova, aby ho vpustil dovnitř. Je to jediný verš v písni, kde se setkáváme s rozkazovací větou ukončenou vykřičníkem. V českých překladech se toto nezachovalo, je nutné si ale uvědomit, že pro češtinu to není běžné, proto oba překladatelé volili adekvátní překladatelský postup. Kovařík trolejbus personifikuje a transformuje ho do zachránce (*Můj zachránče*). Nohavica se nadále drží jedné koncepce lodních dopravních prostředků, z trolejbusu se stává *koráb*¹¹. Užití tohoto zastaralého výrazu zní poetičtěji a podtrhává význam trolejbusu v roli zachránce. Tím, že Nohavica text rozšířil o *čekám na stanici*, lokalizoval mluvčího písně na stanici, která není konkretizována. Čtenáři nebo posluchači může překlad připadat nekonzistentní. Na jednu stranu Nohavica pracuje s námořnickou terminologií (*koráb, ráhno, námořníci*), ale pak mluvčí písně v jeho pojetí vyzývá k otevření dveří, ale u korábu, což nedává smysl. *Ráhno*¹² svým způsobem může symbolizovat nabídku pomocné ruky (*podat ráhno*) díky tomu, že zajišťuje upevnění plachty, a to je pro realizaci plavby nezbytný prvek.

Vraťme se nyní ještě ke Kovaříkově překladu druhého verše. V originále je užito přídavné jméno *зябкий*, které označuje vlastnost, že je člověk zimomřivý, nicméně se jedná o hovorový výraz. Kovaříkův výběr knižních výrazů jako *chladem se zachvějí* posouvá stylistickou rovinu výš než originál. Navíc zde došlo k verbalizaci a adverbizaci.

Následuje místo, ve kterém se oba překladatelé téměř shodují (*твои пассажиры – матросы твои* –). Kovařík věrně kopíruje originál. V druhé části verše Kovařík zachovává inverzní slovosled (*námořníci tví*) jako v originále, díky němuž má verš poetický nádech. Nohavica využívá přirovnání (*твоji pasažeri jako námořníci*), což není tak metaforické.

V závěru třetí sloky Kovařík pokračuje v těsném kopírování originálu, volí sice opačné pořadí (*na pomoc přispějí*), ale je to zcela legitimní, zachovává stejnou formu rýmu jako v originálu. Nohavica jinými slovy říká totéž (*mě vytáhnou*). V tomto místě se ale odlišuje v počtu slabik oproti originálu, jedna je zde navíc. Závěr třetí sloky v Nohavicově pojetí zní velmi obyčejně. Na druhou stranu nadále pracuje s prostředím moře (patrně měl na mysli, že mluvčího písně *vytáhnou z vody*).

¹¹velká námořní loď (SSČ)

¹²tyč na stožáru, na který se upevňuje plachta (SSJČ)

Ve čtvrté sloce je řeč o tom, jaký má lyrický subjekt vztah k pasažérům, respektive k námořníkům, a ten vztah je velmi otevřený. V této sloce můžeme pozorovat určité tendence obou překladatelů. Kovařík pokračuje v knižně/poeticky laděném překladu (*Já nejednou s nimi stesk svůj pohřbíval*). Právě *stesk pohřbíval* v překladu je stylisticky výraznější než v originále, což následuje i v *jsme dotekem letným spojeni*. Pro podtržení poetického vyjádření Kovařík opět volí inverzní slovosled (*dotekem letným*). Kovaříkovi se podařilo předat intimní atmosféru a blízký vztah mluvčího písně a jeho zachránců. Závěr čtvrté sloky se obrací přímo na čtenáře/posluchače (*представьте себе*), společně s tím píseň graduje. Navázání kontaktu se čtenářem/posluchačem je typickým znakem rané Okudžavovy tvorby. Pozorujeme zde výraznou orientaci na příjemce uměleckého díla. (Christoforova, 2002, s. 92–93) Zároveň Okudžava využil neobvyklý obrat (*доброга в молчанье*), u Kovaříka není zřejmé, co je podmět a co přísudek (*dobro ukrývá mlčení*), lze tedy připustit, že podmětem může být jak *dobro*, tak i *mlčení*.

Nohavica často směřuje ke střídání jednotlivých rejstříků jazyka, což je velmi patrné při porovnání překladu třetí a čtvrté sloky. Čtvrtá sloka je velmi hovorově přeložena, což dokládá např. užití výrazů jako *být mezi svýma, příma*. Originál čtvrté sloky vyjadřuje to, že již několikrát se dokázali poprat s trápením, steskem, smutkem. Nohavica nekvan-
tifikuje počet trápení, ale zdůrazňuje různorodost problémů, kterými si prošli. Dále se projevuje Nohavicova hovorovost (*je to nádherné být mezi svýma*), již podruhé se v této sloce setkáváme s hovorovou variantou zájmen *oni* a *svůj*, tedy s tvarem *nima* a *svýma*. Nohavicův hovorový překlad vyvrcholí v závěru čtvrté sloky (*s nima i mlčení je příma*). Slovo *příma* lze podle SSJČ použít s variantou dlouhého *i*, ale jednoznačně je to hovorový výraz. Nohavicova celá čtvrtá sloka má řadu hovorových prvků (tvary slov, volba slov) a velmi kontrastuje s překladem třetí sloky. Již zmíněné střídání rejstříků jazyka je spjato s jeho vlastní tvorbou. (Filipová, 2013, s. 50)

Ke čtvrté sloce je třeba doplnit další charakteristický znak pro Okudžavovu tvorbu, a tou je forma dialogu (*представьте себе*), tímto způsobem Okudžava vtahuje své čtenáře/posluchače do děje. (Christoforova, 2002, s. 92) Tento znak v českých překladech není zachován.

Pátá sloka navrací vše do normálu, bolest se zmírňuje, půlnoční trolejbus se postupně vytrácí, celkově působí velmi klidně a v čtenáři/posluchači vyvolává pocit, že se situace

uklidňuje. V poslední sloce je lokalizováno, kde se celý děj písně odehrává. Okudžava mluví o Moskvě, zmiňuje ji dvakrát, i když v první zmínce může Moskva označovat jak samotnou metropoli, tak řeku Moskvu, která městem protéká (*Полночный троллейбус плывет по Москве, Москва, как река, затухает*). Pokud budeme i nadále uvažovat o tom, že půlnoční trolejbus je svým způsobem záchranný člun, lze se přiklánět v případě první zmínky k variantě *Moskvy* jako řeky. Při druhé zmínce se může jednat o obě varianty, ale domníváme se, že Moskva jako město je přirovnávána k řece. V obou českých textech je Moskva vynechána, oba přistoupili ke generalizaci a místo Moskvy překládají obecnějším výrazem *město*, což výrazně snižuje umělecký účinek na čtenáře/posлуhače. Pro Okudžavovu tvorbu je Moskva zcela zásadní místo, proto překladatelský postup, jako je generalizace, v tomto případě považujeme za chybný. Pokud se na obě slova podíváme z hlediska počtu slabik, obě ho mají shodný. Přikláníme se tedy k tomu, že došlo k delokalizaci. Tento postup je překvapující především v případě Nohavici, protože on sám ve své autorské tvorbě hojně zmiňuje místa, která jsou s jeho životem spjata, jako je například *Ostravsko* nebo *Těšínsko*. (Hrubcová, 2011, s. 34)

Kovaříkova varianta překladu prvních dvou veršů poslední sloky zachovává přirovnání města k řece, naopak ale generalizuje trolejbus a denní dobu vyjadřuje tím, že píše o *nočním městě*, což je zcela legitimní. *Zhasínající řeka* může představovat právě *půlnoční/noční město*, a to tím, že vytváří odraz dohasínajících světél na vodní hladině. Ve druhém verši je Kovařík opět velmi věrný originálu. Nohavicův překlad vyznívá odlišně, naopak budí dojem, že cesta nočním městem zdaleka není u konce (*Půlnoční trolejbus veze mě stále dál*) a pravděpodobně jízda nabírá na rychlosti. Nohavica zaměňuje živel, se kterým pracuje Okudžava, a město přirovnává k ohni (*město jako oheň dohasíná*). *Oheň* symbolizuje světlo, Nohavica se tedy nakonec nijak výrazně neodklonil od originálu.

Samotný závěr písně podtrhuje její uklidňující tendenci. Domníváme se, že závěr celé písně byl pro oba překladatele jedním z nejnáročnějších momentů. Samotné slovo *боль* má více významů (*bolest, trápení, hoře, smutek*). Kovařík ho překládá jako *žal*, Nohavica doplňuje navíc i *smutek*.

Tuto závěrečnou část písně bylo nutné konzultovat s rodilou mluvčí, která zastává názor, že *скворчонок* má vyvolávat pravidelnou a nepříjemnou bolest, jako když pták klove zobákem do kmene stromu. Na základě tohoto výkladu bychom se přikláníli k tomu,

aby překladatelé spíše volili *bolest*, ale jiná slova mohla být zvolena z důvodů počtu slabik. Vyjádření bolesti pomocí slovesa *tlouci* je u Kovaříka vhodně zvoleno. Nohavicova varianta se s největší pravděpodobností přiklání k vyjádření nepříjemného zvuku (*i cvrček v mé hlavě můj smutek i žal usíná*).

Nohavicův závěr písně se odlišuje od Kovaříkova závěru. Nohavica zaměňuje živočišný druh (ptáka za hmyz), který však vydává odlišné zvuky než špaček nebo slavík. Na druhou stranu je to také hlučný tvor. Nohavica navíc používá tautologické¹² vyjádření *smutek i žal*.

Ještě před tím, než shrneme několik překladatelských tendencí u obou překladatelů, je třeba připomenout, že se jedná o píseň, tím pádem je forma dána a nelze s ní více méně nijak hýbat. Což samozřejmě může být pro překladatele omezující, ale především je to závazek, pokud překlad písně má sloužit k hudební interpretaci. V případě Nohavicova překladu tomu tak opravdu je. Okudžava se odlišuje pouze v první sloce oproti ostatním slokám (11/10/11/3/3), v dalších čtyřech slokách je však jednotný (11/9/11/3/3). Kovaříkovo schéma počtu slabik ve verši je kromě první sloky totožné s originálem. U Nohavici dochází ke kolísání první a páté sloky: 12/10/11/3/3, druhé a čtvrté sloky: 12/10/12/3/3 a třetí sloky: 12/10/12/4/4. U Nohavici jsou tedy všechny první verše každé sloky o slabiku delší, stejně tak je tomu i u druhých veršů každé jednotlivé sloky. Na první pohled by se to mohlo zdát jako velmi překvapující, ale vzhledem k tomu, že Nohavica je v jedné osobě umělec několika oborů, nepředstavuje pro něj problém hudební doprovod upravit tak, aby větší počet slabik (vždy se jedná pouze o navýšení o jednu slabiku na verš) nenarušoval hudební provedení písně.

Na základě výše uvedeného odstavce se nyní zaměříme na samotnou hudební interpretaci. Kovaříkův překlad vyšel knižně a nepodařilo se nám v odborné literatuře dohledat, zda text překládal se záměrem, aby se mohl hudebně interpretovat. Nicméně v příloze B můžeme pozorovat, že jeho překlad je možné zpívat na Okudžavovu melodii. Vychází to i z toho, že se držel počtu slabik originálu. V případě Nohavici je situace velmi zajímavá, jeho český překlad je na mnoha místech rozšířen (zpravidla o jednu slabiku), což vede

¹²stylistická figura vzniklá rozvedením téhož sdělení synonymními výrazy pro upoutání pozornosti (ASCS)

k tomu, že i notový zápis je přizpůsoben, což se v případě Nohavici děje a vidíme to na obrázku č. 4.3, kde lze v prvním taktu písně pozorovat práci s předržovanou notou E. V první verši je slabika navíc, proto je nutné přidat i jednu notu navíc, v tomto místě tomu nahrává právě předržovaná nota E, Nohavica tak zpívá nejprve osminovou notu na slovo *tak* a pak čtvrtovou s tečkou na slovo *sám*.

♩=120

Am Dm/D Am

mp Ког-да мне не - вмоць пе-ре - си-лить бе - ду,

♩=120

Am Dm/D Am

mp Když se cí-tím tak sám že už ne-lze to snést

Obrázek 4.3: Obměna rytmu (vytvořeno autorkou DP)

Kovaříkův překlad se velmi striktně drží originálu, podařilo se tak předat náladu/atmosféru celé písně. Kovaříkova stylistika je blízká originálu. Jsou však místa, kde došlo k posunům shodně s Nohavicovým překladem (v první sloce došlo k dovysvětlení nedořečeného, dále oba shodně generalizují a vynechávají moskevské prostředí, čímž překlad zbytečně ochuzují). Kovaříkovi se velmi dobře daří předat několik hlavních motivů (motiv cesty/pohybu, téma trolejbusu jako záchranného člunu). Nohavica více pracuje s trolejbusem jako záchranným člunem, z městského prostředí se dostáváme na vodní hladinu. V Kovaříkově variantě mají čtenáři prostor na vlastní interpretaci. Na některých místech se snaží pozvednout styl, a tak se píseň stává poetičtější (*jsme dotekem letmým spojení*).

Nohavicův překlad je mnohem více vzdálen originálu než Kovaříkův. Spočívá to především v tom, že Nohavica do značné míry intelektualizuje, vysvětluje čtenáři/posluchači to, co mělo zůstat skryto a nedořečeno. Příjemce Nohavicova překladu nemá prostor si píseň interpretovat sám. Překladatel ho předebral. Mezi jednotlivými slokami dochází ke střídání rejstříků jazyka (knižní až zastaralé výrazy, hovorová slova). Překlad tak působí nekonzistentně. Shodně s Kovaříkem vypouští Moskvu, daná generalizace není vhodně zvolena, ochuzuje tak celou píseň o místní zařazení. Nohavica se tedy dopouští řady individuálních posunů, a tím dochází ke zdůraznění překladatelovy poetiky. Počet slabik ve

verších se s originálem neshoduje, Nohavica pracuje s vlastním schématem (často navyšuje jednotlivé verše o jednu slabiku). Jak bylo vysvětleno již na začátku této kapitoly, v případě navýšení počtu slabik lze čtvrtovou notu rozdělit na dvě osminové, a tím vyřešit rozdíl slabik v originálním a českém znění. Což potvrdil i rozbor notového zápisu. Nohavicovi se i tak podařilo zachovat zpěvnost písně a posluchač neznalý originálu nedokáže posoudit, v čem jsou drobné nuance.

4.4 Vrchol (VV)

Здесь вам не равнина

Здесь вам не равнина, здесь климат иной –

Идут лавины одна за одной,

И здесь за камнепадом ревет камнепад, –

И можно свернуть, обрыв обогнуть, –

Но мы выбираем трудный путь,

Опасный, как военная тропа.

Кто здесь не бывал, кто не рисковал –

Тот сам себя не испытал,

Пусть даже внизу он звезды хватал с небес:

Внизу не встретишь, как не тянись,

За всю свою счастливую жизнь

Десятой доли таких красот и чудес.

Нет алых роз и траурных лент,

И не похож на монумент

Тот камень, что покой тебе подарил, –

Как Вечным огнем, сверкает днем

Вершина изумрудным льдом –

Которую ты так и не покорил.

И пусть говорят, да, пусть говорят,

Но – нет, никто не гибнет зря!

Так лучше – чем от водки и простуд.

Другие придут, сменив уют

На риск и непомерный труд, –

Пройдут тобой не пройденный маршрут.

Отвесные стены... А ну – не зевай!

Ты здесь на везение не уповай –

В горах не надежны ни камень, ни лед, ни скала, –
Надеемся только на крепость рук,
На руки друга и вбитый крюк –
И молимся, чтобы страховка не подвела.

Мы рубим ступени... Ни шагу назад!
И от напряженья колени дрожат,
И сердце готово к вершине бежать из груди.
Весь мир на ладони – ты счастлив и нем
И только немного завидуешь тем,
Другим – у которых вершина еще впереди.

Vrchol

Milan Dvořák

Neohlížejte se do roviny,
spíš pozor dejte si na laviny
a na to, že shora sype se kamenná suť.
Můžeme uhnout a obejít strž,
s námi se strmé stezky však drž
a jako v boji nastavuj ranám svou hrud.

Kdo neumí snad se s horami rvát,
kdo nechce lézt a riskovat,
najde tam dole možná na tisíc krás,
za celý život spokojený
osud ho ale neodmění
desetinou těch zázraků, co tady nás.

Věnce ti sotva sem někdo dá
a obelisku se nepodobá
ten kámen, který ti konečně daroval klid.
Nad ním se tyčí a září svým

Vrchol

Jaromír Nohavica

Zde vrcholy ční a mraky tu jsou
a laviny řítí se za lavinou
a kameny padají padají tvrdé jak pěst
zde příkrý je sráz a strmý je strach
a dá se jít jinudy obejít svah
my jsme však zvolili nejnebezpečnější z cest

Kdo neriskoval kdo nelezl sem
ten nemůže říct už vím jaký jsem
střípeček hvězdy je pro mne ten největší dar
tam dole je klid a tvrd si co chceš
tam za celý život svůj nenalezneš
setinku takových nádherných kouzel a čar

Hrát funébrmarš zde neuslyšíš
zde nevlaje flór a netrčí kříž
jen kámen tu zbude ten u něhož našel jsi klid
a na štítu hor kde bílý je led

věčným ohněm smaragdovým
ten vrchol, který sis nestačil už podmanit.

Že člověk se zbůhdarma zabije?
Vždyť takhle umřít lepší je,
než kdyby dlouho chřádnul anebo pil.
Pak jiní pohodlí vymění
za riziko a pachtění
a místo něho dobudou jeho cíl.

Na stěně musíš pozor si dát,
na žádný výstupek nespoléhat.
Kámen ke spolupráci nedonutíš.
Spoléhej jenom na sílu svou,
na skobu pevně zatlučenou,
na to, že kamarád jistí podklouznutí.

Škrábem se ztěžka na bílý sráz.
Točí se hlava a srdce zas
chtělo by z prsou napřed k vrcholu jít.
Je báječný pocit mít svět u nohou,
se závistí myslíš jen na toho,
kdo teprve půjde dobývat svůj první štít.

tam plápolá pochodeň věčná jak svět
a to je ten vrchol jenž nestačil jsi pokořit

Ať mluví co chtěou ať žvaní co chtěou
smrt není věcí zbytečnou
je horší zemřít z chlastu či na kašel
a další už jdou a přijdou sem zas
a slunce změní za nečas
a dojdou tam kam tys už nezašel

Své stěny se drž a pevně se chyt
tam dole není záchranná síť
a kameny drolí se drolí se ze zrádných skal
sám sobě jen věř že stačí ti sil
věř skobě již jsi do skály vbil
a modli se aby tě pojistka držela dál

Tak lezeme výš a ani krok zpět
ač kolena únavou začla se chvět
a srdce by nejraděj vyběhlo k vrcholům hvězd
máš na dlani svět a dole je zem
jsi šťastný a trochu jen závidíš těm
těm dole kteří se chystají teprve lézt

Vysockého píseň *Здесь вам не равнина* (pod českým názvem známá jako *Vrchol* vznikla v roce 1966 pro film *Вертикаль*). Ten měl premiéru o rok později, natočila ho *Одесская студия*. Pro Vysockého měl tento film velký význam, poznamenal k němu: «*Фильм Вертикаль я запомнил на всю жизнь, потому что с этого момента многие зрители узнали мои песни.*» Dalšími písněmi ve filmu byly *Песня о друге*, *Скалолазка*, *Военная песня*, *Прощание с горами*. (Vysockij, 1991, s. 14)

Od poloviny 60. let se začíná rozšiřovat tematika Vysockého písni a v této době vznikají tzv. *альпинистские*¹⁴, ke kterým řadíme písně *Песня о друге, Здесь вам не равнина, Прощание с горами*. (Zajcev, 2003, s. 22)

České překlady vznikly s poměrně velkým zpožděním ve vztahu k originálu. Konkrétně Dvořák se do překladů Vysockého odvážil pustit až po jeho smrti: „*V červenci osmdesátého roku Vysockij zemřel. Řekl jsem si: Dílo se uzavřelo, nic víc už nebude. Snad by to člověk přece jen měl zkusit. Vždyť naši lidé i po několika letech školní ruštiny určitě nerozumějí.*“ (Vondrák, 2014, s. 25–26) Dvořákův překlad pak vyšel knižně v roce 1997 ve sbírce *Pravda a lež*. V případě Nohavicova překladu se nepodařilo zjistit, kdy k němu došlo. Nejdříve ale pravděpodobně až v 80. letech, což je období, kdy se Nohavica začíná prosazovat nejen jako umělec, ale také překladatel ruských bardů.

Vysocký byl proslulý tím, že své písně přepracovával a upravoval je. Nelze tedy s jistotou konstatovat, že oba překladatelé vycházeli ze stejného originálu. Pokud na některých místech vyhodnotíme, že došlo k překladu vynecháním, může to být zapříčiněno odlišným výchozím textem. Na druhou stranu se může jednat pouze o naši domněnku.

Píseň *Здесь вам не равнина* se skládá celkem z šesti slok a neobsahuje refrén. Každá sloka obsahuje šest veršů. Oba překladatelé zachovávají shodné rozvržení textu.

Píseň je zkomponována v tónině cis-moll a ve čtyřčtvrtovém taktu. V notovém zápisu však svým způsobem refrén figuruje (vždy poslední tři verše každé sloky se opakují), je tam zanesena repetice.

Co se týká jazykové stránky písňového textu, setkáváme se i s řadou odborných termínů (*равнина, климат, камнепад*), s frazeologismy (*хватать с небес, Вечный огонь*) nebo hovorovou ruštinou (*не зевай, не уповай*). V textu dochází velmi často k opakování určitých slov (*здесь*). Užívání již zmíněných frazeologismů v tvorbě Vysockého není nic neobvyklého, dokazuje to mimo jiné autor publikace *Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого*. (Uvarov, 2007, s. 5)

Vysocký cíleně písně pro film *Вертикаль* nepsal, ale pod vlivem horského prostředí ucítil touhu to učinit. Když se písně dostaly k ostatním horolezcům, usoudili, že by tyto písně

¹⁴horolezecké písně

ve filmu zaznít měly. Právě osobní zkušenost s horami Vysockého přímo nutila pustit se do psaní. Hory jsou místem, kde se jedinec může spolehnout pouze a jenom sám na sebe, na své ruce, případně na ruce svých přátel, i toto jsou myšlenky, které jsou zpracovány v písni *Вертикаль*. (Vysockij, 1991, s. 14–15)

Píseň *Vrchol* můžeme právem označit za tu, ve které se Vysocký věnuje mezním situacím, otázce přátelství a horskému prostředí. Vysocký píseň napsal jako reakci na to, že se v horách nacházeli v místech tragédie, kde zahynula skupina pěti horolezců. Tak silný dojem to ve Vysockém zanechalo. Text písně byl inspirován reálnou událostí, Vysocký se se svými hereckými kolegy podílel na záchraně dvou horolezců, dva další zůstali v horách se zemřelým kamarádem. Vysocký však podotýká: *«Мне хотелось написать очень твердую, маршевую песню, похожую на киплингговские зонги. Жесткую, как и сам альпинизм.»* (Vysockij, 1991, s. 17–18)

Právě díky tomuto filmu v sobě Vysocký objevil vztah k horám, horolezectví ho přímo uchvátilo. Manželka Vysockého Marina Vlady vzpomíná na natáčení tohoto filmu a o písni *Vertikal* se zmiňuje jako o *hymně horolezců*. (Vladyová, 2005, s. 22)

První sloka uvádí čtenáře/posluchače do kontextu, přibližuje horské prostředí a jeho velmi vypjatou atmosféru. Popis prostředí je explicitní, v originále se vyskytuje řada geografických termínů (*равнина, климат, лавина, камнепад, обрыв*), jejich užití pomáhá navodit atmosféru drsného horského klimatu. Vysocký první sloku lokalizuje tím způsobem, že celkem třikrát užije příslovečné určení místa *здесь*, díky tomuto opakování se mu daří vyzdvihnout, čím je toto místo (*vrchol, horský hřeben*) jedinečné. Z originálu číší drsné horské klima. Kromě zmíněných geografických termínů se zde setkáváme s anaforou (Vysocký opakuje na počátku veršů slova *здесь, и*). Další výrazy, které se v textu vyskytují vícekrát, jsou *одна, камнепад*, tím je využita básnická figura epizeuxis. Slovesa, která Vysocký volil, jsou spjata s horolezeckou tematikou (*свернуть, обогнуть*).

Na počátku analýzy první sloky srovnáme výskyt geografických termínů u jednotlivých překladů. V Dvořákově překladu se setkáváme s termíny jako *rovina, lavina, strž, kamenná suť*¹⁵, Nohavica pracuje s termíny jako *vrcholy, mraky, lavina, kameny, sráz*,

¹⁵drť hornin pokrývající horské svahy (SSČ)

svah. Můžeme konstatovat, že si oba překladatelé uvědomují výskyt odborných termínů a snaží se je ve svém překladu zachovat.

U obou překladů dochází při překladu prvních veršů první sloky k verbalizaci. Cesty, kterou překladatelé volí, jsou odlišné. Mluvčí píšně se v podání Dvořáka obrací na čtenáře/posluchače a nepopisuje prostředí. Tento překlad působí naopak tak, že se jedná o rady, jak se chovat (*Neohlížejte se do roviny, spíš pozor dejte si na laviny a na to, že shora sype se kamenná sut*). Tento překlad může vyvolávat dojem cestovatelské příručky, nikoli opravdového varování před nebezpečím, které skýtají horské vrcholy. První verš první sloky v Dvořákově podání je nesrozumitelný (*neohlížejte se do roviny*). Dále se zde nepracuje s opakováním slov, které by pomohlo k navození atmosféry. Naopak se Dvořákovi podařilo pomocí zvukomalby předat zvuk padajícího kamení (*shora sype se kamenná sut*).

Nohavica první a druhý verš první sloky spojil v jeden, volí antonymický překlad a konkretizuje, jaké je v horách klima (*Zde vrcholy ční a mraky tu jsou*). *Rovinu* zaměňuje za *vrcholy*. V originále zní, že je *klima jiné/odlišné*, v tomto překladu došlo ke konkretizaci, *mraky* bývají běžnou součástí horského klimatu, na druhou stranu Nohavica dovysvětluje a nedává prostor čtenáři/posluchači k vlastní představivosti. Stěží můžeme konstatovat, zda měl Vysocký na mysli *větrné, chladné* nebo pouze *odlišné klima od klimatu nížin nebo rovin*. Dvořák v případě zmínky o *klimatu* volil překlad vynecháním.

Nohavicovi se podařilo zachovat pohyb (*A laviny řítí se za lavinou*), volba slovesa s expresivním nádechem *řítit se* dodává charakter nebezpečného jevu, jakým jsou horské laviny. Dále opakuje sloveso *padají*, a tím se zvýrazňuje *pohyb kamení*. Nohavica navíc doplňuje přirovnání, které v originále není (*tvrdé jak pěst*), dochází tedy k rozšíření originálu. Současně došlo k multiverbalizaci (*камнепад* se překládá *kameny padají*).

Čtvrtý verš v první sloce vyjadřuje alternativu, že se lze vyhnout těm nejnáročnějším úsekům. Velmi přesně originál kopíruje Dvořák (*můžeme uhnout a obejít strž*), slovo *strž* volil Dvořák vhodně, protože označuje *hluboké koryto, průrvu nebo roklí*. Nohavicovo řešení překladu termínu *обрыв* jako *svah* je legitimní, sloveso *dát se* věrně vystihuje originál, že lze zvolit odlišnou cestu.

Poslední dva verše první sloky popisují, jakou cestu si mluvčí písně vybírají. Spojka *но* vyjadřuje poměr odporovací, tento kontrast je vhodné v překladu zachovat a u obou překladů toho bylo docíleno pomocí spojky *však*. Dvořákův mluvčí písně doporučuje následující postup *s námi se strmé stezky však drž a jako v boji nastavuj ranám svou hrud*. V originále všichni vystupují jako jeden (*мы*), v tomto překladu se ale odlišuje *ty* a *my*. Slovní spojení *военная тропя* symbolizuje otevřený boj ve válce, navíc se jedná o knižní výraz. Dvořákovi se podařilo předat význam tohoto spojení a zachovat knižní výraz. Rozdíl je pouze v tom, že Dvořákově podání mluvčí písně vyzývá k *nastavování ranám své hrudi*, přičemž v originále se jedná o přirovnání, jak daná cesta bude náročná.

Daná cesta/stezka je popisována jako *трудный, опасный путь*. Nohavica opět konkretizuje (*zde příkrý je sráz a strmý je strach*). Vyjádření o strachu, že je *strmý* je neobvyklé slovní spojení. Patrně k užití tohoto slova mohlo dojít tím, že chtěl Nohavica pracovat se zvukomalbou a současně aliterací (*sráz a strmý je strach*). Při překladu posledního verše této sloky Nohavica stezku/cestu označuje pomocí superlativu *nejnebezpečnější*. Jeho překlad hodnotíme jako adekvátní, protože místo, kde je člověk vystaven boji, můžeme označit jako *nejnebezpečnější z cest*.

Druhá sloka pojednává o tom, jak je pobyt v horách krásný a co všechno nabízí ve srovnání s pobytem „tam dole“. To, že tato místa jsou nebezpečná, je jasné, ale člověk je na druhou stranu odměněn zázraky, které se mu nabídnou. Vysoký pokračuje v tendenci opakování slov (*кто, внизу*). Tato druhá sloka je plná kontrastů (*внизу, с небес*). Dále se v této sloce objevuje čtyřikrát zápor *не*. Nohavica zachovává stejný počet, v Dvořákově překladu je o jeden zápor méně.

V prvním dvojverší druhé sloky v Dvořákově podání je vyjádřena značná pochybnost (*snad*) a je změněna modalita (z pouhého konstatování se stává vyjádření nevěle – *nechce*). Podařilo se mu zde použít sloveso s horolezeckou tematikou (*лэzt*), na druhou stranu sloveso *испытать* znamená *okusit, zažít, prověřit*. Druhý verš této sloky Dvořák interpretuje dle svého (*kdo neumí snad se s horami rvát*), což bychom mohli vykládat tak, že mluvčí písně není na horské prostředí zvyklý, ale v originále je řeč o tom, že hrdina nezakusil, jakým je, právě proto, že v horách nebyl a neriskoval tam.

Nohavica je v tomto úseku na první pohled blíže originálu, v originále Vysocký použil neutrální sloveso *быва́ть*, které označuje opakovaný děj. Nohavica volí konkrétnější sloveso *lézt*, a díky tomu o něco více přiblížil horolezecké prostředí.

Třetí verš druhé sloky, který v doslovném překladu zní *třebaže tam dole hvězdy z nebes lovil*, zpracovávají překladatelé odlišně. Dvořák generalizuje a zveličuje (*najde tam dole možná na tisíc krás*), originál vyjadřuje spíše to, že nehledě na to, že *tam dole* lze pozorovat hvězdy, se nic nevyrovná tomu, co lze vidět na vrcholcích hor. Pomáhá tomu vyjádření pochybnosti (*možná*). Nohavica tento úsek přivlastňuje mluvčímu písni (*střípeček hvězdy je pro mne ten největší dar*), zaměňuje *hvězdy* v množném čísle za *střípeček hvězdy* – tedy jedné jediné hvězdy.

Obrat *звезды хватал с небес* je expresivní a navíc se jedná o frazeologismus s významem *иметь выдающиеся способности; отличаться дарованием, талантом, умом*. (Uvarov, 2007, s. 468)

Druhá polovina této sloky říká, že *tam dole nenalezneš ani část toho, co tady v horách*. Nohavicova varianta překladu *как не тянись* je velmi výstižná. Dle rodilé mluvčí tento úsek znamená *ať se snažíš sebevíc* a on volí *a tvrd' si co chceš*. Bez ohledu na to, jaké úsilí člověk vyvine nebo se k tomu bude vyjadřovat jakýmkoli způsobem, vždy *tam dole je klid*. Dále Nohavica kompenzuje vynechání přídavného jména *счастливы́й* spojením *tam dole je klid*. Velmi zajímavé je to, že posunul řád, *desetinu* překládá jako *setinku*, tím jeho překlad působí expresivněji, a o to víc jsou tyto krásy v horách vzácnější. Závěr druhé sloky působí poeticky, připomíná spíše pohádku než drsné horské klima (*nádherných kouzel a čar*), navíc zde došlo k rozšíření. Na druhou stranu je zde vyjádřen kontrast právě toho, co je tak krásné *nahoře* oproti tomu obyčejnému světu *dole*.

Dvořák má na tomto místě tendenci nivelizovat (*za celý život spokojený/osud ho ale neodmění/desetinou těch zázraků, co tady nás*.) Tento překlad se uchýlil k univerbalizaci a generalizaci (*těch zázraků* místo *красот и чудес*). Navíc zde došlo k interpretaci překladatele, o *osudu* se Vysocký nezmiňuje.

O tom, jak drsné prostředí jsou hory, se zmiňuje třetí sloka. Na tomto místě není pochyb, že to je místo na hranici života a smrti, ale současně nelze očekávat, že by se případné oběti, která padne v horách, dostalo patřičných poct, na které jsme zvyklí.

Otázka života a smrti je jedním z častých témat, kterému se věnuje Vysocký. (Šilina, 2009, s. 67) Je to další společný prvek pro vlastní tvorbu Vysockého a Nohavici, který této oblasti uděluje nemalou pozornost. (Filipová, 2013, s. 46)

První verš třetí sloky vytváří obraz smutečního rozloučení, které však v horách nenačteme. Dvořák vyjadřuje pochybnost pomocí částice *sotva*, generalizuje a současně univerbalizuje (*алые розы* a *траурные ленты* překládá jako *věnce*). Nohavica pojal toto místo expresivně (*hrát funébrmarš zde neuslyšíš*). Obraz smutečního rozloučení byl zachován, ale díky užití kalky *funébrmarš* to působí neobvykle a svým způsobem lidsky.

Kromě smutečního rozloučení lze pracovat s obrazem hřbitova, místa posledního odpočinku (*И не похож на монумент/Тот камень, что покой тебе подарил*), respektive s takovým obrazem hřbitova, který s největší pravděpodobností na těchto místech nenačteme. Dvořák je v těchto místech velmi věrný originálu (*a obelisku se nepodobá ten kámen, který ti konečně daroval klid*). Zajímavostí na tomto místě je to, že zde naopak Dvořák konkretizuje (*obelisk* je konkrétní podoba památníku/pomníku). Dvořák doplňuje příslovce *konečně*.

Nohavica rozšiřuje svůj expresivní překlad o zřídka používané slova (*flór*)¹⁶, čímž se vrací k prvnímu verši originálu. *Монумент* překládá jako *kříž*, pomníku tímto způsobem dává konkrétní podobu, ale symboliku *kříže* snižuje slovesem *netrčí*. Ve druhém a třetím verši je pozměněn oproti originálu konatel děje, v originále *kámen* předává *pokoj*, v Nohavicově překladu však klid vyhledal sám mluvčí básně.

Pietní místa bývají často budována obětí válečných konfliktů, ve třetí sloce je téma války zmíněno znovu (*Вечный огонь*). Můžeme se domnívat, že Vysocký přirovnává oběti hor k padlým ve válce. Jde o symbol spjatý s Ruskem, jeho kulturou a úctou k padlým ve válce. Jedná se o frazeologismus expresivní a představuje *символ памяти на месте захоронения павших воинов*. (Uvarov, 2007, s. 259)

Díky čtvrtému a pátému verši této sloky se vytváří obraz, jak na samotném vrcholu *září věčný oheň*. Nohavica zde volí odlišný rejstřík jazyka (*a na štítu hor kde bílý je led/tam plápolá pochodeň věčná jak svět*). Slovní spojení *plápolá pochodeň věčná* působí

¹⁶jemná průsvitná tkanina, černý flór – smuteční (ASCS)

mírně zesměšňujícím dojmem, význam slovesa *plápolat* je *hořet mihotavým plamenem*, přičemž *věčný oheň* symbolizuje oheň, který má určitou důstojnost. Jeho překlad je navíc nepřesný (*pochodeň* je tyč). Dále zde došlo k rozšíření, text je obohacen o přirovnání *věčná jak svět*. V originále není řeč o *bílém ledu*, ale o *smaragdovém* zabarvení.

Dvořák v těchto místech používá gradaci, tato figura spočívá v užití sloves *tyčí* a *září*. Je třeba doplnit, že v originále je *smaragdovou* barvou označován *led*.

V posledním verši třetí sloky se jak Dvořák, tak Nohavica překvapivě téměř shodují. První zmiňovaný překládá tento úsek slovy *ten vrchol, který sis nestačil už podmanit* a druhý překlad zní *a to je ten vrchol jenž nestačil jsi pokořit*. V originále je užito sloveso *покорить* se sémantickým významem *подчинить своей власти, своему влиянию*. Slovesa *podmanit* a *pokořit* jsou synonyma a odpovídají svým významem slovesu užitému v originále.

Ve čtvrté sloce se opět mluví o smrti, se kterou se v horách můžeme setkat. Epizeuxis je oblíbená Vysockého básnická figura, která se vyskytuje i v prvním verši čtvrté sloky, navíc textu dodává dynamičnost, obdobné vyznění originálu se podařilo zachovat Nohavicovi, který navíc ještě volí expresivní výrazy a hovorové tvary sloves (*Ať mluví co chtějí ať žvaní co chtějí*), díky užití obou sloves (*mluvit, žvanit*) dochází ke gradaci. Je to mimo jiné dáno tím, že stoupá jejich stylistické zabarvení, *mluvit* je neutrální, ale naopak *žvanit* expresivní.

V Dvořákově překladu se zdá, že došlo k překladu vynecháním, hned přechází k druhému verši, ale na rozdíl od originálu pokládá otázku (*Že člověk se zbůhdarma zabije?*) Příslowce *zbůhdarma* je knižní výraz s významem *pro nic za nic, zbytečně, marně, bezdůvodně*. Originál je však hovorový a objevuje se v něm dvakrát zápor, to se do Dvořákova překladu nepromítá, stejně tak se v překladu neobjevuje vykřičník, ale to je dáno tím, že v ruštině se k vyjádření emocionality ve větší míře užívá toto interpunkční znaménko. Tento překlad vyznívá jemně.

Nohavica volí ve svém překladu subjektivizaci (*smrt není věcí zbytečnou*). Zde se podařilo zachovat alespoň jeden zápor (*není*). Dále zde dochází k adjektivizaci, příslowce *зря* je překládáno jako *věcí zbytečnou*. V originále ve třetím verši následuje přirovnání, na co je ve skutečnosti lepší/horší zemřít. Mluvčí písně nekompromisně sděluje, že smrt v ho-

rách je *lepší*. Dvořák tento verš rozpracovává do dvou (*Vždyť takhle umřít lepší je, / než kdyby dlouho chřádnul anebo pil*). V obou verších došlo k verbalizaci, proces umírání Dvořákův překlad prodlužuje a poetizuje *dlouho chřádnul*, současně generalizuje (konkrétní alkoholický nápoj, navíc typický pro ruské prostředí, nahrazuje generalizujícím slovesem *pít*).

Nohavica v tomto místě volí zcela odlišné prostředky (*Je horší zemřít z chlastu či na kašel*), kterými jsou antonymický překlad (*je horší*), dále generalizace (*chlast* místo *vodky*) a konkretizace (*kašel* místo *nachlazení*). Na tomto místě se Nohavica nevyhnul vulgaritám (*chlast*).

To, že někdo někde v horách přijde o život, ještě neznamená, že tím veškeré snažení končí, to vyjadřuje čtvrtý a pátý verš čtvrté sloky v originále. V Nohavicově překladu (*a další už jdou a přijdou sem zas a slunce změní za nečas*) lze pozorovat jeho vlastní interpretaci, překlad je rozšířen (*a přijdou sem zas*). Možná tím chtěl naznačit, že člověk riskuje i přesto, že ví, že toto místo je velmi riskantní. Patrně jsou toto momenty, kdy Vysocký odkazuje na svoji životní pouť a styl života (prožíval vše naplno, riskoval). Nohavica změnu prostředí nahrazuje změnou počasí (*a slunce změní za nečas*), význam předán byl, byla k tomu však použita odlišná slova. *Риск* a *непомерный труд* nahrazuje slovem *nečas*, dochází tedy k univerbalizaci. Na první pohled je věrnější originálu Dvořák (*pak jiní pohodlí vymění za riziko a pachtění*). Volba verbálního substantiva *pachtění* byla odpovídající, protože označuje *usilovné namáhání se*.

Poslední verš čtvrté sloky říká, že ti *další/jiní* se dostanou tam, kam se mluvčí písňe nedokázal dostat. Dvořák zmiňuje konec cesty, což v originále není zřejmé, nevíme, zda *cíle* dosáhne (*a místo něho dobudou jeho cíl*). Stěží lze konstatovat, jestli se novým návštěvníkům hor podaří dojít do cíle, proto je Nohavicův překlad vhodnější (*a dojdou tam kam tys už nezašel*).

Pátá sloka vypráví o tom, že hory jsou nevyzpytatelné a jen stěží se lze na něco spolehnout, v takových chvílích přichází prostor na modlitbu. Vysocký se v této sloce nevyhýbá řadě hovorových výrazů (*a ну – не зевай, везение, не уповай*), objevuje se zde i horolezecká terminologie (*крюк*). V originále je celkem dvakrát rozkazovací způsob (*не зевай, не уповай*), výskyt rozkazovacího způsobu v Nohavicově překladu páté sloky je

četný (*drž se, chyt se, věř (dvakrát), modli se*), přičemž Dvořák ho má pouze jedenkrát (*spoléhej*). Užití velkého počtu imperativů přidává textu na jeho závažnosti.

Význam prvního verše páté sloky je, že *stěny jsou svíslé a musíš dávat pozor*. Věrný význam originálu zachoval Dvořák (*Na stěně musíš pozor si dát*), ztrácí se však hovorovost. Ta není ani v Nohavicově překladu (*Své stěny se drž a pevně se chyt*), ale je zde do značné míry naznačeno, jak ostražitý musí horolezec být. Opět dochází ke hromadění výrazů s obdobným významem (*drž se, chyt se*). O tom, že štěstí tady není na místě, se vyjadřuje druhý verš, výrazy *везение, не уповай* jsou hovorové, tento rejstřík jazyka nebyl ani v jednom překladu zachován. V originále je zdůrazňováno, že *здесь* není možné spoléhat na štěstí, oproti tomu Nohavica dané *štěstí* umísťuje *tam dolů* (*tam dole není záchranná síť*). Význam se mu ale podařilo zachovat. Dvořák pracuje s členitostí skal (*na žádný výstupek nespoléhat*), svým způsobem by právě *výstupek* mohl představovat *štěstí*.

O tom, že se v horách nelze spolehnout prakticky na nic, mluví třetí verš. Oba překladatelé shodně generalizují, Dvořák o něco více (*kámen ke spolupráci nedonutíš*), tím je zdůrazňováno, že v horách nelze na nic spoléhat. Oproti tomu Nohavica vytváří dynamický obraz padajícího kamení (*a kameny drolí se drolí se ze zrádných skal*). Opět zde dochází k opakování (*drolí se drolí se*), a díky tomu text graduje. Dále je doplněna vlastnost skal (*zrádné skály*).

Druhá polovina páté sloky už mluví o *týmu a týmové spolupráci*. Oba překladatelé se obracejí *na sebe samého*, tím se vytrácí týmový duch především u Nohavici, u kterého postrádáme význam přátelství (*sám sobě jen věř že stačí ti síl / věř skobě již jsi do skály vbil / a modli se aby tě pojistka držela dál*). V tomto překladu je pak daná *pojistka* jenom ve formě *skoby* nikoli v podobě *rukou přítele*.

Dvořák volí obdobný postup (*Spoléhej jenom na sílu svou, na skobu pevně zatlučenou, na to, že kamarád jistí proklouznutí*). V tomto překladu je ale zachováno, že se lze spoléhat na přítele. Domníváme se, že v originále je daná *страховка* myšlena jak ve formě *rukou přítele*, tak ve formě *skoby*. U Nohavici se ztrácí téma přátelství, proto horolezec spoléhá pouze na *skobu*.

V poslední sloce se horolezci dostávají na vrchol, prožívají absolutní štěstí a závidí těm, kterým se ten nádherný pohled teprve naskytne. Horolezci překonávají náročný te-

rén a zpět se nevydávají. *Рубить ступени* je odborný horoložecký termín, který oba překladatelé v češtině zobecnili (*teď lezeme výš – JN, škrábem se ztěžka – MD*. Idiomatické vyjádření *Ни шагу назад!* si žádá, aby bylo do českého jazyka převedeno obdobně idiomatically, útržkovitě, a to se v Nohavicově případě povedlo (*a ani krok zpět*). V Dvořákově překladu je to vynecháno, domníváme se, že se tím vytrácí odhodlání vrchol hory dobyt, na druhou stranu je vyjádřena námaha (*Škrábem se ztěžka na bílý sráz*).

Právě o námaze se zmiňují další dva verše, tělesná schránka chřadne, ale cit a touha jsou silnější. Nohavicovo *srdce* chce dosáhnout ještě výš než *srdce* mluvčího písňe. Nohavica zde text doplňuje, rozdíl je také v tom, že *srdce* mluvčího písňe je dle originálu *připraveno*, ale „jeho“ *srdce by nejraděj*, o jiné alternativě tím pádem tady nemůže být řeč. Svým způsobem je zde opět posílena expresivita, v originále se setkáváme s pouhým konstatováním (*зотово*).

Dvořák oproti originálu v těchto místech píše o problémech s hlavou (*točí se hlava*), ale vzhledem ke změně tlaku v těchto nadmořských výškách je to s největší pravděpodobností běžný zdravotní problém. „Dvořákov“ *srdce* tolik nespíchá (*chtělo by jít*).

Ve druhé polovině poslední sloky byl vrchol dobyt. Problematickým se zdá frazeologismus *Весь мир на ладони*, který je oběma překladateli přeložen rozdílně. Nohavica je věrný originálu (*máš na dlani svět*). Je zde vyjádřeno, jak se z velké výšky lze s trochou nadsázky dívat na celý svět. V Dvořákově překladu je význam do jisté míry odlišný (*Je báječný pocit mít svět u nohou*), právě „Dvořákov“ mluvčí písňe působí nadřazeně, jelikož dává najevo, že mu náleží celý svět. Oba překladatelé vynechávají, že kromě štěstí vysokohorský hrdina také *oněměl*, čímž dává najevo určitou pokoru vůči horám.

Úplný závěr písňe mluví o *zdravé závisti* a skrytě o tom, že by se horolezci znovu rádi vydali na vrchol. Mnohem větší míru závisti pozorujeme u Dvořáka (*se závisti myslíš jen na toho, kdo teprve půjde dobývat svůj první štít*). Naopak na expresivitě tomuto překladu dodává slovo *štít*, které označuje *strmý vrchol hory*.

Nohavicova míra závisti je menší (*jsi šťastný a trochu jen závidíš těm / těm dole kteří se chystají teprve lézt*), navíc je zde užita básnická figura epanastrofa.

V písni *Vrchol* lze velmi těžko hledat pravidelnost metra, v originále se setkáváme v jednotlivých verších s rozsahem od 8 do 14 slabik, Nohavica pracuje se stejným schématem,

Dvořákovo rozpětí je od 8 do 13 slabik v jednotlivých verších. Velmi složitě lze v tomto uspořádání hledat pravidelnost. Sloky v originále mají toto metrum (uvedeno v pořadí jednotlivých slok): 11/10/12/10/9/10, 10/8/12/9/9/12, 9/8/11/9/8/11, 10/8/10/9/8/10, 11/11/14/10/9/13, 11/11/14/11/11/14. Určitou pravidelnost můžeme pozorovat ve třetí a šesté sloce. Dvořákovo metrum vypadá následovně: 10/10/13/10/9/12, 10/8/11/9/9/12, 9/10/13/9/8/13, 10/8/11/9/8/11, 9/10/11/9/9/12, 9/9/11/10/13. Ani u Nohavicova metra nelze vypořádat žádné zákonitosti: 10/11/14/10/11/13, 9/10/13/10/11/13, 9/9/14/10/11/14, 10/8/11/10/8/10, 10/9/14/10/9/14, 10/11/14/10/11/13. Pouze pátá sloka má pravidelné metrum. Na základě této analýzy nelze vyvodit žádné závěry. Ani autor originálu, ani překladatelé se neřídí pravidelným metrem.

V tuto chvíli nastává otázka, jak sám autor originálu a především Nohavica pracují s hudební formou, protože už z notového zápisu je zřejmé, že připouští obměny, téměř celá píseň je rytmicky zaznamenána v triolách a ve chvíli, kdy interpret potřebuje upravit notový zápis, tak místo tří triolových osmin volí například jednu čtvrtovou notu. Notový zápis je tedy velmi volný a je už od autora originálu připůsoben obměně počtu slabik ve verších. V příloze C je uveden notový zápis s textem originálu. Dle poslechu Nohavicovy hudební interpretace můžeme s jistotou konstatovat, že překlad zpěvný je, už jenom proto, že sám píseň ve svém překladu zpívá. Nicméně rytmické změny v notovém zápisu jsou rozsáhlého charakteru a tento doplněk translatologické analýzy není hlavním předmětem této diplomové práce, tak neuvádíme variantu „Nohavicovy“ melodie. Stejně tak i Dvořákův překlad by bylo možné zpívat a muselo by docházet ke stejným obměnám jak v originále, tak i u Nohavici.

Píseň *Vrchol* má svůj příběh, pohybuje se na hraně života a smrti. Drnost prostředí lépe vyjádřil ve svém překladu Nohavica, který k tomu použil řadu básnických figur (gradace, epizeuxis, epanastrofa), velmi často rozlišoval, jestli se daná věc děje v horách (*tam*) nebo v nížinách (*tam dole*), již tradičně volí Nohavica expresivní výrazy (*funébrmarš, chlast*). Píseň má náboj díky volbě idiomatičtějších výrazů *ani krok zpět, tvrd si co chceš*.

Dvořák často vyjadřuje nejistotu, pochybnosti (*spíš, sotva, snad*). Celkově tento překlad nebudí tak silný dojem z drsného horského prostředí jako v Nohavicově případě, ale daří se mu zachovat horolezeckou tematiku a prostředí hor (*kamenná suť, skoba*). Dvořák byl kritizován Jelínkem, ve svém rozboru se věnuje písni *Братские могилы*, která

je svým tématem poměrně blízká k námi analyzované písni. Vytýká mu neobratné výrazy. (Jelínek, 2012, s. 163) My se naopak domníváme, že se v tomto textu podařilo najít mnoho vhodných výrazů (*a jako v boji nastavuj ranám svou hrud*). Tím, že však není Dvořák natolik expresivní jako Nohavica, jeho překlad tak nevyčnívá a neupoutává tolik pozornosti.

Co se týká zpěvnosti písňových textů, byl tento rozbor nejnáročnější, protože už samotný originál počítal s obměnami počtu slabik v jednotlivých verších, díky tomu je ale notový zápis přizpůsoben překladům a oba překlady lze tak považovat za zpěvné.

Kapitola 5

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo charakterizovat překladatelský styl Jaromíra Nohavici. Díky podrobné translátologické analýze doplněné o stručnou analýzu notového zápisu se podařilo zjistit, jaké jsou jeho překladatelské tendence. Je třeba říci, že Nohavica není *typický* překladatel, což bylo zmíněno v první kapitole této práce. Věnuje se řadě uměleckých oblastí. Mimo jiné i proto jeho překladatelská tvorba vykazuje určitá specifika. V jeho překladech ruských bardů jsme shledali řadu prvků, které se objevují i v jeho vlastní tvorbě (např. nepoužívání interpunkce, střídání stylů, výrazná expresivita). V námi vybraných překladech se objevují témata, kterým se Nohavica věnuje i ve své tvorbě.

V Nohavicově překladatelském stylu se do určité míry odráží jeho vlastní tvorba, často v jeho překladech dochází k vlastní interpretaci, rozšiřování originálu a navyšování expresivity ve srovnání s originálem i texty ostatních překladatelů. Na druhou stranu jeho překladatelský styl je jednotný, výše vyjmenované prvky nalezeneme ve všech analyzovaných textech.

Proto, aby Nohavicův překladatelský styl mohl lépe vyniknout, byly jeho překlady vždy konfrontovány s jinými překlady (ve dvou případech Milana Dvořáka a v jednom Petra Kovaříka), i u těchto překladatelů se podařilo charakterizovat jejich styl. Dvořák se netají tím, že chce, aby jeho překlady byly zpěvné, to se nám podařilo dokázat na základě rozboru notového zápisu, nejlépe to dokazuje jeho hudební interpretace písně *Píšu historický román*, je věrný nejen písňovému textu, ale i melodii a rytmu. Naopak u Kovaříkova překladu jsme se nedostali k materiálům, které by pojednávaly o jeho přístupu k překladu.

Nicméně striktně se drží stejného počtu slabik jako v originálním znění, stylisticky jeho překlad výrazně nevyčnívá, naopak se přiklání ke knižním výrazům.

Ve druhé kapitole bylo zmíněno, že existují dva přístupy k písňovému textu. Jak Nohavica, tak Dvořák k těmto textům přistupují tak, že jsou spjaty s hudební formou. Kovaříkův překlad byl vydán knižně a nepodařilo se dohledat, že by se tento překlad hudebně interpretoval. Pokud je tato hypotéza pravdivá, jeho přístup můžeme označit za přístup k písňovému textu jako takovému.

Nedostatky této diplomové práce spatřujeme v tom, že byly analyzovány dvě Okudžavovy písně a jedna píseň Vysockého. Charakteristika Nohavicova překladatelského stylu tak nemusí být zcela objektivní, protože poměr mezi vybranými texty byl 2:1, co se týká autorství originálu. Analýza byla rozšířena o rozbor notového zápisu, který je však velmi stručný a mohl by být předmětem dalšího a především podrobnějšího zkoumání.

Cíl práce se podařilo naplnit, Nohavicův překladatelský styl byl definován, dílčí závěry byly vždy uvedeny po rozboru jednotlivých písní. Současně byl charakterizován Dvořákův i Kovaříkův styl. Na druhou stranu Nohavica přeložil jak od Okudžavy, tak od Vysockého téměř dvacet písní, analýze by se mohly podrobit i tyto další písně.

Seznam obrázků

4.1	Píšu historický román (JN)	29
4.2	Píšu historický román (JN) – rytmus	30
4.3	Půlnoční trolejbus (JN) – rytmus	42

Literatura

Primární literatura

NOHAVICA, J. *Půlnoční trolejbus: písně Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého* [online]. Jaromír Nohavica, 2012. [cit. 30. 12. 2018]. In: YOUTUBE.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8mL3s33spJo&t=2034s>.

NOHAVICA, J. *Tvorba – přeložené texty* [online]. Jaromír Nohavica. [cit. 30. 12. 2018].

Dostupné z:

http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/prelozene/_texty_index_prelozene.htm.

OKUDŽAVA, B. *Půlnoční trolejbus, Výbor z veršů a písní*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

OKUDŽAVA, B. *Čajepitije na Arbate: Stichi raznych let*. Moskva: Izdatelstvo PAN, a. ISBN 5-85030-052X.

OKUDŽAVA, B. *Ja pišu istoričeskij roman* [online]. [cit. 30. 12. 2018]. In: YOUTUBE.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3cfB19GVMV0>.

OKUDŽAVA, B. *Polnočnyj trollejbus* [online]. Moroz Records. [cit. 30. 12. 2018].

In: YOUTUBE. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMREaIAsNNA>.

OKUDŽAVA, B. *Pesni Bulata Okudžavy*. Moskva: Muzyka, 1989.

VONDRÁK, J. *Bulat Okudžava aneb od Nohavici k Provázku*. Praha: DOBROVSKÝ, s.r.o., 2014. ISBN 978-80-7390-224-7.

VYSOCKIJ, V. *Stichotvorenija, Pesni teatra i kino, Poema, Proza i dramaturgija*.

Sankt Peterburg: U-Faktorija, 1998. ISBN 5-89178-070-4.

VYSOCKIJ, V. *Sirenevyj tuman: Pesennik: Ljubimyje pesni i romansy dlja golosa i gitary* [online]. Kompozitor. [cit. 30. 12. 2018].

Dostupné z: <http://a-pesni.org/bard/vysockij/verchina.htm>.

VYSOCKIJ, V. *Zdes vam ne ravnina* [online]. Danmark Music Group. [cit. 30. 12. 2018].

In: YOUTUBE. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HLByZVai0Kk>.

VYSOCKÝ, V. *Pravda a lež*. Praha: Votobia, 1997. ISBN 80-7220-020-8.

Sekundární literatura

BYKOV, D. *Bulat Okudžava*. Moskva: Molodaja gvardija, 2009.

ISBN 978-5-235-03255-2.

CHRISTOFOROVA, S. B. O poetike Bulata Okudžavy. In: KRYLOV, A. E. (Ed.)

Okudžava, Problemy poetiki i tekstologii. Moskva: Gosudarstvennyj kul'turnyj centr-muzej V. S. Vysockogo, 2002. ISBN 5-901070-03-8.

DEMIDOVA, A. S. *Vladimir Vysockij, kakim znaju i ljublju*. Moskva: Sojuz

těatral'nych dějatělej RSFSR, 1989. ISBN 5-901070-07-0.

DORAZÍN, M. *Nohavica převzal v Moskvě Puškinovu medaili. Putinovi zazpíval*

Okudžavu [online]. Český rozhlas, 2018. [cit. 25. 11. 2018].

Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/jaromir-nohavica-putin-vyznamenani-puskinova-medaile-kreml_1811041312_och.

FELTLOVÁ, M. *Jaromír Nohavica získal italskou cenu Premio Tenco* [online]. Český

rozhlas, 2011. [cit. 25. 11. 2018]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jaromir-nohavica-ziskal-italskou-cenu-premio-tenco-5123793>.

FILIPOVÁ, H. *Slovo a jeho význam v písňové tvorbě Jaromíra Nohavici*. Olomouc:

Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2013.

HERMAN, J. *Dělat operní legraci je vážná věc* [online]. Divadelní noviny, 2017. [cit. 25. 11. 2018].

Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/hrabe-ory-lazebnik-sevillsky-recenze>.

- HRUBCOVÁ, Z. *Jaromír Nohavica: Vývoj autorské poetiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011.
- IBRAHIM, R. – PLECHÁČ, P. – ŘÍHA, J. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.
- Internetová jazyková příručka* [online]. Jazyková poradna ÚJČ AV ČR. [cit. 21. 12. 2018]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>.
- JELÍNEK, I. Vladimír Vysocký v českých překladech z pera Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Raduzy. In: JELÍNEK, I. (Ed.) *Preklad a kultúra 4*. Nitra-Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave, 2012.
- JELÍNEK, I. *Poetičeskaja i perevodčeskaja transformacija žanra avtorskoj pesni*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2011.
- KAMANKINA, V. M. Pesennyj styl B. Okudžavy kak obrazec avtorskoj pesni. In: KRYLOV, A. E. (Ed.) *Okudžava, Problemy poetiki i tekstologii*. Moskva: Gosudarstvennyj kul'turnyj centr-muzej V. S. Vysockogo, 2002. ISBN 5-901070-03-8.
- KOTTOVÁ, A. *Seznam vyznamenaných osobností 2017. Ocenění získala Vondráčková, Troška, Schröder i Nohavica* [online]. Český rozhlas, 2017. [cit. 30. 12. 2018]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/seznam-vyznamenanych-osobnosti-2017-oceneni-ziskala-vondrackova-foglar-schroder_1710282045_ako.
- KUNČÍKOVÁ, A. V. *S Jaromírem Nohavicou o poezii a muzice. Rozhovor na první dobrou* [online]. OperaPlus, 2018. [cit. 25. 11. 2018]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/jaromirem-nohavicou-poezii-muzice-rozhovor-prvni-dobrou/>.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.
- NIČIPOROV, I. B. Poetičeskije portrety gorodov v lirike Bulata Okudžavy. In: KRYLOV, A. E. (Ed.) *Okudžava, Problemy poetiki i tekstologii*. Moskva: Gosudarstvennyj kul'turnyj centr-muzej V. S. Vysockogo, 2002. ISBN 5-901070-03-8.
- Obec překladatelů Czech Literary Translator's Guild* [online]. Obec překladatelů. [cit. 18. 12. 2018]. Dostupné z: <http://database.obecprekladatelu.cz/>.

- POPOVIČ, A. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.
- PROKEŠ, J. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- Slovari.ru* [online]. Slovari.ru. [cit. 21. 12. 2018].
Dostupné z: <http://slovari.ru/start.aspx?s=0&p=3050>.
- SOUŠKOVÁ, D. *Hudební druhy a žánry*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007.
- Spravočno-informacionnyj portal* [online]. Gramota.ru. [cit. 21. 12. 2018].
Dostupné z: <http://gramota.ru/>.
- ŠILINA, O. *Tvorčestvo Vladimira Vysockogo i tradicii russkoj klassičeskoj literatury*. Sankt-Peterburg: Ostrovitjanin, 2009. ISBN 978-5-98921-024-4.
- TRÁVNÍČEK, J. *O českém folku a písničkářích*. *Česká literatura*. 2003, 51, 6.
- UVAROV, N. S. *Frazeologizmy v tvorčestve Vladimira Vysockogo*. Omsk: Izdatel'skij dom Nauka, 2007. ISBN 978-5-8268-1099-6.
- VLADYOVÁ, M. *Vladimír aneb Zastavený let*. Praha: Albatros, 2005.
ISBN 80-00-01682-6.
- VYCHODILOVÁ, Z. *Vvedenie v teoriju perevoda dlja rustitov*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci Filozofická fakulta, 2013. ISBN 978-80-244-3417-9.
- VYSOCKIJ, V. *130 pesen dlja kino*. Moskva: SOJUZ KINEMATOGRAFISTOV SSSR, 1991.
- Web Jaromíra Nohavici* [online]. Jaromír Nohavica. [cit. 25. 11. 2018].
Dostupné z: <http://www.nohavica.cz/>.
- ZAJCEV, V. A. *Pesni grustnovo soldata*. In: KRYLOV, A. E. (Ed.) *Okudžava, Problemy poetiki i tekstologiji*. Moskva: Gosudarstvennyj kul'turnyj centr-muzej V. S. Vysockogo, 2002. ISBN 5-901070-03-8.
- ZAJCEV, V. A. *Okudžava. Vysockij. Galič: Poetika, žanry, tradicii*. Praha: Gosudarstvennyj kul'turnyj centr-muzej V. S. Vysockogo, 2003. ISBN 5-901070-07-0.

Пříloha A

Я пишу исторический роман

Умеренно

Булат Окуджава

mp Cm G⁷ Cm

В склян - ке тем - но - го стек - ла
 V lách - vi tma - vo - ze - le - né
 V práz - dné lách - vi od pi - va

3 Fm

из - под им - порт - но - го пи - ва по - за крас - на -
 od za - hra - nič - ní - ho pi - va kve - tla rů - že
 dob - ré za - hra - nič - ní znač - ky kve - tla rů - že

6 Cm

-я цвела гор-до и не-то-роп-ли-во. И - сто-ри-чес-кий ро-
 vzne - še - ně krás - ná jak už rů - že bý - vá. Já měl svo - ji ú - lo -
 oh - ni - vá hr - dě po - ma - lu a plač - ky Psal jsem řá - dek po řád -

10 Fm⁶ | 1. 3. Cm/G

-ман со - чи - нял я по - не - мно - гу, про - би - ва - ясь, как в ту - ман,
 hu, psal jsem ro - mán his - to - ric - ký, od před - mlu - vy k dos - lo - vu
 ku his - to - ric - ké ve - le - dí - lo vy - se - dá - val na zad - ku

15 G⁷ Cm | 2. Cm/G

от про - ло - га к э - пи - ло - гу. и по - ру - чи - ком в от - став - ке
 pro - bí - jel se me - to - dic - ky.
 až se sli - lo co kde by - lo

Пříloha A: Píšu historický román (Okudžava, 1989, s. 148–149)

Пříloha B

Полночный троллейбус

Подвижно

Булат Окуджава

$\text{♩} = 120$

mp Ког - да мне не - в мочь пе - ре - си - лить бе - ду, ког - да под - сту -
 Když do - je - ti dech a všech - no ze - všed - ní, když zou - fal - ství

па - ет от - ча - я - нье, я в си - ний трол - лей - бус са - жусь на хо - ду, в по -
 za - hnat ne - ní čím, já na mod - rý tro - lej - bus, už po - sled - ní za

след - ний в слу - чай - ный. Я в си - ний трол - лей - бус са - жусь на хо -
 jíz - dy na - sko - čím, já na mod - rý tro - lej - bus, už po - sled -

ду, в по - след - ний, в слу - чай - ный. По - след - ний трол -
 ní za jíz - dy na - sko - čím.

Пříloha B: Půlnoční trolejbus (Okudžava, 1989, s. 23)

Пříloha C

Здесь вам не равнина

Из кинофильма "Вертикаль"

Подвижно

Владимир Высоцкий

mf $\text{C}\sharp\text{m}$

Здесь вам не рав - ни - на, здесь кли - мат и - ной и -

дуг ла - ви - ны од - на за од - ной, и здесь за кам - не - па - дом ре - вет кам - не - пад. И

мож - но свер - нуть, об - рыв о - бо - гнуть, но мы вы - би - ра - ем труд - ный путь, о -

пас - ный, как во - ен - на - я тро - па. И

пас - ный, как во - ен - на - я тро - па.

$\text{G}\sharp 7$ $\text{C}\sharp\text{m}$

$\text{G}\sharp 7$ $\text{C}\sharp\text{m}$ $\text{C}\sharp\text{m}$

Пříloha C: Vrchol (Vysockij)