

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2011

Veronika Tichá

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Veronika Tichá

Komentovaný překlad:

La, la, la novými očima aneb hudba promlouvá k Americe (John McWhorter: *Doing Our Own Thing: Degradation of Language and Music in America, and Why We Should, Like, Care*. Gotham Books: New York City, 2004. ISBN 1-592-40084-1, s. 197-212)

Commented translation:

La La La Through a New Lens: Music Talks to America (In: John McWhorter: *Doing Our Own Thing: Degradation of Language and Music in America, and Why We Should, Like, Care*. Gotham Books: New York City, 2004. ISBN 1-592-40084-1, pp. 197-212)

Praha, 2011

doc. PhDr. Jiří Josek

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své bakalářské práce doc. PhDr. Jiřímu Joskovi za cenné rady a motivující přístup k mé práci, autorovi knihy Johnu McWhorterovi za laskavé zodpovězení mých dotazů, Thomasovi Levecchiovi za ochotu při objasňování amerických reálií a všem svým přátelům, kteří mi poskytli konzultaci ohledně odborné terminologie.

Acknowledgements

I would like to express my gratitude to doc. PhDr. Jiří Josek, supervisor of my thesis, for his valuable advice and motivating approach to my translation; John McWhorter, author of the book, for his kind clarification of my doubts; Thomas Levechia for his helpfulness during my research on American musicians and cultural facts, and all my friends who found time to help me with the translation of professional terms.

Prohlášení

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

V Praze dne 24. 8. 2011

podpis

Anotace

Cílem této práce je přeložit do češtiny prvních dvacet normostran kapitoly *La la la Through a New Lens: Music Talks to America* od Johna McWhortera a překlad opatřit komentářem. Komentář se skládá ze čtyř částí: První část je věnována překladatelské analýze, která představuje objektivní a subjektivní slohotvorné činitele výchozího textu a nastiňuje koncepci překladu. Ve druhé části je uvedena typologie překladatelských problémů, kde jsou řešeny problémy výrazové a kulturní neekvivalence a převod charakteristických rysů výchozího textu, třetí část se zabývá typologií posunů, ke kterým při překladu došlo, a ve čtvrté části je popsána překladatelská metoda.

Klíčová slova: *komentovaný překlad, překladatelská analýza, gramatika, syntax, lexikum, výrazová neekvivalence, kulturní neekvivalence, Amerika, Spojené státy americké, hudba*

Abstract

The aim of my thesis was to translate into Czech the first twenty standard pages from the chapter *La la la Through a New Lens: Music Talks to America* by John McWhorter, and provide the translation with a commentary. The commentary comprises four parts: The first part is a translation analysis, presenting extra- and intratextual factors of the source text, and outlining conception of the translation; the second part contents typology of problems and challenges, consisting in expression and word non-equivalence, cultural non-equivalence, and translation of specific features of the source text; the third part summarizes the types of shifts occurring in the translation, and the last part describes the translation method.

Keywords: *commented translation, translation analysis, grammar, syntax, lexis, stylistics, expression and word non-equivalence, cultural non-equivalence, America, The United States of America, music*

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Vlastní překlad.....	8
3. Motivace k výběru textu	25
4. Překladatelská analýza.....	26
4.1 Vnětextové faktory.....	26
4.1.1 Odesílatel a autor	26
4.1.2 Příjemce.....	26
4.1.3 Funkce	27
4.1.4 Místo a čas vzniku původního a překladového textu	28
4.1.5 Médium.....	28
4.2 Vnitrotextové faktory	29
4.2.1 Téma, obsah.....	29
4.2.2 Kompozice textu.....	29
4.2.3 Slohové postupy	30
4.2.4 Lexikum.....	30
4.2.5 Styl.....	30
4.2.6 Figury a tropy	31
4.2.7 Suprasegmentální rysy.....	31
4.2.8 Gramatika a syntax	31
5. Typologie překladatelských problémů.....	33
5.1 Úvod.....	33
5.2 Názvy kapitol	33
5.3 Vlastní jména	33
5.4 Gramatika.....	34
5.5 Koheze.....	34
5.6 Výrazová neekvivalence	34
5.6.1 Reálie.....	34
5.6.2 Terminologie	35
5.6.3 Polysémie	35
5.6.4 Konotační hodnota výrazu.....	36
5.6.5 Zvukomalba.....	36
5.7 Kulturní neekvivalence	36

5.7.1 Reálie	36
5.7.2 Názvy děl	36
5.7.3 Poznámky překladatele	37
5.8 Intertextovost	37
5.9 Překlad veršů	38
5.10 Kontextová a situační pragmatika	38
6. Typologie posunů	39
6.1 Expresivita - neutralita	39
6.2 Obraznost - doslovnost	39
6.3 Exotizace - naturalizace	39
6.4 Konkrétnost – obecnost	40
7. Metoda překladu	41
8 Závěr	42
Bibliografie	43
Příloha 1 – dopis autorovi a jeho odpověď	45
Příloha 2 – text originálu	48

1. Úvod

Text, který jsem si vybrala ke svému bakalářskému překladu, pochází z knihy *Doing Our Own Thing: The Degradation of Language and Music, and Why We Should, Like, Care* od amerického autora Johna McWhortera. Kniha vyšla v roce 2004 a analyzuje, proč Američané přestali pečovat o svůj jazyk, a to v řeči i písmu, a co způsobilo onu radikální změnu v jejich vnímání hudby. Autor knihu rozčlenil do sedmi kapitol a v každé se věnuje jinému aspektu, od úpadku každodenního jazyka přes rétoriku až po muziku. Účelem této knihy je poukázat na tento neblahý fenomén uvnitř americké společnosti a přimět tím čtenáře k zamyšlení.

V kapitole *La La La Through a New Lens: Music Talks to America* autor chronologicky analyzuje stav hudby v různých obdobích amerických dějin (zejména dvacátého století) a ve svých argumentech se opírá o sociologické, kulturní a historické okolnosti.

Kniha je primárně určena americkému čtenářstvu, v českém prostředí by však její téma mohla oslovit každého zájemce o americkou kulturu, hudbu a jazyk. Publikace je pozoruhodná nejen z hlediska svého obsahu, ale v neposlední řadě i tím, že se český čtenář dozví, jak Američané vnímají sami sebe a pronikne do jejich mentality.

Tuto práci jsem strukturovala takto: nejprve uvádím vlastní překlad výchozího textu a ten poté podrobuji překladatelské analýze, v níž se zabývám objektivními a subjektivními slohotvornými faktory. Pro inspiraci mi posloužily analytické modely Marie Čechové a Christiane Nord. Mezi subjektivní (vnitrotextové) faktory zahrnuji specifické vlastnosti textu, a to na rovině gramatické, stylistické, lexikální a pragmatické. Již v této části se zabývám koncepcí překladu a zamýšlím se nad správným převodem. V následující části, pojmenované Typologie překladatelských problémů, uvádím konkrétní problémy a jejich řešení. Dále nastiňuji typologii posunů a nakonec popisuji překladatelskou metodu, která vychází z překladatelské analýzy.

2. Vlastní překlad

La la la novými očima

aneb hudba promlouvá k Americe

Před několika lety tým amerických paleontologů strávil pár měsíců v Egyptě, kde odkrýval kostry dinosaurů. Jedné noci navštívili místní koncert, který se konal ve stanu. Dva z nich si shodou okolností přivydělávali jako profesionální bubeníci. Jeden si přisedl k egyptským bubeníkům a začal s nimi hrát do jejich tradičního rytmu. Aby ho „přikrášlil“, začal po chvíli bubnovat do mezidob. Egyptští bubeníci však pokaždé laskavě řekli *la, la, la!*, což v arabštině znamená „ne, ne, ne“. V Egyptě je zvykem přizpůsobit se schématu, jehož neměnnost je vnímána jako symbol společného dědictví a přežití: „U nás se to dělá takto“. Avšak dotyčný bubeník měl coby Američan při hraní nutkání trvat si na svém „A *já* to dělám *takhle*.“ Byl to mladík odkojen Amerikou, jaká učí umělce prosazovat svou osobitost, dělat si věci po svém.

Tento přístup je dnes pro Američany tak přirozený, že ho vnímají spíše jako zásadu než jako volbu. A tento drobný kulturní rozpor, do něhož se dotyčný bubeník v té naprosto odlišné kultuře Egypta dostal, jasně ilustruje, co v dnešní době znamená být Američanem.

Hudba „mluvená“ a hudba „psaná“

Ve dvou předešlých kapitolách, v nichž jsme se věnovali poezii a písňovým textům, se postupně diskuze čím dál tím více odkláněla od jazyka k hudbě. Je to pochopitelné, neboť hudba je formou lidského vyjadřování, druhem jazyka, takže to zde mělo své opodstatnění. Tvrdil jsem, že ve Spojených státech došlo k posunu ve vztahu k sebevyjadřování, jehož důsledky přesahují cokoliv souvisejícího se vzděláním a širšími proudy intelektuální historie. Pokud se nemýlím, tak mohu předvídat, že tato změna se týká nejen mluveného a psaného jazyka, ale i hudby. Inu, a já to předvídám a pro své tvrzení mám důkazy. Většina Američanů narozených v poválečných letech a mladších má hudební citění těsně spjata s citem pro jazyk a dává přednost instinktu, spontánnosti a jednoduchosti před objektivností, plánovitostí a komplikovaností.

Nicméně, řečeno pojmy, které jsme zavedli pro účely této knihy, existuje jakási psaná a mluvená hudba. Stejně jako jazyk může být i hudba lidskou univerzálií – každý národ má písně a nástroje. A stejně jako je tomu u jazyka, i hudba se ve své ryzí podobě objevuje bez zápisu - psaná hudba vznikla uměle. A také má svá proti; systémy hudební notace jsou stejně tak těžkopádné a nepřesné jako systémy písma. Například západní systém hudební notace je zkosnatělý a objevuje se v něm spousta nahodilých prazvláštností, nad kterými zůstává rozum stát, podobně jako nad seřazením písmen QWERTZ na počítačové klávesnici. A tak jako písmo nemůže vyjádřit intonaci, hudební notace opomíjí nuance, které člověk zaznamená, až když uslyší někoho daný part hrát.

Avšak stejně jak je tomu u řeči, i v hudbě s sebou zápis přináší výhody. Jsou místa, kam hudba může zajít jen tehdy, existuje-li v psané formě, která muzikanta osvobodí od nároků na paměť.

V západním světě nejspíš bude nejlepší ukázkou vážná hudba. Ústně šířená lidová píseň bude mít jednoduchou, snadno zapamatovatelnou melodii, s častokrát se opakujícími popěvkami typu „A teď všichni!“. Před sedmi lety jsem v Petrohradu zaslechl skupinku stařenek zpívat pro peníze ruské lidové písně a i dnes si dokážu vybavit onu mollovou tóninu s melodií na třech dobách v refrénu. Byla koneckonců vymyšlená tak, aby se lidem, negramotným či pologramotným, vryla pod kůži a ti si ji tak mohli předávat z generace na generaci. Beethovenova 7. symfonie by se však tímto způsobem předávat nedala. Její melodie jsou příliš dlouhé, rozvíjí se příliš idiosynkraticky, mají spoustu variací a celá skladba je jednoduše řečeno příliš dlouhá na to, aby ji někdo znal zpaměti - s výjimkou muzikantů, kteří ji poslouchají pořád dokola, aby ji nastudovali – a i ti k tomu potřebují notový zápis. Navíc se na ní podílí více než dvanáct nástrojů, z nichž každý má svůj vlastní part. Vážná hudba by se bez pera a inkoustu zkrátka neobešla.

V tomto smyslu je klasická hudba nepřirozená, obdobně jako vysoký řečnický styl, klasická poezie či hutně napsaná próza. Muzikant, který chce vážnou hudbu přednést, se neobejde bez horlivého, intenzivního cvičení a opravdového úsilí a posluchač zase bez velké pozornosti a cviku, aby ji ocenil. Vyjma posluchačsky nenáročných, notoricky známých skladeb jako Čtvero ročních období od Vivaldiho, Mozartovy Malé noční hudby anebo první věty Beethovenovy 5. symfonie - Osudové, které by nepohnuly snad jen mrtvolou, je klasika *těžká*. Brahmsovy komorní skladby mají sice krásnou strukturu, ale jen zřídka jsou chytlavé a člověk musí mít cvik anebo je slyšet několikrát, aby je mohl plně

vstřebat jako hudební motiv než jen jako pouhý zvuk. A co teprve Schoenberg, snažící se přivést klasiku na nový stupeň vývoje - jeho hudba nás může vyloženě rozčilovat. On své skladby záměrně komponoval tak, aby nebyly chytlavé. I spousta hudebně založených lidí je může slyšet třeba stokrát a i tak zůstane k jeho umění hluchých. Klasika zvedá laťku, a to markantně.

Ucho „baby boomera“

I když to vážná hudba neměla vždycky lehké, zaujímala dříve v Americe své místo. Převažující část veřejnosti v ní nacházela upřímné zalíbení a obecná norma vyžadovala, aby si ji i zbytek proseděl – nikdo jí zkrátka neunikl. Lidé měli za to, že zájem o hudbu na vyšší než elementární úrovni patří k životu řádného občana střední třídy. Toto je popis tehdejší Ameriky, který mi připadá mimořádně výstižný: byl to

severní, civilizovaný a bílý svět. (...) Z převážné většiny ho tvořila střední třída, samolibí obchodníci a vyšší úředníci, lidé s uhlazeným rukopisem a čistými límcí, kteří to uměli se stroji. Byl to pokrokový svět zručnosti a professionalism, vkusu (podle převažujících standardů, jak jinak), sebekázně a hluboké přeměny. Jeho hudba musela být zdvořilá, prosta sexu a seriózní – avšak nijak intelektuální.

Klíčový rozdíl mezi dnešní a výše popsanou Amerikou tkví v tom, že hlavní dvě věci, k nimž tehdejší posluchač upínal sluch, byly melodie a harmonie. Květnaté operety jako *Princezna Inkognito (Naughty Marietta)* či *Veselá vdova (The Merry Widow)* okouzly publikum i přes své směšné příběhy, přezdobené texty a herecké výkony hodné animovaných filmů, neboť to, za co si diváci platili, byly ony táhlé, oslnivé melodie jako „I'm Falling in Love with Someone“ nebo „The Merry Widow Waltz“.

Rytmus byl vedlejší. Když se v ragtime a raných dobách jazzu dostal do vedoucího postavení, lidé nevěděli, jestli ho mají přijmout jako podivně svůdnou výstřednost, nebo popud k hýření, protože ona zázračná moc synkopovaného rytmu byla pro bílé publikum nová. Jen málo věcí dokáže svým půvabem člověka pohltnout tak jako texty ragtime písní z období před první světovou válkou, při jejichž poslechu „máte co dělat, abyste si nezačali poklepávat nohou“. Říct dnes něco jako „Poslouchal jsem U2 a poklepával jsem si u toho nohou do rytmu!“ by znělo podivně. Ale pro lidi, kteří vyrostli na pochodech, gize, waltzu a salonních baladách, byl pocit toho, že „to šlape“, stejnou novinkou, jako pro nás bylo

pálení v nose, když jsme tenkrát před dvaceti lety začali jíst sushi a přehnali jsme to s wasabi. Za časů Abrahama Lincolna ani Emily Dickinson se rozhodně nejammovalo.

Ale i u lidí, kteří se nechali unést synkopováním, stále vedla melodie a harmonie. Například raná ragtimová píseň „The Maple Leaf Rag“ od Scotta Jopplina nebyla vnímána jako rytmická stopa, ale jako jedinečná chytlavá písnička. Dnes však většinu Američanů na hudbě zajímají zejména dvě věci: 1) rytmus a 2) to, zda projev a hlas zpěváka působí „opravdově“.

Tím nechci říct, že bychom nadobro zanevřeli na melodii a harmonii. Dokážeme se však bez nich obejít, plní-li rytmus dostatečně svou úlohu, zatímco v prastarých dobách by to nešlo. Rap je toho skvělým příkladem; vždyť sedmdesát procent dnešních posluchačů rapu jsou běloši. Neustávající tepot housové hudby, kterou dekorují pouhé útržky textu, přivádí náš fetiš pro rytmus na logickou mez. Radost, s níž čím dál tím více lidí holduje populární hudbě Třetího světa (world beatu) také vězí v rytmu; u většiny fanoušků hraje ve vztahu k této hudbě zásadní roli tanec. I když mohou být hudební rytmy Třetího světa složité, přesto se stále dokola opakují anebo se obměňují po určitých intervalech, během nichž zůstávají neměnné. Rytmus je ohromně, božsky svůdný. Ale pořád představuje méně propracovanou formu vyjadřování než dlouhé hudební linky s decentními, měnícími se harmoniemi, které ze sebe potí hráč klasiky. Například Mahlerova hudba byla složitá jak uvnitř čtyřdobých taktů, tak tím, jak se takty nepředvídatelně obměňovaly i uprostřed vět. Mahler neměl tu možnost opakovat stále dokola totéž.

Co se týká hlasů, některé jsou tak čisté, až nás z nich mrazí, ale i bez takových se obejdeme. S úsměvem můžeme přiznat, že Bob Dylan neumí zpívat, a i přesto ho považujeme za uměleckou hvězdu. Hlas Toma Waitse je vyloženě drásavý, a to je přesně jedna z věcí, která se jeho fanouškům líbí. Právě to, že zní jako kdejaký starý řidič kamionu, kouřící jednu cigaretu za druhou, mu dodává punc „opravdovosti“. V minulosti však nic takového jako populární studiová hvězda, která by nebyla schopná vyloudit čistý tón, neexistovalo. Tedy až na komiky, kteří své písničky napůl promluvili (například Eddie Cantor¹). V ostatních případech člověk musel umět udržet melodii, a to příjemným tónem, lahodícím lidskému uchu – k čemuž potřeboval cvik anebo zvláštní nadání. Jinak řečeno, od člověka se neočekávalo, že bude zpívat tak, jak mluví. Dnes však, čím je tomu zpěvák

¹ 1892-1964, americký bavič, tanečník, zpěvák a herec, který byl ve své době obrovsky populární (pozn.překl.)

blíže, tím lépe. Není tedy překvapivé, že rap, který zcela potírá zpěv, v dnešní době získal tak rychle na popularitě. Většině z nás zní trénovaný, umělecký hlas nuceně a nepatříčně a čím méně ho je, tím jsme radši.

V dnešní době, která ctí rovnostářství, multikulturalismus a skepticismus západních elitních norem, máme nevyhnutelnou tendenci k pohodlným tvrzením typu „hudba je hudba“ nebo že Yo-Yo Ma² a Bono stoupají po odlišných cestách na vrchol stejné hory. Faktem však zůstává, že ať už má nad námi hudba jakoukoliv moc, ta, která se zakládá na opakovaném rytmu a tónu hlasu, jenž je pomocí opravných nahrávek a míchání schopen vytvořit každý pátý člověk, má blíže k hudebnímu vyjadřování analfabetů než k vážné hudbě. Pokud jednou z hlavních věcí, která vás na písničce zaujme, je její taneční rytmus, kterým začíná, anebo celkový dojem ze zpěvákova hlasu, potom se v devíti z deseti případů jedná o hudbu „mluvenou“. Taková muzika je, obdobně jako řeč, založena na krátkých, často se opakujících pasážích, které se dají zapsat i přehrát jednodušeji než vážná hudba, a které nekladou vysoké nároky na posluchače. A když se smysl pro krásu hlasu spojí s obyčejnými věcmi, se kterými se setkáváme v každodenním životě, dostaneme se opět k mluvenosti – mluvený jazyk je osobnější a subjektivnější než jazyk psaný.

Mým záměrem není - jak to často v této knize dělám - jen kritizovat. Mám rád jazz, vážnou i divadelní hudbu. Ale dobrým rytmem se nechávám unést stejně jako kdokoliv jiný. Značnou část mojí sbírky CD tvoří rock a soul a našel by se v ní i nějaký ten rap a dodnes mám štos 45palcových desek, které jsem sbíral v osmdesátých letech hlavně proto, že rytmy tehdejších nahrávek byly vážně dobré. Osobně nejsem zpravidla velkým příznivcem hlasu. Více mě zajímá instrumentální složka - a trochu paradoxně, vzhledem ke svému povolání lingvisty – nejsem schopen z paměti zazpívat text písničky ani po dvacátém poslechu. Přesto kdybych si musel vybrat mezi operním hlasem a hlasem Gladys Knight, rozhodl bych se pro Gladys; opera má své světlé chvíle, ale v kuse toho snesu odsud posud (ať už je to anglicky, nebo ne).

Ale i tak zůstávají jistá fakta. Pro to, abychom pochopili a vzali si k srdci dlouhé melodie a harmonické sekvence, které by bez notového zápisu nevyhnutelně upadly v zapomnění, si musíme pěstovat cvik. A pro to, abychom si vychutnali cyklický rytmus a osobitost hlasu, musíme se vcítit do negramotného (ovšem kultivovaného) divocha a sdílet

² Současný americký cellista a skladatel orchestrální hudby, který získal řadu ocenění, včetně Grammy (pozn. překl.)

s ním jeho cit pro muziku. Na většinu nahrávek, které se dnes objevují na pultech obchodů Tower Records³, sedí ten druhý popis. Mnoho lidí pod šedesát let nikdy nepoznalo Ameriku, kde by tomu bylo jinak, a tak mají pocit, že hudba založená na rytmu a „funky“ zpěvu není jedním z druhů hudby, ale hudba sama, a že většina ostatních stylů je „pro staré“. Jednou mě pozorovala kamarádka, jak jsem se se zavřenýma očima zlehka pohupoval do hlavního motivu Čajkovského 6. symfonie a ptala se „Co to děláš?“ „Užívám si muziku“, řekl jsem. „Ty jsi snad nikdy neviděla nikoho vychutnávat si melodii?“ „Jo, staříky,“ odpověděla. A vzhledem k tomu jedinému období, jaké za život poznala, byla její reakce naprosto pochopitelná.

Jiná moje dlouholetá kamarádka vzpomínala na svého kamaráda, který si uvědomil, že jeho nový vztah nebude fungovat, potom co z jeho přítelkyně vypadlo, že nemá ráda taneční afrobeat Kanda Bongo Mana. Moje kamarádka se svým kamarádem a celou svou partou byli ve své době z Kanda Bongo Mana jako v transu, a tak moje kamarádka posměšně líčila, jak ta žena jeho hudbu zavrhlá jako „monotónní kolovrátek“. Avšak zatímco to, zda je Kanda Bongo Man monotónní, je otázkou vkusu, „kolovrátkovské“ to prostě je – je to veselé, chytlavé, s donekonečna se opakujícími rytmy, které jsou navíc příkrášleny o rozjařené, exotické popěvky v jazyce lingala. Pro mou kamarádku však označení této hudby za „kolovrátek“ bylo stejné jako vysmívat se kočce za to, že je nahatá. Pro ni, stejně jako pro miliony těch, kteří mají v lásce housovou muziku, je opakovanost duší hudby samotné.

Do šedesátých let však Amerika neznala žádnou komerčně významnou hudbu, v níž by čirá repetitivnost hrála klíčovou roli. A jelikož v prosloveh spíše mluvíme, než řečnime, píšeme stále více tak, jak mluvíme a mluvení napodobujeme i v poezii, zbožňujeme zkrátka hudbu, která mluví.

³ Jeden z největších amerických obchodů s hudebními a filmovými nosiči (pozn. překl.)

Proč byl Mickey Mouse dirigentem?

Aneb klasika na ústupu

Předchozí pasáž o tom, jaký dříve mívali Američané cit pro muziku, pochází z jedné stati o animované pohádce z roku 1935, *Mickeyho kapela (The Band Concert)*. Mickey Mouse diriguje nepříliš sehranou dechovou kapelu hrající předeheru k *Vilému Tellovi* a do toho kačer Donald několikrát vstoupí písní „Turkey in the Straw“⁴ na flétnu. I tento nevinný scénář odhaluje jinou Ameriku: Proč Mickey Mouse diriguje orchestr? A co dnes vůbec znamená pojem kapelní koncert? V roce 1935 byly koncerty symfonických kapel a místních orchestrů pod širým nebem v Americe stále ještě na denním pořádku. Ale v dnešní době se koncerty na venkovních pódii⁵ konají jednou za uherský rok, takže by o nich těžko někdo psal kreslenou pohádku. Postavičky v nových televizních animovaných filmech k dirigování orchestrů netíhnou. V kresleném seriálu *Johnny Bravo* se nestane, že by si hlavní hrdina vzal taktovku, aby udělal dojem na holky. Vážná hudba v naší společnosti zaujímá příliš okrajové místo na to, aby měla v takovémto příběhu smysl.

„Máte rádi hudbu?“

Do šedesátých let dvacátého století se mezi americkou střední třídou „hudbou“ mínila vážná hudba. Otázkou „Máte rádi hudbu?“ se myslelo, jestli máte rádi Beethovena, ne písničky Rudy Valleho⁶ linoucí se z rádia. Od milovníka hudby se čekalo, že má rád klasiky. V antologii *Civilizace ve Spojených státech (Civilization in the United States)* od Herolda Stearnse se skladatel a hudební novinář Deems Taylor ve své stati „Hudba“ zabývá téměř výhradně vážnou hudbou. Nedělá to z elitářství, on dokonce hájí vyvrcholení prvního jednání operety *Mademoiselle Modiste* od Victora Herberta před *La donna è mobile* z *Rigoletta*, kterou nazývá „nemravným brakem.“ V roce 1922 se zkrátka předpokládalo, že debaty o americké hudbě se budou týkat vážné hudby, ať už si člověk o zbytku hudby myslel cokoliv. Dnes by v takové antologii o stavu hudby v Americe byla

⁴ Americká lidová píseň (pozn. překl.)

⁵ Zde se myslí venkovní pódia s přístřeškem do tvaru mušle, tzv. „bandshells“, na nichž vystupovaly (a stále – i když dnes již vzácně – vystupují) orchestry (pozn. překl.)

⁶ Americký zpěvák sentimentálních písní, který je považován za první popovou hvězdu amerických masových médií (pozn. překl.)

vážná hudba pojmána přinejlepším jako druhotná. Pro dnešní Američany hudbu v nejběžnějším slova smyslu představuje současný pop.

Divadelní hudebník Robert Russell Bennett ve svém článku, který vznikl ve stejné době jako film *Mickeyho kapela*, v okrajové poznámce trefně naznačil, čím se jeho doba lišila. I když byl Bennett vyškolen na klasiku, psal o umění klavírních skladeb do partů pro orchestry doprovázející muzikály a cítil potřebu specifikovat, že:

Pro potřeby tohoto článku budeme slovem hudba označovat to, co známe jako „populární“, „odlehčenou“, „komerční“ hudbu atd. a nebudeme jej zaměňovat s vysokým hudebním uměním určeným pro muzikanty a kultivované posluchače, kteří by se mohli právem pozastavovat nad tím, proč věnujeme tolik času detailům, řekněme, scherza a opomíjíme důmyslnější věty symfonie života.

Pro Bennetta bylo toto varování přirozené, ale během sotva sedmdesáti let se stalo ztělesněným přežitkem. Dnešním vzdělaným posluchačům se nemusí připomínat, že klasika není zrovna tou první věcí, na kterou člověk pomyslí, když se řekne hudba. A lidé, kterým přirostl k srdci rock, R&B, hip-hop, country či world beat, by také nebyli příliš laskaví k posluchači vycvičenému na klasiku, který by jejich milovanou hudbu opovržlivě nazval „scherzem“. Takové „boty“ by se ale žádný klasický muzikant nedopustil, protože všichni dobře vědí, že klasika je teď v kulturní defenzívě. Byly časy, kdy popoví skladatelé ke klasice vzhlíželi, což názorně dokazuje Gershwin či stridový pianista James P. Johnson se svými smutnými, obskurními symfonickými skladbami. V předpotopních dobách někteří rockoví muzikanti mívali sklon k vytváření velkolepých děl, která se svým rozsahem rovnala symfonii, avšak éra desky *The Wall* je dávno pryč a dnes je situace opačná. Klasický hudebník dělá vše pro to, aby v popové hudbě našel co nejvíce hodnot a producenti klasické hudby se snaží zvýšit prodej předplatných sezónních vstupenek tím, že vedle popových zpěváků na pódium staví orchestrální doprovod.

Kapitalismus a niche marketing velkou měrou přispívají k tomu, že svět klasiky upadá do stále většího zoufalství. Avšak jak jsem již říkal, masová kultura se s vysokou kulturou neslučuje. V muzikálu *Follies* od Stephena Sondheim, odehrávajícího se v roce 1971, se potkají dva bývalí milenci ve středních letech a muž se rozpomene, že jeho bývalá láska kdysi milovala Toscaniniho rozhlasové vysílání. Tato scéna naráží na skutečnost, že od třicátých do padesátých let společnost NBC⁷ pravidelně vysílala přenosy koncertů

⁷ National Broadcasting Company, dříve rozhlasová a dnes televizní společnost v USA (pozn.překl.)

špičkového klasického orchestru. Jeho dirigent Arturo Toscanini býval ve své době megahvězdou, a to nikoliv velikosti Michaela Tildina Thomase⁸, ale Madonny. Lidé hltali každé jeho slovo. Zajímalo je, co dělá v posteli. Považovali ho za poloboha.

Symfonický orchestr NBC však nebyl žádnou „povrchní parádou“. Klasika byla tenkrát v populárních médiích všude, kam se člověk podíval. *The Voice of Firestone*, pořad zaměřený na klasickou hudbu, začal v podobě rozhlasového vysílání, během roku 1929 se stal masovým médiem a v roce 1949, kdy nastala éra strýčka Miltieho⁹, se dostal na televizní obrazovky a tam vydržel až do roku 1963. Podobně i pořad *Bell Telephone Hour* v roce 1940 nejdříve zazněl v rádiu a potom se vysílal televizně až do roku 1968. Ten dokonce svou část s klasickou hudbou až do roku 1966 spíše rozšiřoval než omezoval. A navíc tyto dva pořady tvořily součást bloku prestižního rozhlasového vysílání NBC v pondělí večer! Vrcholem dnešních bloků „Must See TV“¹⁰ na NBC jsou leda sitcomy. Joan Sutherland¹¹ se poprvé objevila na obrazovce v pořadu *Bell Telephone Hour* v roce 1961. A kdy se v televizi poprvé objevila Cecilia Bartoli? A koho to vlastně zajímá. Pro vážnou hudbu dnes v televizi není místo.

Do určité míry vzala klasiku pod svá křídla společnost PBS¹². Avšak kolik lidí má o jejích pořadech o vážné hudbě povědomí? Můj názor je takový, že poslední celonárodní orchestrální pořad vysílaný na PBS, ať už ho znáte nebo ne, byl *Evening at Pops*¹³, který v sedmdesátých letech dirigoval Artur Fiedler. Avšak i ten s hrdostí přesedlal na klasiku, která byla jednodušší pro nevyycvičené ucho, a hudba orchestru Boston Pops do deseti let „zpopověla“. Každopádně *Evening at Pops* kvůli té záplavě videí a televizních stanic, které dnes máme k dispozici, přišla o nálepku celonárodního pořadu. Artur Fiedler byl v sedmdesátých letech notoricky známý, kdežto jméno současného dirigenta Keitha Lockharta by bylo leda tak otázkou do kvízu.

⁸ Americký dirigent a současný hudební ředitel symfonického orchestru San Francisca (pozn.překl.)

⁹ Milton Berle (1908-2002), herec a komik, který byl ve Spojených státech považován za televizní superstar (pozn. překl.)

¹⁰ Slogan, který NBC používá pro pořady vysílané v divácké špičce (pozn. překl.)

¹¹ Australská sopranistka (1926-2010), která často vystupovala například po boku Luciana Pavarottiho (pozn.překl.)

¹² Public Broadcasting Service, nezisková televizní služba (pozn.překl.)

¹³ Jeden z nejstarších pořadů PBS, v němž vystupoval celosvětově proslulý orchestr Boston Pops (pozn.překl.)

Místo na slunci

Nicméně to, že televize a rozhlas vydaly klasickou hudbu napospas svému osudu, jakmile vznikla PBS, jasně ukazuje, že její skuteční fanoušci byli vždycky v menšině. Pravidelných posluchačů pořadů *Bell Telephone Hour* a *The Voice of Firestone* bylo v 50. letech dohromady pouhých sedm milionů. *The Voice of Firestone* byl z televizního vysílání vyškrtnut v roce 1959, kdy Firestone¹⁴ dostal hlad po větší divácké základně, které by prodal své pneumatiky. Na popud protestujících posluchačů v roce 1962 byl znovu zaveden, ale po další sérii ho pohřbili nadobro. Walt Disney, zatímco poklimbával na koncertu vážné hudby, přišel s nápadem pro film *Fantazie (Fantasia)* a o pár let předtím Ethel Merman¹⁵ vesele pěla v muzikálu:

Snadno se obejdu bez Sibelia a Delia

Ale vyměním své boty - i dvoje, za Callowaye!¹⁶

Američané si tedy ani tenkrát nepohvizdovali Brucknera od domu k domu, stejně jako to nedělají teď. A přesto se v době, kdy Ethel Merman ve třicátých letech zpívala tuto pasáž, prostor pro vážnou hudbu v masové kultuře spíše rozpínal než zužoval. Rádía a vylepšené nahrávací techniky zpřístupnily hudbu běžným domácnostem a hudební průmysl toho využil pomocí agresivního marketingu (v jehož rámci se zaměřoval i na přístupnější díla, zejména z devatenáctého století). Když se na začátku dvacátých let rakouský klavírista Artur Schnabel vydal na turné po Spojených státech, připadali mu američtí posluchači nevzdělaní, ovšem o deset let později už u publika zaznamenal větší informovanost i nadšení. Když na konci dvacátých let přišel do kin zvuk, ve studiu Warner Brothers tajně doufali, že by teď mohli vážnou hudbu propašovat do každého malého města. A ať už ve svém počínání byli jakkoliv úspěšní, je dost možné, že právě v tom by spatřovali hlavní rozdíl mezi tehdejší dobou a dneškem. Žádný zastánce širokého pásma by ani nepomyslel na to, že by požehnal americkým davům klasickou hudbou vysílanou přes počítač.

Celá řada krátkých filmů, které vytvořilo studio Warner Brothers za použití systému Vitaphone¹⁷ těsně před zavedením zvuku do filmu, byla o klasických muzikátech

¹⁴ Výrobce pneumatik, který pořad „The Voice of Firestone“ sponzoroval (pozn. překl.)

¹⁵ Muzikálová herečka a zpěvačka (1908-1984) (pozn. překl.)

¹⁶ Narážka na skladatele Jeana Sibelia a Fredericka Delia a jazzového zpěváka Caba Callowaye (pozn. překl.)

a operních pěvcích; svou komerční hodnotou mohly konkurovat kabaretním umělcům. Před příchodem zvuku ladily filmové doprovodné orchestry svůj repertoár na klasickou notu; rozehvělé smyčce, rozverně flétny, lesní rohy - žádná taneční kapela z nočního podniku. Dnes se naopak stále více dostává do módy komponovat hudbu do němých filmů v „jazzovějším“ stylu. A proč ne? V roce 1922 by to ale nikoho nenapadlo.

Vážná hudba tedy v té době, třebaže by si ji v té době málokdo pustil k pozvednutí mysli, měla na hudební scéně svou roli. To názorně zachycuje tehdejší populární klišé, a sice souboj mezi „swingem“ a „opravdovou hudbou“. V prvním krátkometrážním filmu s Judy Garland¹⁸, *Každou neděli (Every Sunday)*, čelil Judiin popový hlas jemnému, klasickému zpěvu malé sladké Deanny Durbin¹⁹ - a souboj skončil nerozhodně. Smyslem tohoto filmu nebylo zpochybnit Deannu Durbin, která se dala na hvězdnou kariéru sólistky vystupující v dlouhých filmových seriálech, v nichž dominovalo její trylkování. Ve stejném roce přišel Disney se snímky *Mickeyho kapela* a *Země hudby*²⁰, kde se princ z ostrova Jazz zamiluje do princezny ze země Symfonie. A potom tu byl seriál Looney Tunes, který z vážné hudby udělal frašku: *Koncert v kukuřici* („Dobvý večeu, miuovnici chutby!“), *Vyšinutý králík* (Bugs Bunny hraje na klavír Liszta), *Chlupatý zajíc*²¹ (Operní pěvec se u pění árie zmenšuje: „FÍÍÍ-GÁÁ-RÓÓÓ! FIGARO! FIGARO-Figaro-figaro-figaro-figaro . . .“), *Králík sevillský* (Bugs Bunny převlečený za postavu z Lazebníka sevillského pjeje parodii na libreto: „Podívej, jak mi září líčka / já jsem tvoje princeznička...“) a *Co je to opera* („Žabijte toho kválíka!“). Tyto krátkometrážní filmy roztrhaly klasiku na kusy, ale fakt, že to bylo považováno za hrubé dokonce i na parodii ukazuje, že vážná hudba tenkrát mívala ducha, jakého dnes už nemá. V padesátých letech

¹⁷ Vitaphone byl systém, v němž se zvuková stopa filmu natáčela na velké nahrávací desky, které se potom v kině přehrávaly současně s filmem. Filmy se systémem Vitaphone jsou cennými dokumenty; díky nim bylo poprvé v historii lidstva možné postavy na plátně vidět a slyšet zároveň. Jak se však dalo očekávat, s příchodem zvukového filmu byly materiály s Vitaphonem buď zničeny, nebo všelijak roztroušeny. V dnešní době existuje Projekt Vitaphone, který prohledává celé Spojené státy a snaží se zkompletovat tyto krátké filmy s jejich deskami. Některé z navrácených děl za těch osmdesát let už ztratily svou hodnotu, ale celkem dost z nich má dodnes své kouzlo. Čímž je skutečnost, že se tolik krátkých filmů s Vitaphonem nadobro ztratilo, ještě žalostnější. Ostatní nalezené filmy jsou buď němé (nenašel se zvuk), anebo se naopak našla jen deska s podivným mluvením a zpěvem, ke které chybí obraz.

¹⁸ Herečka a zpěvačka (1922-1969), kterou proslavila zejména role Dorotky ve filmu *Čaroděj ze země Oz*

¹⁹ Americká muzikálová a filmová herečka a zpěvačka (*1921) (pozn. překl.)

²⁰ Film *Mickeyho kapela* a *Země hudby* v češtině nikdy nevyšly, původní názvy jsou *The Band Concert* a *Music Land* (pozn. překl.)

²¹ Epizody *Vyšinutý králík*, *Koncert v kukuřici* a *Chlupatý králík* česky nikdy nevyšly, původní názvy jsou *Rhapsody Rabbit*, *Corny Concerto* a *Long-haired Hare* (pozn. překl.)

vedl Robert Russell Bennett žertovný rozhovor s jedním Broadwayským skladatelem, který se stal dalším z oněch neopakovatelných okamžiků. Popisuje, jak říkal Harrymu Rudymu:²²

„Problémem vás všech popových skladatelů je, že vymyslíte jednu osmitaktovou frázi a otravujete s ní celé odpoledne. Napíšete nápěvek typu „Mně se líbí Bob“²³ a o pár taktů dál řeknete „Fajn, pro případ, že by to támhle tupci neslyšeli,“ a vyrukujete s „Mně se líbí Bob“ znovu. A o chvíli později prohlásíte „Jasně, já vím, že jste to už zapomněli“, a zase řeknete „Mně se líbí Bob“. Ale vezměte si třeba „La donna è mobile“ z *Rigoletta*. Když si poslechnete Verdiho, zjistíte, že se nikdy nevrací ani neskáče zpátky k původnímu tématu. Posouvá se pořád dál a přináší vždycky něco nového!“

Kdyby dnes, byť jen z legrace, řekl něco takového skladatel vážné hudby popovému skladateli, smáli by se mu, že zaspal dobu. Od Johna Corigliana²⁴ se očekává, že bude tvorbu Bonnie Raitt²⁵ a tu svou pokládat zkrátka za „dva různé druhy hudby“ – přinejmenším na veřejnosti. Samotná idea toho, že sofistikovaná „psaná“ hudba by mohla popového skladatele něčemu naučit, je přežitá a lidé mají pocit, že rytmus, který „šlape“ a surový, zemitý hlas jsou opravdovější než mnohataktové melodie a složité harmonie valící se ze všech stran, zejména pokud trvají čtyřicet minut.

Rozhlasové stanice s klasickou hudbou ve Spojených státech obecně mizí a už i Národní veřejné rádio (National Public Radio) ji hraje čím dál tím méně. Průzkumy veřejného mínění ukazují, že lidé si ve většině případů pouští klasiku jako kulisu a hudba k nedělnímu obědu není jejich duši o nic blíž než kuchyňské dlaždičky a koberec. Na počátku roku 2002 vláda v kalifornském městě Santa Cruz dokonce začala pouštět vážnou hudbu v místním rozhlase, aby z centra vyhnala povaleče! Dávno odzvonilo dobám, kdy po uši zamilovaný Harry Truman psal v roce 1911 své manželce:

Myslíš, že bys ustála grand operu? Moc bych si přál slyšet (anebo vidět, jak na to přijde) Luciu di Lammermoor. Doprovodila bys mne? Určitě bychom si užili legraci, až bychom se kvůli ní hádali. Nikdy jsem Luciu neviděl a zajímá mě, jaká muka musí člověk vytrpět, aby uslyšel sextet.

Truman nebyl o nic větším milovníkem opery než většina lidí, ale vážná hudba byla v jeho době ještě pořád natolik populární, aby se doslechl o sextetu z Lucie a odhodlal se

²² 1895-1974, americký hudební skladatel a scénárista, autor například hitu I Wanna Be Loved by You (pozn. překl.)

²³ V originálu je „Some enchanted evening“ – píseň z muzikálu South Pacific (pozn. překl.)

²⁴ Současný americký skladatel vážné hudby (pozn. překl.)

²⁵ Současná americká bluesová zpěvačka (pozn. překl.)

na něj zajít. A já doufám, že to nakonec udělal, protože ten sextet je opravdu dobrý – mě pohltil hned na první poslech. Nejvíce se proslavil nejspíš v seriálu Looney Tunes, kde prasátko Porky soupeří s kočkou, která zpívá na plotě před jeho oknem, zatímco on se snaží spát; potom, co Porky chudáka kočku nakonec zabije, devět kočičích duší stoupajících do nebe mňouká prvních pár taktů sextetu. Když v roce 1941 pohádka *Mám pro tebe zprávu (Notes to You)* vznikla, očekávalo se, že publikum ten vtip pochopí. Já jsem ho však poprvé slyšel, až když jsem o pětatřicet let později tuto pohádku viděl v televizi - což o něčem vypovídá.

Americká populární píseň

aneb „A potom napsal...“, říkalo se kdysi, a „Způsob, jakým zpívá“, říká se dnes

Posunu k mluvnosti si můžeme všimnout i v historickém vývoji americké popové písně. Byly doby, kdy ty nejmilovanější popové písničky, přestože z hlediska své propracovanosti nesahaly vážné hudbě ani po kotníky, bývaly malými skvosty „poctivého řemesla“. Alec Wilder²⁶ v roce 1972 ve své knize *Americká populární píseň (American Popular Song)* analyzoval stovky takových písní a názorně dokázal, že hity od George Gershwinu, Colea Porteru, Irvinga Berlina, Richarda Rodgersa, Jerome Kerna, Herolda Arlena (autor písně „Stormy Weather“) nebo Burtona Lanea („Old Devil Moon“) stojí za obsáhlou muzikologickou analýzu – tito pánové byli malí géniové.

Když písně na papíře byly nejnovějším trendem

Když tito klasici byli noví, každý z nich jistě přišel s nějakým tím na koleni sepsaným výtvořem, který dnes už právem upadl v zapomnění, třebaže některé z nich tenkrát měly úspěch. Když se v antikvariátech a charitativních bazarech probíráme zaprášenými stohy partitur, hledíme do očí reality tehdejší éry, neboť nesmrtelné melodie byly převálcovány přihlouplými braky jako „Open the Door, Richard“ nebo „Mister Five by Five“, které si vybaví už jen pamětníci. Kdybych uměl vrátit čas a mohl strávit večer

²⁶ Americký skladatel, který propojoval jazz, pop a vážnou hudbu (1907-1980) (pozn.překl.)

v nočním baru na Manhattanu v roce 1936, neslyšel bych tam líbeznou swingovou kapelu, hrající nekonečnou řadu písní jako je „Easy to Love“, „Pick Yourself Up“ nebo „I Can't Get Started.“ Dostalo by se mi možná jedné z těchto písniček a k tomu hromady „řádoby skladbiček“, o kterých jsem nikdy neslyšel a ani bych slyšet nechtěl.

Nicméně tyto hudební „nuly“ pořád vkládaly do své práce více úsilí než popoví skladatelé dneška. I já, coby kdysi napůl profesionální kavárenský klavírista, jsem se často přistihl, jak se prsty usilovně snažím uchopit sledy akordů tehdejších písní, které podle mých osobních měřítek stály za starou belu. Například popový skladatel Zlatého věku Harry Warren je dnes nejznámější pro svá nesmrtelná mistrovská díla jako „I Only Have Eyes For You“ (píseň, která se dokonale vyrovná čemukoliv od Pucciniho) a „The More I See You,“ jíž jazzoví umělci ctí dodnes. Ale i to, co ušil horkou jehlou, bylo často svým způsobem fantastické. Když jsem je dříve vpašoval do svého repertoáru, zjistil jsem, že i běžní posluchači často dávali přednost těmto melodiím, protože byly chytlavé (pro ty dva či tři čtenáře trpící stejným neduhem jako já se jednalo například o písně „Plenty of Money and You“, „I don't Have to Dream Again“ nebo „A Nice Old-fashioned Cocktail“).

„Ten Gershwin je skvělý!“ říkalo se kdysi a „Věděli jste, že je to předělávka?“ říká se dnes

Na sklonku života Harry Warren²⁷ zamítl rock se slovy „I můj pes by napsal lepší písničku.“ Zní to trochu nevraživě, ale on měl na mysli rozdíl ve skutečné kvalitě a v tom, čím se liší řeč a písmo. Většina dnešního popu se už neřídí tím, co napíše skladatel, ale tím, jak si interpreti „přetavují“ surový materiál do osobitého charismatického podání.

Na hitu „Didn't We Lost It All“ od Whitney Houston nejsou úchvatné melodie nebo harmonie – ty jsou tak prosté, že je úplně jedno, kdo je napsal. Takové písně má na svědomí hrstka prodejných muzikantů, kteří si žijí v luxusní anonymitě v New Yorku nebo Hollywoodu. Když si chceme přehrát staré popové písně, většinou stojí za to vzít si k nim noty a hrát podle nich; základní schémata, melodie a harmonie těchto skladeb působí přesvědčivě, i když stojí o samotě. Ale kupte si noty k Didn't We Lost It All, přineste si je domů a zahrajte na klavír. Budete snít o tom, aby vedle vás seděla Whitney a zpívala je s vámi. To její výbušný hlas s gospelovým nádechem z té písně dělá to, čím je. Stejně tak

²⁷ Americký skladatel filmových písní (1893-1981) (pozn. překl.)

je tomu i u řeči. Když něco říkáme, je to bezprostřední a osobní, ale ztrácí to svou sílu, když to slovo od slova přepíšeme na papír, který naši výpověď zprostí situačního kontextu a nuancí vyjádřených intonací. Psaný jazyk je určen pro komunikaci, která je mnohem méně závislá na kontextu a intonaci - stojí o samotě. Obdobně novodobý pop je hudbou mluvenou, kdežto starý pop byl mnohem více psaný.

Rap tento trend mluvenosti vyhání do logického extrému, neboť si žádné noty vzít s sebou domů ani nemůžeme. Dalo se skoro předvídat, že se po šedesátých letech objeví forma popové muziky založená na zpěvákovi, který bude mluvit do rytmu. A vzhledem k míře mluvenosti, jakou se rap vyznačuje, člověk při jeho „zpěvu“ nerecituje mechanicky text, ale imituje co nejuvěrněji interpreta. Stačí se podívat na teenagery a mladé lidi mezi dvaceti a třiceti, jak si pro sebe rapují, když jdou po ulici a všimnout si, jak si osvojily ty teatrální výrazy obličejů, gesta a hlasové „ticky“. Nikdo normálně nemluví s tak přehnanou intonací, která je vlastní rapu; tím, že ji člověk napodobuje, když si pro sebe rapuje, imituje interpreta, a ne tu píseň. Napodobit se dá něčí mluva, písmo však ne.

Následkem toho je, že moderní popové písně jsou považovány za majetek zpěváka. Pro to, když se nějaký interpret pustí do nahrávání písně někoho jiného, se používá termín „cover verze“, která bývá považována za oportunistickou a nemotornou, neodděluje-li ji od vzniku původní verze aspoň deset let. Avšak před érou rocku tu nic takového jako jsou předělávky v dnešním slova smyslu nebylo. Když skladatelé Zlatého věku vydali píseň, plně očekávali, že po několik měsíců budou různí zpěváci nahrávat své verze. Například „Night and Day“²⁸ nebyla spojována s žádným jménem – a pokud ano, tak se skladatelem Colem Porterem. Dnes však neexistují žádní skladatelé notoricky známých jmen (vyjma hudebních interpretů, kteří náhodou také píší své věci). Když producenti zakládali Broadwayská revue, mezi nimiž vzniklo Smokey Joe’s Café, shromažďující písně od skladatelské dvojice Jerryho Liebera a Mikea Stollera, bylo pro nás novinkou, že „Ruby Baby“, „Jailhouse Rock“ nebo „Stand By Me“ napsali ti samí lidé. Většinu těchto písní máme spojených s konkrétním interpretem. Ale za starých časů, i když písničku náhodou nazpíval jediný zpěvák (např. verze písně „White Christmas“ od Irvinga Berlina zpívaná Bingem Crosbym), by si těžko někdo řekl, že by ji proto nemohla nahrát i řada jiných.

Z velké části to bylo proto, že písemná podoba písní byla natolik důležitá, že si ji všichni, kteří ji chtěli nahrát, koupili. Pokud má píseň sama o sobě co říct, stojí za to si ji

²⁸ Americká populární píseň z roku 1932 (pozn. překl.)

poslechnout i v podání nějakého tuctového anonyma. Pokud je však v notách zachycen jen náznak melodie a základní sled harmonií, dá se očekávat, že vlastní tvář jí dá až konkrétní zpěvák, který do ní vloží vlastní improvizace a osobní kouzlo. Potom je přirozené, že to, co s tím zpěvák udělá, se stane písní samotnou, a následně člověk, který si ji zpívá, nevyjadřuje to, co bylo napsáno v notách, ale imituje interpreta. Například „Respect“ není psaná píseň – je to interpretace Arethy Franklin. Když ji Otis Redding psal, vlastně ani nezamýšlel, že by zazněla tak, jak ji měl v hlavě. Americký pop se nyní přiklání k ústní formě.

Avšak všechno má své výjimky. Burt Bacharach²⁹ vždycky psal takové písně, jakým muzikanti mimo svět popu říkají „opravdové“ – ty známe například od Stevieho Wondera, Billyho Joela nebo Stinga. V roce 2003 se Norah Jones stala jasnou vítězkou Grammy se svým albem hezky „psaných“ písní – ji samotnou však tento úspěch na popovém trhu očividně překvapil. A mohu pokračovat: tvorba skupiny They Might Be Giants³⁰ má blíže k písničkářům, jak je chápal Harry Warren než k těm, které zpívá Britney Spears (kdo skládá písničky jako „Oops, I Did It Again“? a všimněte si, že nás to ani nezajímá). Všichni tito lidé však vybočují z trendu; obecně vzato mají písně od šedesátých let obrovský sklon k ústní podobě.

Rytmus nezastavíš

Je zajímavé pozorovat, jak se popová scéna v padesátých letech, kdy jí vládnul pořad *Together with Music* zaměřený na lidi ve středním věku,³¹ nejdříve snažila „zexotičtět“, potom zestřídmět a nakonec se nechala povalit rockovou hudbou. Ed Sullivan³² zprvu natáčel Elvise jen od pasu nahoru. Později na konci padesátých a začátkem let šedesátých stará popová základna považovala rock za atraktivní novinku. Objevili se kreslení Chipmunkové³³, zpívající zrychlenými hlasy „polorock“. A když Cole Porter napsal píseň *The Ritz Roll and Rock*, kterou potom v roce 1957 Fred Astaire zpíval

²⁹ Klavírista, skladatel a hudební producent (pozn. překl.)

³⁰ Americká alternativní rocková kapela, která vyhrála Grammy v roce 2002 a 2009 (pozn. překl.)

³¹ *Together with Music* byla televizní hudební estráda, v níž zaznívaly největší hity tehdejší doby. V 50. letech byla popová scéna v Americe zaměřená převážně na lidi ve středním věku a právě u nich měl tento pořad obrovský úspěch. (pozn. překl.)

³² Americký bavič a moderátor, který měl v letech 1948-1971 vlastní televizní pořad „*The Ed Sullivan Show*“. Toto varieté mělo rekordní sledovanost, a proto mělo veliký význam pro muzikanty, neboť jim mohlo pomoci se proslavit. (pozn. překl.)

³³ *Alvin & the Chipmunks* byl animovaný seriál o třech veverkačích, které si založily kapelu. Do české distribuce se dostalo pouze několik epizod. (pozn. překl.)

ve filmové verzi muzikálu *Hedvábné punčochy* (*Silk Stockings*), snažil se lidem vsugerovat, že rock je stejná taneční mánie, jakou býval turkey trot nebo jitterbug³⁴.

Nicméně téhož roku 1964 přední stránky novin zaplnily zprávy o Mariu Saviovi³⁵ a Amerika přivítala Beatles, kteří tiskovou konferenci na letišti Idlewild³⁶ proměnili v opravdu „tiskovou“ konferenci, protože na ni přišlo tolik lidí, že nemohli jinak, než se v davu tisknout jeden na druhého. Už tenkrát se ve vzduchu nad ranvejí dalo něco tušit. V roce 1965 sice vznikl kreslený seriál, kde byli Beatles zobrazeni jako krotcí, zhrzení hošáci, nicméně film *Žlutá ponorka*, který se objevil o tři roky později, už představoval novou realitu. V tomto filmu Beatles nesoupeří s okolním světem – oni *jsou* svět.

Beatles však s sebou, tak jako Savio, přinesli změnu; jejich písničky byly opravdové. Ale stejně jako Saviovi následovníci obětovali sokratovské tázání na úkor teatrálnosti, většina lidí, kteří přišli po Beatles, zůstala závislá na rytmu, černošské dikci a drzé neformálnosti, a s uměleckostí si nedělala násilí. A protože rapidně upadající kultura už nepotřebovala opravdové písně, Amerika si tuto hudbu osvojila natolik, že už dobré dvě generace vyrostly se smyslem pro hudbu založenou na rytmu a vášni pro ledabylý hlas. Čili: Bez ohledu na to, kolik citu pro melodii a harmonii v člověku zůstalo, chybí-li hudbě rytmus a zajímavý hlas, ztratíme o ni zájem, zatímco hudba založená výhradně na melodii a harmonii osloví pouze hrstku. Přivítejme éru s mluveností coby výchozím bodem – éru rocku.

³⁴ Turkey Trot byl tanec, který se tančil do rytmu ragtime. Byl populární zejména v prvních dvou dekádách 20. století. Jitterbug je označení pro různé druhy swingových tanců. (pozn. překl.)

³⁵ Mario Savio (1942-1996) byl americký politický aktivista a klíčová postava studentského protestního hnutí za svobodu slova v letech 1964-1965 (pozn. překl.)

³⁶ Tehdejší název newyorského letiště J.F.Kennedyho (pozn. překl.)

3. Motivace k výběru textu

Před několika lety jsem si doma u svého kamaráda všimla knihy, jejíž název *Doing Our Own Thing: The Degradation of Language and Music, and Why We Should, Like, Care* mne, coby milovnice hudby a jazyka, zaujal, a tak jsem kamaráda požádala, zda bych si ji mohla půjčit. Když jsem se hned na druhé stránce dozvěděla, že autor je profesorem lingvistiky, moje chuť dát se do čtení se ještě zvětšila (texty, jejichž autoři si dávají pečlivě záležet na výběru vyjadřovacích prostředků, jsou zejména pro studenta angličtiny neocenitelně přínosnými studijními materiály) a podívat se jeho očima na stav současné americké angličtiny a hudby.

Když jsem si vybírala text pro svou bakalářskou práci, hned mi tato kniha přišla na mysl. Musím se přiznat, že jsem měla zprvu strach pustit se do překladu tak propracovaného textu plného květnatých obrátů, složitých větných konstrukcí, stylových posunů a reálií, nicméně nakonec mi k rozhodnutí dopomohlo uvědomění, že pokud bych se jednou měla živit jako překladatelka a měla možnost svobodného výběru textu k překladu, aniž bych se musela ohlížet na finanční ohodnocení, toto by byl přesně text, který by splňoval mé ideální představy o práci překladatele: publicistický text, s nímž si mohu „hrát“ a v němž mohu čelit výzvám právě v podobě slovních hříček a převodu reálií, a který mi navíc bude blízký svým tématem. A proto svou bakalářskou práci využívám jako možnost vyzkoušet si, co překladatelská činnost ve skutečnosti obnáší, kolik úsilí musí člověk vynaložit, aby odvedl uspokojivou práci, a v neposlední řadě možnost dostat zpětnou vazbu od lidí, jejichž práce je pro mě inspirací a motivací k vlastnímu rozkvětu na poli překladatelství a jejichž připomínky, ať už budou jakkoliv kritické, pro mě budou podnětem k zamyšlení a ukazatelem, který mě coby začínající překladatelku může přivést na správnou cestu, jak kvalitně vykonávat své řemeslo.

4. Překladačská analýza

4.1 Vnětextové faktory

4.1.1 Odesílatel a autor

Odesílatelům výchozího textu je John Hamilton McWhorter. Tento americký lingvista a politický komentátor se narodil v roce 1965 ve Philadelphii, kde prožil i své mládí. Vystudoval francouzský jazyk a amerikanistiku a v roce 1993 obdržel doktorský titul z lingvistiky na Standfordské univerzitě. Po ukončení studií v roce 1993 působil jako docent lingvistiky na Univerzitě Cornell a později na univerzitě v Berkeley. V roce 2003 odešel a stal se vědeckým pracovníkem na Institutu v Manhattanu, zapojil se do think tanku a začal psát sloupky pro deník New York Sun. Od roku 2008 přednáší na univerzitě Columbia v New Yorku.

V českém prostředí není John McWhorter příliš známý, žádná z jeho knih zatím nebyla přeložena do češtiny, nicméně například jeho předposlední publikace *All About the Beat* z roku 2008 se dostala do povědomí příznivců hip-hopu natolik, že se o ní zmiňují i české hip-hopové internetové servery. Doposud McWhorter vydal třináct knih, z nichž *Doing Our Own Thing: The Degradation of Language and Music, and Why We Should, Like, Care*, která vyšla v roce 2004, je jeho osmou publikací. Mezi jeho nejznámější díla patří například *The Power of Babel: A Natural History of Language*, *Authentically Black: Essays for the Black Silent Majority* či *All About the Beat: Why Hip-Hop Can't Save Black America*. Již z názvů knih můžeme odhadnout, že autor je zainteresován zejména do problematiky jazyka, rasy (sám je Afroameričan) a hudby. Ve Spojených státech je McWhorter známým jménem; kromě spisovatelské a akademické činnosti se věnuje zejména žurnalistice, přispívá do několika médií, bloguje a pravidelně vystupuje v rádiovém i televizním vysílání. Nutno však podotknout, že je poněkud kontroverzní postavou; s jeho stanovisky se spousta lidí neztotožňuje (ať už jsou to jeho názory na politiku, hudbu či rasovou otázku). Obecně je však respektován - o čemž svědčí zájem prestižních médií - a kritikou uznáván.

McWhorter je zároveň i autorem většiny textu. Jeho text je však proložen citacemi jiných autorů, například Cole Portera, Harryho S. Trumana apod. Jejich kompletní výčet uvádí McWhorter na konci knihy. Pokud nebude uvedeno jinak, v rámci této analýzy se slovem *autor* budu odkazovat k Johnovi McWhorterovi.

4.1.2 Příjemce

Publikace, z níž kapitola *La la la Through a New Lens: Music Talks to America* pochází, je primárně určena americkým čtenářům. Tuto skutečnost lze vyzorovat z oslovení čtenářů (autor často užívá inkluзивní plurál, do něhož, jak je patrné z kontextu, zahrnuje své americké spoluobčany) a z autorova přístupu ke čtenářům. Autor od svého čtenáře očekává základní přehled

v oblasti světové a americké hudby, kultury a historie (zejména americké). Zmiňuje řadu jmen, ke kterým nepřikládá žádné vysvětlení a předpokládá, že čtenář je bude schopen identifikovat. Stejně tak autor počítá s tím, že čtenář vyrostl v americkém prostředí, a tudíž zná americké televizní a rozhlasové pořady, o nichž se zmiňuje.

Český příjemce je tedy až sekundárním recipientem. Pokud čte text v anglickém originále, je kvůli výše uvedeným nárokům na čtenáře oproti americkému recipientovi znevýhodněn. Velice pravděpodobně budou některé reálie uváděné v textu pro „neamerického“ příjemce neznámé, a bez jejich znalosti text místy ztrácí koherenci. V překladu zde tedy vyvstává nutnost překladatelských poznámek, které by českému čtenáři pomohly s identifikací daných skutečností.

4.1.3 Funkce

V McWhorterově textu se prolíná několik funkcí. V největší míře je zastoupena funkce expresivní; autor podrobuje kritické analýze vývoj hudby ve Spojených státech a svá stanoviska vyjadřuje subjektivními poznámkami a ironickým laděním některých pasáží.

Druhou nejdůležitější funkcí je funkce sdělovací (informativní); autor poskytuje historický přehled o vývoji hudby ve Spojených státech a jevech, které v něm hrály zásadní roli. V překladu bude tato funkce čtenáři pocíťována ještě silněji, neboť příjemce z jiného kulturního prostředí se dozvídá i o faktech, které jsou americkému čtenáři již známé.

Jestliže jsem uvedla, že český čtenář bude v překladu vnímat informativní funkci více než příjemce původního textu, u apelativní funkce tomu bude přesně naopak, neboť, jak jsem se již zmínila výše, text je určen v první řadě právě americkým čtenářům. Vedle gramatických prostředků (například používání druhé osoby k oslovení) a přesvědčovacích subjektivních výpovědí typu „It is good“ (O: 208) mohou mít apelativní funkci i autorovy ironické poznámky; kromě toho, že jimi vyjadřuje svůj nesouhlasný postoj, chce přimět čtenáře k zamyšlení nad jejich vlastním stanoviskem. Zda má text takto působit i na příjemce z jiného kulturního prostředí, je otázkou toho, do jaké míry se takový čtenář cítí být začleněn mezi ty, kteří nechali hudbu „zdegradovat“. V době globalizace, kdy americká kultura proniká do celého světa, by tento pocit mohl být zcela ospravedlnitelný, ale zároveň bude zcela pochopitelné, když u českého čtenáře autorova kritika žádné pocity spoluviny nevyvolá.

Poslední neopominutelnou funkcí je funkce estetická (neboli esteticky sdělná), jež úzce souvisí se samotným tématem knihy. V předchozích kapitolách autor analyzuje úpadek jazyka, poezie a styl řečnických proslovů a sám se svými vyjadřovacími prostředky snaží tomuto trendu vyhnout. Volí proto dlouhé, komplikované věty, obrazná vyjádření a méně frekventovaná slova, snoubí formálnost s neformálností a vkládá do textu slovní hříčky, čímž chce ukázat barvitost a šíři vyjadřovacích prostředků angličtiny.

Funkci fatickou vykonává časté používání inkluzivního plurálu, do něhož autor zahrnuje čtenáře, anebo přímé oslovování čtenářů.

4.1.4 Místo a čas vzniku původního a překladového textu

Výchozí text vznikl v letech 2002 až 2003 a byl publikován o rok později. Kromě toho, že se údaj o roku vydání můžeme dozvědět z tiráže knihy a o čase vzniku textu se autor zmiňuje v úvodu, dá se přibližný čas vzniku vysledovat na základě referencí na tehdejší hudební scénu (například píseň „*Oops, I Did It Again*“ od Britney Spears, která byla tenkrát na předních příčkách hitparád) a časových odkazů, jako je například [*the nasal rush from too much wasabi was for us*] *twenty years ago when we started eating sushi*. (O: 200)

V úvodu knihy se můžeme dovědět i o místě vzniku. Autor uvádí, že žije v New Yorku a tam knihu i psal. Kromě této explicitní informace se v textu objevují deiktické ukazatele, sloužící jako indicie – například zájmeno *here (in America)*.

Překlad tedy vznikl se sedmiletým odstupem. U typu textu, který je úzce svázán s aktuální situací ve světě, je to poměrně dlouhá doba a text zatím mohl ztratit na atraktivitě. Pro amerického čtenáře by tato skutečnost jistě nepředstavovala problém, neboť si je při četbě vědom toho, kdy kniha vznikla a bude na ni nahlížet s patřičným odstupem. Čtenář českého překladu by však mohl nabýt dojmu, že informace obsažené v textu jsou poněkud zastaralé; proto by si český překlad této knihy žádal úvodní komentář, v němž by bylo jasně řečeno, kdy původní text vznikl, aby si český příjemce též mohl vytvořit odstup.

4.1.5 Médium

Text La La La Thought a New Lens: Music Talks to America je šestou ze sedmi kapitol knihy *Doing Our Own Thing* (s podtitulem *The Degradation of Language and Music, and Why We Should, Like, Care*). Každá kapitola má své vlastní téma, logicky však na sebe navazují a postupně graduji. Téma vždy naznačuje již název kapitoly. První kapitola představuje přechod od psanosti k mluvenosti v běžném životě, ve druhé kapitole se autor zabývá řečnickým stylem, třetí kapitola nastiňuje úpadek jazyka v poezii, čtvrtá kapitola pojednává o slangu, pátá o písňových textech, šestá o degradaci hudby a konečně sedmá kapitola sumarizuje všech šest předešlých kapitol a autor v ní dochází k závěru, jenž vyplývá z obsahu celé knihy. Každá kapitola je navíc členěna do podkapitol, které jsou ještě dále členěny podle konkrétních témat, jimiž se autor zrovna zabývá.

A právě z toho důvodu, že kapitoly jsou logicky propojeny (každá pojednává o odlišném aspektu jednoho fenoménu), text nejlépe splní svou funkci jako celek, tj. jako celá kniha. Nicméně umím si představit publikovat jednotlivé kapitoly odděleně v médiu zabývajícím se pouze jedním aspektem (v literárním časopise kapitolu o poezii, v hudebním magazínu kapitolu o hudbě, atp.), v takovém případě by však musely být provedeny úpravy, a to zejména v odkazování na předešlé

kapitoly (“*Over the past two chapters as we have addressed poetry and lyrics [...]*“) a následně částí, které se k těmto referencím vztahují.

4.2 Vnitrotextové faktory

4.2.1 Téma, obsah

Tématem přeložené kapitoly je úpadek hudby ve Spojených státech a kritická analýza toho, proč k této degradaci došlo. Z názvu kapitoly, který má metaforickou podobu (*La La La Through a New Lens: Music Talks to America*) není obsah textu patrný, nicméně název knihy (*Doing Our Own Thing: The Degradation of Language and Music, and Why We Should, Like, Care*) jej explicitně naznačuje.

Text se vyznačuje častými referencemi k reálným americkým entitám – známým osobnostem, televizním a rozhlasovým pořadům, filmům, muzikálům a písním. Nápadná je také intertextovost; autor se odkazuje na slova písní, pasáže z filmů a cituje z publikací jiných autorů. Častým prostředkem koheze je pragmatická spojitost, proto je zapotřebí mít znalost americké historie a kultury. V překladu jsem tento problém nejčastěji řešila pomocí překladatelských poznámek.

4.2.2 Kompozice textu

O makrostrukturální výstavbě jsem se zmiňovala již v oddíle 3.2.5. Kapitola, již jsem přeložila, je chronologicky a tématicky rozdělena do pěti podkapitol. Jejich názvy většinou neříkají přímo, o čem daná pasáž pojednává, ale pouze téma naznačí. Například otázkou (“*Do You Like Music?*“), implikaturou (*From “And Then He Wrote...” to “The Way She Sings”*), metaforou (*A Place in the Sun*) či synekdochou (*The Boomer’s Ear*). Podkapitoly jsou ještě dále členěny na kratší úseky, jejichž názvy jsou povětšinou též vyjádřeny obrazně.

Z mikrostrukturálního hlediska je text členěn lineárně, autor se nejdříve v úvodu odkazuje na téma knihy (*Doing Our Own Thing*) a nastiňuje, čím je americká hudba specifická, respektive v čem se liší hudební vnímání Američanů od jiných kultur a v následujících podkapitolách se věnuje rozboru vývoje americké hudby. Postupuje od obecnému ke konkrétnímu (nejdříve uvádí, že došlo k posunu k psanosti k mluvenosti a následně detailně rozebírá, jaké měla tato změna důsledky).

Objevuje se velké množství dlouhých, hypotaktických souvětí, a na druhé straně věty krátké, eliptické. Toto úzce souvisí s proměnlivým tempem a stylu promluvy.

K přehlednosti a kohezi přispívá i grafická úprava. Název kapitoly je napsán velkým tučným písmem, podkapitoly menším fontem a jejich podkapitoly stejnou velikostí písma jako samotný text, od textu jsou však odděleny prázdným řádkem. Citace z jiných zdrojů odráží prázdným řádkem od samotného textu a uvádí je menší velikostí písma. Propria a slova, na něž klade důraz, odlišuje autor kurzívou, přímou řeč, citace a výrazy, které autor používá s nadsázkou, vkládá do uvozovek. Další suprasegmentální rysy představuje vykřičník či úmyslné chyby v hláskování slov, které mají naznačit šišlavou či ledabylou výslovnost.

4.2.3 Slohové postupy

V celém komunikátu převažuje postup výkladový (někdy autor postupuje induktivně, jindy deduktivně) a úvahový, některé pasáže mají vyprávěcí ráz (například hned samotný úvod kapitoly či příhoda na straně 202 originálu). Popisný postup se uplatňuje například v citaci na straně 199 originálu či v popisu kreslené pohádky na straně 208.

4.2.4 Lexikum

Jestliže jsem říkala, že jednou z hlavních funkcí textu je funkce estetická, potom lexikum hraje v komunikátu neopominutelnou roli. Dochází k prolínání stylových vrstev, převažují běžné, neutrální výrazy, setkáváme se však i s výrazy knižními až archaickými (*hearken, thusly, plenty, quintessence*) a na druhé straně s výrazy hovorovými (*chicks, guys*) až slangovými (*dopey flotsam, toss-offs*). Některá slovní spojení působí zvukomalebně: *passel of pap* (O: 209) či *flutes atwitter* (O: 206).

Vzhledem ke svému tématu obsahuje komunikát hudební terminologii, například *movement, unit, lyrics*, a zřídka i profesní termíny z jiných oblastí, například filosofie (*Socratic impulse*) či ekonomie (*niche marketing*).

4.2.5 Styl

Styl, jímž je text napsán, je na pomezí uměleckého a publicistického. Václav Cvrček o těchto dvou stylech říká toto: Publicistický styl (...) se vyznačuje přehlednou kompozicí a syntaxí, větné celky jsou středního rozsahu a umožňují nést dostatek informací, ovšem tak, aby poskytovaly pohodlné porozumění. Lexikum bývá neutrální. Oproti tomu umělecký styl s sebou nese ve výběru jazykových prostředků značnou svobodu, klade důraz na jedinečnost a estetický účinek textu. Namísto zjednodušování přichází ke slovu až extrémní, často rafinované zesložitování formulací. Kompozice bývá promyšlená a směřuje k pointě a často se uplatňuje výrazový kontrast. Rozsah uměleckého stylu pokrývá všechny stupně expresivity, archaičnost i neologismy, dialektismy aj. Výrazné je také časté užívání metafor a metonymií, zvyšujících obraznost vyjadřování (2010: 315-316). Autor osciluje mezi přehlednou stavbou vět a komplikovanými formulacemi, krátkými, úsečnými výpověďmi a dlouhými, rozvětvenými souvětími, hovorovostí a až křečovitě

šroubovaným stylem. Užívá výrazy ze široké škály stylových rejstříků a často se vyjadřuje obrazně, čímž staví do popředí konotační význam před denotátem.

4.2.6 Figury a tropy

Jedním z charakteristickým rysů autorova stylu je obraznost vyjádření. Nejčastějším tropem je metafora, a to jak ustálená (*[classical music] had a place at the table* (O: 199), *the listener pricked up their ears* (O: 199), tak originální (*Houston's pyrotechnic voice* (O: 209); dále přirovnání (*The rhythmic "groove" was as novel as the nasal rush from too much wasabi was for us twenty years ago when we started eating sushi.* (O: 200)), ironie (*up, catchy rhythmic patterns cycled over and over and over, decorated with the singer's jolly, exotic chants in the Lingala language* (O: 202) a gradace (*Rhythm is deeply, elementally seductive.* (O: 200)). Setkáváme se i se syntaktickými figurami, například řečnickou otázkou (*When was Cecilia Bartoli's "television debut?"* (O: 204)), využíván je též asyndeton (*People hung on his words. They wondered what he did in bed. He was considered larger than life.* (O: 204), parenteze (*To address and take to heart extended melodies and harmonic sequences that, without writing, could only fade into oblivion is to foster an artifice* (O: 201)) či elipsa (*Crabby, but [...]* (O: 209)).

4.2.7 Suprasegmentální rysy

Intonaci autor naznačuje kurzívou: *And I hope Harry got to see it done, because it is good* (O: 208) nebo vykřičníkem: *It says something that thirty-five years later, I first heard it watching this cartoon on TV!* (O: 208). Zpěv autor znázorňuje kumulací stejných vokálů: *"FI-I-GAA-ROOOH!"* (O: 206), šišláni nekorektním hláskováním (*Gweetings, music wovers!* (O: 206)).

4.2.8 Gramatika a syntax

Převažujícím slovesným časem je préteritum. Tento čas je příznačný pro postup vyprávěcí a postup výkladový, pokud text pojednává o událostech, které proběhly v minulosti. Předpřítomným časem autor uznává přetrvávající platnost svých předešlých tvrzení: *I have claimed that the United States [...]* (O: 198). Prézens se objevuje tam, kde má sdělení obecnou platnost: *The writing of music lends advantages* (O: 198), anebo v pasážích, které chce autor zaktualizovat: *First Ed Sullivan only films Elvis from the top.* (O: 211). Většina verbí má činnou podobu, volba pasiva bývá spjata s otázkou aktuálního členění větného anebo s autorovou snahou o odlišení stylu: *Thusly predict I do, and the prediction is borne out* (O: 198). Několikrát se setkáváme s imperativem. Pověštinou má apelativní (případně fatickou) funkci: *Watch teens and twenty-somethings rapping along to themselves [...]* (O: 210).

S expresivní funkcí textu souvisejí prostředky epistemické modality. Modalita vyjádřená modálním slovesem se objevuje jen zřídka: *In the Western world, the prime example would be classical music.* (O: 198), stejně tak parentetické konstrukce (*After all, there is, in the terms we*

have used in this book, spoken music and written music, as it were. (O: 198). Častější jsou adverbialní modifikátory (**Certainly** *we haven't tossed out melody and harmony altogether.* (O: 200)) a jiné konstrukce, například *I hope* (O: 208).

Pro autorův styl jsou typická dlouhá hypotaktická souvětí s rozvitými nominálními syntagmaty, která si žádají zvýšenou čtenářovu pozornost: *I have claimed that the United States has undergone a shift in its relationship to self-expression that has had an effect beyond anything traceable to education or larger currents of intellectual history.* (O: 198). Velké informační hustoty autor dociluje různými kondenzačními prostředky, jako jsou například participiální vazby (zejména průběhové): *There are places music can only go when there is writing, **freeing the musician from the requirements of memory.*** (O: 198). Dalším kondenzačním prostředkem jsou polovětné vazby: *But **that said**, certain facts remain.* (O: 201) a elipsa: **Crabby**, *but he was referring to [...].* (O: 209).

Na několika místech užívá autor nestandardního slovosledu. Činí tak ze stylistických důvodů – posiluje tím expresivitu textu; V následujícím příkladě vyjadřuje syntaktická inverze nostalgii: *Gone were the days [...]* (O: 207) a zde nadsázku: *Thusly predict I do, and the prediction is borne out.* (O: 198).

5. Typologie překladatelských problémů

5.1 Úvod

Ústředním problémem při převodu McWhorterova textu do češtiny byla kulturní neekvivalence a s tím související rozdílnost presupozic amerických a českých příjemců textu. Výchozí text je určen pro americké čtenáře, a proto jsem v překladu musela řešit otázku vhodného převodu reálií, s jejichž identifikací by mohl mít český příjemce potíže. Většina případů byla řešena pomocí překladatelské poznámky, s níž ovšem souvisela míra relevance vůči kontextu. Stejnětak nebylo jednoduché rozhodování, jakým způsobem je možné převést do češtiny estetické hodnoty původního díla, neboť na této rovině vyvstala nutnost stylistické obratnosti a jazykového vybavení překladatelky a v neposlední řadě zdravý úsudek, do jaké míry je možné zůstat věrný originálu při výběru stylistických prostředků tak, aby byl správně převeden záměr autora a cílový text měl na české čtenáře stejný účinek, jako měl výchozí text na čtenáře americké, neboť, jak říká Verdonk, čtenář předpokládá, že volby, které učinil překladatel, učinil vlastně autor (2002: 9).

5.2 Názvy kapitol

John McWhorter v názvech kapitol používá téměř výhradně symbolizující názvy. Snažila jsem se je co nejvěrněji přeložit tak, aby nepůsobily cize a aby se z nich nevytratila možnost konotací, jaké měl čtenář původního textu. Doslova jsem překládala *“Spoken” Music* and *“Written” Music*, *“Do you like music?”* a *“A Place in the Sun”*: Hudba „mluvená“ a hudba „psaná“, „Máte rádi hudbu?“ a „Místo na slunci“. V titulku *You Can’t Stop the Beat* jsem se rozhodla pro singulár (ačkoliv v ostatních případech je *you* přeloženo plurálem), neboť *Rytmus nezastavíš* býval reklamní slogan a dodnes si ho lidé v žertu připomínají, přestože si už nevybavují, odkud přesně pochází (na toto téma jsem provedla průzkum). Název *When “Written” Was State-of-the-Art* jsem zmetaforizovala: *Když písně na papíře byly nejnovějším trendem*, čímž se vykompenzovala explicitace názvů *From “I love a Gershwin Tune” to “Did You Know That’s a Cover?”* a *American Popular Song: From “And Then He Wrote...” to “The Way She Sings“*, k nimž jsem v překladu dodala *říkalo se kdysi a říká se dnes*. U posledního uvedeného, u *Why Was Mickey Conducting an Orchestra?: Classical on the Wane* a u názvu kapitoly (*La la la Through a New Lens: Music Talks to America*) jsem respektovala české konvence psaní názvů a titulů a dvojtečku jsem nahradila spojkou *aneb*.

5.3 Vlastní jména

Při překladu vlastních jmen jsem řešila dvě věci, a to a) přechylování ženských jmen a b) snižování míry familiárnosti. Všechna ženská jména jsem se rozhodla ponechat v původní podobě, tj. bez české přípony –ová. Některá (např. Whitney Houston, Cecilia Bartoli) se v českých médiích téměř výhradně objevují bez přípony. U jiných by naopak přípona -ová mohla čtenáři,

který danou osobu nezná, pomoci poznat, že se jedná o ženu, avšak v takových případech postačí kontext (či poznámka pod čarou), a navíc by nebylo vhodné mísit v textu obě varianty: *Ethel Merman had gaily sung in a musical* (O: 205) → *Ethel Merman vesele **pěla** v muzikálu* (P: 17).

Tam, kde autor užívá pouze křestní jméno osoby, jsem doplnila i příjmení a snížila tak přílišnou familiárnost: *it's a performance by Aretha* (O: 211) → *je to interpretace **Arethy Franklin*** (P: 23).

5.4 Gramatika

Charakteristickým rysem textu jsou dlouhá, zejména hypotaktická, souvětí. Občas bylo nutné provést v překladu ze stylistických důvodů změny. Například v souvětí *Paging through dusty stacks of sheet music in antique shops and thrift stores, we face the reality of the era as the immortal tunes are vastly outnumbered by dopey flotsam **that only those around at the time will recall**, like "Open the Door, Richard" and "Mister Fiver by Five"*. (O: 208) jsem kvůli lepší přehlednosti změnila postavení vztažné věty: *Když se v antikvariátech a charitativních bazarech probíráme zaprášenými stohy partitur, hledíme do očí realitě tehdejší éry, neboť nesmrtelné melodie byly převálcovány přihlouplými braky jako „Open the Door, Richard“ nebo „Mister Five by Five“, **které si vybaví už jen pamětníci***. (P: 20)

5.5 Koheze

Aby text neztrácel logickou soudržnost, doplnila jsem na několika místech spojku vyjadřující vztah k předešlému sdělení: *There are exceptions aplenty at any given time* (O: 211) → ***Ale** všechno má své výjimky*. (P: 22) nebo *You imitate someone's talking, not their writing* (O: 210) → *Napodobit se dá něčí mluva, písmo **však** ne*. (P: 21)

5.6 Výrazová neekvivalence

5.6.1 Reálie

Některé anglické výrazy nemají v češtině odpovídající ekvivalent. To byl případ například slova *bandshell*. Opisování a vnitřní vysvětlivky by však příliš zatížily text, proto jsem v překladu výraz generalizovala na *venkovní pódia* a opatřila jej poznámku pod čarou, která výraz dovysvětluje:

*But today, the occasional **bandshell Pops concert** is a once-in-a-blue-moon occasion for most of us, [...]* (O: 203) → *Ale v dnešní době se koncerty na **venkovních pódíích** konají jednou za uherský rok [...]* (P: 13) A v poznámce pod čarou stojí: *Zde se myslí venkovní pódia s přístřeškem do tvaru mušle, tzv. „bandshells“, na nichž vystupovaly (a stále – i když dnes již vzácně – vystupují) orchestry*.

Dalším problematickým výrazem byl Boomer. Ve větě „*The musical sensibility of most Americans of Boomer age and younger parallels their sense of language [...]*“ (O: 198) jsem Boomer převedla takto: *Většina Američanů narozených v poválečných letech a mladších má hudební citění těsně spjato s citem pro jazyk [...]* (P: 7). V nadpisu *The Boomer's Ear* (O: 199) byl výraz *boomer* rozšířen na *baby boomer* (P: 9), neboť toto spojení je v českém prostředí zažitější.

V několika případech nastal problém s překladem hudebního termínu. Převod většiny z nich se obešel bez obtíží, *movement* je věta, *unit* je takt, *lyrics* je text písně, avšak v některých případech čeština slovo se stejným významem nemá, anebo zná jen výraz obecnější. To je případ například slov *rhythm* a *beat*. Mezi českými muzikanty se sice výraz *beat* běžně používá, jedná se však o profesní slang, a proto jsem obě slova, *rhythm* a *beat*, překládala jako *rytmus*.

5.6.2 Terminologie

[...] *and one sat in with the Egyptian drummers and fell in with their traditional beat.* (O: 197)

Jeden si přisedl k egyptským bubeníkům a začal s nimi hrát do jejich tradičního rytmu. (P: 32)

Naopak například ke slovu *music* čeština nabízí ekvivalenty *hudba* a *muzika*. Tato dvě synonyma jsem libovolně obměňovala, přičemž jsem respektovala český úzus ve spojeních jako *vážná / klasická hudba* (nikoliv *muzika*).

Pro některá slova čeština vůbec nemá odpovídající výrazy a vypůjčuje si je z angličtiny. Jako příklad mohu uvést *funk(y)* či *jazz(y)*. Problémem těchto slov je, že v angličtině mají větší sémantické rozpětí, proto jsem v následujícím případě vsadila výraz *funky* do uvozovek:

[...] *and thus they sense music centered on rhythm and vocal funk not as one kind of music, but as music itself, [...]* (O: 202) → [...] *a tak mají pocit, že hudba založená na rytmu a „funky“ zpěvu není jedním z druhů hudby, ale hudba sama [...]* (P: 12)

Spojení *Socratic impulse* (O: 212) není v české filosofické terminologii zcela vžitý, přeložila jsem ho tedy jako *sokratovské tázání* (P: 23). Ekonomický termín *niche marketing* (O: 204), pro který má čeština výrazy *hledání mezery na trhu/tržní niky*, *výklenkový marketing*, anebo ponechává původní výraz, jsem v překladu ponechala jako *niche marketing: Kapitalismus a niche marketing velkou měrou přispívají k tomu, [...]* (P: 14).

5.6.3 Polysémie

Na výrazové vícevýznamovosti byla vystavena slovní hříčka *press conference* ve větě [...] *the Beatles came to America, cutting up at Idlewild Airport turning a press conference into a “press conference”.* (O: 211). V češtině jsem operovala s významovou příbuzností adjektiva *tiskový* a slovesa *tisknout se*: [...] *Beatles, kteří tiskovou konferenci na letišti Idlewild proměnili*

v opravdu „tiskovou“ konferenci, protože na ni přišlo tolik lidí, že nemohli jinak než se v davu tisknout jeden na druhého. (P: 24) Došlo tedy k jisté explicitaci, nicméně aby byl vtip zachován, domnívám se, že toto řešení bylo rozumným kompromisem. Levý tuto domněnku dokládá: Vysvětlení je namístě, uniká-li našemu čtenáři něco, co pro původního čtenáře bylo obsaženo v díle (1998: 125).

5.6.4 Konotační hodnota výrazu

Na straně 202 se třikrát objevilo slovo *repetitious* a jednou *repetition*. Tyto výrazy samy o sobě příznakové nejsou, nicméně z kontextu je jednoznačné, že ve dvou případech mají depreciační zabarvení. V těchto případech jsem je tedy přeložila jako *kolovrátek* a „*kolovrátkovské*“ (P: 13). Ve zbylých dvou případech jsem již použila výrazy neutrální, a sice *opakovanost* a *repetitivnost*.

5.6.5 Zvukomalba

Autor na několika místech použil onomatopoické spojení, například *passel of pap* (O: 209) či *flutes atwitter* (O: 206). V překladu se zvukomalba těchto výrazů vytratila, neboť se mi nepodařilo nalézt výrazy s odpovídající estetickou hodnotou. V českém překladu tedy stojí *rozverně flétny* (P: 17) a „*rádoby skladbičky*“ (P: 20).

5.7 Kulturní neekvivalence

5.7.1 Reálie

Do této oblasti patří výrazy *brunch*, *bend-shell concerts* či „*must-see-TV*“ *blocks*. *Bend-shell concerts* jsem komentovala již v oddíle 5.6.1, *brunch* byl nahrazen výrazem *nedělní oběd*, neboť šlo v kontextu o obecný význam, a spojení „*must-see-TV*“ *blocks* bylo ponecháno v původní podobě a opatřeno poznámkou pod čarou.

5.7.2 Názvy děl

Díla, s nimiž jsme se v textu setkali, se dají rozdělit do tří skupin: a) mají oficiální český překlad, b) do češtiny se nepřekládají a c) mají neoficiální český překlad, anebo doposud přeloženy nebyly. Do první skupiny spadají například názvy skladeb: *Čtvero ročních období*, *Beethovenova 5. symfonie – Osudová* apod. Do druhé skupiny patří například: píseň *The Maple Leaf Rag*, album *The Wall* či hudební skupina *They Might Be Giants*. Problém představovala třetí skupina. Názvy amerických pořadů jako *Together with Music* či *The Voice of Firestone* jsem ponechala v původní podobě. U názvů, které buď přeloženy byly, avšak v jiné podobě (například operety *Princezna Inkognito* a *Veselá vdova* jsou v češtině dostupné jen jako filmové muzikály) anebo mají pouze neoficiální název (například filmy *Fantasia* nebo *The Band Concert*, které se do české filmové distribuce nikdy nedostaly, ale například *Boris Jachin* (1990) je ve své knize překládal), byl při

jejich první zmínce v závorce uveden i původní název. Stejnou strategii jsem zvolila i u názvů, které žádný český překlad nemají: kniha *Civilizace ve Spojených státech* (Civilization in the United States), pohádka *Mám pro tebe zprávu* (Notes to You) atd. Problém nastal v místě, kde autor uvádí výčet animovaných filmů, z nichž se do české televize dostaly pouze některé. K nim jsem jejich původní název do závorek neuváděla, avšak připojila jsme k nim poznámku, aby jejich překlady *ad hoc* nebyly pro českého čtenáře matoucí.

Jeden případ jsem řešila substitucí. Jednalo se o píseň *Some Enchanted Evening* (O: 207). Levý tvrdí, že substituce je namístě tam, kde se zároveň silně uplatňuje obecný význam (1998: 115). A zde šlo právě o smysl, nikoliv o píseň samotnou. Nahradila jsem ji skladbou *Mně se líbí Bob*, neboť ji na rozdíl od písně uvedené v originálu čeští čtenáři znají a budou tak moci lépe pochopit záměr mluvčího.

5.7.3 Poznámky překladatele

Vzhledem k tomu, že je text velice úzce vázán na americkou kulturu a je - jak jsem již uváděla v rámci vnětextových faktorů – primárně určen pro americké čtenáře, bylo třeba českému čtenáři přiblížit některá jména či americké reálie. Ve spoustě případů však nebylo možné včlenit tyto informace přímo do textu, neboť by jej zbytečně zatížily, a tak jsem tento problém řešila pomocí poznámek překladatele, které jsem povětšinou uváděla pod čarou, aby je měl čtenář pohodlně “při ruce” a nemusel ztrácet čas listováním na konec textu.

Občas nebylo lehké se rozhodnout, zda daná reálie či jméno potřebuje vysvětlení. Při odhadování čtenářských presupozic jsem se mnohdy pohybovala na tenkém ledě, neboť přílišným vysvětlováním bych čtenáře podcenila (a negativně tím ovlivnila jeho percepci textu), ale zároveň by bez příslušných znalostí text ztrácel smysl. A proto jsem i zde udělala průzkum mezi potenciálními čtenáři českého překladu; Jednalo se o lidi, kteří se zajímají o hudbu a kulturní dění ve světě a znají základní události z americké historie, tedy cílovou skupinu čtenářů, již by český překlad textu tohoto druhu četli. Na základě jejich odpovědí jsem potom uváděla - anebo naopak neuváděla - vysvětlení.

Pro to, aby bylo možné opatřit výraz relevantní vysvětlující poznámkou, bylo vždy nutné dokonale pochopit funkci, jakou má v daném kontextu. Například u Eda Sullivana (O: 211; P: 23) nestačilo uvést, že to byl americký bavič a moderátor, ale bylo třeba zdůraznit, že měl vlastní televizní pořad, který měl rekordní sledovanost, a tudíž veliký vliv na americkou společnost.

5.8 Intertextovost

Autor několikrát cituje z jiných zdrojů, které uvádí v poznámkách na konci knihy. Žádná z uvedených publikací nebyla přeložena do češtiny, a tak jsem citované pasáže přeložila *ad hoc*. Problémem se však ukázaly být na první pohled neviné promluvy z animovaných pohádek *Looney*

Tunes (O: 206-207). Autor se snaží čtenáři pohádky připomenout pomocí výpovědí, které v uvedených epizodách zazněly, českému čtenáři by však takovéto indicie příliš nepomohly, a tak je bylo třeba dovysvětlit: *FIII-GAAA-ROOO! FIGARO! FIGARO-Figaro-Figaro-Figaro...* (O: 206) → *Operní pěvec se při svém koncertu zmenšuje: "FÍÍÍ-GÁÁÁ-RÓÓÓ!"* (P: 18).

5.9 Překlad veršů

V textu autor cituje slova písně z muzikálu *Red, Hot, and Blue!: I can't stand Sibelius or Delius / But I'd give my best pal away for Calloway!* (O: 205) → *Snadno se obejdu bez Sibelia a Delia / Ale vyměním své boty - i dvoje, za Callowaye!* (P: 17). Verše se objevují také u pohádky *Králík Sevillský* (O: 206), což je ve skutečnosti parodizované libreto k Lazebníkovi sevillskému: *Can't You See that I'm much sweeter / I'm your little seňori-ter...* → *Podívej, jak mi září líčka / já jsem tvoje princeznička* (P: 18). Z prozodického hlediska není ani jedno z uvedených řešení nejšťastnější (snažila jsem se však alespoň o zachování rýmu), nicméně zde nad estetickou funkcí převažuje obecný význam a ten byl zachován.

5.10 Kontextová a situační pragmatika

Některé entity, k nimž autor odkazuje, jsou sice známé jak v americkém, tak českém prostředí, mají však poněkud odlišnou podobu. Mám na mysli například seřazení písmen QWERTY (O: 198) na počítačové klávesnici – na české klávesnici se napravo od písmene T zpravidla objevuje Z a tato skutečnost se promítla i do překladu (P: 9).

Dalším problémem pragmalinguistického rázu bylo oslovování čtenářů. V překladu bylo potřeba uvědomit si, zda autor zájmemem *we* myslí pouze Američany, anebo má obecnou platnost. V některých případech je to ovšem nejasné. Například ve větě *Certainly we haven't tossed out melody and harmony altogether* (O: 200) jsem ponechala první osobu množného čísla i v překladu, neboť by nahrazení zájmena *we* slovem Američané způsobilo, že by se příliš potlačila kontaktovost se čtenářem a text by se mu příliš vzdálil. V případech, kde je z kontextu jasné, že autor míní pouze Američany, je první osoba převedla na třetí, případně opsána: *In this America, the crucial difference between them and us is [...]* (O: 198) → *Klíčový rozdíl mezi dnešní a výše popsanou Amerikou tkví v tom [...]* (P: 10). Některé věty, kterými se autor přímo obrací ke čtenářům, si vyžádaly i větší zásahy, neboť by doslovným překladem postrádaly v českém textu smysl. Toto byl například případ věty *[a show (...)], whether you watch it or not, [...]* (O: 205). Český čtenář neměl možnost sledovat v 50. letech pořad, o kterém autor hovoří, proto jsem ji převedla jako „*at' už ho znáte nebo ne*“ (P: 16). Obdobně tomu bylo u věty *Watch teens and twenty-somethings rapping along to themselves [...]* (O: 210); i český čtenář má sice možnost tento jev sledovat (přínejmenším v televizi či videoklipech), nicméně nenabízí se mu tak často, proto jsem zvolila o něco neutrálnější vyjádření: *Stačí se podívat na teenagery a mladé lidi mezi dvaceti a třiceti, jak si pro sebe rapují [...]* (P: 22).

6. Typologie posunů

6.1 Expresivita - neutralita

Na ose výrazové expresivnosti v překladu občas došlo k nivelizaci, a to zejména z hlediska odlišnosti stylistických norem češtiny a angličtiny. Například v dopisu Harryho S. Trumana své ženě jsem spojení ***I have a desire to hear Lucia di Lammermoor*** [...] (O: 207) přeložila neutrálnějším „*Moc bych si přál slyšet*“ (P: 19). Obdobně knižní výraz *hearken* ve větě *And when our sense of a voice's beauty is tied to how it speaks to our everyday, kitchen-sink essence, we again **hearken** to the oral* (O: 201) jsem opsala následovně: *A když se smysl pro krásu hlasu spojí s obyčejnými věcmi, se kterými se setkáváme v každodenním životě, **dostaneme se opět k mluvenosti*** (P: 12).

V následujícím případě došlo naopak ke zvýšení expresivity, o důvodech jsem se zmiňovala již v oddíle o konotační hodnotě výrazu: [...] *jeeringly recounting the woman dismissing the music as “**repetitious and monotonous.**”* (O: 202) → [...] *posměšně líčila, jak ta žena jeho hudbu zavrhla jako „monotónní **kolovrátek**“* (P: 13).

6.2 Obraznost - doslovnost

Posuny na ose obraznosti do tradiční typologie sice nepatří, avšak já se domnívám, že i přesto si zaslouží pozornost, neboť v překladu McWhorterova textu hrály svou roli. Autor tíhne k obrazným vyjádřením, avšak stejná míra obraznosti by v češtině působila rušivě a neobratně, proto bylo třeba některé vyjádřit konkrétněji. Například metafora ve větě *no broadband proponent even **pretends to be on the edge of their seat hoping to bless the American masses*** [...] (O: 206) byla převedena jako *Žádný zastánce širokého pásma by **ani nepomyslel na to, že by požehnal americkým davům*** [...] (P: 20). Obdobně tomu bylo ve větě *We cheerily admit that Bob Dylan can't sing and still **elevate him to bardlike status.*** (O: 200) → *S úsměvem můžeme přiznat, že Bob Dylan neumí zpívat, a i přesto **ho považujeme za uměleckou hvězdu.*** (P: 11)

V následující větě byla snížena míra obraznosti z důvodu koherence: *Abraham Lincoln and Emily Dickinson never knew **jamming*** (O: 200) → ***Za časů** Abrahama Lincolna ani Emily Dickinson se rozhodně **nejamovalo*** (P: 11).

6.3 Exotizace - naturalizace

Ján Vilikovský o exotizaci říká, že „exotické prvky se zachovávají do té míry, pokud jsou funkční a neztrácejí komunikativnost (2002: 177). Většina exotických prvků (reálie, propria) byla zachována a k naturalizaci docházelo v překladu jen výjimečně, a to například ve větě *Polls show that people are most likely to prefer classical music as background, and music you **brunch** to sits*

no closer to your soul than your tiling and carpets. (O: 207), kde bylo sloveso *brunch* substituováno *nedělním obědem*: *Průzkumy veřejného mínění ukazují, že lidé si ve většině případů použijí klasiku jako kulisu a hudba k nedělnímu obědu není jejich duši o nic blíž než kuchyňské dlaždičky a koberec.* (P:) Kolorit tento posun nijak nenarušuje, vzhledem k množství amerických reálií a úzké vázanosti na americké prostředí, která je patrná i v překladu.

6.4 Konkrétnost - obecnost

Generalizace v překladu je většinou vnímána jako negativní posun, neboť k ní mnohdy dochází v důsledku „překladatelovy pohodlnosti“, avšak v některých případech se jí vyhnout nelze, protože v češtině odpovídající ekvivalent chybí. Tak tomu bylo v následujícím případě: Slovo *raggedy* (*Mickey conducts a raggedy brass band playing The William Tell Overture, [...] (O: 202)*) v hudební (konkrétně jazzové) terminologii původně znamenalo „hrát bělošským stylem“. Přestože se v průběhu času jeho význam trochu posunul, dodnes si uchovalo pejorativní význam. V překladu jsem tedy použila *nepříliš sehraný*: → *Mickey Mouse diriguje nepříliš sehranou dechovou kapelu hrající předeheru k Vilému Tellovi (P: 14).*

V jiných případech naopak dochází ke konkretizaci. V následujícím případě bylo třeba zpřesnit význam premodifikovaného *QWERTY*: *The Western musical notation system, for example, is a hidebound, often arbitrary peculiarity that we are stuck with like the QWERTY keyboard.* (O: 198) → *Například západní systém hudební notace je zkostnatělý a objevuje se v něm spousta nahodilých prazvláštností, nad kterými zůstává rozum stát, stejně tak jako nad seřazením písmen QWERTZ na počítačové klávesnici.* (P: 9). A ve větě *My girlfriend, the friend, and their crowd were entranced at the time with Kanda Bongo Man [...] (O: 202)* bylo třeba nalézt odpovídající ekvivalent ke slovu *girlfriend*, jehož význam je divergentní. Na základě situačního kontextu jsem zvolila výraz *kamarádka*: *Moje kamarádka se svým kamarádem a celou svou partou byli ve své době z Kanda Bongo Mana jako v transu. [...] (P: 13).*

7. Metoda překladu

Poté, co jsem provedla rozbor textu *La La La Through a New Lens: Music Talks to America* z hlediska jeho funkce a ideově-estetických hodnot, mohu strategii pro jeho reprodukci do češtiny popsat následujícím způsobem:

V textu se prolíná několik funkcí, a sice funkce expresivní, sdělovací (informativní), estetická a apelativní. Aby byl text věrně převeden, nesmí být žádná z nich opomenuta, přičemž funkce apelativní může být vzhledem k charakteru adresáta původního textu v překladu mírně potlačena. Abychom toho docílili, bylo nezbytné vyřešit následující problémy:

Pro zachování expresivní funkce bylo nutné rozpoznat autorův postoj ke komunikátu, například ironii, despekt či nadsázku. Autor tyto postoje vyjadřoval různými prostředky, například expresivním lexikem, odchylkami od stylu, vsazováním příznakových výrazů do uvozovek nebo jejich odlišení kurzívou. Tento aspekt by se měl objevit i v překladu.

Pro zachování informativní hodnoty bylo třeba vyřešit následující: Výchozí text je primárně určen americkému recipientovi, a proto bylo nutné českému čtenáři přiblížit některé americké reálie a osoby, bez jejichž znalosti by text postrádal logickou koherenci. Vystala tedy potřeba překladatelských poznámek; aby poznámky dobře splnily svou funkci (podaly dostatečnou informaci, ale nepodcenily čtenáře), bylo zapotřebí správně odhadnout presupozice českého adresáta a zároveň vždy přesně určit funkci daného výrazu v textu, aby byla poznámka relevantní.

Z pragmatického hlediska se překlad neobešel bez substituce některých významových jednotek, které by v doslovném překladu postrádaly pro českého recipienta smysl.

Na lexikální rovině čeština ne vždy nabízela výraz s odpovídající sémantickou hodnotou, a proto bylo třeba na základě situačního kontextu konkretizovat či naopak generalizovat, případně si výraz vypůjčit z angličtiny.

A konečně pro převedení estetických hodnot originálu bylo nezbytné užívat výrazy s širokou možností konotace, zachovat obraznost a vyhýbat se výrazové generalizaci. Stylistické normy českých a anglických textů se však liší, proto bylo nutné najít kompromisní řešení mezi českou stylistickou normou a bohatostí výrazu, jakou používal autor. Z tohoto důvodu došlo k mírnému snížení expresivity a přílišná obraznost byla neutralizována.

8 Závěr

Cílem této práce bylo co nejděrněji zachovat funkci a ideově-estetické hodnoty výchozího textu tak, aby byly respektovány gramatické a stylistické normy českého jazyka a překlad měl na svého čtenáře stejný účinek jako původní text na čtenáře amerického. Hlavní problémy představovala kulturní a výrazová neekvivalence a převod estetických hodnot díla.

Překlad kapitoly *La, la, la novými očima aneb hudba promlouvá k Americe* může být přínosem pro všechny, kteří se zajímají o hudbu a kulturu Spojených států, neboť v ní autor novými, kritickými očima pohlíží na současný stav muziky v Americe a představuje historické a kulturní okolnosti, které ji ovlivnily. Přestože ne každý se ztotožní s vyhraněnými názory autora, McWhorterova kniha může posloužit jako zajímavý podnět k zamyšlení, anebo přinejmenším jako zdroj informací o americké hudební kultuře (zejména) druhé poloviny dvacátého století.

Při překladu jsem byla velice vděčná, že žijeme v době globalizace a moderních technologií, neboť bez internetu a možnosti konzultace s lidmi narozenými ve Spojených státech (včetně samotného autora, viz příloha 1) by překlad tohoto typu textu zabral nespočetněkrát více času a je možné, že překladatel by se některých významových složek obsažených v původním textu, jako jsou odkazy na americké pořady, události či díla, vůbec nedopátral.

Bibliografie

Primární literatura

McWHORTER, J. *Doing Our Own Thing: Degradation of Language and Music in America, and Why We Should, Like, Care*. Gotham Books: New York City, 2004. ISBN 1-592-40084-1

Sekundární literatura

FUKAČ, J. a kol. *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon: Praha, 1997, ISBN 80-7058-462-9

GEIST, B. *Co nevíte o jazzu*. Praha, 1966.

LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X

SPISAR, J. *Anglicko-český hudební slovník*. Ostrava: MONTANEX, 1996. ISBN 978-80-7225-318-0

VILIKOVSKÝ, J. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1

VERDONK, P. *Stylistics*. Oxford University Press, 2002. ISBN 0 19 437240 5

ČECHOVÁ, M. a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997. ISBN 80-85866-21-8

JACHNIN, B. *Walt Disney*. Praha: ČSFÚ, 1990. ISBN 80-7004-037-8

Slovníky a příručky

BAKER, M. *In Other Words, A Coursebook on Translation*. Routledge, 1992. ISBN 0-415-030854

Cambridge Advanced Learner's Dictionary, Third Edition. Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0521-712668

CVRČEK, V. *Mluvnice současné češtiny*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1743-5

DUŠKOVÁ, L. et al. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6

GREPL, M. et al. *Příruční mluvnice češtiny*. NLN, 1995. ISBN 80-7106-134-4

HLAVSA, Z. et al. *Pravidla českého pravopisu*. Academia, 1993. ISBN 80-200-0475-0

NORD, CH. *Text analysis in translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam. Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3

VRBOVÁ, A. *Stylistika pro překladatele*. Nakladatelství UK, 1998. ISBN 80-7184-585-X

Internetové zdroje

<http://www.csfid.cz>

<http://www.wordreference.cz>

Příloha 1 – dopis autorovi a jeho odpověď

Dear Mr. McWhorter,

I know you might be surprised what a strange email address you have got this email from (unless your international fans direct their expressions of admiration to this email of yours, too). I am a Czech student of translation and interpreting, and I am writing my bachelor thesis this year. The subject of the thesis is a non-literary text translation from English into Czech. Two years ago I saw your book “Doing Our Own Thing” on my friend’s bookshelf, and as I was curious what a book with such a title might be about, I borrowed it. I had not even read it all the way through, and I already found it so interesting that I decided to choose it as the source text for my thesis. I should have probably written to you earlier to ask you for your permission to do that, however, now it’s too late, since I am almost finished with the translation (so I hope from the bottom of my heart you do not mind!). In any case, I assure you this only serves for studying purposes!

The main reason for my contacting you is, however, a bit different. In the part of the book I am translating (the first twenty standard pages of Chapter six: La La La Through a New Lens) there are a number of parts I just do not understand (although I have tried hard). And as nobody around me is able to give me a satisfactory explanation (I mostly asked my Czech schoolmates and friends whose English is, in my opinion, very decent), I thought the best way to decipher those enigmas would be to write you.

I will completely understand if you, for any reason, will not reply, but even a little hint would help.

So here I am with my list of translator’s problems (quotations from the 2004 NY publication)

- 1) Thusly predict I do, and the prediction is borne out (p.198, first paragraph) – Is this an allusion to a concrete English text, or did you just want to draw attention by this stylistic shift?
- 2) B.C. Americans (p.200): I translated that as “people in very old times”, but I wonder what B.C. in this context really means...
- 3) Smokey Joe’s Café (p.210): You wrote: “When producers put together a Broadway revue like SJC.” Is it important that it was established by producers? I struggle with coherence. And why “A Broadway revue “like” SJC? Were there more revues gathering the songs of Jerry Lieber and Mike Stoller?
- 4) America’s middle-aged Together with Music pop scene (p.211). Do you mean pop music in Mary Martin and Noel Coward’s times? And what exactly was Together with Music? I found on the Internet that it was an album... And as to „middle-aged“, does it suggest that it was for middle-aged people?
- 5) First Ed Sullivan only films Elvis from the top (p.211): again, I failed to find the coherence... Do you mean „only at the beginning of his career“ (I found that there is an American idiom „from the top“ meaning „from the very beginning“)
- 6) But just as students protesters after Savio sacrificed the Socratic impulse to the theatrics... Alas, in places like this my knowledge of English (and the dictionary collection) seem to be piteously insufficient...

I hope my questions do not bother you too much,

Sincerely

Veronika Ticha

Ms. Ticha --

This is without a doubt one of the most delightfully unusual requests I have ever gotten, especially given that DOING OUR OWN THING was eight years ago and never really sold all that well here in the US!

But I'd be glad to help -- I would hate to be a translator working with some of the weird things I throw into my writing.

- > 1) Thusly predict I do, and the prediction is borne out (p.198, first paragraph)
- > ? Is this an allusion to a concrete English text, or did you just want to draw
- > attention by this stylistic shift?

This is ONLY a stylistic shift, meant to sound ironically formal. I suppose it is meant to be somewhat dramatic, in that often when one writes "you would predict ..." one does not then spell out that one is therefore going to engage in the predicting itself.

- > 2) B.C. Americans (p.200): I translated that as "people in very old time?", but
- > I wonder what B.C. in this context really means?

B.C. = Before Christ, a set abbreviation. However, "BC Americans" is my "creativity," not an established way of putting it, especially since America did not exist in the actual BC period. In Czech I suppose you'd have to put BC in quotation marks.

- > 3) Smokey Joe's Café (p.210): You wrote: "When producers put together a Broadway
- > revue like SJC.? Is it important that it was established by producers? I
- > struggle with coherence. And why "A Broadway revue?like? SJC? Were there more
- > revues gathering the songs of Jerry Lieber and Mike Stoller?"

I refer to the producers -- i.e. which in English means specifically the people who gather money for the show and assemble the cast, NOT the people who create the music -- to give a sense of actual human beings putting the show together. By "a revue LIKE" I mean that there are various shows on Broadway that gather songs by a particular writer or writers, in contrast to other shows that are based on stories (like CATS, PHANTOM OF THE OPERA). There was only one revue based on Lieber and Stoller's songs.

- > 4) America's middle-aged Together with Music pop scene (p.211). Do you mean pop
- > music in Mary Martin and Noel Coward's times?

Yes.

And what exactly was

- > Together with
- > Music? I found on the Internet that it was an album?

It was a television show, done one time on one night, featuring those two people, in the 1950s.

And as to "middle-aged",

- > does it suggest that it was for middle-aged people?

Yes -- mainstream entertainment in that era was much less oriented towards young people; rock music was new. Typical TV shows were about people "middle aged" and very "white," bland. I had referred to TOGETHER WITH MUSIC earlier in the book -- even most Americans would not get the reference

otherwise; it's a very obscure thing. The recording was from the show, but is HIGHLY obscure, and is now something only crazy people like me might buy. In Czech you might want to do a footnote for TOGETHER WITH MUSIC, it's so obscure. It's equivalent, probably, to referring to some song that was a hit in cafes in Prague when your grandparents were young.

- > 5) First Ed Sullivan only films Elvis from the top (p.211): again, I failed to
- > find the coherence? Do you mean "only at the beginning of his career?" (I found
- > that there is an American idiom "from the top" meaning "from the very
- > beginning?")

No, no - "from the top" means they only showed him from the stomach up to his head, to avoid showing his swivelling hips because that conveyed sex.

- > 6) But just as students protesters after Savio sacrificed the Socratic impulse
- > to the theatrics? Alas, in places like this my knowledge of English (and the
- > dictionary collection) seem to be piteously insufficient?

"Socratic impulse" refers to the "Socratic" teaching style, based on asking questions and using the answers to generate more questions, seeking enlightenment by burrowing into a subject indirectly. "Theatrics" is behaving dramatically, loudly, being -- another useful English word -- histrionic. My point was that Savio's speeches were about teaching; his followers used the same dramatic form -- arousing the emotions of young people to rebel -- but without the intellectual substance. So -- after Savio, people SACRIFICED, that is, let go, gave up, the Socratic IMPULSE -- that is, the basic desire, tendency, to be a teacher in a speech -- and instead used the THEATRICALS.

It's fun explaining such things -- as you can imagine, I never thought about them when I wrote it. If you need more help, feel free to ask.

Best,
John McW

Příloha 2 – text originálu