

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Veronika Zahradníčková

Komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs* (Steve Appleford, London: Carlton Books Limited, 2010)

Annotated Czech Translation of Selected Chapters from *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs* (Steve Appleford, London: Carlton Books Limited, 2010)

Praha, 2014

Vedoucí práce: Mgr. David Mraček

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Davidu Mračkovi za velmi cenné rady a připomínky.

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 1. 8. 2014

Veronika Zahradníčková

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí. Tou první je překlad úvodu a části kapitoly *Let It Bleed* z knihy *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs*, jejímž autorem je Steve Appleford. Druhou částí je komentář k českému překladu. Komentář tvoří popis překladatelského procesu za využití překladatelské analýzy podle Christiane Nordové. Poté představí zvolenou překladatelskou metodu. Dále se komentář zabývá překladatelskými problémy, jejich řešením a typologií posunů, jak je definuje Jiří Levý.

Abstract

The bachelor thesis consists of two parts. The first part is the Czech translation of the introduction and a part of the *Let It Bleed* chapter from Steve Appleford's book *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs*. The second part is an annotation of the Czech translation. The annotation is comprised of the translation process description based on Christiane Nord's model of translation analysis. It then presents the chosen translation method. The annotation also looks at translation problems, their solutions and the typology of translation shifts as defined by Jiří Levý.

Klíčová slova

Komentovaný překlad, The Rolling Stones, hudba šedesátých let, kultura šedesátých let

Keywords

Annotated Czech translation, The Rolling Stones, 1960s music, 1960s culture

Obsah

1. ÚVOD	6
2. PŘEKLAD	7
3. KOMENTÁŘ.....	21
3.1 Překladačská analýza výchozího textu	21
3.1.1 Vnětextové faktory.....	21
3.1.2 Vnitrotextové faktory	27
3.2 Překladačská metoda	33
3.3 Překladačské problémy a jejich řešení.....	34
3.3.1 Problémy z oblasti hudební.....	34
3.3.2 Kulturně vázané reálie	40
3.3.3 Mluvenost, přímá řeč	42
3.3.4 Vybrané lingvistické problémy.....	46
3.4 Překladačské posuny.....	49
4. ZÁVĚR	51
5. BIBLIOGRAFIE.....	52
Volná příloha – výchozí text	

1. ÚVOD

Předmětem této bakalářské práce je překlad úvodu a části kapitoly *Let It Bleed* z knihy *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs*. Jejím autorem je zkušený americký hudební publicista Steve Appleford. Za překladem následuje komentář, který se podrobně zabývá analýzou výchozího textu, charakterizuje překladatelské problémy a uvádí posuny, ke kterým v cílovém textu došlo.

Pro překlad výchozího textu byla zvolena taková překladatelská metoda, která se pokusí co nejvěrněji zachovat specifické rysy originálu (charakter publicistického/populárně-naučného textu, stylizaci mluveného jazyka v citacích, odkazy na reálie z oblasti hudby aj.), zároveň však překlene rozdíly v presupozicích čtenářů výchozí a cílové kultury.

Veškeré faktory, které překlad ovlivňují, budou pojednány v komentáři. Již na tomto místě bychom však rádi podtrhli jeden z nich, a to médium, pro které jsme náš překlad vytvářeli. Jako zadavatele naší fiktivní zakázky jsme si zvolili český hudební měsíčník *Rock & Pop*, což nám do značné míry definuje adresáta, jeho presupozice a další faktory.

Za výslednou podobu překladu vděčíme také redakci magazínu *Rock & Pop*, muzikantům, bohemistům a dalším autentickým čtenářům, kteří nám pomohli objektivně zhodnotit faktickou a stylistickou správnost některých řešení.

2. PŘEKLAD

ÚVOD

Temže není Mississippi. Přesto se blues na poválečný Londýn sneslo jako proroctví z jiného světa – světa načerno pálené whiskey, farmářů a zlomených srdcí. Jeho struny rozeznávalo zoufalství a určitá vnitřní síla. Blues hráli lidé jako Muddy Waters, který na své úplně první terénní nahrávání v červenci roku 1942 přišel bosý s půjčenou kytarou a v písni *Country Blues* zpíval nanejvýš žádostivě o tom, že se mu nedostává žádného uspokojení. „Ráno ‘sem se vzbudil a moje holka byla v tahu.“

Blues vyprávělo příběh černé Ameriky, kde slavná zpěvačka Bessie Smith, přezdíváná Císařovna blues, vykrvácela, když ji po autonehodě odmítli přijmout do nemocnice pro bílé. Byl to svět, ve kterém Waters (vlastním jménem McKinley Morganfield) pracoval již v desíti letech na poli, a nevydělával přitom ani 75 centů denně. Svět, ve kterém měli lhostejní bílí statkáři pod palcem i takového bluesového mága, jako byl sám velký Son House, učitel známého Roberta Johnsona.

Na počátku šedesátých let černošská hudba čiré radosti a bolesti nečekaně oslovila mladé Brity. Mezi nimi byli i Brian Jones, Mick Jagger a Keith Richards, kteří toho o Watersových nesnázích věděli pramálo, ale uvědomovali si, že v mississippském lidovém blues je něco pravdivého a vášnivého.

První bluesové tóny Mick uslyšel jako dvanáctiletý kluk, když si na gramofonu přehrával desky černých interpretů zaslané přímo z Ameriky. V roce 1960 studoval Jagger na Londýnské škole ekonomie. Jednou si s sebou do školy vzal drahocenný stoh nových vinylových desek od Chucka Berryho, Little Waltera, Muddyho Waterse a Mississippi Freda McDowella, když si ho ve vlaku všiml Keith Richards. Oba tihle výrostci se narodili roku 1943 v Dartfordu, pocházeli ze zajištěných středostavovských rodin a do jedenácti let byli spolužáci na základní škole ve Wentworthu, pak se ale jejich cesty rozdělily. Teď mladý pan Richards hladově zíral na desky v Mickově podpaží. „Ty jo, ty fakt žereš Chucka Berryho?“

Tou dobou byly desky stále ještě přepychovým a nedostatkovým zbožím, a tak Keith pozval Micka na čaj. Studovali spolu každý groove, každý rozervaný okamžik lásky, nenávisť, zoufalství i euforie. Obraz Richardsova života na londýnském předměstí se objevem těchto třiminutových poselství změnil z černobílého na zářivě barevný. Umělecká škola teď už pro Keitha nebyla tím pravým místem, a spíš než jakoukoli školní povinností byl posedlý hrou na kytaru. Mick už si o víkendech pro zábavu prozpěvoval písničky Buddy

Hollyho a s Richardsem brzy začali u kamaráda doma pořádat rockové a bluesové jam session.

Mick a Keith snili o tom, jaký velkolepý zvuk by společně mohli vytvořit, a často si jezdili poslechnout živou hudbu do místních klubů. V roce 1962 dorazili do londýnského klubu Marquee právě včas, aby zhlédli Blues Incorporated pod vedením Alexise Kornera. Tam uviděli mladého blondatého kytaristu, který seděl nad svým nástrojem shrbený, jako by jím byl posedlý, a skladbu *Dust My Broom* hrál slidem téměř k nerozeznání od velikána Elmora Jamese. Až na to, že tenhle frajer, který si nechával říkat Elmo Lewis, nebyl z mississippské Delt, ale pro svých pár okamžiků bluesové slávy dorazil z nóbl anglického Cheltenhamu. Elmo, vlastním jménem Brian Jones, pověděl Jaggerovi s Richardsem o svých plánech založit bluesovou kapelu, jen co přehne do Londýna.

Jonesovi přímo uhranul záměr vytvořit Rollin' Stones, kapelu pojmenovanou podle písně Muddyho Waterse. Brzy naverboval Jaggera, Richardse, basistu Billa Wymana (vlastním jménem Billa Perkse), bubeníka Charlieho Wattse (dalšího veterána z Blues Incorporated) a klávesistu Iana Stewarta. Byla to Jonesova kapela. Mick byl tehdy jen zpěvák, Keith jen další kytarista. Všechny je ale spojovala hluboká láska k rocku a blues z Mississippi a Chicaga v podání takových jmen jako Jimmy Reed, T-Bone Walker, Big Bill Broonzy, Bo Diddley, John Lee Hooker a spousty dalších amerických umělců v jejich vlastní zemi zvysoka přehlížených.

Rollin' Stones se rychle ocitli v popředí nového hnutí mladých britských bluesmanů oddané šířících evangelium podle Chess Records, domovského vydavatelství mnoha významných bluesových a rockových muzikantů. Pro zbožné Stones to byl téměř nadpozemský zážitek – kopírovat staré bluesové standardy, jako by to bylo Písmo svaté. Ani na chvíli vážně nezauvažovali nad tím, že by se mohli pustit do vlastní tvorby, k níž se již od samotného počátku uchýlili například Beatles. Jakákoli jiná tvorba by totiž pro Stones byla naprosté rouhání, anebo by přinejmenším museli vyvinout vlastní úsilí, a na to se kapela zatím nezmohla. Co mohli tihle londýnští kostelní zpěváčci nabídnout nového než to, co už bylo mnohem působivěji řečeno původními bluesovými velikány?

Jaggerův hlas nebyl ještě tím charakteristickým nakřáplým chraplákem, kterým se stal v nadcházejících letech, a občas se v syrovém kapelním projevu až ztrácel. Stejně tak Jones a Richards nebyli sami o sobě ani zdaleka instrumentální virtuosové, rozhodně ne takoví, aby nadchli mládež, která dle svých graffiti uctívala Erica Claptona jako boha. Místo toho se dvojice pevně semkla a s rytmikou dobře šlapajícího stroje směřovala k mistrovskému

a nevídanému zvládnutí doprovodných kytar coby klíčového prvku, jenž dal později vzniknout vyzářlému zvuku Stones známému z *Brown Sugar* a *Exile on Main Street*.

Na londýnských pódiiích se k Rolling Stones záhy připojil zástup mladých bluesově založených muzikantů hledajících svou vlastní tvář. Animals se zrodili v Newcastleu. Spencer Davis a Stevie Winwood pocházeli z Birminghamu. Každá začínající kapela toužící po úspěchu musela přijet do Londýna. „Pro většinu lidí to byla novinka, protože tou dobou už deset let nikdo neposlouchal nic jiného než neworleanský jazz, tehdy se mu říkalo tradiční jazz,“ říká John Mayall, jenž do Londýna přišel v roce 1963 z Manchesteru, kde zanechal práce v grafickém oddělení jedné reklamní agentury. „Tahle hudba vládla ve všech klubech. Pořád stejný line-up – trubka, trombón, klarinet a rytmika, to bylo vlastně všechno, co lidi poslouchali, dokud sem nedorazil ten čerstvý chicagský sound. Ten mladou generaci oslovil. Publikum na Stones v té době chodilo hlavně do kaváren a folkových klubů a oni to pak všechno posunuli jen o krok dál. Nesmírně je ovlivnila tvorba Muddyho Waterse a Little Waltera, to, jak používali zesilovače, a tak dál. Prostě je to uchvátilo. A pak na ně do těch samých folkových klubů začalo chodit víc lidí.“

Ve středu dění byl Alexis Korner, jehož kapela Blues Incorporated stála na počátku umělecké dráhy mnoha mladých bluesových muzikantů. Pro Rolling Stones zařídil také společné koncertování s hostujícími americkými bluesmany. Korner nebyl nijak výjimečným kytaristou tehdejší hudební scény, ale jeho veliké nadšení pro spoluhráče mnohé inspirovalo. Mayall vzpomíná na Kornerovu neutuchající podporu a na to, jak jej tento původem maďarský kytarista osobně představil londýnským muzikantům a majitelům tamějších klubů, čímž v podstatě nastartoval jeho kariéru frontmana v Bluesbreakers.

„Všechno se točilo kolem Alexise,“ vzpomíná Mick Farren, muzikant a skladatel, který se později zapsal do povědomí hudební veřejnosti s kapelou Deviants. „Byl to opravdový apoštol. A taky vážně bezva chlapík. Půjčil vám peníze, když je zrovna měl, a taky vám naslouchal. Byl každému kmotrem, rádcem, prostě vším. Alexis byl výjimečný chlap.“

Mezi mladými bluesovými projekty brázdícími anglické polní cesty spolu s hostujícími americkými bluesmany byla kapela Chicken Shack, ve které vystupovala zpěvačka a klávesistka Christine McVie (rozená Perfect), později členka kapely Fleetwood Mac. „Zvali jsme sem B. B. Kinga, Freddieho Guye a všechny tyhle osobnosti ze Států. Předskakovaly jim všemožné bílé anglické kapely a jezdily s nima šňůry po hospodách,“ vybavuje si s úsměvem McVie. „Americké blues se tenkrát stalo důležitou

součástí anglické subkultury. Lidi se sháněli po těch ještě neprofláklých vinylech o čtyřiceti pěti otáčkách za minutu. Bylo to úžasné.“

Tradiční jazzové kapely začaly být brzy vytlačovány z londýnské klubové scény, aby uvolnily místo čím dál oblíbenějším britským bluesovým skupinám. „Brian byl tak rád, že se poslední jazzová kapela rozpustila a že jsme kluby ovládli my,“ uvedl Richards v knize Stanleyho Boothy *Dancing With The Devil or The True Adventures Of The Rolling Stones*. „Byl v tu chvíli nejšťastnější a nejpyšnější na světě.“

V prvních letech byl Jones hlavní hybnou silou Rollin‘ Stones. Žil v té době jen hraním blues. Vyhodili ho z vysoké školy, proplouval od jednoho zaměstnání k druhému a už stihnul zplodit přinejmenším jednoho syna. Mick a Keith ještě pořád bydleli doma a zdaleka to zatím nebyli ti bohémové, kterými se stali pod označením Glimmer Twins, tedy Blýskavá dvojčata. „Pro nás sláva nehrála žádnou roli,“ řekl Richards v rozhovoru pro časopis *Creem* v roce 1975. „O úspěchu jsme nikdy nesnili. Nikdy jsme ani nedoufali, že bychom tím, co jsme dělali, mohli strhnout celý Londýn, natož pak celý svět. Takhle jsme vůbec nepřemýšleli. Říkali jsme si jenom: ‚Nebylo by to bezva, kdybychom mohli jednou týdně hrát pro pár tancujících lidí?‘“

Výsledky rhythm‘n‘bluesových experimentů byly v podání Stones čím dál věrohodnější. „Přišlo mi, že to zní opravdově,“ říká Bobby Womack, spoluautor *It’s All Over Now*, která se v roce 1964 stala pro kapelu první skladbou na nejvyšší příčce britského hudebního žebříčku. „V tom, co dělali, byli upřímní. Někdy ani nemůžete být někým jiným. Jste prostě sami sebou, ať se děje co se děje. Dali tomu anglický nádech a předvedli bílému publiku na celém světě, jak důležité je dát do zpěvu srdce i duši. To přitáhlo k černé muzice pozornost. Tak si to vemte: B. B. King tou dobou válel už léta, stejně tak Tina Turner a spousta umělců. Rolling Stones předvedli, že souznít s touhle hudbou je v pořádku. Zapomeňte na politiku. O té hudba není. A tak se mohla muzika rozvíjet.“

Součástí playlistu Rolling Stones byl vždy také rock‘n‘roll, a to díky Richardsovi, který skotačivé riffy a troufalý minimalismus Chucka Berryho uctíval přinejmenším stejně jako tklivé blues Muddyho Waterse. To znamenalo, že nebohý Brian musel během setů přetřpět příležitostné kusy z Berryho rockerské tvorby. Nikdy nepředpokládal, že Rolling Stones po sobě zanechají odkaz, který mnohem víc než na lásce k blues bude stát na rock‘n‘rollu přetvořeném k jejich vlastnímu obrazu.

V březnu roku 1963 upoutali Stones pozornost Andrewa Looga Oldhama, stylového uměleckého manažera a bývalého promotéra Beatles. Přesvědčil kapelu, že by měla využít jeho služeb, a o týden později už je měl ve studiu na nahrávání prvního singlu, skladby *Come*

On od Chucka Berryho. Měl na ně zásadní vliv. Nejdřív přemluvil Jonese, aby vyhodil zakládajícího klávesáka Iana Stewarta, zkrátka proto, že vypadal moc fádně. Po vzoru Beatles navlékl Oldham zbylou pěťici do identických obleků s černými sametovými límečky, brzy se ale rozhodl vzít to z opačného konce a přiřknul jim roli rebelů. Pověst spořádaných občanů by zájem novinových titulků nepřinesla. Oldhamovým nejdůmyslnějším požadavkem pak bylo, aby Jagger a Richards začali psát vlastní věci, což byl veledůležitý krok, který jim následně umožnil přežít.

Jakkoli měl Oldham sklon směřovat Rolling Stones cestou toho nejkomerčnějšího popu, kapela se svého oblíbeného amerického rhythm'n'blues nikdy nevzdala. Už během prvního turné po Spojených státech okamžitě vyhledali věhlasné harlemské divadlo Apollo, kde sledovali Joea Texe, Wilsona Picketa a Jamese Browna, jak předvádí své umění.

„Chtěli jsme být bluesová kapela, ale pak jsme to vzdali, protože to byla naprostá ztráta času,“ prohlásil Jagger v rozhovoru pro časopis *Creem* v roce 1978. „Keith pořád opakoval, že jsme *bluesová* kapela. Mně bylo ukradené, jak tomu chtěli ve výsledku říkat. Nejdřív jsme se hodně vymezovali. Nechtěli jsme, aby nás lidi měli za *rockovou* kapelu. Vzali jsme to z trochu jiné stránky, protože jsme rhythm'n'blues neuměli hrát pořádně. A když jsme ho neuměli zahrát jako originál, tak jsme ho zkrátka museli hrát po svém.“

Tou dobou, kdy jim Lennon a McCartney nabídli *I Wanna Be Your Man*, byl už zvuk Stones odlišný. Skladbu pojali mnohem syrověji, v jejich podání jako by v ní něco bublalo pod povrchem, na rozdíl od pozdější uhlazené verze slavné čtyřky Fab Four. Píseň pro ně znamenala velký průlom na žebříčcích hitparád, ale svých největších úspěchů se dočkali, až když upustili od vyhraněnosti, která v počátcích svazovala ruce i jejich současníkům, a začali hledat novou a drsnější image. Přímochaře boogie-woogie, zatvrzele prosazované neústupným Stewartem, nikdy nemohlo přetrvat ve světě takových skladeb jako *Let It Bleed* nebo *Wild Horses*.

„Základem tvorby Rolling Stones bylo blues a oni ho dovedli do modernější zvukové podoby,“ říká kytarista Wayne Kramer z kapely MC5. „Začali využívat tu šťávu, která se dá z elektrických kytar dostat, a přesně kápli na to, v čem tkví síla zvuku, který jde vymáčkout z trochu přepáleného zesilovače. Některé písně byly vynikající, mistrovská tvorba.“

Příznivci Stones vítali každý jejich nový singl, každé nové album jako poselství. Během šedesátých let se utvářel příběh Stones víc než kdy jindy. Čím dál naléhavěji hráli a zpívali o lásce, nenávisti, víře, úpadku, závislosti a slávě. Podle MC5 vyjadřovali Rolling Stones svá poselství s až drsnou přímochařostí. Během turné v létě roku 1969 jeli MC5 po nějaké dávno zapomenuté dálnici, když DJ v rádiu oznámil, že pustí nový singl

od Rolling Stones, věc pojmenovanou *Honky Tonk Women*. „Vyhulili jsme to a všechny nás to prostě položilo,“ vzpomíná Kramer. „Říkali jsme jen: ‚Ty vole, Stouni to zase dokázali! Ty vole, oni to fakt umí! DO HÁJE, POSLECHNI SI TEN NÁŘEZ!!! TI SE S TIM NEPÁŘOU!!!‘ Byla to trefa do černého: rytmus, zvuk kytar, sólo, celé to bylo geniální.“

Počátkem sedmdesátých let už se Stones označovali za „nejlepší rock‘n‘rollovou kapelu na světě“. Pokud jde o tržby, novější projekty jako Led Zeppelin je předběhly už dávno, ale pokud jde o příběh a vliv Stones, ten nemohl zastínit zkrátka nikdo. O více než pět desetiletí později Stones stále zůstávají. A co se za ta léta změnilo? Brian Jones byl nalezen mrtvý, z Billa Wymana se na stará kolena stal majitel restaurace, Mick Taylor opustil ten nejlepší a zároveň nejhorší počín rockové historie, znužený Mick Jagger si nechal do zubu zasadit diamant a Keith Richards dál pokračuje v nekonečném hledání toho nejdokonalejšího riffu.

LET IT BLEED

„TUTO DESKU PŘEHRÁVAT NAHLAS.“ Věnujte pozornost slovům natištěným velkým tučným písmem na přebalu *Let It Bleed*. Nápis neslouží pouze jako návod k použití, ale i jako varování. V roce 1969 měli Rolling Stones v úmyslu zaútočit na všechny vaše smysly, jejich způsoby byly zjevné a zároveň lstivě rafinované. Tvorba odrážela veškerý zmatek, který se tehdy valil ulicemi Ameriky a Evropy a napříč rýžovými poli jihovýchodní Asie. V takové smršti sexu, smrti a strachu se úkryt a spása jevíly jako nedostižná přání.

Let It Bleed vznikla, aby těm, kdo si toho ještě nevšimli, ohlásila zhroucení všeho, co se kdysi zdálo na šedesátých letech, desetiletí nejzazších extrémů, tak sladké a nevinné. Ozvěny swingujícího Londýna a sanfranciského festivalu Summer of Love rychle odeznívaly. Památná atmosféra zabláceného Woodstocku byla ještě daleko, ale to byl i festival v Altamontu, který měl nepředvídatelnost tehdejší doby ještě podtrhnout. Robert Kennedy i Martin Luther King už byli zavražděni. V červenci 1969 vstoupil člověk na Měsíc a Richard Nixon započal svou vládu paranoie, bezpátevní vypočítavosti a špinavých triků, jejíž součástí se staly i vágní přísliby jako „mír se ctí“, jenž měl ukončit válku ve Vietnamu. Charlie Manson sestoupil z úpatí losangeleských hor v naději, že sériovými vraždami zbohatlíků rozpoutá rasovou válku, tak jak podle něj ve své písni *Helter Skelter* předpověděli Beatles. Dalším projevem šílenství byly čistky v Číně, kde radikální Rudé gardy pokračovaly ve vyhlazování inteligence a všeho, co bylo Maově Kulturní revoluci cizí. Ruské tanky v Československu. Bombardování v Severním Irsku. Autonehoda Teda Kennedyho v Chappaquiddicku. Všude samé oběti.

Jednou z nich byl i Brian Jones. Prosincového vydání *Let It Bleed* se nedožil. Už dávno ale přestal usilovat o to, aby se stal tvůrčí silou v kapele, která byla kdysi jeho posedlostí, jeho dítětem. Jeho velkolepý plán přiblížit blues masám a šířit slávu nesmrtelných jmen jako Muddy Waters a Elmore James zafungoval lépe, než si mohl přát i v těch nejmělejších snech. I za cenu toho, že na naléhání Keitha Richardse musel tu a tam vydržet trochu rock'n'rollu z tvorby Chucka Berryho. Jenže sláva a bohatství Brianovi neprospívaly. „Byl nesmírně talentovaný,“ sdělil Mick Jagger v roce 1995 v rozhovoru pro časopis *Rolling Stone*, „ale byl naprosto paranoidní a na život v showbiznysu nebyl vůbec stavěný.“

Jeho paranoia byla vyústěním opakovaných drogových zátahů, zhoršujícího se zdraví, rozhodnutí milované Anity Pallenberg opustit jej kvůli Keithovi a nakonec důsledkem mánie být považovaný za lídra Rolling Stones i poté, co se zdrojem veškeré tvůrčí energie v kapele stali Jagger a Richards. Brianův talent mezitím vyhasínal v kolotoči nekonečného flámování, nedostatku spánku a věčného poflakování. Speed, morfin, kokain, LSD, chlast. Dokonce i na desku *Beggars Banquet* Jones přispěl jen několika slabými záchvěvy inspirace. Zpočátku natáčení *Let It Bleed* se ve studiu ukazoval jen zřídka a nakonec i k nelibosti ostatních. Rok předtím se v Olympic Studios Brian zeptal Micka: „Tak co můžu zahrát?“ A zpěvák odpověděl: „No právě, Briane, co vůbec můžeš zahrát?“

Když se kapela v roce 1969 rozhodla pro další turné, za kterým tentokrát stály hlavně finanční důvody, bylo jasné, že Brian na něj už nestačí. Bylo třeba za něj najít náhradu. A tak Jagger, Richards a Watts navštívili Jonese v jeho novém domově v Hartfieldu v Sussexu nedaleko Londýna, aby si od něj vyslechli, že končí. 8. června Jones svůj odchod z kapely oznámil oficiálně. „Rád bych teď dělal vlastní hudbu, a už to není hudba Rolling Stones,“ řekl. „Muzika, kterou teď skládají Mick a Keith, se ubírá jiným směrem než můj hudební vkus.“

Ve skutečnosti byl samozřejmě Brian z kapely vyhozen. Přestože tomu mohl, mírně řečeno, jen stěží uvěřit, sklony k sebevraždě rozhodně neměl. Tou dobou už se dokonce začal zbavovat svých zlovyků. A v novém domku na venkově, ve kterém kdysi bydlel A. A. Milne, autor *Medvídky Pú*, plánoval Jones založení své nové kapely. S přáteli jako Alexis Korner či dalšími členy Stones čím dál nadšeněji probíral společné plány. Pak byl najednou 3. července po noci flámování nalezen mrtvý. Osudová kombinace alkoholu a barbiturátů vedla společně s jeho nanejvýš chatrnou tělesnou schránkou k tomu, že se utopil, když si šel zaplavat do svého bazénu. Podle Richardse to tenkrát nebyla jen náhoda, Jagger je ale stále přesvědčen, že cizí zavinění v tom roli nehrálo. Na příčině v zásadě nesešlo. Elmo Lewis odešel navěky.

Na jeho místo v kapele přišel Mick Taylor navazující na londýnskou tradici bluesových kytarových virtuosů. Z té vzešel už třeba Eric Clapton, ovlivněný kousavými sólovými kytarami B. B. Kinga a Freddieho Kinga.

Nebyl to ani Jagger, ani Richards, kdo tohoto dvacetiletého kytaristu objevil. Veterán britského blues John Mayall se s Taylorem setkal již před lety na koncertě Bluesbreakers, když se mladý Mick nabídl, že zaskočí za nepřítomného Claptona. „Bylo mu teprv šestnáct nebo sedmnáct, ale neměli jsme co ztratit,“ vzpomíná Mayall. „Ten večer jsme měli někde v nějakém sále hrát dva sety a on se k nám přidal až na ten druhý. Úplně nás oslnil. Uměl všechny naše věci ve všech verzích. Řekl bych, že chodil do klubu často a měl je naposlouchané. Vážně nadaný klučina.“

Podruhé se však Mayall s tímto bluesovým géniem setkal až v době, kdy potřeboval nového kytaristu do Bluesbreakers. Jak Eric Clapton, tak Peter Green se už totiž vydali vlastní cestou. Taylora do kapely přijali krátce nato, co odpověděl na inzerát v časopise *Melody Maker*. „Má svůj vlastní styl a neskutečně dobře hraje slidem,“ říká Mayall, který s Taylorem natočil čtyři alba.

Dva roky poté, co se Taylor přidal k Bluesbreakers, Mayall kapelu rozpustil, aby měl sám dost prostoru na objevování akustického blues. Jagger už tou dobou hledal náhradu za Jonese a obrátil se na Mayalla, muže proslaveného schopností odhalovat mladé a mimořádné hudební talenty. Ten mu doporučil Taylora a mladého kytaristu bylo brzy možné spatřit ve studiu s Rolling Stones. „Přeskočil z jednoho rozjetého vlaku do druhého,“ líčí Mayall, který s Taylorem během následujících let pravidelně spolupracoval.

Taylorova přítomnost byla sice zřetelně patrná až na desce *Sticky Fingers* ze sedmdesátého prvního, ale kytarista do kapely přibyl v době, která byla pro Rolling Stones zásadní. Blížilo se zahraniční turné s koncerty před sofistikovanějším publikem. Už žádné vřeštící pubertální holčičky, ale obrovské haly a davy lidí, které skutečně chtěly slyšet, co chlupci hrají.

Očekávání fanoušků Stones byla ještě větší poté, co den po Jonesově pohřbu vyšel singl *Honky Tonk Women*. Během nahrávání se z původní Richardsovy country odrhovačky stala pod Taylorovým vlivem suverénní a svižná rocková záležitost. Stejně jako se to o rok dříve povedlo skladbě *Jumpin' Jack Flash*, tak i *Honky Tonk Women* posouvala přímočarý rock'n'roll kapely do nových, vzrušujících výšin.

Pohled na Micka Taylora se fanouškům poprvé naskytl jen o pár dní později, 5. července v londýnském Hyde Parku, kde Stones zdarma odehráli již dříve naplánovaný koncert. Kapelu na pódiu doprovázela fotografie Briana Jonese v životní velikosti – jemu byl

totiž celý koncert věnován. Mick Jagger na jeho památku předčítal z Shelleyho básně *Adonis* a do davu byly vypuštěny stovky bílých motýlů. „Celou dobu jsme hráli dost hrozně, protože jsme nevystupovali už leta,“ uvedl Richards pro *Rolling Stone* v roce 1971. „Nikomu to ale nevadilo, chtěli nás totiž akorát znova slyšet. Potěšilo nás, že nás rádi vidí, protože my rádi viděli je. Ukázat se před lidma po Brianově smrti bylo zkrátka něco, co jsme museli udělat.“

Pro kapelu tak začala nová éra živých vystoupení. „Byla to sakra velká událost, největší za celý rok,“ hodnotí Mick Farren, lídr kapely Deviants a autor článků pro první londýnské undergroundové noviny *International Times*. Koncertu se zúčastnil společně s feministickou spisovatelkou Germaine Greer. „V zákulisí to byl vážně zatracený nářez. Aby se člověk někam dostal, musel projít přes řady policajtů a pak přes řady Hell’s Angels. Britští Hell’s Angels byli veselí a docela přátelští chlápci.“

Když se připomíná koncert v Hyde Parku, většinou už se nezmiňují události, ke kterým došlo totéž odpoledne naproti přes park v Albert Hall, kde hráli Who a Chuck Berry. Někteří fanoušci v Hyde Parku brali obě scény jako jeden velký hudební den. „V Albert Hall tehdy proběhnul podobný kulturní střet jako za časů mods a rockerů,“ říká Farren. „Všichni tihle teddy boys chtěli vidět Chucka Berryho a na Who začali házet, co jim přišlo pod ruku. To odpoledne byla vážně podívaná.“

Rolling Stones se nacházeli uprostřed závěrečných příprav alba *Let It Bleed*, které bylo zkrátka předurčeno k tomu, aby se stalo jedním z klíčových alb šedesátých let. Pokud bylo album *Beggars Banquet* halasným comebackem po období pomatené psychedelie, pak se *Let It Bleed* zrodilo jako pronikavá výpověď, jako reflexe zpackané doby.

Přebal desky s pop-artovým pětipatrovým dortem hraničil s absurditou, dovršenou duší od kola a filmovým kotoučem. Grafika ale nemohla ani zdaleka odrážet pochmurný obsah alba. Inspirací pro texty byly měsíce, které Mick tehdy trávil v USA, a neutuchající ozvěny vietnamské války a studentských povstání.

Kapela se opět ocitla pod produkčními křídly Jimmyho Millera a znovu se vrátila ke svému milovanému blues, a to přímo k jeho kořenům a skladbě *Love in Vain* od Roberta Johnsona. Poté, co si aranže přizpůsobili podle svých představ, přidala kapela další akordy a výraznější příchuť country. Veškerá autorská práva na tuto nesmrtelnou bluesovou píseň si na desce i v publikovaných notách bezostyšně přivlastnili Jagger s Richardsem.

Pro *Let It Bleed* je také příznačný styl Keithovy hry, která na desce dosáhla téměř nadpozemských kvalit. Bez Briana Jonese musel nahrát většinu kytarových partů sám, nuance v prolínání doprovodných a sólových kytar byly strhující a dávaly skladbám pořádný drive.

Většina základních stop na desce se nahrávala v londýnských Olympic Studios a závěrečné dohrávky a mixování se pak uskutečnily v Los Angeles. Konečná verze alba okamžitě sklidila úspěch a posunula hranice rock'n'rollových možností zase o kousek dál. Jenže dokud nebyla deska hotová, celý nahrávací tým studia Olympic se pořád obával toho, v jaké podobě se jim po masteringu z Ameriky vrátí některé z nejlepších momentů alba. „Když děláte na deskách Stones, trvá asi tak dva roky, než si uvědomíte, že takhle to prostě chodí,“ říká pobaveně zvukař George Chkiantz. „Nejdřív si ale říkáte: ‚Co to s tím proboha udělali tentokrát? Jak jen mohli?‘“

Maličkosti šly ale stranou, konečný výsledek se popřít rozhodně nedal. Pokud cokoli z tvorby Rolling Stones dokazovalo, že dělají víc než jen rock'n'roll, pak to bylo právě *Let It Bleed*.

GIMME SHELTER

Vítejte v apokalypse podle Micka Jaggera. A proč taky ne? Rolling Stones byli vhodnými zvěstovateli problémů, jež otrásaly společností. Za daných okolností nebylo třeba vymýšlet si fiktivní scénáře. Čerta na zeď snad ani malovat nejde, když už napalm spaluje zemi i lidská těla, to vše ve jménu svobody.

Západ si stále užíval poválečný ekonomický boom, ale výčitky svědomí začínaly pomalu hlodat v generaci mladých, která odmítala válku ve Vietnamu a to, jak většinová společnost vnímala otázky týkající se rasy, pohlaví a svobody projevu. Schylovalo se k převratu, nebo to tak alespoň vypadalo. Násilí, vraždy a války se přikrádaly blíž a blíž, a tak Jagger svou písní zároveň varoval i volal o pomoc. Jak hlásal text *Gimme Shelter*, pokud je válka „jen na dostřel“, je i láska už „na dosah“.

Zatímco Richards vyhrával zlověstně znějící kytarový podklad, znepokojený Jagger popisoval, jak „oheň dneska zachvátil právě naší ulici“. Je to příběh o konci světa vyjádřený písní, kterou kritik Greil Marcus jednou označil za „nejlepší rock'n'rollovou nahrávku v dějinách“.

Ponuré tremolo, podkreslující Jaggerův strašlivý příběh bylo výsledkem neustálých snah Stones o nalezení nového a zajímavého hudebního projevu. „Kluci objevili značku Triumph, vysoká komba s nahoře vestavěnými zesilovači,“ vysvětluje zvukař George Chkiantz. „Ve skutečnosti stály za houby. Jenže Keith přišel na to, že když je pořádně rozžhvil a skoro je přepálil, najednou z nich lezl takovýhle zvuk. Pak už je ale moc nepoužívali.“

Po boku Micka Jaggera zpívala v *Gimme Shelter* Merry Clayton, která z Richardsovy neučesané hudební linky vystupovala svým andělským, upřímně utrápeným gospelem. V době, kdy ji Rolling Stones oslovili, měla už tato ostřílená rhythm'n'bluesová vokalistka za sebou vystupování na nahrávkách Darlene Love a Raye Charlese. Její umělecká dráha pokračovala několika ne příliš úspěšnými sólovými deskami a příležitostnými hereckými rolemi, včetně opakovaného účinkování v televizním seriálu *Cagney and Lacey* vysílaném v osmdesátých letech. Zpěv Merry Clayton dodal skladbě potřebnou dávku vřelosti a energie.

Producent Jimmy Miller rád vyprávěl, jak se kapela poprvé setkala s touto zpěvačkou, která na losangeleské hudební scéně rozhodně neplatila za žádnou stydlivkou. Když se objevila na nahrávání v Elektra Studios, přiloudala se k Jaggerovi, změřila si ho pohledem od hlavy až k patě a řekla: „Čěče, já myslela, že seš chlap, ale ty nejseš nic než kost a kůže!“

Další rozčarování přišlo poté, co Merry dozpívala první refrén. Skvělé! Úžasné! Mick a Keith si zpěvačku pochvalovali. Miller však později popisoval, jak si tato žena s okouzlujícím hlasem právě v tu chvíli chtěla promluvit o tantiémách, jinak prý další sloku nahrávat nebude.

COUNTRY HONK

Některým uším zněla tato westernová country předělávka nesmrtelné *Honky Tonk Women* zkrátka jako svatokrádež. Přesně tak to ale Keith celou dobu zamýšlel. A pokud ještě *Country Honk* nedosahuje kvalit jejich pozdějších vykrádaček bělošského blues, tak alespoň dokazuje, jak moc měli Stones tento žánr rádi.

Gram Parsons prý přátelům pouštěl desky George Jonese a potom v slzách vzlykal: „Je to král zlomených srdcí.“ Během častých cest do USA se Jaggerovi s Richardsem určitě mnohokrát naskytla stejná podívaná. S opravdovým honky tonky blues je seznámil právě Parsons. Půjčoval jim své desky Merla Haggarda a Jimmieho Rodgerse, seděl u piána a trpělivě vysvětloval nuance v rozdílech mezi zvukem Nashvillu a Bakersfieldu.

Richardsův obnovený zájem o vše kolem country se promítá do rozmanité skladby *Country Honk*, která začíná mozaikou zvuků zachycených v silničním provozu: projíždějící auta, troubící klaksony, pneumatiky brzdící na šterku. Nato začne Keith brnkat na akustiku a k němu se připojí Byron Berline s něžnými tóny svých houslí. Jde také o vůbec první vystoupení Micka Taylora na albu Rolling Stones, v písni hraje na slide kytaru. Kapela vokály krotí víc, než je tomu v *Honky Tonk Women*, a na strhující refrén se k Jaggerovi přidají Keith Richards a Nanette Workman (na přebalu uvedena jako Nanette Newman).

„Tak jsme tu píseň původně napsali. Jako country třicátých let, rádoby z dílny Hanka Williamse a Jimmieho Rodgersa,“ řekl Richards pro magazín *Crawdaddy* v roce 1975. „A pod prstama Micka Taylora to začalo znít takhle. Dal tomu nový šmrnc a celou skladbu poslal úplně jiným směrem.“

LIVE WITH ME

Malá ochutnávka z budoucnosti. Při pozorném poslechu už jde rozeznat zvuk tvorby ze sedmdesátých let – alb *Sticky Fingers* a *Exile On Main Street*. Bylo tam všechno to, co Rolling Stones asi dva roky nato ztělesňovali: Jaggerova nemilosrdná kritika, Keysův dovádívý saxofon, Richardsův šlapající rytmus. *Live With Me* byla prototypem hudby, jež byla tou dobou ještě v plenkách.

Skladba postupuje po agresivní basové lince hrané samotným Richardsem. Klíčovou složkou je ale dvoukytarový nářez v podání Richardse a Taylora, pro něhož je to druhé a také poslední účinkování na desce *Let It Bleed*. Jejich riffy dláždí kapele cestu k energií nabitě rock'n'rollové nirváně. Charlie Watts drží ponurý rytmus, zatímco klávesáci Nicky Hopkins a Leon Russell si pohrávají s odvážanými barovými melodiemi.

Jagger mezitím výsměšně nabízí své ctitelce dost žalostné soužití. „Mám hrozné zlozvyky... Tak co myslíš, je pro tebe u mě v posteli nějaké místo?“ Mick zpívá o podivných výjevech a slibuje hrůzostrašný rodinný život. Jeho cit pro dekadentní humor je stále vytríbenější a naplno se projeví na albu *Some Girls* v sedmdesátém osmém.

Live With Me byla první skladbou Rolling Stones, kterou s nimi nahrál také saxofonista Bobby Keys. Zde kapela totiž konečně použila dechy víc než jen k dokreslení, a soulovému duchu Jamese Browna se tak ocitla blíže než kdykoli dřív. Keysovo rázné troubení zůstane až do konce osmdesátých let jednou z hlavních součástí zvuku, jímž se kapela prezentuje jak na deskách, tak na turné.

Bobby Keys si už v minulosti zahrál s Buddym Hollym, což Keitha nepřestávalo vyvádět z úžasu. Ve chvíli, kdy Keys konečně nahrával se Stones v Los Angeles, byl už v Anglii dávno známá firma. Bobby a trumpetista Jim Price byli dva kluci z Texasu, kteří se do Velké Británie dostali v roce 1969 s proslulým jedenáctičlenným bandem Delaney and Bonnie. V Londýně se rychle stali žádanou muzikantskou dvojčkou a svým talentem přispěli na desky takových hudebníků jako John Lennon, George Harrison, Ringo Starr nebo King Crimson a kapel Mott The Hoople či Bad Company. Navzdory tomu nebyli na bookletech Rolling Stones oficiálně uváděni až do roku 1971 a desky *Sticky Fingers*. Keys a Price se prezentovali jako tým. Price psal doprovody a Keys si bral na starosti sóla. „Lidi nám

normálně zavolali a my jsme se sebrali a jeli za nima klidně uprostřed noci,“ vzpomíná Price. „Třeba se zrovna na něčem zasekli, tak jsme přijeli, dodali tomu trochu šťávy a pomohli jsme jim s tím pohnout.“

Keys a Price se Stones mezi lety 1969 a 1974 pravidelně natáčeli a koncertovali a všechno šlo ráz na ráz. „Bobby tu svoji žoviální kovbojskou image drsňáka jenom hraje, a i když na to nevypadá, tak mu to zatraceně pálí,“ říká zvukař Andy Johns, který s Rolling Stones spolupracoval právě v těchto letech a později produkoval pro Price i Keyse také sólová alba. „Když Bobby hraje šachy, pokaždé všechny porazí ve třech nebo čtyřech tazích. Při každé proklaté hře. Zato Jim sice sám skládá hudební party, ale myšlenkama občas zabloudí někam jinam. Takže bylo často vidět, jak Bobby Jima dloubnul loktem na znamení, aby hrál, co napsal. Ti dva se prostě hledali, až se našli.“

LET IT BLEED

Nenechte se zmást pochmurnějším úvodem titulní písně v podání slide kytary Keitha Richardse. Všude jen úpadek, drogy a násilí, a přesto ani jeden groove na *Let It Bleed* nezní lítostivě. Mick Jagger se dost možná utápí ve smutku a depresích, ale doopravdy nutně potřebuje jen trochu lidského tepla a útěchy, trochu „koxu a pochopení“, jak si zoufá v textu za hřmění bouřlivé country melodie, v níž nechyběly ani klávesy naprosto spolehlivého Iana Stewarta, jehož boogie-woogie se zde přidalo k slastnému rytmickému chaosu.

„Většinu skladeb nahrával Keith na akustiku,“ uvádí zvukař Chkiantz. „Je neuvěřitelné, jak moc takovéhle rockové muziky je vlastně založeno na akustických nástrojích. Akustická dvanáctistrunka nebo cembalo dost často celou stopu propojují, i když si to člověk třeba zas tak neuvědomuje.“

Keith Richards ale rozhodně chápal, jak je akustický základ pro skladby důležitý, a tvrdě pracoval ve snaze dovést ho k dokonalosti. Chkiantz si vybavuje jedno nahrávání, během něhož Richards dovedl tento svůj zápal až do extrému a hrál v nahrávací kabině na kytaru ty samé akordy pořád dokola. Mick Jagger a Jimmy Miller se mezitím přeli o ty nejtěšnější detaily týkající se bicích. Když Chkiantz došel od mixážního pultu k mikrofonom, aby je upravil, Keith se ho zeptal, co se děje. Chkiantz mu oznámil, že se zpěvák s producentem dohadují na zvuku bicích. „Koukej, začínají mi krvácet ruce,“ ukázal mu Richards, který tam až do té chvíle seděl, aniž by si na cokoli stěžoval. „Už na tu kytaru hraju několik hodin. O moc dýl to nevydržím a vážně to chci dneska dotočit. Tak jim řekni, aby pohlí zadkem.“

Vzkaz doputoval až k Mickovi a k producentovi, a ti nechali bicí bicími. Když Chkiantz procházel kolem kabiny, zahlédl Keithovu kytaru. „Byla celá od krve,“ říká Chkiantz. „Muselo ho to strašně bolet.“ Přesně jak praví název písně: nech ránu krváčet.

MIDNIGHT RAMBLER

Téma strachu se deskou *Let It Bleed* táhne jako červená nit. Je až děsivé s jakou přesvědčivostí ve skladbě *Midnight Rambler* kulminují všechny obavy. Během turné v devětašedesátém se píseň proměnila ve společné rozhořčené skandování kapely a publika, poháněné strachem z takových zvrácených charakterů, jako byl třeba Bostonský škrtič, tedy sériový vrah Albert DeSalvo. „Holka, vezmu nůž a podříznu tě,“ zpívá se v textu písně. Jagger stál na pódiu a s vážnou tvářou zpíval o neuchopitelné temné síle, která zaplavovala ulice a domovy a za sebou zanechávala jenom šílenou spoušť.

Mick a Keith skladbu napsali na dovolené v horách italského Pasitana. Bylo to překvapivě malebné prostředí na to, aby napsali tak zlověstný příběh. Posedávali po malých kavárnách, Mick hrál na foukací harmoniku a Keith na kytaru a společně vrstvěli akordy a rytmus na výbušný a děsivý příběh. „Proč jsme na tak nádherném a slunečném místě napsali tak ponurou píseň, to vážně netuším,“ poznamenal v roce 1995 Jagger.

Na desce *Let It Bleed* se vyskytují i brutálnější výjevy. Motivy násilí vystupovaly ve skladbě *Midnight Rambler* jen mezi řádky, což blížíci se zkázu podtrhovalo ještě víc. „Při skládání muziky stačí Micka trochu nakopnout a on už si potom jede po vlastní vlně,“ řekl Richards v roce 1971. „Něco se z toho začne rodit, pak je třeba pořádně poslouchat, chytout se některých nahozených slov a začít na nich stavět. Na tom je to založené.“

Richards měl raději živou verzi skladby známou z alba *Get Yer Ya-Yas Out!*, která čerpala ohromnou sílu z dotočené kytary Micka Taylora. Psychotická atmosféra písně se zrodila už při jejím skládání. „To k tomu prostě patří,“ řekl Keith. „Je to chemie. Mick a já to spolu umíme vážně rozjet. Je to jeden ze způsobů, jak ze sebe všechno dostat. Já budu raději hrát než někoho střílet.“

3. KOMENTÁŘ

Komentář nejprve popíše překladatelskou analýzu výchozího textu, která probíhala podle modelu Christiane Nordové, představí fiktivní překladatelské zadání pro účel této práce a dále zvolenou překladatelskou metodu. V další části budou uvedeny překladatelské problémy a jejich řešení. Postupy, které byly v překladu využity, budou charakterizovány terminologií Dagmar Knittlové. Nakonec budou popsány posuny, k nimž v překladu došlo, k čemuž využijeme kategorie Jiřího Levého.

3.1 Překladatelská analýza výchozího textu

Za model překladatelské analýzy jsme si zvolili publikaci *Text Analysis in Translation* Christiane Nordové. Autorka člení faktory, které je při analýze nutno zvážit, na vněttextové a vnitrotextové faktory. Ty jsou však navzájem úzce spjaty a ovlivňují se (analýza je tedy rekurzivní). Proto není překlad dílo výhradně lineární. V závislosti na analýze některých faktorů se musí překladatel v textu vrátit a zvážit předchozí řešení. Nordová toto označuje jako kruhovou analýzu.¹ Právě z důvodu úzké propojenosti jednotlivých faktorů se pokusíme je všechny okomentovat v rámci jednoho celku.

3.1.1 Vněttextové faktory

Vněttextové faktory, které mají vliv na následný překlad, jsou podle Nordové tyto: vysílatel, záměr, adresát, médium, místo, čas, motiv a funkce.

Vysílatel textu je v tomto případě shodný s autorem. Steve Appleford je americký redaktor a hudební publicista. Pravidelně přispívá například do *Los Angeles Times*, *LA Weekly*, *Entertainment Weekly* a dalších periodik. Především pak autor již více než dvacet let píše pro americký magazín *Rolling Stone*. Přestože je záběr tohoto čtrnáctideníku v současnosti široký (nyní se věnuje televizním pořadům a filmům, dále pokrývá i politická či ekonomická témata), původně byl založen jako hudební magazín. V oblasti hudby se jedná o jeden z nevlivnějších časopisů, jelikož dbá na kvalitu svých článků a recenzí. Steve Appleford má o populární hudbě obsáhlé znalosti. Tato skutečnost se promítá také do funkčního stylu výchozího textu (dále VT), jeho lexika aj.

Záměrem autora bylo anglicky hovořícímu čtenáři poskytnout podrobnější informace o kapele Rolling Stones a jejich albech na kvalitní jazykové a publicistické úrovni. Tyto informace jsou zasazeny do širšího hudebního a společenského kontextu Velké Británie a USA.

¹ NORD, Christiane: *Text Analysis in Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991, s. 35

Reakce čtenářů uveřejněné na serveru goodreads.com² jsou vesměs pozitivní, např.: *I'm not a big fan of non-fiction books as I usually find them very dry reading – not so with this book. Easy to read and it gives a lot of insight into the songs of the Stones and what was happening while they were writing them.* Kladné reakce lze najít i na jiných serverech, např. Amazon.com: *Often quite fascinating and new even to longtime Stones fans.*³

Nutno říct, že se ke knize váží také komentáře, které označují množství obsažených informací za nedostačující. Anglicky mluvící čtenáři však mají přístup k daleko rozsáhlejší bibliografii na dané téma než čtenáři čeští. Mnoho z nich také porovnává knihu s předchozí publikací od téhož autora, která je mnohem obsáhlejší.

Také na základě dalších recenzí⁴ lze ale říci, že záměr informovat o vývoji kapely Rolling Stones v rámci dobového kulturního vývoje byl naplněn (byť do různé míry, a to v závislosti na presupozicích jednotlivých čtenářů).

Záměr překladu je pak shodný se záměrem originálu, navíc si však klade za cíl přizpůsobit kulturně vázané reálie. Nakolik budou tyto reálie českému čtenáři známé, bylo posuzováno u každého řešení zvlášť. Účelem zvolené překladatelské metody bylo zajistit porozumění cílovému textu (dále CT), nikoli však u adresáta CT vzbudit dojem, že překlad podceňuje jeho znalosti.

Adresátem VT je pravděpodobně čtenář, který s danou kapelou nepřichází do kontaktu poprvé. Může se jednat o fanouška, hudebníka, hudebního teoretika či publicistu. Po knize z edice *Stories Behind the Songs* sáhne nejspíše čtenář, který již kapelu zná (což potvrzují také reakce čtenářů na uvedených serverech). Tato kniha má sice úvod, ze kterého si i případní tématu neznalí příjemci mohou udělat obrázek o příslušné kapele a kulturním kontextu dané doby, autor VT však cílí také (a dost možná právě) na čtenáře, kteří se kromě základního vývoje kapely chtějí dozvědět něco víc. S některými poznatky o kapele či okolním hudebním a společenském vývoji zachází jako se známými fakty a v rámci textu na ně odkazuje bez bližšího vysvětlení: (*Swinging London and San Francisco's Summer of Love were fading quickly. The muddy, good vibes of Woodstock still lay ahead, but so too did Altamont, which only added to the era's growing unpredictability.* s. 89). Kniha se

² The Rolling Stones: The Stories Behind Their Biggest Songs by Steve Appleford. In Goodreads [online]. San Francisco: Goodreads Inc., 2006 - , [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <http://www.goodreads.com/book/show/9734522-the-rolling-stones?from_search=true>

³ Rolling Stones: Rip This Joint: The Stories Behind Every Song by Steve Appleford. In Amazon [online]. Seattle: Amazon.com, Inc., 1996 - , [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <<http://www.amazon.com/Rolling-Stones-Joint-Stories-Behind/product-reviews/1560252812>>

⁴ CARINO, Paula: Review: The Rolling Stones: The Stories Behind Their Biggest Songs. In *American Songwriter* [online]. 1.2.2011, [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <<http://www.americansongwriter.com/2011/02/review-the-rolling-stones-the-stories-behind-their-biggest-songs/>>

podrobně zabývá jednotlivými alby a skladbami. Taková struktura vybízí k dojmu, že adresátem knihy bude fanoušek kapely či publicista, který desky a skladby zná, případně má zažité i některé slavné věty z textů písní. Také užívané lexikum značí, že adresátem knihy je čtenář se základním hudebním přehledem. U adresáta CT se navíc předpokládá zájem o kulturní a společenský vývoj anglicky mluvících zemí v šedesátých letech, jelikož, jak edice slibuje, jej má kniha seznámit právě s okolnostmi vedoucími k napsání jednotlivých skladeb. Adresát je do značné míry předurčen médiem, ve kterém by mohl být CT uveřejněn.

Médiem VT je tištěná monografie *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs*. Text této knihy byl poprvé vydán v roce 1997 v rámci obsáhlejší publikace *It's Only Rock'n'Roll: Stories Behind Every Rolling Stones Song* od téhož autora. Tato publikace pak byla přepracována a vydána v roce 2001 pod názvem *The Rolling Stones: Rip This Joint: The Stories Behind Every Song*. Nicméně kniha, která je předmětem této práce, vyšla roku 2010 v nakladatelství Carlton Books jako součást edice *Stories Behind the Songs*, a to nejprve pod názvem *The Rolling Stones: The Stories Behind Their Biggest Songs* a poté i pod názvem *The Rolling Stones: The Stories Behind The Biggest Songs*.

V anglické literatuře existuje materiálů o Rolling Stones v podstatě nepřeborné množství. V češtině jich je pochopitelně mnohem méně, ještě méně je pak publikací pro čtenáře, kteří se chtějí dozvědět více než jen základní informace. Přestože jsme určitě nenahlédli do všech knih, které v češtině o Rolling Stones vyšly, domníváme se, že pro detailnější informace o skupině musí čtenář využít zahraniční literaturu. Náš názor stavíme také na dopisech čtenářů uveřejňovaných v předním českém hudebním magazínu *Rock & Pop* (zvýrazněno v originále): „*Můj názor je, že čtenářům jde o informace v češtině, a ne o křídový papír a krásné fotky. Net má dnes každý a fotky si najde, ale české povídání o muzice minimálně.*“⁵

Hudební měsíčník *Rock & Pop* se zaměřuje převážně na rockovou a popovou hudbu. Jeho jazykovou i odbornou úroveň považujeme za vyšší, než je tomu u jiných českých hudebních magazínů. Přestože po tomto časopise pravděpodobně opět sáhne čtenář, který má o hudbu zájem a zná alespoň základní hudební pojmy, čtenáři rostou stále noví. Některá témata článků se v průběhu let opakují, jedním z nich jsou právě Rolling Stones. Pro udržení dlouholetých čtenářů je však stále potřeba přicházet i s dosud neuveřejněnými informacemi. Články jsou tedy často koncipovány tak, že základní informace jsou shrnuty a připomenuty, doplněny o informace nové. Obdobně je vystavěn VT této práce.

⁵ Čtenář Michal. Fórum Rockera. *Rock & Pop*. 2013, roč. 24, č. 12, s. 5.

Na základě výše uvedených poznatků jsme si jako **překladatelské zadání** stanovili, že by CT figuroval jako titulní článek pro hudební časopis *Rock & Pop*. Kompletní text bakalářského překladu délkou přesahuje rozsah článků v časopise, v úvahu by přicházelo samostatné otištění úvodu knihy, v jiném čísle pak samostatná kapitola *Let It Bleed*. Ani jeden ze scénářů není nemožný. Kapela Rolling Stones byla titulním tématem hned tří čísel za poslední dva roky. Kapitola *Let It Bleed* by mohla být uveřejněna za pět let, kdy deska oslaví své padesáté výročí. Redakce magazínu *Rock & Pop* byla natolik laskavá, že v emailové korespondenci naši domněnku potvrdila. Médium naší fiktivní zakázky by tedy bylo tištěné a svou podstatou hudebně-publicistické.

Vzhledem ke kulturní zakotvenosti textu originálu nelze opomenout faktor **místa**. Přestože můžeme mezi adresáty VT a CT očekávat jisté odlišnosti v presupozicích dané množstvím dostupné literatury v respektivních jazycích, vycházeli jsme z předpokladu, že adresátem je v obou kulturách čtenář se zájmem o hudbu, o Rolling Stones, čtenář se znalostí hudebních reálií a příslušného lexika.

Nicméně informace o kapele jsou uváděny na pozadí okolností odehrávajících se ve Velké Británii a USA. U čtenáře českého překladu se zájmem o kapelu Rolling Stones se předpokládá také alespoň hrubý přehled o kulturní a společenské situaci ve Velké Británii a USA v šedesátých letech. Pokud tento obecný přehled nemá, doufáme v jeho zájem o to jej získat. Posuzovali jsme, zda se jedná o informaci spadající do všeobecných znalostí, která vysvětlení nepotřebuje, nebo zda se jedná o reálii úzce místně vázanou a čtenář usnadnění uvítá. U určitých reálií (některé místní názvy, společenské události) je však třeba překladatelského řešení, které u čtenáře CT zajistí porozumění. Vzhledem k předpokládanému adresátovi CT bylo naší snahou nevzbuzovat v něm dojem, že podobný text četl již mnohokrát.

Při uvažování nad (ne)rozšířeným povědomím o světové populární hudbě v porovnání anglicky a česky hovořících čtenářů by mohla figurovat také polemika nad (ne)dostupností těchto informací v důsledku čtyřicetileté vlády komunismu v Československu. Tato polemika jde však mimo záběr překladatelského komentáře.

Faktor **času** při analýze VT nehrál téměř žádnou roli. Text je časově vázán na rok prvního vydání (1997) pouze v jednom případě. Ten byl do češtiny řešen aktualizací, jelikož jej považujeme za chybu při revidování nového vydání. Uvádíme originál (s. 9): „*More than three decades later, the Stones remain.*“ a české řešení (s. 12): „*O více než pět desetiletí později Stones stále zůstávají.*“

Rolling Stones jsou kapela stále aktivní. Velký počet jejich fanoušků zajišťuje odbytk publikací týkajících se jejího vývoje. Vzhledem k rozsáhlé diskografii a významnému hudebnímu vlivu skupiny by zájem čtenářů o podobné publikace pravděpodobně neopadl ani po případném ukončení koncertování. **Motivem** pro napsání textu byla pravděpodobně autorova potřeba shromáždit a v ucelené podobě vydat informace, které by čtenáři poskytly přehled o diskografii této kapely. Přestože se jedná o čtvrté vydání textu (některá z nich jsou označena jako revidovaná), nebylo v rámci VT aktualizováno několik informací. Vydání z roku 2010, jehož překlad je předmětem této práce, sice obsahuje navíc závěrečný přehled všech alb, sahající až k roku 2007, kniha je však pouze částí dříve vydané publikace, což mnohé čtenáře zklamalo. Proto se nemůžeme nedomnívat, že motivem pro již čtvrté vydání tohoto textu byla potřeba zaplnit plán edice *Stories Behind the Songs* či finanční důvody. Jedná se však o pouhou spekulaci.

Při charakterizování **funkce** originálu můžeme konstatovat, že se text vyznačuje primárně funkcí informativní, sekundárně funkcí estetickou a expresivní. První funkce odpovídá tomu, že záměrem textu je informovat. Funkci estetickou v textu zajišťují specifické jazykové prostředky, které autor užívá pro ozvláštňení. Funkce expresivní je vyjádřena prostřednictvím hodnotících adjektiv a adverbii („*more profound statement*“ s. 42, „*was hardly suicidal*“ s. 90), případně některých expresiv („*disintegration*“ s. 98).

Co se týče funkčních stylů, nachází se text na pomezí publicistického a odborného, do kterého spadá svým populárně-naučným charakterem (do kategorie ryze odborných textů bychom jej určitě nezařadili). K těmto funkčním stylům bychom chtěli ocitovat hned několik autorů, uvádíme charakteristiky nejvýstižnější pro náš text. „*Styl publicistický je výrazně dynamický a má řadu společných rysů se styly dalšími, zejména odborným.*“⁶ Jeho součástí jsou texty populárně-naučné, které se „*...obracejí k zájemci, který nemá v daném oboru hluboké znalosti, proto v nich dochází k omezení úzce odborné terminologie, je zde větší šíře vyjádření, jednodušší syntax a doplňování vedlejšími informacemi.*“⁷ Galperin konstatuje, že „*...stylu vědeckému se publicistický styl podobá skloubenou a logickou výstavbou i rozvinutým systémem konektorů a pečlivým dělením na odstavce.*“⁸

⁶ KRÁLOVA, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. Praha: FF UK, 2012, s. 105 (Pozn.: Přestože se jedná o práci kontrastivní stylistiky španělsko-české, uvedené charakteristiky nám přišly nanejvýš výstižné také pro náš VT.)

⁷ Tamtéž, s. 80

⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGAROVÁ, Bronislava; ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 189

„Publicistické texty jsou často výrazně prokládány výroky jiných.“⁹ V případě nárůstu autorské subjektivity (autory jsou zpravidla výrazné osobnosti vědy, kultury, politiky) plní text navíc i funkci estetickou.¹⁰

Zde bychom rádi ve stručnosti charakterizovali český a anglický publicistický styl. Ve chvíli, kdy se pohybujeme na poli kontrastivní stylistiky, vychází český publicistický styl z porovnání takto: „Vcelku má náš publicistický styl ráz konstatující a jen střídme užívá prostředků, které jej oživují. Je popisný, konstatuje fakta, vyjadřuje okolnosti, využívá výčtů.“¹¹ Oproti tomu anglickému publicistickému stylu se dostalo této charakteristiky: „V anglickém stylu se používá abstraktních slov francouzského a řeckolatinského původu, ale vedle nich také familiárního tónu, apeluje se na emoce, objevují se metafory. Typické jsou emocionální zabarvení a stylistická originalita.“¹² Knittlová obecně označuje anglický publicistický styl za expresivnější (častěji užívá přirovnání, slangové výrazy, zabarvený slovník, to vše zejména v amerických publicistických textech). Abychom tyto prostředky zdárně převedli, je často nutná modifikace denotativního významu. V kontextu našeho VT zmiňme také charakteristiku recenze: živost, naléhavost a působivost, subjektivní lexikum či expresivní syntaktické konstrukce.¹³

Prostředky charakteristické pro styl publicistický, jichž náš VT využívá, jsou prostředky stylové aktualizace, kladný či záporný postoj autora, obrazná vyjádření vázaná na konkrétní událost, metaforika dešifrovatelná s přihlédnutím k časovému a místnímu kontextu, prostředky z různých vrstev jazyka, včetně prvků substandardních atd.¹⁴

Nejpříznačnějším slohovým postupem VT je postup vyprávěcí. Ten Čechová charakterizuje jako proces, „...za kterého se něco děje a do popředí v něm vystupuje časová osa skutečné události, text je souvislý a uplatňuje se v něm zorný úhel mluvčího, a proto je i subjektivizovaný.“ Uplatňuje se mimo jiné v publicistice.¹⁵

„Pro překladatele je široká škála těchto prostředků velmi těžkým úkolem.“¹⁶ Není však nutné zachovávat při překladu tytéž stylistické prostředky, které se vyskytovaly v originálu. Podstatné je dosažení adekvátní reakce u adresáta, a to pomocí prostředků, které jsou obvyklé v příslušném stylu cílového jazyka.

⁹ ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008, s. 258

¹⁰ KRÁLOVA, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. Praha: FF UK, 2012, s. 105

¹¹ KNITTLOVÁ, Dagmar: *Funkční styly v češtině a angličtině*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1995, s. 79

¹² Tamtéž, s. 78

¹³ Tamtéž, s. 84

¹⁴ KRÁLOVA, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. Praha: FF UK, 2012, s. 105

¹⁵ ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008, s. 258

¹⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar: *Funkční styly v češtině a angličtině*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1995, s. 82

Na závěr je třeba podotknout, že český publicistický styl se v poslední době stává expresivnějším, pravděpodobně i pod vlivem publicistiky anglické. J. Bečka dodává, že se začíná uplatňovat tendence k výrazu živějšímu, plynulejšímu a nadlehčenému a pod vlivem současné beletristické normy pronikají do novin případy, kdy je uvolněna sama gramatická stavba věty.¹⁷ Pro naše účely se nebudeme pokoušet popisovat tendence publicistiky jako celku, ale omezíme se na tvrzení, že je tato změna určitě pozorovatelná v časopise *Rock & Pop*, který jsme si zvolili za médium CT.

3.1.2 Vnitrotextové faktory

Christiane Nordová uvádí následující vnitrotextové faktory: téma textu, jeho obsah, presupozice, kompozice textu, nonverbální prvky, lexikum, syntax a suprasegmentální prvky. Většiny vnitrotextových faktorů se již dotkl komentář o faktorech vnětetových vzhledem k propojenosti všech fází analýzy.

Tématem VT je vznik a vývoj kapely Rolling Stones. Především pak pojednává o průběhu nahrávání a podobě jednotlivých alb. Jak podotýká Knittlová ve své charakteristice publicistického stylu, „...u anglického tisku se navíc uplatňuje maximální využívání kontextu a situace, takže je pak často pro cizince, který širší kontext nezná, těžko srozumitelný.“¹⁸ Totéž naznačuje i název edice, v níž kniha vyšla – *Stories Behind the Songs*. Jak již bylo řečeno, téma je pro mnoho čtenářů stále aktuální, přestože pokrývá dobu více než padesáti let. Nehraje roli, zda se jedná o čtenáře výchozí, či cílové kultury. Velké množství citovaných osob stále žije, skládá hudbu či koncertuje.

Konkrétním **obsahem** VT je pak úvod: popis založení kapely, vnímání blues v USA a ve Velké Británii, nástup jeho oblíbenosti, reakce hudební veřejnosti na tuto změnu. Zmiňována a citována je řada osobností z hudebního prostředí. Následuje část kapitoly *Let It Bleed*, konkrétně její úvod, popisující společensko-politickou situaci v USA v roce 1969 a okolnosti vedoucí k natočení alba. Kapitola dále pokračuje popisem jednotlivých skladeb desky.

Stejnou **kompozici** zachovává celá kniha. Nordová rozlišuje mezi makrostrukturou (na úrovni celého textu, kapitol, odstavců) a mikrostrukturou (na úrovni souvětí a vět).¹⁹ Na úrovni celého textu je kniha rozdělena na úvod (součást našeho VT) a dále kapitoly vždy podle jednotlivých alb. Ty tvoří krátký úvod do doby natočení alba a podkapitoly věnované jednotlivým písním alba. Celý text je členěn do přehledných odstavců.

¹⁷ KNITTLOVÁ, Dagmar: *Funkční styly v češtině a angličtině*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1995, s. 78

¹⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGAROVÁ, Bronislava; ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 189

¹⁹ NORD, Christiane: *Text Analysis in Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991, s. 100-101

Ve VT se vyskytují tři podtypy textů, a to autorův text, autorem citované promluvy a citované písňové texty. Pro zachování pragmatické roviny všech tří podtypů jsme pro každý z případů volili jiné jazykové prostředky a překladatelský postup. Vzhledem ke zvolenému překladatelskému zadání by využití poznámkového aparátu (jako poznámky pod čarou) nebylo vhodné, proto při úvaze nad možnými řešeními varianta poznámky překladatele vůbec nefiguruje.

Každá kapitola začíná tabulkou s údaji o době a místě natočení alba, s výčtem účinkujících muzikantů a výčtem názvů písní a jejich autorů. Pro účely této práce je v kapitole *Let It Bleed* tato tabulka vynechána, jelikož většinu jejích údajů tvoří pouze jména, místní názvy a názvy skladeb, které tato práce stejně nepřekládá. Z **nonverbálních prvků** je součástí každé kapitoly také několik obrázků s několikaslovným popisem. Vzhledem k tomu, že se na dané obrázky v textu nijak neodkazuje, ale jsou v zásadě doplňkové, nebudou do textu této práce vloženy. Pokud si představíme konkrétní překladatelské zadání, tak jak bylo představeno výše, bylo by použití obrázků otázkou vlastnických práv, záleželo by na tom, zda již dané fotografie magazín *Rock & Pop* použil v předchozích článcích o Rolling Stones, a také na grafickém rozvržení stránek. Na konci knihy (již mimo zvolený VT) se pak nachází přehled diskografie Rolling Stones. Nonverbální prvky textu nemají na překlad žádný vliv.

Presupozice vážící se k textu jsou dvojí. Jednak jsou to reálie vážící se na hudební oblast (množství jmen, jistá, byť ne vysoce odborná terminologie, citování z textů písní). Druhou oblastí jsou pak presupozice vážící se na reálie Velké Británie a USA. Vzhledem k výše definovanému adresátovi předpokládáme, že presupozice adresáta VT jsou dostatečné v obou oblastech (což potvrzují také výše zmíněné reakce čtenářů, pro některé dokonce text nové informace ani v jednom směru nepřinesl). Dostatečné presupozice lze u adresáta CT předpokládat v oblasti hudební. Co se týče reálií kulturních, nelze u adresáta CT očekávat identickou znalost, což bylo třeba v překladu zohlednit. Při řešení jednotlivých problémů bylo potřeba zvážit, zda daná informace může být součástí obecného povědomí českého čtenáře, či nikoli, případně zda je přiblížení té které reálie v dané výpovědi vůbec relevantní.

Stejně jako ostatní kategorie je i **lexikum** provázáno jak s vnitrotextovými, tak vněttextovými faktory. Jak již bylo zmíněno výše, lexikum VT je úzce vázáno na jeho autora (zkušený hudební publicista), záměr textu (informovat o kapele na pozadí anglických reálií) či funkční styl. Z hlediska formálnosti bychom jazyk VT mohli označit za neformální až hovorový s menším množstvím formálních prostředků.

Mezi ty patří názvosloví. V textu se vyskytuje názvosloví dvou dominantních tematických okruhů. Z hudebního lexika například: *sound; groove; race records; 45 singles; slide guitar; bottleneck guitar; rhythm guitar; riff; tremolo; jamming; Trad Jazz; R&B; movement; impresario; publicist; engineer; amplifier; amp-top; overdubs; mixing* a mnohé další. Z lexika vážícího se k výchozí kultuře například: *moonshine; sharecroppers; Swinging London; Chappaquiddick; Mods; Teddy Boys; Boston Strangler; Hell's Angels; Harlem Apollo* a další. Nelze si nevšimnout také série lexémů z oblasti křesťanství: *committed to spreading the gospel; religious experience for the pious Stones; scripture; sacrilege*. (Na tomto místě zmíníme také slovo *rabbi* (s. 7): „*He was everybody's godfather, rabbi, whatever.*” Do češtiny převedeno jako *rádce*, jelikož zatímco v angličtině zde má *rabbi* širší konotace, v češtině slovo úžeji odkazuje na samotnou funkci židovského rabína.)

Neformálnost textu zajišťují různé druhy jazykových prostředků. Jedním z nich jsou expletiva/vulgarismy, vyskytující se v přímé řeči: *listen to that shit; they're fucking nailing it; mind as sharp as a fucking saber; every fucking time; the biggest fucking deal of the year*. Dalšími prostředky jsou idiomy: *caught under the indifferent thumb; get their finger out of it; throw it off the wall; the cat's pyjama twins; winning the pennant*; a expresiva: *blues titan; solidly middle-class urchins; hungrily eyeing; hunched like a madman; seething growl; they just got electrified; B.B. King had been kicking for years; we cranked it up; it floored us all; kicked out of school*. Charakteristické je též užívání frázových sloves: *losing touch; you're into Chuck Berry; sound came in; come over from the States; taking over the clubs*; a stažených tvarů: *ain't; wasn't; didn't* atd. V textu se vyskytuje také případ afroamerické angličtiny (*Man, I thought you was a man, but you nothing but a skinny little boy!* s. 94).

Četná jsou také a/depreciativa. („*J. Vachek vyzozoroval u anglického publicistického stylu záměr přesvědčit čtenáře o správnosti hlediska článku, který se projevuje ve volbě hodnotících adjektiv.*“²⁰) Uvádíme pár příkladů: *monumental sounds; flying riffs; wry minimalist poetry; heavy blues; hipster impresario; brilliant masterful productions; the best and worst gig in rock*.

Se zmiňovanými citacemi přímé řeči souvisí také užívání verb dicendi a jejich překlad do češtiny. Jak uvádí Dušková, „*v uvozovací větě bývají nejčastěji slovesa označující různé druhy jazykových projevů, avšak někdy se nahrazují slovesy popisujícími náladu nebo chování mluvčího při projevu.*“²¹ Vilikovský k jejich překladu dodává, že „*u nás se mezi*

²⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGAROVÁ, Bronislava; ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 192

²¹ DUŠKOVÁ, Libuše a kol.: *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006, s. 607

*překladaři a redaktory vžila zásada nahrazovat stereotypní slovesa originálu širším repertoárem variací.*²² Také toto se promítlo do našeho překladu.

V originále se dále vyskytuje množství vlastních jmen. Je třeba uvést, že ženská jména jsou v překladu ponechána v nepřechýlené podobě. Nutno říct, že početně jsou mezi zmiňovanými osobami ženy v podstatně menším zastoupení. Průběžným tématem textu jsou členové kapely Rolling Stones, jejich manažeři, zvukaři, vše muži. Výrazně nižší frekvence ženských jmen nám usnadnila práci oproti situaci, kdy by ženské postavy byly průběžným tématem. Navzdory tomu, že nepřechýlenou podobu ženských jmen česká norma stále umožňuje pouze ve velmi výjimečných případech, rozhodli jsme se pro ponechání originálních příjmení z několika důvodů. Jednak je většina uvedených jmen již ve své nepřechýlené podobě zažita v českých médiích, jelikož se jedná o osobnosti v hudebním světě více či méně známé. Dále jsou tři z osmi uvedených jmen umělecká, u nichž se dává přednost tvarům nepřechýleným. Nakonec jsme považovali za důležité zachovat v této otázce konzistentnost. Přechýlená podoba některých jmen by vypadala přinejmenším úsměvně (Tina Turner, Darlene Love), což v otázce přechylování v podstatě určilo odpověď.

Výše zmíněný slohový postup vyprávěcí podtrhují dějová slovesa: *play, record, travelling, studied, become, singing, jamming, arrived, escaped, working toward, joined, launched, introduced, starting* a mnoho dalších.

Autor v textu v první osobě nikdy nevystupuje, nicméně projevuje se adresnost k příjemci (*pay attention, read them not, assault your senses, welcome to the apocalypse, listen closely and you'll hear*).

Nordová podotýká, že také **syntax** je závislá na okolních faktorech. Čím je text tematicky či lexikálně náročnější, tím bude také kondenzovanější a syntakticky komplikovanější.²³ Téma VT není vysoce odborné, to není ani jeho lexikum. Kromě jedné řečnické otázky (*And why not?* s. 93) jsou všechny věty autorského textu oznamovací. Věty tázací a zvolací se vyskytují spíše v přímé řeči. Stavba vět není složitá, nicméně vyskytuje se pro angličtinu příznačná kondenzace pomocí gerundií a participií: **playing** *the blues was now his life; copying* *the old blues standards as if they were scripture, never pausing* *to seriously consider writing* *their own material; a field worker, making* *less than 75 cents a day; but he quickly played up the bad boy angle, ruining* *their reputations; the turmoil then rolling* *through the streets; was an instant success, widening* *the boundaries*.

²² VILIKOVSKÝ, Ján: *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002, s. 217

²³ NORD, Christiane: *Text Analysis in Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991, s. 118

Kondenzovanými místy jsou také jmenné fráze: *the heard-headed boogie-woogie absolutism of Ian Stewart; Richard's original country bumpkin concept; a brash, mid-tempo rocker; despite all this cowboy goddamn-them bravado bonhomie affect; a real Hank Williams/Jimmie Rodgers/1930s country song.*

Ze **suprasegmentálních prvků** jsou často užívané uvozovky, které ohraničují začátek a konec citovaného textu – přímé řeči („*Success never came into it.*” s. 7) či textů písní („*a little coke and sympathy*” s. 97). Uvozovky dále slouží pro označení, jež nejsou autorova vlastní: „*Empress of the Blues*” (s. 4); „*The World's Greatest Rock And Roll Band*”(s. 9); „*peace with honour*” (s. 89). V uvozovkách je uveden také nápis z přebalu alba *Let It Bleed*: „*THIS RECORD SHOULD BE PLAYED OUT LOUD*” (s. 89).

Autor je nekonzistentní při uvádění názvů skladeb a alb. Zatímco pro označování skladeb užívá jednoduché uvozovky, pro označování alb zpočátku nevolí žádný odlišující rys, později se uchyluje ke kurzívě. CT zachovává konzistentnost, pro označování písní i alb volí kurzívu, jak je tomu v češtině při odkazování na umělecká díla zvykem.²⁴ Dále ve VT časopis *Melody Maker* v kurzívě není, časopis *Creem* v kurzívě uveden jednou je a jednou není, *Rolling Stone* v kurzívě je, taktéž noviny *International Times* a TV pořad *Cagney and Lacey*. Název knihy *Dancing With The Devil or The True Adventures Of The Rolling Stones* originál v kurzívě neuvádí, nicméně ve všech zmíněných případech volí CT jednotné označení kurzívou.

Kromě odkazování na písně či časopisy využil originál kurzívu ve dvou případech (s. 9): „Keith kept saying we were a *blues* band. We didn't want to be called a *rock* band.“ Zde je kurzíva užitá pro zdůraznění kontrastu a CT ji zachovává.

Pro zdůraznění využívá VT také kapitálky. V případě „*THIS RECORD SHOULD BE PLAYED OUT LOUD*” (s. 89) se jedná o nápis, proto CT kapitálky zachovává. V případech „*Anything else would have been SACRILEGE*“ (s. 6) a „*And because we couldn't do it exactly the same way, we HAD to do it our own way*“ (s. 9) považujeme kapitálky za prostředek častější pro angličtinu, mnohdy užívaný pro zdůraznění rématu. V češtině jsme chtěli využít jiný, přirozenější prostředek, řešení jsou tedy následující: „*Jakákoli jiná tvorba by totiž pro Stones byla naproste rouhání*“ (s. 8) a „...*tak jsme ho zkrátka museli hrát po svém*“ (s. 11).

CT od kapitálek upouští také v případě pojmů jako *Trad Jazz, Mods, Rockers*. V češtině není zvykem hudební žánry, jejich posluchače či členy subkultur uvádět s velkým písmenem.

²⁴ *Pravidla českého pravopisu*. Praha: Academia, 1993, s. 70

Výše jsme jako rys populárně-naučných textů zmínili doplňování vedlejšími informacemi. Proto uvádíme pár příkladů asyndeticky připojených informací (vyžitím pomlček, závorek, středníků): „*this cat = who called himself Elmo Lewis = wasn't from the Mississippi Delta country* (s. 5); *Charlie Watts (another Blues Incorporated veteran)* (s. 5); *to assault your senses in 1969 = in ways both overt and wickedly subtle = with sound that reflected the turmoil* (s. 89). Dále pak věta (s. 4): „*It was a world where Waters (born McKinley Morganfield) was a field worker by the age of 10, making less than 75 cents a day; and where even a blues titan like the dignified Son House, the man who taught Robert Johnson himself, was caught under the indifferent thumb of a white boss and landowner.*“

3.2 Překladatelská metoda

Hlavním cílem při překladu VT bylo zachování funkcí textu a reprezentativní přenos textu do cílového jazyka v rámci výše popsaného funkčního stylu. Budeme-li pro definování překladatelské metody užívat termínů Jiřího Levého *věrnost a volnost*,²⁵ pak se náš překlad snažil být co nejvěrnější. Záměrem byl překlad respektující tematicko-rematickou výstavbu VT, jeho lexikální a stylistické vlastnosti atd.

K překladu spíše volnému jsme se pak uchýlovali především v situacích, ve kterých byl takový postup vhodný pro vyrovnání odlišných presupozic čtenářů VT a CT, případně pro zajištění koheze textu, která by právě z důvodu odlišných presupozic nemusela být dostatečná. Pro zajištění srozumitelnosti jsme volili různé překladatelské postupy, ty budou popsány v následující kapitole. Je možné, že by někteří čtenáři uvítali např. vnitřní vysvětlivku častěji či v jiných případech. Překlad se však snažil najít optimální rovnováhu mezi tím, zda čtenář usnadnění uvítá, či zda pro něj bude redundantní. V textu se bezpochyby vyskytují také informace, kterým se nedostává žádného objasnění ani ve VT, ani v CT. V takovém případě jsme předpokládali, že se jedná o informaci spadající do presupozic adresáta. Pokud nebyl náš úsudek správný, můžeme pouze doufat, že čtenář zájmového časopisu bude mít o dané téma opravdu zájem a neznámá informace jej přivede k četbě další literatury.

Volnější bylo také řešení některých jazykových prostředků VT, nejčastěji idiomů, které nemají v češtině odpovídající ekvivalent, expresivního lexika či vyjádření mluvenosti (v citované přímé řeči). K transformacím na úrovni celé věty pak docházelo v případě, že by kopírováním struktury VT vznikla v češtině věta nefunkční (příliš dlouhá, stylisticky neobratná).

Snahou překladu bylo tedy v nejvyšší možné míře respektovat jak všechny aspekty výchozího textu, tak jazyk a čtenáře textu cílového.

²⁵ LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 112-119

3. 3 Překladatelské problémy a jejich řešení

Již v předchozích kapitolách jsme uvedli některé překladatelské problémy a jejich řešení. Byly to příklady spíše dílčí, které měly v rámci překladatelské analýzy doložit některé z uvedených poznatků. Překladatelské problémy, které jsou součástí některého z větších „celků“, jsou rozřazeny do níže uvedených oddílů. Je třeba podotknout, že se nejedná o kompletní výčet příkladů a že uvedená řešení nemohou být považována za jediná správná. Při popisu využíváme terminologii Dagmar Knittlové.²⁶

3.3.1 Problémy z oblasti hudební

NÁZVY KAPEL

V textu se vyskytuje množství názvů kapel, především kapely The Rolling Stones. Přestože v mluveném projevu dochází u názvu kapely často k adaptaci (*Stouni*), máme za to, že v psaném projevu je toto označení řídké. Dále je zde otázka převádění určitého členu *The* v názvu kapel do češtiny. Dokonce i VT často osciluje mezi používáním *The* a *the* v názvech kapel, autor tedy nevnímá přítomnost členu v názvu jako nevyhnutelnou. Usoudili jsme, že neustálé opakování oficiálního názvu *The Rolling Stones* by bylo pro čtenáře zbytečně zdouhavé.

Pro potvrzení naší domněnky zde uvádíme drobný výzkum. Sečetli jsme veškeré podoby názvu kapely *The Rolling Stones* ve všech číslech magazínu *Rock & Pop* za poslední rok. Výsledky potvrzují, že označení *Stouni* není frekventované, vyskytlo se pouze **2x**, z toho jednou v uvozovkách. CT tak činí pouze jednou, viz oddíl *Mluvenost, přímá řeč*. Název i se členem, *The Rolling Stones*, se vyskytl **12x**. Zde je však důležité dodat, že v devíti případech se jedná o uvedení v nadpise či při první zmínce v rámci celého článku. Dále již pak texty užívají názvy *Rolling Stones* (**16x**) a *Stones* (**44x**). Označení *Rolling Stones* a *Stones* jsou v časopise i v našem překladu vnímána jako synonymní alternativy. V otázce členu pak zachovává CT kohezi a nevyužívá jej při překladu názvu žádné skupiny.

Na tomto místě bychom chtěli také objasnit, že několikrát užitý název *Rollin' Stones* bez koncového G není chyba, ale autorův záměr. Písmeno bylo do názvu přidáno až v průběhu existence kapely, což originál důsledně zachovává.

PŘEKLAD PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ

Další problematikou vážící se na hudební téma je překlad písňových textů. Vzhledem k adresátovi, jak jsme jej definovali výše, jsme nemohli předpokládat znalost angličtiny,

²⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar: *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství UPOL, 1998

proto jsme texty neponechávali v originální podobě. Vzhledem ke struktuře VT jsme usoudili, že nebude třeba využívat paratextů, tedy českého překladu a následně originálního znění v závorce. Většina citovaných textů se totiž nachází vždy v podkapitole příslušné písně a je jasně označena uvozovkami. Pokud čtenář neumí anglicky, je pro něj i tak zjevné, z čeho je citováno. Pokud anglicky umí, nebude pro něj problém si text dohledat. V jednom případě (s. 4) je citován text Muddyho Waterse. Na rozdíl od předchozích případů by český čtenář bez znalosti angličtiny neměl možnost rozeznat původ textu, proto došlo v překladu k přidání informace: „...*přišel bosý s půjčenou kytarou a v písni Country Blues zpíval nanejvýš žádostivě o tom ...*“ (s. 7).

Ve dvou případech se jedná pouze o aluzi, jednu zjevnou a jednu méně zjevnou. Prvním případem je věta „*Let it bleed, indeed*“ (s. 98). Aby bylo českému čtenáři zjevné, že se jedná jak o odkaz ke krvácivé ráně Keitha Richardse, tak o název samotné písně, došlo při překladu k přidání informace: „*Přesně jak praví název písně: nech ránu krváčet*“ (s. 20).

Méně zjevná aluze (s. 4) se nachází ve větě „...*singing with profound sexual tension of getting no satisfaction at all.*“ Jde o odkaz k nejslavnější písni kapely s názvem *I Can't Get No Satisfaction*. Věta obsahující aluzi je informačně poněkud nahuštěná. Pro užití vnitřní vysvětlivky jsme v této větě zkrátka nenašli vhodný prostor, ve kterém by přidaná informace větu zbytečně netříštila. Tématem úplně prvního odstavce VT navíc ještě nejsou samotní Rolling Stones, proto máme za to, že objasnění této aluze by text leda zatížilo. České řešení je následující: „...*v písni Country Blues zpíval nanejvýš žádostivě o tom, že se mu nedostává žádného uspokojení.*“ (s. 7)

Při překladu textů písní došlo na jednom místě k vynechání celé citace „*Did you see me make my midnight call*“ (s. 99). Autorova volba právě této věty a její umístění do textu jsou poněkud matoucí. Proto jsme se raději rozhodli pro kompenzaci vhodněji vybranou citací z textu téže písně. Za zmíněného Bostonského škrtiče jsme zařadili „*Holka, vemu nůž a podříznu tě*“ (s. 20) jako překlad věty „*I'll stick my knife right down your throat, baby.*“

Překlad této jako i ostatních citací písňových textů je náš vlastní. Na internetu se sice vyskytují amatérské překlady textů od fanoušků, avšak nic takového jako oficiální či zavedené překlady textů kapely Rolling Stones, kterých by se držely všechny české publikace, v češtině neexistuje. Naše překlady zachovávají aspekty mluveného slova (viz oddíl *Mluvenost, přímá řeč*), nejedná se však o překlad textu písně jako takový. Jejich funkce v překladu je čistě referenční, z naší strany nešlo o snahu vytvořit překlad textu pro českou variantu písně, nerespektujeme tedy rytmická či versologická pravidla.

HUDEBNÍ POJMY

Faktickou správnost i stylistickou adekvátnost užitých hudebních pojmů jsme konzultovali s profesionálními muzikanty, jejichž přehled o dané hudební etapě je nemalý.

Z hlediska postupů při překladu hudebních pojmů bychom mohli vytvořit tři kategorie.

První kategorií jsou pojmy, které jsou do češtiny přejaté ve své anglické podobě, (některé více či méně počeštěné), např.: *groove*; *line-up*; *slide (kytara)*; *bluesman*; *singl*; *riff*; *showbyznys*; *set*; *lídr*; *comeback*; *drive*; *session*; *sound* (k posledním dvěma blíže viz oddíl *Frekventované lexikum*). Spadá sem také případ „*Glimmer Twins*“. Pod tímto názvem funguje skladatelské duo Jagger/Richards, takto jsou uváděni na přebalech desek. Označení se v textu vyskytne dvakrát. Poprvé za ním následuje čárka a český překlad, který mnohé texty využívají, máme však za to, že anglický pojem by měl být zachován, jelikož právě v této podobě se s ním posluchači setkají na přebalech desek („*Glimmer Twins, tedy Blyskavá dvojčata*“ s. 10). V druhém případě dochází k vysvětlujícímu opisu („*Jaggerovi s Richardsem*“ s. 17).

Druhou kategorií jsou případy, kdy byl anglický pojem v češtině nahrazen odlišným, též však přejatým anglickým pojmem. Okomentujeme jen některé z nich.

(s. 5) „...*jamming rock and blues tunes...*“ = (s. 8) „...*pořádat rockové a bluesové jam session.*“

Naše řešení jsme považovali za stylisticky obratnější než použití slovesa *jamovat*, u kterého by vznikl problém s následným napojením předmětu (kolokace *jamovat bluesové skladby* neexistuje).

(s. 7) „...*bandleader to the Bluesbreakers*“ = (s. 9) „...*frontmana v Bluesbreakers*“

V případě Johna Mayalla a Bluesbreakers se jedná o totožnou pozici (*bandleader* = *kapelník*; *frontman* = *sólový zpěvák*). Existují kapely, v nichž jsou kapelník a sólový zpěvák dvě různé osoby, nicméně v tomto případě bylo možné anglické *bandleader* převést jako v češtině častější *frontman*.

(s. 8) „...*part of the Stones' mix*“ = (s. 10) „...*součástí playlistu Rolling Stones...*“

V tomto případě je *mix* v angličtině synonymní s *playlist*, tedy výčtem veškerých skladeb, které kapela hraje.

(s. 97) „...*bottleneck guitar*“ = (s. 19) „...*slide kytary*“

Bottleneck guitar a *slide guitar* jsou v angličtině synonymní názvy pro tutéž techniku hraní. Pokud se v češtině nebavíme přímo o materiálu, z něhož je *bottleneck* vyroben, používá se častěji *slide kytara*, *hrát slidem* atd.

Zde bychom rádi také uvedli, že anglické *rock and roll* je do češtiny ve všech případech převeden v kratší podobě jako *rock'n'roll*. Anglické *R&B* je pak vždy převedeno jako *rhythm'n'blues*. Angličtina rozlišuje mezi *R&B* a *modern R&B* či *contemporary R&B*. V češtině se pouhé označení *R&B* používá spíše pro hudbu osmdesátých/devadesátých let blízkou funku, soulu, hip hopu atd. V kontextu původního amerického blues považujeme za vhodnější označení *rhythm'n'blues*.

Třetí kategorií hudebních pojmů jsou termíny, které jsme přeložili do češtiny. Opět uvedeme několik příkladů. Některé z nich není třeba komentovat, jelikož mají v češtině daný ekvivalent: (s. 4) „*folk blues*“ = (s. 7) „*lidovém blues*“; (s. 6) „*rhythm guitar*“ = (s. 9) „*doprovodných kytar*“; (s. 6) „*Trad Jazz*“ = (s. 9) „*tradiční jazz*“; (s. 6) „*rhythm section*“ = (s. 9) „*rytmika*“; (s. 7) „*support*“ = (s. 9) „*předskakovaly*“; (s. 8) „*impresario*“ = (s. 10) „*uměleckého manažera*“; (s. 91) „*lead playing*“ = (s. 14) „*sólovými kytarami*“; (s. 94) „*royalties*“ = (s. 17) „*tantiémách*“ aj.

Některá řešení okomentujme:

(s. 4) „*field recording session*“ = (s. 7) „*terénní nahrávání*“

Pojmu *session* se budeme věnovat níže. Nenalezli jsme žádný reprezentativní překlad *field recording*, za nejužívanější variantu na internetu i v hudebních publikacích lze považovat *terénní nahrávání*, která je zde vzhledem ke kontextu pochopitelná, byť není nejvýstižnější. Čeština šťastnější ekvivalent teprve hledá.²⁷

(s. 4) „*Empress of the Blues*“ = (s. 7) „*Císařovna blues*“

Překlad zavedený v českých textech, viz například publikace *Hudba černá a bílá*.²⁸

(s. 4) „*race records*“ = (s. 7) „*desky černých interpretů*“

Přestože existuje několik výskytů pojmu „*rasové desky*“, nepovažujeme jej dosud v české hudební publicistice za dostatečně vžitý, proto jsme se v češtině uchýlili ke specifikaci.

(s. 7) „*45 singles*“ = (s. 10) „*vinylech o čtyřiceti pěti otáčkách za minutu*“

V originálu dochází v mluveném projevu k vynechání *rpm*, tedy *rotations per minute*. Pro zachování koherence český překlad tuto informaci přidává, zároveň pro zachování mluvenosti užívá slovo *vinyl*, nikoli *vinylové desky* (srov. s. 7).

(s. 8) „*publicist*“ = (s. 10) „*promotéra*“

Při četbě příslušné literatury jsme nezaznamenali, že by *publicist* mělo v tomto kontextu ustálený překlad. Vyjdeme-li z definice *Oxford Advanced Learner's Dictionary*

²⁷ Pro zajímavost též: ZELINKA, Petr: Field recordings – externí mikrofon pop music. In *Radio Wave* [online] 14.2.2012, [cit. 5.8.2014]. Dostupný z WWW <<http://m.rozhlas.cz/radiowave/hudba/zprava/1017621>>

²⁸ SLABÝ, Z. *Hudba černá a bílá*. Praha: Albatros, 1984, s. 17

(OALD): „*a person whose job is to make something known to the public, for example a new actor etc.*“²⁹, považujeme řešení *promotér* za neadekvátnější. V češtině se pojem užívá pro organizátora hudebního života. Promotér je vnímán jako člověk, jehož úlohou je zviditelnit určitý produkt, značku nebo službu a učinit je pro zákazníky atraktivnější a viditelnější.³⁰

(s. 5) „*the Mississippi Delta country*“ = (s. 8) „*mississippské Delty*“

Využitím kapitálky ve slově *Delta* se mění význam slova: z ústí řeky Mississippi se stává oblast hudebního vývoje, která je v dějinách blues tou nejdůležitější. Uvedme vysvětlení z knihy *Opravdové blues* od Roberta Palmera v překladu Evy Holické: „*Delta* není ve skutečnosti jen delta řeky Mississippi, která se rozprostírá několik stovek mil dál na jih od ústí této řeky. *Delta* je úrodná nížina tvaru listu, jež se táhne od Memphisu dolů na jih k Vicksburgu, což je zhruba dvě stě mil. Její západní okraj tvoří Mississippi a na východě ji ohraničuje pohoří ve středu státu. V tom nejširším místě měří asi osmdesát pět mil.“³¹ Přestože velké písmeno zachovává dle našeho odhadu tak polovina českých textů, jimiž jsme procházeli, my jej budeme respektovat. V tomto případě je díky specifikaci slovem *country* jasné, že se jedná o celou oblast, mnohdy se hovoří pouze o *Mississippi Delta*.

KOMPENZACE PRESUPOZIC

Abychom vyrovnali presupozece čtenářů CT a zajistili tak kohezi a koherenci překladu, došlo na několika místech k přidání informace. Jedná se o explikativní řešení v případech, kdy by sdělení mohlo být čtenářům CT nesrozumitelné: „*členka kapely Fleetwood Mac*“ (s. 9); „*uhlazené verze slavné čtyřky Fab Four*“ (s.11); „*Wayne Kramer z kapely MC5*“ (s. 11); „*sanfranciského festivalu Summer of Love*“ (s. 12); „*to byl i festival v Altamontu*“ (s. 12 srov. tamtéž *Woodstock* bez explikace); „*ve své písni Helter Skelter*“ (s. 12); „*v rozhovoru pro časopis Rolling Stone*“ (s. 13); „*inzerát v časopise Melody Maker*“ (s. 14) a další.

FREKVENTOVANÉ LEXIKUM

Na závěr tohoto oddílu bychom rádi krátce pojednali o třech často se opakujících pojmech. Začneme termínem *sound*. Ten se užívá ve více významech. Nejčastěji „*something*

²⁹ HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2005

³⁰ Promotér. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Promot%C3%A9r>>

³¹ PALMER, R. *Opravdové blues*. Praha: Nakladatelství Argo a Dokořán, 2006, s. 13

that you can hear“, ale také „*the effect that is produced by a particular singer or group of musicians*“ a další.³² Do češtiny byl *sound* převeden mnoha způsoby: „*vyzrálému zvuku Stones*“ (s. 9); „...*jednou z hlavních součástí zvuku, jímž se kapela prezentuje*“ (s. 18). V jednom případě byl ponechán anglický výraz *sound*, který je v českém hudebním diskurzu vžitý právě ve významu charakteristický zvuk, vlastní styl, vlastní hudební image: „...*dokud sem nedorazil ten čerstvý chicagský sound*“ (s. 9). V mnoha případech byl však tento pojem řešen volněji. Tím jsme chtěli předejít opakování a stylisticky neobratným řešením.

(s. 4) „*it was a sound fuelled by*“ = (s. 7) „*jeho struny rozeznávalo*“

(s. 4) „*baby Mick first heard those sounds*“ = (s. 7) „*první bluesové tóny Mick uslyšel*“

(s. 89) „*with sound that reflected the turmoil*“ = (s. 12) „*tvorba odrážela veškerý zmatek*“

(s. 94) „*search for interesting new sounds*“ = (s. 16) „*snah o nalezení nového a zajímavého hudebního projevu*“

Dalším často užívaným termínem je *session*. Také ten má podle OALD více významů vhodných pro náš kontext: „*a period of time that is spent doing a particular activity*“ či „*an occasion when people meet to play music.*“³³ V českém překladu bylo *session* užito jen ve spojení *jam session* (užívané i češtině). V případě *recording session* užíváme pouze *nahrávání/natáčení*. V češtině občas užívané *nahrávací session* považujeme za současný trend v mluveném jazyce, kdy se slovo *session* užívá namísto českých slov, např. *setkání, sešlost*. V překladu jsme si plně vystačili s *natáčení/nahrávání*, případně „*ve studiu*“ (s. 13, s. 14), které v dané době automaticky vyjadřuje skutečnost, že se muzikanti museli sejít. Např.: (s. 90) „*during the early Let It Bleed sessions*“ = (s. 13) „*zpočátku natáčení Let It Bleed*“. Případ (s. 94) „*Los Angeles vocal sessions*“ řešíme jako (s. 17) „*losangeleské hudební scéně*“. „*Session players*“ (s. 96) řešíme jako „*muzikantskou dvojku*“ (s. 18), jelikož význam tohoto *session* (tedy skutečnost, že Keys a Price dojeli na nahrávání za ostatními muzikanty, avšak nebyli členy jejich kapely) objasňují následné věty textu.

Zajímavé je také slovo *movement*, jež má v CT více řešení. Např. volnější řešení: (s. 6) „*At the centre of that movement was Alexis Korner*“ = (s. 9) „*ve středu dění byl Alexis Korner*“. Máme za to, že pro popis nástupu bluesové hudební scény nemůžeme v češtině systematicky užívat pojem *hnutí*.

³² HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 1408

³³ Tamtéž, s. 1336

3.3.2 Kulturně vázané reálie

O kulturní zakotvenosti textu jsme se již zmínili v podkapitole *Překladatelská analýza*. Mnoho z kulturně vázaných reálií jsou zároveň reálie hudební, a proto byly pojednány v předchozím oddíle. V textu se však vyskytují další příklady a některé z nich bychom rádi uvedli či okomentovali.

Začneme hned u první věty: (s. 4) „*The Thames ain't the Mississippi*.“ Český překlad (s. 7) „*Temže není Mississippi*“ je ukázkou toho, jaké presupozice považujeme u adresáta CT za základní (tedy skutečnost, že Temže je řeka ve Velké Británii a Mississippi je řeka v USA). Za takto „samozřejmé“ reálie považujeme dále např.: Robert Kennedy, Martin Luther King, Richard Nixon, Hell's Angels aj.

Zajímavější jsou pak dva následující pojmy ze s. 4: *moonshine* a *sharecroppers*. *Moonshine* řešíme víceslovným opisem jako „*načerno pálené whiskey*“ (s. 7). Překládáme *whiskey* (nikoli *whisky*), jelikož se jedná o USA. Problematické je spojení „*jug of moonshine*“ na s. 95 („...*Jagger is joined by Richards and Nanette Workman (credited as „Nanette Newman“)* for a rousing chorus around a jug of moonshine“). Zde dochází v překladu k vynechání. Zdlouhavé vysvětlení, že zmíněný alkohol pije postava v textu písně, by větu zatížilo. Navíc by měla tato vysvětlivka téměř nulovou informační hodnotu, jelikož se nejedná o žádný slavný úryvek textu, který by stálo za to zachovat, ale o pouhou okrajovou zmínku. České řešení je následující: „...*na strhující refrén se k Jaggerovi přidají Keith Richards a Nanette Workman (na přebalu uvedena jako Nanette Newman)*“.

Sharecroppers pak převádíme jako obecnější *farmáři*, přestože přesným ekvivalentem jsou *pachtýři*. Navzdory tomu, že jsme se se slovem *pachtýři* místy setkali i v textech o dějinách blues, považujeme jej za málo frekventované. Jeho užití by pravděpodobně vyžadovalo bližší vysvětlení, pro které není v této větě prostor, obzvláště pokud pro obsah věty není zásadní, zda se jedná o farmáře, či pachtýře.

Zmíníme jediný případ cizí měny v textu: (s. 4) „*making less than 75 cents*“ do češtiny převedené jako (s. 7) „*a nevydělával přitom ani 75 centů denně*“. Centy překlad zachovává, protože se jedná o měnu známou. Navíc je hlavním účelem sdělení informovat ne o přesné výši částky, ale o skutečnosti, že to bylo velmi málo peněz. V češtině jsme využili antonymické změny (*vydělával méně než x nevydělával ani*).

„*London School of Economics*“ (s. 4) převádíme konvenčně jako „*Londýnská škola ekonomie*“ (s. 7), „*Wentworth County Primary School*“ jako „*základní škola ve Wentworthu*“.

Kulturně vázaná reálie někdy zapříčinila i přestrukturování celé věty. Tak se stalo například na s. 5: „*For Richards, the discovery of these three-minute dispatches transformed his black and white life in suburban London into glorious Technicolor.*“ Naše řešení bylo následující: (s. 7) „*Obraz Richardsova života na londýnském předměstí se objevem těchto tříminutových poselství změnil z černobílého na zářivě barevný.*“ Technicolor je proces výroby barevných filmů a v jiném než odborném kontextu se neužívá. Jeho zachování by v češtině nebylo funkční. V našem případě byla snaha zachovat alespoň paralelu černobílý – barevný.

V některých případech bylo přidání informace k místnímu názvu vhodné pro zajištění koherence, např.: (s. 5) „*Except that this cat – who called himself Elmo Lewis – wasn't from the Mississippi Delta country, but had come all the way from genteel Cheltenham for his few moments of blues glory*“; do češtiny převedené jako: (s. 8) „*Až na to, že tenhle frajer, který si nechával říkat Elmo Lewis, nebyl z mississippské Deltě, ale pro svých pár okamžiků bluesové slávy dorazil z nóbl anglického Cheltenhamu.*“ Máme za to, že si adresáti nemusí být jisti tím, že Cheltenham je město v Británii. Přidáním „anglického Cheltenhamu“ zajišťujeme zachování kontrastu oproti mississippské Deltě, odkud pocházel Elmore James. Proto také vynecháváme „*all the way*“, které jde proti logice sdělení.

Autor v textu cituje výrok Richarda Nixona „*peace with honour*“, který je do češtiny překládán jako „*mír se ctí*“. Jednalo se o Nixonovu politiku ve Vietnamu, konkrétně stažení amerických vojsk, ale takovým způsobem, aby Jižní Vietnam zůstal zachován jako nekomunistická země. U nás je tento výrok pravděpodobně méně známý než ve výchozí kultuře, proto jsme se rozhodli doplnit jej vedlejší větou: „*mír se ctí*“, *jenž měl ukončit válku ve Vietnamu* (s. 12). Na tomto místě bychom se mohli zabývat otázkou názvosloví a rozhodovat se mezi označením *válka ve Vietnamu* a *konflikt ve Vietnamu*. Vzhledem k tomu, že autor sám dále v textu používá označení *válka ve Vietnamu*, zachováváme i my konzistenci.

V překladu došlo k vynechání ve frázi „*all things foreign in Chairman Mao's Cultural Revolution*“ (s. 89), do češtiny převedené jako „*všeho, co bylo Maově Kulturní revoluci cizí*“ (s. 12). V češtině by pro zachování názvu funkce přicházelo v úvahu řešení „*všeho, co bylo cizí v Kulturní revoluci předsedy Maa*“. Zde však dochází k pozměnění významu, dále ke stylisticky neobratnému „*cizí v revoluci*“ a užitím genitivu se dopouštíme pro nás úsměvné podoby jména Mao. Po konzultaci se sinologem jsme dali přednost stylistické adekvátnosti před zachováním funkce.

Naopak k přidání informace jsme přistoupili ve větě „*Ted Kennedy at Chappaquiddick*.“ (s. 89), do češtiny přeložené jako „*Autonehoda Teda Kennedyho v Chappaquiddicku*“ (s. 12). Máme totiž za to, že tento incident americké historie u nás není příliš známý.

Případ „*in some town hall*“ (s. 91) překládáme jako „*v nějakém sále*“ (s. 14). Máme za to, že užití pojmu jako *radnice*, *obecní síň* aj. by nemuselo být adekvátní, jelikož nevíme, o jaký prostor se jednalo. Šlo pravděpodobně o jakýsi městský sál, nicméně preferujeme generalizaci před matením čtenáře (psát, že Rolling Stones hráli na radnici, by mohlo vzbuzovat podezření).

Jedním z větších otazníků bylo, jak řešit převod pojmů „*Mods*“ a „*Teddy Boys*“ (s. 92). Nakonec jsme usoudili, že užití obsáhlejší vnitřní vysvětlivky v přímé řeči nepřichází v úvahu. Navíc nám není jasné, proč Farren užívá obou pojmů, které podle nás nejsou synonymní. Naštěstí pro českého čtenáře jsou oba pojmy bez problému dohledatelné na internetu (za základ považujeme český článek na Wikipedii, na kterou se čtenář nejspíš obrátí jako první^{34, 35}). Oblast subkultur se našeho textu dotýká, není však jeho hlavním tématem. Proto ponecháváme názvy v překladu bez bližšího komentáře v naději, že čtenář se zájmem o tuto oblast využije další zdroje.

3.3.3 Mluvenost, přímá řeč

Písmo, více než mluvené slovo, umožňuje tvořit syntakticky složitější konstrukce a kondenzovanější souvětí a odkazovat v rámci textu na větší ploše. Nicméně i psané texty mohou být ovlivněny mluvenou podobou jazyka, obzvláště pokud se stylistické prostředky daného textu pohybují na ose od neutralnosti spíše k prostředkům nižším. To je případ právě našeho VT. V publicistickém textu, který navíc užívá množství citací přímé řeči, nelze vést mezi mluveností a psaností ostrou hranici.

„*Pro současnou literaturu je typické, že využívá jazyka v celém jeho bohatství a rozmanitosti. Je pak velmi obtížné vyrovnat se s variantností spisovné normy, se stylizací mluvené normy a se zařazením prvků nespisovného jazyka. Přitom do současné literatury proniká stále více užívání právě běžné mluvy, prostředků spíše mluveného jazyka.*“³⁶ „*Zvlášť*

³⁴ Mod (subkultura). In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Mod_\(subkultura\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Mod_(subkultura))>

³⁵ Teddy boys. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Teddy_Boys>

³⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar.: *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství UPOL, 1998, s. 59

otevřená je pro užití sociolektismů publicistika; do odborného stylu (textů prakticky a populárně orientovaných) pronikají především tehdy, je-li termínem víceslovné sousloví.“³⁷

Jak jsme uvedli již výše, publicistický styl anglicky mluvících zemí můžeme označit za expresivnější než český. „*Expresivitu chápeme jako zvýraznění výpovědi a zesílení působení jazykové jednotky na percepci adresáta. Emocionalita vedle intenzity je její významnou součástí.*“³⁸

Expresivita však není jediným prostředkem ze stylistických vrstev zastoupených v cílovém textu. Podle Knittlové se stylistické konotační složky od neutrálního středu odrážejí jednak směrem nahoru (knižní, archaické, poetické) a jednak směrem dolů (hovorové, slangové, vulgární aj.). V rámci jazykové situace anglické a české neexistuje stejné rozložení jazykových vrstev a útvarů, proto český překladatel využívá prostředků, které mu čeština dává k dispozici a které považuje za adekvátní pro daný styl a situaci.³⁹

Náš text využívá kromě neutrálních především nižší stylistické prostředky. Z nich Knittlová uvádí výrazy např.: expresivní, hovorové, hovorové expresivní, obecně české, slangové.⁴⁰ Nejsilněji se v našem textu projevují v přímé řeči a právě na té výše popsané skutečnosti znázorníme.

Dochází-li k citaci mluvené promluvy, je třeba uvědomit si, „*že dialog (ale ani jinou repliku) nemůžeme nikdy reprodukovat beze změny, tak jak byl realizován; i když usilujeme o zachování autenticity a o doslovné opakování toho, co bylo vyřčeno, vždy – už proto, že dialogické pasáže přenášíme do jiného kontextu – jde o stylizaci, o podstatnou transformaci.*“⁴¹

V otázce překladu mluveného textu jsme ekvivalenci stylistických prostředků hledali na větší ploše, například v rámci celé věty. Nelze tedy říct, že by docházelo k náhradě např. anglického slangového slova za české slangové slovo. „*Angličtina má emocionální prostředky koncentrovanější než čeština, mají jakýsi radiační účinek a zabarvují zřetelně celou výpověď, zatímco v češtině jsou rozprostřeny do větší šíře, na více členů výpovědi a převedení citoslovcí, expletiv apod. do citově neutrálního okolí působí přinejmenším nepřírozně, nepřesvědčivě a rušivě.*“⁴² V češtině se emocionálnost kombinuje se stylistickým využíváním jazykových vrstev, čímž se účinek výrazu v češtině umocňuje.

³⁷ ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008, s. 71

³⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar.: *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství UPOL, 1998, s. 30

³⁹ Tamtéž, s. 31

⁴⁰ Tamtéž, s. 46

⁴¹ HOFFMANNOVÁ, Jana; MÜLLEROVÁ, Olga; ZEMAN, Jiří *Konverzace v češtině*. Praha: TRIZONIA, 1999, s. 99

⁴² KNITTLOVÁ, Dagmar.: *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství UPOL, 1998, s. 31

Nyní uvedeme příklady českých řešení, které splňují některé ze znaků mluvenosti, jak ji definuje Hoffmannová.⁴³ Jejich využití mělo zajistit mluvenost promluvy.

Frekvence deiktik: „*Vyhulili jsme to a všechny nás to prostě položilo,*“ vzpomíná Kramer. „*Říkali jsme jen ,Ty vole, Stouni to zase dokázali! Ty vole, oni to fakt umí! DO HÁJE, POSLECHNI SI TEN NÁŘEZ!!! TI SE S TIM NEPÁŘOU!!!*‘ Byla to trefa do černého: rytmus, zvuk kytar, sólo, celé to bylo geniální.“ (s. 12); nebo „*To k tomu prostě patří,*“ řekl Keith. „*Je to chemie. Mick a já to spolu umíme vážně rozjet. Je to jeden ze způsobů, jak ze sebe všechno dostat.*“ (s. 20); a dále „*Lidi se sháněli po těch ještě neprofláklých vinylech*“ (s. 10)

Hovorovost: „*jezdily s nima po hospodách*“ (s. 9); „*tak si to vemte*“ (s. 10); „*teprv šestnáct nebo sedmnáct*“ (s. 14); „*nevystupovali už leta*“ (s. 15); „*ukázat se před lidma*“ (s. 15); „*lidi nám normálně zavolali*“ (s. 19); „*třeba zas tak neuvědomuje*“ (s. 19); „*o moc dýl*“ (s. 19)

Neurčitost: „*Ten večer jsme měli někde v nějakém sále hrát dva sety*“ (s. 14)

Koordinace, juxtaopozice: „*Byla to trefa do černého: rytmus, zvuk kytar, sólo, celé to bylo geniální.*“ (s. 12)

Subjektivnost, emotivnost: „*Mně bylo ukradené, jak tomu chtěli ve výsledku říkat.*“ (s. 11); „*Ty jo, ty fakt žereš Chucka Berryho?*“ (s. 7)

Z dalších stylistických prostředků se užívá slang. Podle Čechové je většina slangů proměnlivých. Slangy stmelují zájmové skupiny, ať už jde o skupiny sportovní či hudební (slova jako popík, živák, mikrák).⁴⁴ Slangová pojmenování se vyznačují snahou aktualizovat, ironizovat, působit humorně, zábavně. Příznačné je emotivní a expresivní ladění.⁴⁵ Příklady hudebních pojmů a jejich převodu jsme již komentovali. Na tomto místě bychom ještě rádi uvedli ukázky toho, jak jsme se některé termíny snažili v přímé řeči stylisticky odlišit od autorského textu (levý sloupec = autorský text; pravý sloupec = přímá řeč).

(s. 7) *vinylové desky* vs. (s. 10) *vinyly*

(s. 11, 14, 20) *turné* vs. (s. 9) *šňůry*

(napříč CT) *Stones* vs. (s. 12) *Stouni*

„*Hranice mezi slangem a hovorovou angličtinou, která již patří ke spisovné normě, jsou však velmi pohyblivé a neurčité. Slang je vlastně trest' hovorového jazyka, vymyká se sice poutům standardní angličtiny, ale dnes se hodnotí jako živý, barvitější, pružnější, bohatší*

⁴³ HOUŽVIČKOVÁ, Milena.; HOFFMANNOVÁ, Jana: *Čeština pro překladatele, základy teorie, interpretace textů, praktická cvičení*. Praha: FF UK, 2012, s. 123

⁴⁴ ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008, s. 68

⁴⁵ Tamtéž, s. 71

slovník. Ten tvoří slova, která promluvu citově podbarvují.“⁴⁶ Totéž můžeme do jisté míry říct o expletivech.

Expletiva jsou slova se silným emocionálním významem, která se začleňují do věty jako nositelé emocionálního náboje výpovědi (nemusí se přitom nutně jednat o vulgarismy).⁴⁷ Autorům nejde o autentické zachycení nespisovných projevů, ale o vytvoření jisté atmosféry, estetické funkce textu. Proto ani v tomto případě nelze nahrazovat jednotlivinu jednotlivinou. Značnou roli hraje i sám charakter písemného projevu, který je vždy tradičně konzervativnější.⁴⁸

(s. 9) „*I didn't give a shit*“ = (s. 11) „*Mně bylo ukradené*“

(s. 9) „*We cranked it up, and it just floored us all,*“ *Kramer remembers.* „*We just said 'Man, the Stones did it again! Man, they did it, man! LISTEN TO THAT SHIT, MAN!!! THEY'RE FUCKING NAILING IT!!!' It was like winning the pennant: the beat, the guitar tone, the solo, the whole thing was brilliant.*“ = (s. 12) „*Vyhulili jsme to a všechny nás to prostě položilo,*“ *vzpomíná Kramer.* „*Říkali jsme jen ,Ty vole, Stouni to zase dokázali! Ty vole, oni to fakt umí! DO HÁJE, POSLECHNI SI TEN NÁŘEZ!!! TI SE S TIM NEPÁŘOU!!!' Byla to trefa do černého: rytmus, zvuk kytar, sólo, celé to bylo geniální.*“

(s. 92) „*It was a whole fucking garden party backstage*“ = (s. 15) „*V zákulisí to byl vážně zatracený nářez.*“

(s. 97) „*a mind as sharp as a fucking saber*“ = (s. 19) „*mu to zatraceně pálí*“

(s. 97) „*every fucking time*“ = (s. 19) „*při každé proklaté hře*“

Co se týče horizontální diference jazyka, vyskytují se ve VT případy afroamerické angličtiny. Dnes už je známo, že afroamerická angličtina je svébytným útvarem, nikoli jakousi deformací standardní angličtiny. Proto se dnes již neřeší „primitivizací“ – používáním infinitivů místo určitých slovesných tvarů apod. „*V české jazykové situaci však neexistuje protějšek, kterým by bylo možno tento dialekt adekvátně překládat.*“⁴⁹

První případ máme v první větě: „*The Thames ain't the Mississippi.*” (s. 4) *Ain't* je jako záporný tvar slovesa *být* často užíván v afroamerické angličtině jihu Spojených států. V textu má čtenáře okamžitě do této oblasti uvést. Jakýkoli pokus o zachování stylistické roviny by byl v češtině nefunkční. Věta není promluvou postavy (nedochází tedy k charakterizaci pomocí mluvy), dále ihned následuje *Mississippi*, čtenáři je tedy jasné,

⁴⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar.: *Teorie překlada*. Olomouc: Vydavatelství UPOL, 1998, s. 63

⁴⁷ Tamtéž, s. 37

⁴⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGAROVÁ, Bronislava; ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 100

⁴⁹ Tamtéž, s. 100

ve které geografické oblasti se bude pohybovat. Proto jsme v českém překladu volili nepříznačkové *není*.

Jiný případ nastává na s. 94 ve větě „*Man, I thought you was a man, but you nothing but a skinny little boy!*” Jedná se o promluvu svérázné černošské zpěvačky, která ji má vzhledem k předchozímu kontextu náležitě charakterizovat. Při převodu do češtiny jsme volili toto řešení: „*Čéče, já myslela, že seš chlap, ale ty nejseš nic než kost a kůže!*“ (s. 17) Pro zvýraznění mlúvenosti dochází k fonologickému zjednodušení „*Čéče, seš*“, k neúplné realizaci syntaktické konstrukce „*já myslela*“, použití hovorového „*chlap*“ a idiomu „*kost a kůže*“.

3.3.4 Vybrané lingvistické problémy

Při překladu bylo třeba řešit také problémy vycházející z charakteru anglického a českého jazyka. Angličtina je jazyk analytický a nominálnější než flexivní čeština. Příkladem jsou anglická participia a gerundia, což jsou jmenné tvary slovesné, kterých angličtina užívá jako prostředků větné kondenzace. Jejich frekvence je mnohem vyšší v angličtině a při převodu do češtiny si vyžadují řešení za využití jiných slovních druhů.

Formálně jsou participia a gerundia totožná, rozdíl je v jejich syntaktické povaze. Přestože jsou oba tyto gramatické tvary shodné, každý má charakter jiného slovního druhu: participium má blíže k slovesu a gerundium k podstatnému jménu.

Uvádíme několik případů převodu anglického participia, to v angličtině většinou plní funkci přívlastku, přechodníku, doplňku podmětu nebo předmětu⁵⁰:

(s. 4) „*It was a world where Waters (born McKinley Morganfield) was a field worker by the age of 10, **making** less than 75 cents a day*“ = (s. 7) „*Byl to svět, ve kterém Waters (vlastním jménem McKinley Morganfield) pracoval již v desíti letech na poli, a **nevydělával** přitom ani 75 centů denně.*“ (řešeno převodem na sloveso a novou vedlejší větou)

(s. 6) „*Any new band **hoping** to succeed*“ = (s. 9) „*Každá začínající kapela **toužící** po úspěchu*“ (řešeno přídavným jménem)

(s. 8) „*That meant poor Brian had to endure the occasional Chuck Berry rocker during their sets, never **imagining** that the Stones legacy would hinge less on blues devotion than to **recreating** rock and roll in their own image.*“ = (s. 10) „*To znamenalo, že nebohý Brian musel během setů přetrpět příležitostné kusy z Berryho rockerské tvorby. Nikdy **nepředpokládal**, že Rolling Stones po sobě zanechají odkaz, který mnohem víc než na lásce*

⁵⁰ DUŠKOVÁ, Libuše a kol.: *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006, s. 268-270

k blues bude stát na rock'n'rollu přetvořeném k jejich vlastnímu obrazu.“ (příklad potřeby rozdělit kondenzovanou anglickou větu do dvou českých vět)

Dodáváme také příklady převodu gerundia, které v angličtině většinou plní funkci podmětu, předmětu, jmenné části přísudku, příslovečného určení a přívlastku. V češtině je mu nejbližší deverbativní substantivum, avšak často proti němu stojí též infinitiv⁵¹, což odpovídá našim příkladům:

(s. 7) „**Playing** the blues was now his life.“ = (s. 10) „Žil v té době jen **hráním blues**.“ (řešeno deverbativním substantivem)

(s. 6) „...it was an almost religious experience for the pious Stones, **copying** the old blues standards as if they were scripture...“ = (s. 8) „Pro zbožné Stones to byl téměř nadpozemský zážitek – **kopírovat** staré bluesové standardy, jako by to bylo Písmo svaté.“ (řešeno infinitivem)

Uvedeme zde také příklady jmenných frází, při jejichž překladu do češtiny je nutná dekonduzace, řešení jsou tedy často víceslovná. Při dekonduzaci mnohdy dochází k explicitaci vztahů v rámci fráze. Explicitací rozumíme „proces, při němž je v povrchové struktuře cílového sdělení výslovně vyjádřen význam, který je ve výchozím sdělení obsažen pouze v jeho struktuře hloubkové.“⁵²

(s. 9) „the heard-headed boogie-woogie absolutism of Ian Stewart“ = (s. 11) „přímočaré boogie-woogie, zatvrzele prosazované neústupným Stewartem“ (Nominální boogie-woogie absolutism rozvádíme do češtiny volným přívlastkem, dochází k explicitaci toho, že Stewart boogie-woogie prosazoval a z původního řídicího jména absolutism se sémantika promítá jak do zatvrzele, tak do neústupným, jelikož boogie-woogie absolutismus by v češtině nebyl funkčním spojením.)

(s. 95) „a real Hank Williams/Jimmie Rodgers/1930s country song“ = (s. 18) „country třicátých let, rádobý z dílny Hanka Williamse a Jimmieho Rodgerse“ (Velmi kondenzovaná jmenná fráze, k řídicímu jménu song se použitím lomítek váže v premodifikaci pět přívlastků, v češtině využíváme explicitaci z dílny, dochází také k jinému pořadí členů jmenné fráze. Country třicátých let je doplněno volným přívlastkem, real převádíme paradoxně jako rádobý, jelikož a real Hank Williams song vnímáme jako píseň jakoby opravdu od Hanka Williamse, též ve smyslu williamsovka, což však vzhledem ke dvěma vyskytujícím se celým jménům nelze použít.)

⁵¹ DUŠKOVÁ, Libuše a kol.: *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006, s. 268-270

⁵² PRAŽSKÁ, Helena: *Explicitmost a explicitace v překladu*. Praha: Magisterská práce FF UK, 2008, s. 11

(s. 97) „*all this cowboy goddamn-them bravado bonhomie affect*“ = (s. 19) „*tu svoji žoviální kovbojskou image drsňáka jenom hraje*“ (K explicitaci dochází při převodu *affect* jako *jenom hraje*, v češtině se tak zbavíme jednoho jména a získáme tím sloveso, ze jmenné fráze se stane věta. K jisté ztrátě bohužel dochází v případě *goddamn-them*, pro které jsme již ve větě nenašli vhodnou syntaktickou pozici, nicméně jeho sémantiku může do jisté míry pokrývat *žoviální* a *drsňáka*.)

3.4 Překladatelské posuny

Jak je patrné z předchozí podkapitoly, dochází i v našem překladu k posunům. Příklady těchto překladatelských posunů na závěr práce uvedeme do kategorií, které pro ně definuje Jiří Levý.⁵³

Nejprve jsou uvedeny posuny na úrovni lexikální. Překladatel, jenž se k nim uchýlí, se dopouští stylistického ochuzování slovníku. Nicméně sám Levý říká, že „...v celé řadě případů takové zobecnění výrazu bude nutné, jelikož slovní jednotky dvou jazyků se nekryjí.“⁵⁴

Prvním typem lexikálního ochuzení je užití obecného pojmu místo konkrétního přesného označení. Takový posun si mohou vynucovat buďto respektivní odlišnosti výchozího a cílového jazyka, nebo výchozí a cílové kultury. Obojí jsme na příkladu našeho textu popsali již výše. Uveďme zde znovu příklady, nejprve od konkrétního k obecnému:

(s. 5) „*glorious Technicolor*“ = (s. 7) „zářivě barevný“

(s. 4) „*sharecroppers*“ = (s. 7) „farmáři“

Nyní uveďme příklad řešení od obecného ke konkrétnímu. Ten byl častý při nahrazování deiktik samotným referentem.

(s. 4) „*it was played*“ = (s. 7) „blues hráli“

(s. 4) „*those sounds*“ = (s. 7) „bluesové tóny“

Druhým typem lexikálního ochuzení je užití stylisticky neutrálního slova místo citově zabarveného, případně naopak. Levý uvádí, že je u překladatelů častější tendence ke stylistickému zeslabení, nicméně může se vyskytnout i stylistické zesílení. Z našeho textu nejprve uvedeme zeslabení, poté zesílení, ke kterému místy docházelo pro kompenzaci ztrát:

(s. 93) „*gut-bucket drive*“ = (s. 15) „pořádný drive“

(s. 6) „*they just got electrified*“ = (s. 9) „prostě je to uchvátilo“

(s. 4) „*knew little*“ = (s. 7) „věděli pramálo“

(s. 99) „*Dread is a recurring theme on Let It Bleed.*“ = (s. 20) „Téma strachu se deskou *Let It Bleed* táhne jako červená nit.“

Posledním, třetím typem lexikálního ochuzení je malé využití synonym k obměňování výrazu. Jako v případě předchozím, i zde může nastat opačná situace, ve které překladatel nerozezná, že opakování určitého výrazu má v originále funkční důvod. Jako příklad zopakujme slovo *sound*, u kterého jsme se právě takovému opakování snažili

⁵³ LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 137-153

⁵⁴ Tamtéž, s. 141

při překladu vyhnout a do češtiny jej řešíme několika možnostmi v závislosti na kontextu (*zvuk, sound, struny, tóny, tvorba, projev*).

Levý dále rozlišuje posuny na úrovni sémantické. Všechny označuje za projev intelektualizace ze strany překladatele.

Zlogičťování textu je první variantou takového posunu. V takovém případě překladatelé zlogičťují nejen výraz, ale i samotnou myšlenku. Snažili jsme se, aby tyto posuny byly v našem případě funkční.

(s. 90) „*Then, on July 3, after a night of partying and swimming in his pool, he was dead. An unfortunate mixture of alcohol and barbiturates, combined with a hopelessly frail nature, led to his drowning.*“ = (s. 13) „*Pak byl najednou 3. července po noci flámování nalezen mrtvý. Osudová kombinace alkoholu a barbiturátů vedla společně s jeho nanejvýš chatrnou tělesnou schránkou k tomu, že se utopil, když si šel zaplavat do svého bazénu.*“

Vykládání nedořečeného je druhým projevem intelektualizace. Při tomto posunu překladatel nerespektuje, že některé myšlenky mají být pouze naznačeny a ponechány v podtextu. I tohoto posunu jsme využívali s cílem usnadnit čtenáři CT porozumění.

(s. 98) „*Let it bleed, indeed.*“ = (s. 20) „*Přesně jak praví název písně: nech ránu krváčet.*“

Formální vyjadřování syntaktických vztahů je třetím typem sémantického posunu. Překladatel zde vysvětluje logické vztahy, často formálním napojováním vět spojkami či spojujícími částicemi.

(s. 8) „*It made the music grow.*“ = (s. 10) „*A tak se mohla muzika rozvíjet.*“

(s. 93) „*And as rape, murder and war crept closer, Jagger's message was both a warning and a cry for escape*“ = (s. 16) „*Násilí, vraždy a války se přikrádaly blíž a blíž, a tak Jagger svou písní zároveň varoval i volal o pomoc.*“

Příklady uvedené v tomto komentáři jistě nejsou jediná možná řešení. „*Mnohé ze ztrát jsou v překladu nevyhnutelné.*“⁵⁵ Jako řešení však Levý navrhuje kompenzaci na jiných místech překladu, vyzdvižení stylistických hodnot, které jsou v textu obsaženy jen latentně, a využití výhod českého jazyka.

⁵⁵ LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 145

4. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo přeložit vybrané pasáže z knihy *The Rolling Stones: The Stories Behind the Biggest Songs*. V následném komentáři jsme provedli překladatelskou analýzu podle Christiane Nordové. S pomocí terminologie Dagmar Knittlové jsme popsali některé překladatelské problémy a jejich řešení. Nakonec jsme použili kategorie Jiřího Levého, abychom uvedli příklady posunů, ke kterým při překladu došlo.

Uvedená či okomentovaná řešení rozhodně nejsou kompletní a jejich výčet by mohl být mnohem delší. K některým z nich nás vedl hudební diskurz načerpaný z četných publikací o daném tématu či výsledek debaty s autentickými čtenáři (muzikanty, bohemisty, rodilými mluvčími a dalšími). Přestože jsme se ke všem řešením snažili dospět na základě logické úvahy v rámci překladatelské analýzy, celý překlad je výsledkem subjektivního rozhodování, v němž často jako první na mysl vytane „to, co nám připadá, že zní česky nejlépe“. Posouzení našich rozhodnutí je již na čtenáři (optimálně na adresátovi s takovými presupozicemi, které jsme si stanovili v komentáři).

Na úplný závěr bychom rádi přidali poznámku ryze osobní. Práce na rozsáhlejším textu nám přinesla nejen překladatelskou zkušenost, ale také rozšířila naše hudební povědomí, a to díky literatuře, do níž jsme se často začetli víc, než kolik bylo pro dohledání konkrétního pojmu nutné. Hudební články a publikace nám představily nové a zajímavé interprety a často nás ještě před překladem další normostrany dovedly k poslechu jejich desky. Nutno podotknout, že i tato činnost nám mnohdy usnadnila například volbu přívlastků popisujících jednotlivé skladby či charakter tvorby zmíněných autorů. I v tomto vnímáme jistou „cykličnost“ překladatelského procesu. Psaní této bakalářské práce jsme zahájili s určitou znalostí tématu. Ta se rozrůstala s tím, jak jsme v textu naráželi na nám neznámé reálie. Jejich dohledávání nám objasňovalo reálie nové, ty nás pak nutily se vracet k již přeloženým pasážím, zajistit jejich větší přesnost či zvážit jejich stylistickou adekvátnost. Takový postup pro nás znamenal, že jsme pronikali hlouběji jak do struktury výchozího textu, tak do dějin blues, rock'n'rollu a vývoje kapely Rolling Stones.

5. BIBLIOGRAFIE

Primární zdroj

APPLEFORD, S. *The Rolling Stones (The Stories Behind the Biggest Songs)*. London: Carlton Books Limited, 2010. ISBN 978-1-84732-695-9.

Sekundární zdroje

Hudební literatura

DORŮŽKA, L. *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1987.

HEATLEY, M. *Encyklopedie rocku*. Praha – Plzeň: BETA a Knižní klub, 1999. ISBN 80-86029-94-8.

JAGGER, M.; RICHARDS, K.; WATTS, C.; WOOD, R. *According to The Rolling Stones*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2004. ISBN 978-0-7538-1844-2.

KOPČILOVÁ, H. *Funk – multifunkční fenomén populární hudby a jazzu*. Brno, 2008. Diplomová práce (Mgr.). Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. 2008-06-09.

KRAMER, H. *Rolling Stones – 50 let*. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-464-6.

PALMER, R. *Opravdové blues*. Praha: Nakladatelství Argo a Dokořán, 2006. ISBN 80-7203-740-4.

RICHARDS, K. *Život*. Praha: Euromedia Group, k.s. – Ikar, 2011. ISBN 978-80-249-1612-5.

RICHARDS, K. *Life*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2010. ISBN 978-0-297-85439-5.

SANDFORD, C. *Chladný barbar Mick Jagger*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0484-9.

SLABÝ, Z. *Hudba černá a bílá*. Praha: Albatros, 1984.

Lingvistická literatura

ČECHOVÁ, M.; KRČMOVÁ, M.; MINÁŘOVÁ, E. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008. ISBN: 978-80-7106-961-4.

DUŠKOVÁ, L. a kol. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006. ISBN: 978-80-200-2211-0.

HOFFMANNOVÁ, J.; MÜLLEROVÁ, O.; ZEMAN, J. *Konverzace v češtině*. Praha: TRIZONIA, 1999. ISBN 80-85573-71-7.

HOUŽVIČKOVÁ, M.; HOFFMANNOVÁ, J. *Čeština pro překladatele, základy teorie, interpretace textů, praktická cvičení*. Praha: FF UK, 2012. ISBN 978-80-7308-405-9.

KNITTLOVÁ, D.; GRYGAROVÁ, B.; ZEHNALOVÁ, J. *Překlad a překládání*. Olomouc: FF UPOL, 2010. ISBN: 978-80-244-2428-6.

KNITTLOVÁ, D. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1995. ISBN: 80-7067-459-8.

KNITTLOVÁ, D. *Funkční styly v češtině a angličtině*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1995.

KRÁLOVÁ, J. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. Praha: FF UK, 2012. ISBN 978-80-6308-404-2.

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

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

PRAŽSKÁ, H.: *Explicitnost a explicitace v překladu*. Praha: 2008. Diplomová práce (Mgr.). Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta. 2008-01-21.

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

Příručky a slovníky

HAVRÁNEK, B.; JEDLIČKA, A. *Stručná mluvnice česká*. Praha: FORTUNA, 2002. ISBN 80-7168-555-0.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 0-19-431659-9.

KLÉGR, A. *Tezaurus jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-920-1.

LINHART, J. a kol. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2010. ISBN 80-7382-006-4.

WASSERBERGER, I. a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.

Pravidla českého pravopisu. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-85572-44-3.

Tištěné seriálové publikace

Rock & Pop. One & One Company Ltd. 2013-, roč. XXIV., č. 8-9 – roč. XXV., č. 8. ISSN 0862-7533

Internetové zdroje

CARINO, P.: Review: The Rolling Stones: The Stories Behind Their Biggest Songs. In *American Songwriter* [online]. 1.2.2011, [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <<http://www.americansongwriter.com/2011/02/review-the-rolling-stones-the-stories-behind-their-biggest-songs/>>

ZELINKA, P.: Field recordings – externí mikrofon pop music. In *Radio Wave* [online] 14.2.2012, [cit. 5.8.2014]. Dostupný z WWW <<http://m.rozhlas.cz/radiowave/hudba/zprava/1017621>>

Rolling Stones: Rip This Joint: The Stories Behind Every Song by Steve Appleford. In *Amazon* [online]. Seattle: Amazon.com, Inc., 1996 - , [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <<http://www.amazon.com/Rolling-Stones-Joint-Stories-Behind/product-reviews/1560252812>>

The Rolling Stones: The Stories Behind Their Biggest Songs by Steve Appleford. In *Goodreads* [online]. San Francisco: Goodreads Inc., 2006 - , [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <http://www.goodreads.com/book/show/9734522-the-rolling-stones?from_search=true>

Promotér. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 -, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Promot%C3%A9r>>

Mod (subkultura). In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 -, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Mod_\(subkultura\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Mod_(subkultura))>

Teddy boys. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, [cit. 5. 8. 2014]. Dostupný z WWW <http://cs.wikipedia.org/wiki/Teddy_Boys>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ. *Internetová jazyková příručka* [online]. 2008 - [cit. 26.7.2014]. Dostupný z WWW <<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>

Volná příloha – výchozí text