

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Překlad amerických písní v ČSR
v období 60. let 20. století a jejich analýza
(Bakalářská práce)**

Olomouc 2023

Andrea Frydrychová

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Překlad amerických písní v ČSR
v období 60. let 20. století a jejich analýza**

**American Songs Translation in Czechoslovakia
in the 1960s and their Analysis**

(bakalářská práce)

Autor: Andrea Frydrychová

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam použité literatury.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé práce, Josefině Zubákové Ph.D., za přínosné rady v rámci našich konzultací a za množství času, které si pro ně vyčlenila.

Podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá problematikou českého překladu cover verzí vybraných amerických písní v 60. letech 20. století. Objasňuje různá teoretická stanoviska k překladatelskému procesu písňových textů a rozvádí jejich úskalí na obecné rovině. Soustředí se dále na komplikace překladu písní způsobené cenzurou, její příčiny a projevy a představuje v tomto ohledu nejčastější kontroverzní témata tehdejší doby. Práce se do určité míry dotýká i kulturního pozadí událostí v ČSR, které formovalo podobu cenzurních zásahů literárních textů z tohoto období.

Klíčová slova: Komunismus, populární hudba, cenzura, Západ, socialismus, propaganda

Abstract

This bachelor thesis deals with the issue of Czech cover versions of selected American songs in the 1960s. It explains various theoretical approaches towards the translation process of song lyrics and elaborates their pitfalls on a general level. It also focuses on the complications of song translation created by censorship, its causes and manifestations, and presents the most common controversial issues of the time in this regard. The work also touches to some extent on the cultural background of events in Czechoslovakia that shaped the form of censorship interventions on literary texts from this period.

Key words: Communism, Pop-music, Censorship, The West, Socialism, Propaganda

OBSAH

ÚVOD	1
1 Teoretické přístupy k překladu písňových textů	9
1.1 Aproximace.....	10
1.2 Adaptace	11
1.2.1 Adaptace v závislosti na hudebním kontextu	12
1.3 Převod	13
1.4 Náhradní text.....	14
2 Cenzura v ČSR	15
2.1 Cenzura kultury.....	16
2.2 Cenzurní zásahy v literatuře	17
2.2.2 Sekularizace křesťanství.....	18
2.2.3 Odmítání konzumní společnosti	19
2.2.4 Potlačení projevů sexuality.....	21
3 Metodologická část	23
4 Analýza cenzurních zásahů v jednotlivých písních	25
4.1 Běž, řekni to těm skalám.....	25
4.1.1 Potlačení křesťanských motivů	25
4.1.2 Zachování konformních motivů	26
4.1.3 Apropriacce původního tradicionálu	27
4.2 Všechno jde snáz	29
4.2.1 Eliminace prvků konzumní společnosti.....	29
4.2.2 Záměrné osvojení původního hudebního stylu.....	31
4.3 Sochy v dešti.....	33
4.3.1 Obohacení cílového textu	33
4.3.2 Apropriacce řeckého mýtu Marsyas a Apollón.....	34
ZÁVĚR.....	31
RESUMÉ.....	33
BIBLIOGRAFIE	35
ANOTACE	39
PŘÍLOHA.....	40

ÚVOD

Hudba je součástí lidstva už odnepaměti a dříve, než se postupem času stala oblíbenou formou uměleckého sebevyjádření, byla pro nás dokonce i důležitou formou komunikace. Dalo by se říci, že v dnešním moderním světě komunikujeme spolu navzájem skrz hudbu i nadále, byť se jedná spíše o přenos informací estetických – Desblache tvrdí, že jakýkoli hudební žánr se v dnešní době v rámci globalizace vyvíjí logicky do určité míry globálně (2019, s. 30). Není tedy s podivem, že na populární americké písně vznikají cover verze i v rámci týdnů po zveřejnění originálu (nejen) v zahraničí.

Ty ale většinou zachovávají původní text a do cílového jazyka se nepřekládají, jak uvádí Sebnem (2015, s. 41). Tímto způsobem, tedy zachováním výchozího jazyka i v cílové adaptaci, byl mnohokrát nazpíván např. americký pop-song *Creep* od skupiny Radiohead – mezi cover verzemi s největším počtem zhlédnutí na YouTube se řadí třeba umělci Mimi and Josefín, švédsko-německé sesterské duo, Daniela Andrande, zpěvačka původem z Hondurasu a Kanady, nebo dokonce zpěvák slovenského původu Peter Juhás. Tyto adaptace výchozí písně se sice držely původního žánru, tj. alternativní rock, existuje však také např. cover verze od Postmodern Jukebox, která tuto skladbu stylizuje do podoby jazzové. Ve všech těchto verzích sice dochází ke změnám hudební složky, avšak text se nepřekládá a k jeho úpravám dochází minimálně.

V československém prostředí se však ve 2. pol. 20. st. písňové texty amerických písní v drtivé většině případů překládaly, a cover verze se tak ubíraly zcela opačným směrem, než tomu bývá ve většině případů dnes, a velmi často docházelo nejen ke změně motivů výchozího textu, ale i celkového tématu, což dodnes zůstává ojedinělým světovým fenoménem. Sebnem, která se věnovala mj. překladu populární hudby mezi řeckým a tureckým prostředím, je přesvědčená, že v dnešní době překlady populární hudby stále nemají mezi akademiky v translatoologii patřičné ocenění a zastání (2015, s. 166). Do jisté míry jsem v tomto ohledu podobného názoru, protože jsem během hledání zdrojů pro svou bakalářskou práci chvílemi měla potíž najít vhodné relevantní sekundární zdroje v češtině. Avšak je důležité zmínit, že se v mém případě jednalo o oblast ryze translatoologických publikací. Překlad cover verzí z důvodů své interdisciplinarity zpravidla koliduje s vícero disciplínami jako např. historie či muzikologie, kde je toto téma obecně lépe obsáhnuto.

Texty písní měly vždy vysokou komunikativní a často i apelativní funkci, jak ostatně tvrdí i Doubravová: „Hudební formy představují nejefektivnější způsob manipulace expresivních možností v hudbě, tj. představují nejkomunikativnější modely hudební komunikace“ (1984, s. 36).¹ V době komunistické propagandy pronikla tato přesvědčovací funkce do všech odvětví kultury a cover verze amerických písní v tomto případě nebyly žádnou výjimkou. Kultura se tedy stala nástrojem šíření ideologických přesvědčení, a zastínila tak její hlavní účel, a tím je především její estetické působení.

¹ Pokud nebude uvedeno jinak, všechny překlady citací jsou mé vlastní.

“Musical forms then probably represent the most effective models of manipulation of the expressive possibilities of music, i.e. they represent the most communicative models of musical communication.”

Domnívám se, že překlad těchto písní byl z tohoto důvodu do velké míry ovlivněn cenzurou, která představovala pro překladatele do češtiny značné komplikace.

V první kapitole, kde se budu věnovat různým teoretickým přístupům k překladu písňových textů, ještě objasním, proč je označení *překlad* v tomto kontextu problematické. Dále představím s tím spojené pojmy aproximace, adaptace, převod a náhradní text a rozvedu detailněji podmínky jejich užití a problémy, které při překladu mohou vzniknout. Zároveň budu přístupy komentovat i v závislosti na hudebním zpracování a na s tím souvisejících aspektech, které ztěžují překladatelský proces.

Druhá kapitola pojednává o cenzuře kultury v 60. letech 20. století v československém prostředí pod vlivem komunistického režimu a nejčastějších tématech, které byly hlediska překladové normy vysoce problematické. V dalších podkapitolách se tedy zaměřím na motivy sekularizace křesťanství, odmítání konzumní společnosti a potlačení projevů sexuality, které souvisí s faktorem komerce, tj. oblíbenosti dané skladby mezi příjemci textu, v tomto případě posluchači písně. Částečně objasním i kulturní pozadí tohoto historického období a poskytnu dílčí přehled pro snazší orientaci v kontextu.

Cílem této práce tedy bude dokázat, že cenzura měla zásadní vliv na finální verzi překladu v jazyce cílovém – tzn. že cenzurní opatření v tomto období nebyly v překladatelských strategiích pro překlad písňových textů, které obsahovaly problematické informace, pouhým kontrolním pojmem, ale jejich automatickým a základním předpokladem.

V praktické části budu rozebírat tři vybrané písně překladatele Zdeňka Borovce z hlediska podoby cenzurních zásahů v textu a ukážu na nich, do jaké míry a jakým způsobem se liší od verze původní. Vzhledem k obsáhlosti rozebíraných kritérií nebudu ve své práci zohledňovat určité rozdíly v hudebním ztvárnění, kam spadá mj. dynamika, použité hudební nástroje či rozdělení pěveckých hlasů, i přesto, že se nesporně a významně podílí na výsledné verzi adaptované písně. Zato se v některých písních budu zabývat množstvím vokalizy² nebo umístěním slok a refrénu, k jejichž změnám v českých cover verzích z tohoto období docházelo poměrně často. V rámci této bakalářské práce tedy budu sledovat následující otázku: Jak vypadaly cenzurní zásahy na úrovni textu a hudebního zpracování v rozebíraných písních a jakým způsobem se v nich projevovala komunistická přesvědčení?

² „Vokalizy je nonverbální hudební projev lidského hlasu, [...] při němž zpívající užívá pouze vokálů [...]. V širším smyslu je za vokalizy možné považovat i zpěv na speciální slabiky [...].“
Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Vokal%C3%ADza_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vokal%C3%ADza_(hudba))

1 Teoretické přístupy k překladu písňových textů

Tento typ překladu se obecně pohybuje na mnohem „liberálnější“ rovině než např. překlady právní, kde stojí věrnost originálu jednoznačně na prvním místě. Je jasné, že vedle soudního prostředí vypadá překlad písní jako jen pouhá „karikatura“ překladatelského procesu. Ale nezdá se, že by obecně vykazoval stejnou míru věrnosti ani v porovnání s už uzuálně poměrně „rozvolněným“ překladem krásné literatury a většina profesionálů z oboru na něj nahlíží poněkud skepticky.

Na první pohled by se mohlo zdát, že se tak překladatel víceméně pohybuje ve „vodách“ anarchie a výsledný produkt se podřizuje především jeho „uměleckému cítění“ a preferencím. Teoretických přístupů k překladu písní je však popravdě mnoho a Apter a Herman (2016, s. 2) uvádí společný rys všech názorových táborů, ať už jsou sebeodlišnější, a to sice, že v rámci jakéhokoli hudebního překladu dochází zpravidla k průniku toho doslovného a literárního, namísto toho, aby se jednoduše projevil pouze jeden z nich: „Překlady bývají jen zřídka doslovné či literární, vykazují spíše známky obou současně“.³

Tomu navíc přispívá skutečnost, že každý jazyk má svou ryze jedinečnou syntaktickou výstavbu a neopakovatelný prozodický systém – z čehož vyplývá, že žádný překlad z podstaty věci nikdy nebude (a ani být nemůže) úplným a dokonalým převodem informací. Často se může v cílové verzi vyskytnout například některý prvek, který se v originálu nevyskytoval – Apter a Herman tento jev nazývají tzv. „nelokální překlad“⁴ (2016, s. 3).

Není zde tudíž žádný jednoznačný návod, podle kterého by se překladatel písňových textů měl řídit. Vystává tedy otázka: Jak k překladu písní přistupovat? Počítá se překlad písní i přes svou výraznou míru změn u překladatelských strategií stále mezi překlady?

Sebnem zastává názor, že převod populárních písní z výchozího jazyka do cílového má značný socio-kulturní význam a jeho důležitost v okruhu akademického výzkumu by se neměla podceňovat, ačkoli to tak bývá:

[...] cover verze nazpívané v jiném jazyce než v originálu tvoří fenomén, který jakoby vyplňuje spáry mezi rozdílnými akademickými disciplínami. Zdá se, že ani studie populární hudby, ani translologie je neuznávají jako předmět hodný zkoumání, přestože představují plošný prostředek současného mezikulturního importu/exportu.⁵

(Susam-Saraeva 2015, s. 97–98)

I v dnešní době se stále jedná o poměrně neprobádané území translologického bádání, i přes nezastupitelnou roli, kterou populární hudba zastává nejen v dnešní době, ale i v době šedesátých let minulého století, kdy se u nás hudba považovala za významnou

³ “Translations are rarely strictly literal or literary, but instead take on both literal and literary aspects.”

⁴ “non-local translation”

⁵ “[...] cover versions which are sung in a different language than the original, coalesce into a phenomenon which seems to fall between the cracks of academic disciplines. Neither popular music studies nor translation studies seems willing to own it fully as worthy of study, despite its prevalence as a means of contemporary intercultural import/export.”

složku kultury úzce spojenou s propagandou. Její vliv a popularita byly tehdy ve své podstatě nejen podporovány, ale svým způsobem i vynucovány. Tímto byla tehdejší práce překladatelů⁶ velmi cenná a zároveň velmi komplikovaná – sice tedy museli pamatovat na cenzurní normu tehdejší doby, ale stále se museli řídit určitými obecnými zásadami, které jsou pro překlad písní nepostradatelné za každých okolností. V následujících podkapitolách se tedy pokusím nastínit několik existujících teoretických přístupů k samotné definici překladu písňových textů a zároveň úskalí, která v rámci překladatelského procesu představují.

1.1 Aproximace

Franzon zastává názor, že výraz aproximace v překladu písní nutně „neznačená maximální přiblížení se originálu“ (2022, s. 32).⁷ Hlavní je tedy v tomto případě estetická hodnota textu. Překlad písňových textů je založen především na přenesení pocitu, který hudba podbarvuje a pokud by se překladatel při jeho zpracování příliš soustředil na věcné informace v originálu, mohlo by to ohrozit primární úlohu, který má text jako překladatelský produkt splňovat.

Franzon (2022, s. 29) dále uvádí, že tento výraz úzce souvisí s výrazem „appropriace“⁸ a tvrdí, že „kulturní appropriace“⁹ může mít ve výsledku konotaci pozitivní, ale samozřejmě i negativní, kdy si překladatel dovolí až příliš pozměnit vyznění originálu na úkor kultury, ze které překládá: „[...] překlady, které appropriace využívají, mohou text zpracovat buď věrně, nebo (příliš) volně v závislosti na kulturních mocenských vztazích“.¹⁰

Zmiňuje také jeden ze čtyř aspektů kulturní appropriace v rámci překladu písní, a to tzv. transkulturaci, kterou vnímá jako propojený celek vzniklý vzájemným působením kulturních vzorců (Franzon 2022, s. 30). Často je těžké rozlišit, které slovo patří dané kultuře nebo komunitě, jelikož se moderní svět vyznačuje velkou mírou globalizace a diverzity. Když tedy například v refrénu české verze původně anglicky nazpívané písně narazíme na vokalizu namísto přeložených slov v podobě citoslovce „jé jé jé“, nelze jednoznačně prohlásit, že je to příklad nevhodné kulturní appropriace americké kultury a jejího charakteristického užití „yeah yeah yeah,” protože se tento specifický prvek dá najít i v písních mnoha dalších kultur patřících do rozdílných jazykových rodin po celém světě. Už z tohoto důvodu nelze v mnoha případech mluvit o jakémsi pomyslném „vykrádání” jedné kultury druhou, ale naopak o nenucené, a v dnešní době především nevyhnutelné, výměně lingvistického materiálu. Původce jednoho výrazu bývá v určitých ohledech veskrze sporný a často mohl vzniknout působením i vícero kultur současně. Z výše uvedených důvodů proto bývá v mnoha

⁶ resp. textařů, přebásnitelů

⁷ “Approximation need not mean maximal closeness.”

⁸ “appropriation”

⁹ „Přebírání nebo používání věcí z jiné kultury, zejména bez toho, aby dal jedinec najevo, že této kultuře rozumí nebo ji respektuje“

Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cultural-appropriation>

¹⁰ “[...] translations that appropriate can do it both respectfully and (too) freely, depending on the cultural power relations.”

případech velmi obtížné vytvořit cílový text, který nepředstavuje přehnanou apropriaci, avšak ani příkladem nedostatečné aproximace.

Aproximace je sice velmi „přísná“ na rytmus, frázování¹¹ a celkové „stmelení“ všech hudebních aspektů se zpívaným slovem tak, aby šlo o funkční a celostně kohezivní text, ale po stránce lingvistické je naopak o něco „liberálnější“. Jak jsem již uvedla, bývá výzkum této oblasti translatologie poněkud zanedbáván a není brán zdaleka tak vážně jako například překlad krásné literatury nebo ekonomických textů dost možná právě pro zdánlivý nedostatek analytičnosti nebo jakýchsi „pevných zásad“ při překladu spojených s populárními písněmi. Dle mého názoru však soubor překladatelských strategií přímo zrcadlí povahu překládaného textu – a to tedy i v případě hudebních adaptací. A v tomto případě jsou postupy z hlediska převodu slov poněkud volnější, avšak tato relativní subjektivita je zároveň rámována pevně danou, vysoce přesnou prací s rytmem, počtem slabik, druhy rýmů a mnoho dalšího. Zprvu se tedy může zdát, že je překlad písní v prvé řadě velmi „benevolentní a shovívavý“ a subjektivita stojí na pomyslném „piedestalu“ celého překladatelského procesu. Je však důležité zmínit, že, mnohým pozorovatelům latentní, objektivní zaměření na prozodický systém představuje právě onen piedestal, bez kterého by překlad písní jen těžko mohl existovat. Panuje zde tímto oboustranná závislost obou proměnných, která tento typ překladu činí o to náročnějším.

1.2 Adaptace

V případě adaptace se jedná o vcelku široký pojem v porovnání s jinými překladatelskými postupy, jelikož zde většinou není přesně daný „pracovní postup“, ale spíše se klade důraz na způsob distribuce a umístění samotného překladu – a to skrz média, jako např. uvádí Desblache: „[Adaptaci] lze chápat jako překladatelskou strategii nebo převod napříč spektrem různých médií“ (2019, s. 69).¹² Adaptace se tedy nemusí nutně vázat pouze k poli překladu písňových textů, ale může se jednat také o filmy, literaturu či rozhlasové vysílání – v dnešní době vyspělých technologií a nezastupitelné role médií tak v dnešní době pokrývá vskutku velmi široké spektrum oblastí.

Tento přístup k překladu je pro písňové texty velmi typický, hlavně z důvodů různých aspektů, které např. v případě románu překladatel zohledňovat nemusí, jako třeba rytmus, hudební podklad, frázování, tempo apod. Vyskytuje se však velmi často i při překládání beletrie obecně – Hrdinová staví adaptaci v pojetí Olkkonenové v rámci překladu beletrie jako protiklad k „překladu struktury“, který s sebou nese „nejmenší estetickou kvalitu“ (2017, s. 71). U adaptace je tedy klíčové soustředit se na funkci textu v cílovém jazyce spíše než na její věcný obsah, i když ten se v rámci adaptace opomíjet také nemůže. Tím by vznikl text náhradní, o kterém se budu zmiňovat později.

¹¹ „Úplný hudební projev, který zhruba odpovídá tomu, co lze zazpívat nebo zahrát jedním dechem“
Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/phrase-music>

¹² “[Adaptation] can be understood as a translation strategy or as transfer across a range of different media.”

1.2.1 *Adaptace v závislosti na hudebním kontextu*

Low zmiňuje dva rozdílné přístupy k adaptaci písní, a to ten, pro který je stěžejní buď text, který obsahuje, tj. „logocentrický“¹³ anebo „muziko-centrický“¹⁴, který staví na první místo hudbu (2017, s. 10). Na překladateli pak zůstává, aby zhodnotil, která z těchto dvou kategorií je pro výsledný překlad důležitější. Obě jsou samozřejmě nepostradatelné, avšak v některých situacích při překladu písně dochází jednoduše k tomu, že je nemožné vyhovět oběma požadavkům zároveň a musí být upřednostněn jeden z nich. Ale častější případ bývá jednoduše ten, že je překladatel závislý na typu překládaného textu; žánru, který zpracovává. Pokud se jedná např. o muzikál, je vysoce pravděpodobné, že hlavní prioritou bude právě monolog či dialog, který daná postava hudebně ztvárňuje a role hudby samotné sice vynikne stále, ale v překladatelském procesu se upozadí. Naopak na příkladu operní árie¹⁵ Low vysvětluje, že slov zde nebývá příliš mnoho a značný prostor se dává hudbě, která zde nejen podbarvuje, ale dává sólistovi či sólistce možnost předvést svůj pěvecký talent (2017, s. 12). Překladatel si tohoto musí být předem vědom, aby této skutečnosti svůj překlad přiblížil a aby tak výsledná árie v cílovém jazyce sloužila zamýšlenému účelu, pokud možno co nejlépe.

Minors (2013, s. 70) zmiňuje dílo skladatele Benjamina Brittena, v jehož operních textech dle jejího úsudku dosáhl rovnováhy mezi kvalitou hudební složky i textu písně např. Tím, že „[j]en zřídka kdy zastírá slovní význam vysokými tóny, které by zpěvák v hlasovém rozsahu těžko vyzpíval; [...] a jeho volba dynamiky zajišťuje, že text není zastíněn instrumentálními party“.¹⁶ Tuto skutečnost si vysvětluje tím, že jako skladatel věnoval pozornost překladům jeho vlastních děl v jiných jazycích. Snažil se tedy překladatelům práci usnadnit již vytvořením výchozího textu, jehož hudební složka je esteticky líbivá, avšak aby zároveň podporovala logocentričnost samotné písně. To pouze přispívá skutečnosti, že žádný písňový text není výhradně logocentrický či muziko-centrický, ale jedná se většinou o průnik obou.

Ne vždy se však musí jednat o operní texty, o kterých píše oba předešlí autoři. Hermans uvádí úryvek hebrejského překladu Goetheho básně s názvem *Wanderers Nachtlied*, kdy adaptace z němčiny do hebrejštiny představuje problém z hlediska odlišných prozodických systémů obou jazyků, které udávají rytmus a rýmové schéma, a tudíž omezují překladatelské možnosti z hlediska použití jazykových prostředků (2014, s. 34). Metrické stopy zde tedy svým způsobem představují muziko-centrický přístup k překladu textu, a to i přesto, že se k básni neváže žádný hudební doprovod.

Pokud se však jedná o překlady textů určené k pěvecké adaptaci, Cintas a Remael (2021, s. 199) vzpomínají Lowův (2017) „Pentathlon principle“, ve kterém tvrdí, že všechny písňové texty musí zohledňovat pět základních kritérií pro zachování funkčnosti zpívaného textu, a to: „[...] zpívatelnost, přirozenost, smysl, rytmus a rýmové

¹³ „logocentric”

¹⁴ „musico-centric”

¹⁵ „doprovázená složitá operní melodie zpívaná jedním hlasem.“

Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aria>

¹⁶ “He rarely obscures verbal meaning with high notes which would be difficult to project at the heights of a singer’s vocal range; [...] and his choice of dynamics ensures that the instrumental parts do not overshadow the text.”

schéma“.¹⁷ Splnění první z pěti jmenovaných kategorií možná působí jednoduše, avšak zpěvnost, jak uvádí Guo a kol. (2022), může pro některé jazyky, např. mandarínštinu nebo vietnamštinu představovat značné komplikace, protože patří mezi jazyky tónové, kdy se „[...] výška tónu podílí na významu samotného slova“.¹⁸ Překladatel musí v tomto případě nevyhnutelně přizpůsobit text hudbě takovým způsobem, aby nedošlo k posunu významu kvůli nekvalitně sestavenému umístění slov v rámci výšky jednotlivých tónů.

Všechny tyto příklady znázorňují, že zaměření na prioritizaci textu či hudební složky tedy nepředstavuje pouze jednostrannou volbu; spíše se jedná o vyvážení obou aspektů skrz implementaci překladatelských postupů závislých nejen na typu písňového textu, ale i prozodického systému či fonologické typologie obou jazyků.

1.3 Převod

Převod je narozdíl od adaptace ve své definici ještě nejednoznačnější, avšak pro svou komplexnost a dynamičnost není možné ho nazývat pouhým překladem v tradičním slova smyslu jako výsledným překladatelským produktem. Reiss a Vermeer popisují „převod“¹⁹, ať už verbální či nonverbální, jako určitou „[p]řeměnu znaku jakožto součásti znakového systému, který má potenciální formu a funkci, na jiný znak patřící do odlišného znakového systému“ (2014, s. 79).

Zároveň zdůrazňují, že strategie pro převod informace je plně závislá na okolnostech nebo účelu samotného překladu. Klíčovou roli zde tedy hraje i vztah obou kultur výchozího i cílového jazyka, převod je tedy silně interkulturní – nejedná se zde o v první řadě o přesnost a pravdivost překladu informací, ale prioritně o to, aby byly zachovány funkce a záměr textu.

Levý ve spojitosti s interkulturalitou převodu zmiňuje jakousi „dvojitou kvalitu“ celkového překladu, kde ani jedna verze nemusí být nutně kvalitativně horší než ta druhá, a tvrdí, že „[s]tyl předlohy je objektivní fakt, který si překladatel subjektivně přetváří“ a staví vedle sebe „estetickou a významovou hodnotu“ textu (1984, s. 90–91). Text²⁰ by tedy měl brát v potaz sociální a kulturní podmínky obou jazyků v rámci překladatelského procesu a soustředit se na rovnováhu mezi věrností a líbivostí překladu napříč literárními druhy.

V převodu dramatu, který se hraje na jevišti, záleží kromě mluveného slova na mnoha proměnných, jako jsou např. mimojazykové prostředky herců, práce s rekvizitami, místo, kde se drama odehrává atd. Hermans ve spojitosti s těmito aspekty zmiňuje další důležitý prvek, a tím je určitá proměnlivost jazyka, která často motivuje překladatele k aktualizaci či opětovnému překladu divadelní hry, aby splňovala přirozenost mluveného slova v daném čase a místě (2014, s. 89–90). Určitá míra „manipulace“, tzn. zásahů v cílovém textu motivovaných odlišností dvou kultur či různých historických období, se tedy vyskytuje nejen v převodu písní, ale i v (ne)veršovaných dramatických textech za účelem obsažení jejich estetické i významové kvality.

¹⁷ “[...]singability [...] naturalness, sense, rhythm and rhyme.”

¹⁸ “[...] word’s pitch contributes to its meaning.”

¹⁹ “transfer”

²⁰ především beletrický; vylučující odborné texty

V ČSR v období 60. let 20. století obě tato kritéria, tedy spojení estetické i významové stránky textu, v překladu literatury nebylo vždy možné zachovat, zejména pokud se ve výchozím textu objevovaly informace, které ideologicky odporovaly hodnotovému systému jazyka textu cílového, tedy různým specifickým etickým a morálním principům. V určité situaci se pro množství problematických informací v originální písni překladatelský proces odklonil od výchozího textu natolik, že byl ve finální verzi od té výchozí prakticky nerozeznatelný – v tomto případě se uplatňuje další z teoretických přístupů k překladu.

1.4 Náhradní text

Desblache v souvislosti s překladem písňových textů uvádí jeden vcelku extrémní přístup - tzv. náhradní text (2019, s. 6), v jehož případě se překladatel rozhodne ignorovat původní obsah textu a nahradí ho svým vlastním. Translatologové tento postup v literatuře z velké většiny odsuzují pro jeho vysokou míru nepřesnosti, avšak při překladu písňových textů záleží především na „uměleckosti“ textu, kterou popisuje Levý (1984, s. 88) než na věrném překladu obsahu textu výchozího. Navíc je překladatelský proces ztížen faktory jako jsou rozdílné prozodické systémy obou jazyků, rýmy, uvážení pěvecké intonace apod. V určitých případech však může tento specifický druh překladu i socio-kulturní původ:

Levý tvrdí, že „[p]řekladatel může [...] podle potřeb historické situace záměrně působit na sblížení nebo oddalování dvou kultur“ (1984, s. 99), a jestliže se má soustředit na jejich oddalování, použije přitom velmi často právě onen náhradní text.

Reiss a Vermeer (2014, s. 35) uvádí tzv. „překlad orientovaný na efekt“,²¹ při kterém je stěžejní reprodukce efektu u cílové adaptace tak, aby na příjemce působila stejným způsobem jako v originálu. Není tedy nutné držet se při tomto typu překladu striktně pravdivostní hodnoty textu výchozího. V takové situaci má překladatel možnost některé informace vypustit, nebo naopak přidat, pokud je to nutné pro zprostředkování stejného efektu – v tomto případě u posluchače. Většinou se však jedná o silně subjektivní záležitost a souvisí i s estetickým ohodnocením původního textu překladatelem, kterému byl překlad svěřen.

V případě nepřeložitelnosti velkého množství určitých výrazů z výchozího jazyka do jazyka cílového, např. v podobě kulturně-specifických prvků, nabízí náhradní text možné řešení. S tím souvisí i ekvivalence v rámci skoposu, kterou se zabývá Nordová, a tvrdí, že ekvivalence na úrovni slov nemusí nutně zaručovat ekvivalenci celkovou a naopak (2018, s. 34). V mnoha textech je někdy vhodnější zachovat funkci textu na úkor nahrazení většiny lexikálních výrazů originálu. V jiných, extrémních případech, však z ideologických či socio-kulturních důvodů nelze zachovat ani původní funkci či předat zamýšlenou zprávu – vzniká tedy text, který může postrádat oba typy ekvivalence zároveň. Do takovéto situace se však překladatel dostane jen velmi zřídka a je diskutabilní, zda se stále jedná o překlad, nebo ne.

²¹ “effect-oriented translation”

2 Cenzura v ČSR

Překlady všech tří písňových textů Zdeňka Borovce, které rozebírám v praktické části, vznikly v šedesátých letech minulého století. Ta se v ČSR obecně nesla v duchu uvolnění a nových uměleckých invencí, na čemž se shodnou Jůzl (1996) i Kratochvíl (2015). Literatura však byla nadále pod dohledem cenzury, která měla na vznik či překlad nových nebo kontroverzních děl silně represivní vliv. Cílová verze se od té výchozí často významně lišila z důvodů problematických témat ve výchozím textu, které se záměrně pozměnily či úplně vypustily v závislosti na obsahu překládaného textu, takže cenzura byla pro překlad naprosto zásadní. Cenzuru je však možno pochopit pouze jako část většího celku, a tím byla propaganda.

Kopal vzpomíná autory Jowett a O'Donnell, kteří definují propagandu jako „[...] úmyslnou a systematickou snahu ovlivňovat vnímání, manipulovat poznání a určovat způsoby chování“ a jejímž hlavním cílem je plošně „dosáhnout právě těch účinků, které zamýšlí ten, který propagandu vytváří“ (2018, s. 20). Faktor plošného rozsahu propagandy je klíčový, a vyzdvihuje tím tak vliv na obyvatelstvo daného území.

Dále je žádoucí objasnit termín, který slouží jako prostor pro šíření samotné propagandy: ideologie. Kopal tvrdí, že neexistuje žádná všeobecná definice, avšak pod tímto pojmem si představuje jakýsi „uspořádaný systém vzájemně provázaných názorů, představ, hodnot či postojů“, které jsou však ve svém působení vymezeny místem i časem (2018, s. 20). Cenzura je tedy způsob kontroly a šíření těchto přesvědčení. Především kultura představovala ve 2. pol. 20. st. výhodnou formu ovlivňování veřejných názorů díky svému zastoupení v každodenním životě běžného člověka.

S tím je úzce spojený výraz autocenzury: Lefevere uvádí zásahy Anny Frankové ve svém vlastním prozaickém díle *Deník Anny Frankové*, ať už z důvodů osobních rozporů nebo literárních aspektů, kdy některé informace byly buď značně implicitnější než původní verze, nebo byly vypuštěny úplně (2017, s. 46). Zmiňuje ale, že všechny tyto úpravy rukou samotné autorky vznikly po (alespoň většinovém) dokončení díla.

Autocenzura překládané literatury v komunistickém ČSR, od písňových textů k divadelním hrám, však překladatelskému procesu předcházela, namísto toho, aby překladateli sloužila pouze jako prostředek drobných či podstatnějších revizí po ukončení překladatelského procesu. Autor české verze musel mít již na začátku překladu představu o tématech, které byly v určitém ohledu problematické a vědět, zda je v cílovém jazyce (částečně) zachovat, či vypustit, aby korespondovaly s překladovými normami tehdejší společnosti.

Z tohoto důvodu je, myslím, velmi důležité objasnit vliv, který měly písňové texty na vnímání demokracie a liberálního uměleckého smýšlení a tvorby v Československu v letech šedesátých, kterými se budu zabývat podrobněji. Pokusím se nastínit, jak zásadní dopad mělo omezování svobod na adaptace textů ze „Západu“ a jakým způsobem se projevovala autocenzura pro překlad písní v pop-kultuře, které jsou komplikovaným materiálem pro překlad samy o sobě. Nehledě na to, jakou klíčovou roli sehrávali v tomto ohledu překladatelé těchto songů z pozice mezikulturního prostředníka, jak také avizují Reiss a Verneer (2014, s. 78).

2.1 Cenzura kultury

Po osvobození Slovenska a většiny českých zemí Rudou armádou r. 1945 nebyly jakékoli výtky proti Rusku či kritika sovětského svazu obecně přijímány velmi pozitivně. Z toho plynuly pro komunistickou stranu logicky výhody, jelikož pozornost široké veřejnosti vůči jakýmkoli projevům podezřelého jednání z velké části polevila. V Košicích 5. dubna ještě téhož roku vznikl tzv. Košický vládní program, který měl ztělesňovat jakousi demokratickou revoluci a očištění od „cizáckých vlivů“. Závěry tohoto programu měly pro Čechoslováky naprosto zásadní vliv na poválečné vnímání školství, vojenství, soudnictví a především – kultury. Té, jak také tvrdí Placák, chtěli dát silně nacionální slovanskou podobu (2015, s. 162).

V rámci kulturní sféry si nárokovali právo na to, zasahovat do ní v plném rozsahu a zdánlivě se podílet na jejím rozkvětu:

Vláda bude plně podporovat tvůrčí iniciativu a veřejnou činnost nejširších lidových vrstev. Vedle přímé účasti na správě a řízení státních a veřejných záležitostí prostřednictvím národních výborů bude lid mít právo na tvoření dobrovolných organizací různého druhu – politických, odborových, družstevních, kulturních, sportovních a jiných – a uskutečňovat prostřednictvím těchto svá demokratická práva.

(Košický vládní program, 5)

Z pohledu tehdejšího člověka skýtal tento program četné příležitosti k budování nové, lepší společnosti, a oslovila tak jedince napříč společenskými vrstvami. Běžný člověk se tak stal aktivním článkem v procesu vytváření nového prostředí pro život a měl pocit sociálního zabezpečení a začlenění do kulturního života s důrazem na podporu lidové hudby, na které se mohl sám podílet. Do určité míry byly tyto zmíněné teze pravdivé, ale tento populistický program se zakládal na principech, které komunistická strana skryla pod myšlenku ochrany před „fašistickými“ a „zrádcovskými“ vlivy, jako např. rozdělení společnosti na „fašisty“ a „antifašisty“, kteří jsou postaveni do pozice těch, kteří mají za úkol druhé zneškodnit. A to nejen v rámci složek československé armády, ale především každodenního člověka.

V Košickém vládním programu se slova „demokratický“ a „antifašistický“ staví na stejnou úroveň jako výraz „státní“ a používá se s předešlými slovy v zásadě zcela shodně: „Aby naše armáda byla vychovávána v duchu státním, demokratickém a antifašistickém, [...]“ (KVP, 5). Odstavec se sice týká vojenských složek, ale jasně demonstrovuje, jaký postoj komunisté zaujímali vůči sympatizantům s režimem, ale především k těm, kteří ho naopak podporovat nechtěli. Tito jedinci měli být ztotožněni s „fašisty“, ale vlastně se jednalo pouze o jedince, kteří měli vůči režimu výhrady, a chtěli tak v očích Strany narušovat pospolitost tehdejší společnosti postavené na principech komunistických ideálů.

Tento systém státem řízené cenzury kultury nazývá Lefevere tzv. „nerozlišený“²² (2017, s. 13). Tím se kontrola nad kulturním děním ve společnosti přesouvá do podoby autokracie a v rámci státu neexistují žádné jiné kontrolní úřady, které by vůči této kontrole

²² „undifferentiated“

v opozici. Komunistická strana se tak v tomto případě dostala do střetu zájmů, kterému však nikdo neměl pravomoc odporovat. Cenzurní zásahy se tedy mohly (a musely) naplno podřizovat programu komunistické strany a zakázaná témata spolu s problematickými motivy měly obecně jednotnou podobu. V následujících podkapitolách představím ty nejdůležitější z nich.

2.2 Cenzurní zásahy v literatuře

Cenzura byla pro země Sovětského svazu nanejvýš důležitá – vytvářela dojem homogenní bezchybné pospolitosti a jejím prostřednictvím se každému jedinci dennodenně vštěpovaly pečlivě vybrané postoje a názory. Současný britský spisovatel Tom Rob Smith ve svém kritiky oceňovaném románu *Dítě 44*, které pojednává o osudu příslušníka státní policie ve stalinovské diktatuře, výstižně obsáhl myšlenku tehdejší cenzury v jedné větě podnázvu jeho zmiňované knihy: „*Jak najít vraha v zemi, kde vraždy neexistují?*“ Obraz celkové společnosti tudíž musel být bezchybný i za cenu zatajování základních statistik nebo událostí – cenzura tedy prostupovala až do složek zákona, ať už šlo o policejní složky nebo soudnictví. Složky kultury jako média nebo literatura nebyly v tomto ohledu žádnou výjimkou a překladatelé se jí ve velké většině případů museli přizpůsobit, i za cenu snížení umělecké kvality svých textů.

Lefevere popisuje obecný překladatelský proces v literatuře a uvádí, že každý překladatel má právo se rozhodnout, zda se vydá cestou přijímání zásad kulturního prostředí, ve kterém překládá, nebo se těmto okolnostem vzepřít i navzdory politickému režimu, pod který cílový jazyk spadá:

[Překladatelé] se mohou rozhodnout systému odporovat; [...] tím, že přepíší literární díla tak, aby nezapadala do převládajícího stylu či ideologie v daném čase a prostoru.²³

(Lefevere 2017, s. 10–11)

2.2.1.1 Faktor komerce

Postup překladatele jistě úzce navazuje na okolnosti politického zřízení, resp. ideologického systému, avšak ohledy se musí brát i na prvek komerce, tedy skutečnost, jestli dílo bude mezi příjemci z řad široké veřejnosti populární, nebo jestli se jeho publikace finančně nevyplatí. Stejný názor zastává i Munday a tvrdí, že funkčnost jakéhokoli překladu je plně odkázaná na úspěch publikace mezi čtenáři v jazyce cílovém s ohledem na socio-kulturní hodnoty na obou stranách (2022, s. 26). Ty jsou vždy pro každou jednotlivou zemi a dobu velmi specifické a v případě ČSR bylo publikum navyklé na jiné překladové normy než např. v tehdejších americkém prostředí. O podmíněnosti literatury a nálady ve společnosti se zmiňuje i Lefevere, což demonstruje na antologii²⁴ africké poezie ze strany anglických a amerických nakladatelství a připomíná, že výběr děl v těchto sbírkách je silně motivován cílovými čtenáři,

²³ “[Rewriters] may choose to oppose the system; [...] by rewriting works of literature in such manner that they do not fit in with the dominant poetics or ideology of a given time and place.”

²⁴ výběr z literárních děl

kteří za publikace platí (2017, s. 93). Komerce tedy představuje jeden ze zásadních faktorů, které mají na výběr překládaných děl vliv, a to v rámci libovolného časového období – nevztahuje se tedy pouze na období 60. let minulého století, kterým se tato práce zabývá.

2.2.2 Sekularizace křesťanství

Oficiální rétorika komunismu měla v ČSR ke křesťanství v průběhu 20. století veskrze pohnuté vztahy. Jůzl uvádí, že jakákoli náboženská či atonální²⁵ hudba byla Stranou do konce 60. let dokonce oficiálně odmítána, resp. zakázána (1996, s. 46). Kratochvíl také zmiňuje problematiku hornických písní na území Kladna, které byly vždy spojovány s křesťanstvím nebo přinejmenším mysticismem²⁶ a pověrami, jejichž motivy se však v pracovních písních komunisté snažili potlačit (2015, s. 402). V rozvolněném období, které následovalo, se sice postoje většinové společnosti ke křesťanství zmírnily, avšak nikdy zcela nevymizely. Téma křesťanství se tak v českých cover verzích, které se do ČSR dostávaly ze „Západu“, zpravidla změnilo na téma platonické²⁷ lásky – tak tomu bylo v případě písní *Cesta rájem* (1965), *Já věřím (Já už vím)* (1965) či *Happy end* (1966).²⁸ Domnívám se, že spíše než v jednoznačných odlišnostech obou systémů měl tento odpor původ především v jejich podobnostech.

2.2.2.1 Odlišnosti křesťanských a komunistických hodnot

Křesťanství a přiznání víry nebyly za dob komunistického režimu velmi žádané a spíše se usilovalo o to, jakoukoli víru odstranit a její projevy potlačit, ať už v propagandistických snímcích nebo překladu písňových textů. Domnívám se, že se stoupenci komunistického režimu cítili být ohroženi silnou křesťanskou tradicí v Československu, už proto, že tato ideologie zakládala na ateismu a již zmíněné racionalitě. Zároveň měli za cíl, jak také uvádí Placák, aby se novým „morálním kompasem“ stal právě komunismus a veškeré staré struktury nahradil (2015, s. 47).

Po odmítnutí předešlých hodnot je pro komunismus specifické usilovné upínání se na budoucnost a pokrok. Spousta klišé používaných za komunismu měla svědčit o pevném přesvědčení každého jedince, že se podílí na nezastavitelné vlně pokroku v rámci Sovětského svazu. Právě o něm se, jako o vzorném příkladu implementace socialistických přesvědčení, říkalo, že je zemí, „kde zítra již znamená včera“. Nečasová popisuje „snahy o nepřetržité zdokonalování schopností, navyšování norem a výkonu“, které byly hlavními aktéry na cestě k dosažení socialistických ideálů (2018, s. 40).

²⁵ „typ hudby postrádající funkční harmonii jakožto primární strukturální prvek“

Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/atonality>

²⁶ „Přesvědčení, že život má skrytý smysl, resp. že má každý člověk potenciál spojit se s Bohem.“

Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mysticism>

²⁷ „Nadmíru láskyplný heterosexuální vztah mezi lidmi, v němž není žádoucí ani praktikovaný pohlavní styk.“

Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Platonic-love>

²⁸ Originální písně v chronologickém pořadí: *Crying in the Chapel* (1965), *I believe* (1953), *Just Over In The Gloryland* (tradicional).

V křesťanství naopak stojí minulost na prvním místě a neustále se připomínají zázraky, které Ježíš Kristus vykonal a jakým způsobem vykoupil lidstvo z jejich hříchů. Není to tedy budoucnost, na kterou je kladen důraz, ale hlavně doby minulé, které věřícím ukazují události Kristova života. V případě komunismu byla minulost vnímána jako zastaralý, doslova zpátečnický koncept, který ignoroval jakákoli její nesporná pozitiva, kdežto budoucnost měla v očích tehdejšího člověka veskrze pozitivní konotace.

2.2.2.2 Společné rysy s komunismem

Katolická církev sice mnoho ideálů komunismu odmítala, přesto však představovala konkurenci vlastního kultu osobnosti v podobě Ježíše Krista místo Klementa Gottwalda nebo J. V. Stalina jako svého Spasitele, a omezovala tak v očích komunistů prostý lid za cestou k lepší společnosti a urážela tímto svým přesvědčením její ideály.

Komunismus podle Nečasové (2018, s. 175) sice stavěl na principu jedince, avšak pouze tehdy, když je součástí většího celku; stejný názor zastává i Placák (2015, s. 115). Komunismus tedy mohl považovat křesťanství, které zakládá na vzájemném bratrství²⁹ a pospolitosti křesťanské komunity, za závažnou hrozbu. Budování nové společnosti vyžadovalo zapojení každého občana, především tedy mladých lidí v produktivním věku, což bylo viditelné na propagandistických plakátech, avšak v zásadě se nevyhnulo nikomu. V tomto ohledu se tehdejší režim nejspíše náboženství obával překvapivě spíše pro jejich společné rysy než ty opačné.

V neposlední řadě je důležitým rysem v obou případech užití hudby jako prostředek šíření svých ideálů. Desblache (2019, s. 173) tvrdí, že v době, když se křesťanství etablovalo v Evropě se „[...] zpěv cenil pouze jako prostředek šíření křesťanského učení. Účelem liturgického kostelního zpěvu bylo zviditelnit náboženský text, aby nabyl většího vlivu“.³⁰ Hrdinová uvádí, že překlady náboženských textů byly zásadní součástí christianizace³¹ (2017, s. 67). Tato funkce náboženských zpěvů se zachovala v katolické církvi víceméně dodnes; a v době, kdy byl vliv propagandy snad nejagresivnější (tj. období 40. - 50. let) vznikaly spousty (často posléze zlidovělých) budovatelských písní³² s podobným záměrem – vštěpování socialistických názorů skrz písňové texty.

2.2.3 Odmítání konzumní společnosti

Jak už jsem zmiňovala výše, celá socialistická společnost stavěla na principu jedince jako článku v rámci většího společenství. Placák uvádí, že výkon a důraz na pokrok a efektivitu práce byl pro komunistický program naprosto zásadní (2015, s. 68). Z tohoto pohledu bylo tedy jasné, že jakékoli rozptýlení pracujícího člověka

²⁹ Nabízí se podobnost se silnou potřebou pěstování bratrství mezi státy SSSR.

³⁰ “[...] singing valued only as a means of spreading the Christian doctrine. The aim of plainsong was to give religious words visibility and power.”

³¹ „proces konverze jedinců či většího množství lidí ke křesťanství“

Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Christianizace>

³² Za typické příklady těchto písní se dá považovat třeba *Píseň bitevních letců* od Miloslava Zachaty (1956), *Kupředu levá, zpátky ni krok* od Bedřicha Bobka (1948) nebo *Stavíme nový svět* od Jiřího Pajera (1954). Dostupné z: <https://www.supraphon.cz/archiv/31883-budovatelske-pisne>

od povinností Straně bylo zcela nežádoucí. Především pak hodnoty západní kultury, charakterizované výstředním kapitalismem a konzumní společností, mohly posluchačům v ČSR „nastavit zrcadlo“ a způsobit rozruch následovaný pochybnostmi o správnosti komunistických přesvědčení a životní úrovně.

Různé projevy deviantního chování spojeného s kapitalistickou společností či konzumací omamných látek nebo alkoholu se v mnoha případech, jako třeba v cover verzích *Bílou tmou* (1965), *Š-š-š* (1967) či *Hádej* (1969) raději vypustily.³³ Motivy bezstarostnosti každodenního života spojeného s konzumním průmyslem nebo využitím alkoholu a jiných omamných látek tedy v textech populárních písní v českých verzích zůstávaly dlouho nevyužity. Sice v ČSR tou dobou vznikaly originální české písně, které také používaly motivy „nicnedělání“, avšak byly spojeny spíše s hlavním tématem písně, kterým byla mladá láska³⁴. Výrazy z této oblasti nebyly v tomto případě považovány za nikterak nebezpečné, protože se alespoň zdaleka vyhýbaly tématům spojených s kapitalismem a dávaly důraz na přirozenost a nevinnost mladého člověka v kontrastu s negativními konotacemi člověka „západního“.

Zároveň však fenomén překlady amerických písní, a to nejen v období 60. let 20. st., osciluje na hraně mezi odporem a obdivem, jako ostatně zmiňuje i Gienow-Hecht (2006, s. 1076). Také uvádí, že tento tzv. antiamerikanismus nebyl v žádném případě ve 20. st. pouze v ČSR, ale vyskytoval se např. v poválečném Německu či meziválečných letech ve Francii, kde měli Francouzi velmi podobný přístup k adaptaci americké jazzové hudby:

Poté, co jazz během války pronikl do Francie, se tamější avantgardní umělci rozhodli tento hudební žánr „racionalizovat“, [...] úspěšně si jazz „přivlastnili“ a zdůraznili jím tak naopak nadřazenost Evropské kultury.³⁵ (2006, s. 1080)

Tehdejší umělci ve Francii si sice jazz oblíbili, ale museli mu dát vlastní, „lepší“ podobu, aby tak vytvořili jakýsi „derivát“ původního žánru, který se svým způsobem nad originál povyšuje, ale zároveň na něm paradoxně staví.

Podobné tendence se dají vypořádat v rámci překlady písňových textů v 60. letech minulého století v ČSR: Na jedné straně měli komunisté silnou motivaci písním dávat nový text, aby lépe korespondoval s ideály Strany, na stranu druhou měli potřebu tyto písně ze Západu „přejímat“ a adaptovat jejich melodie. Svým způsobem si museli být vědomi kvality a líbivosti daných písní z USA, které by za daných podmínek v ČSR nevznikly. Navíc byla produkce těchto písní závislá na pop-kultuře, a tudíž orientována masově; nové písně musely vznikat poměrně rychle, aby se cover verze

³³ Originální písně v chronologickém pořadí: *I'll be home* (1956), *Sugartown* (1965), *The Heavenly Club* (1968). Samozřejmě existují i originální písně z amerického prostředí s protiválečnou tematikou či kritikou vlády, jako např. *When the ship comes in* (1964), která se české adaptace, byť pod vlivem cenzury, dočkala také, avšak jedná se o námět poněkud prototypní, a skutečnost, že se téma v cílovém jazyce radikálně změnilo, je předem jasná. Nepředstavuje tedy v rámci této práce natolik zajímavý objekt zkoumání jako témata předešlá.

³⁴ Jako příklad takovéto písně je možné uvést originální song *Pramínek vlasů* od Jiřího Suchého (1959).

³⁵ “After jazz hit France in the interwar years, French avant-garde musicians “intellectualized” this music genre, [...] successfully dissociated jazz from its origins, using it instead to underline the superiority of European culture.”

co nejrychleji vydávaly a šířily mezi posluchače. I z tohoto důvodu byl překlad časově mnohem výhodnější a do určité míry i nenáročnější než originální český text doprovázený melodií, v případě známých populárních písní někdy i s audiovizuálním prvkem v podobě videoklipu vysílaným v televizi. Hlavním cílem kultury tedy nebyl estetický prožitek, ale naopak efektivita, rychlá produkce pop-songů a především – jejich distribuce, a to často na úkor posuzované kvality. Svým způsobem byl tento systém založený na rychlé spotřebě v mnohém podobný právě konzumní společnosti, kterou komunismus natolik kritizoval.

2.2.4 Potlačení projevů sexuality

Neskrývaná sexualita jedince představuje jedno z dalších, a dost možná i nejproblematictějších, témat československé kultury v socialistickém Československu, kdy se individuální prožívání intimity stavělo na samý okraj a byla zde snaha ho nahradit rozumovostí a askezí.³⁶ Nečasová (2018, s. 59) vzpomíná v této souvislosti Lunačarského, který zmiňuje, jak Nietzscheho pojetí nadčlověka vyzdvihuje racionalitu jedince nad všechny jeho ostatní vlastnosti, především pak jeho emocionalitu. Placák zmiňuje, jak komunistické pojetí „nového člověka“ vyžaduje jedince, kteří nejsou zatíženi zbytečným sentimentem a myslí především racionálně (2015, s. 53-54). Střízlivé projevy náklonnosti se v socialistickém Československu přesto tolerovaly díky své nezávadnosti a skutečnosti, že nevybočovaly z představ většinové tradiční společnosti o milostných vztazích. Projevy sexuality či promiskuity, především pak u žen, se však považovaly za škodlivé právě pro svou deviantní povahu. Ženy byly pod dozorem komunistické Strany v tomto ohledu mnohem důsledněji než muži. Nečasová uvádí, že důvodem byl především jejich zásadní vliv na výchovu svých dětí a předávání socialistických ideálů další generaci (2018, s. 154). V tehdy populárním ženském časopise na začátku 50. let tak například stálo:

Jestliže my matky [...] budeme od nejtělejšího dětství pěstovat v jejich duších pocit a vědomí socialistického bratrství, pak přijde čas, kdy ani v hodině největšího nebezpečí už žádná moc na světě nedokáže tento ideál z jejich srdcí vyrvat a zničit.

(Sestra nás všech. Vlasta 5, 1951, č. 10, s. 3.)

Tento příspěvek tedy svým emočním stylem, kdy používá expresivní výrazy (*nejtější dětství, v duších, vyrvat a zničit*) ztvrdzuje, že citovost má být vyhrazena výhradně pro rozvoj komunistické společnosti, pod které mezilidské vztahy nevyhnutelně spadaly. Nežádané projevy sexuální povahy odváděly pozornost od zodpovědnosti vůči tomuto systému a svých občanských povinností. Ulmanová zmiňuje, že kvůli tabuizovanému tématu sexuality se do ČSR mnohdy nedostala významná díla americké prózy a spousta literárních kritiků je předem veřejně odsoudila (1995, s. 35). Cenzura tedy v tomto ohledu udržování normativního vnímání intimity byla nanejvýše nutná.

Tato skutečnost souvisí i s tehdejšími vnímáním ženy jako „výdělečně činné pracovnice,” o které píše Nečasová (2018, s. 142), což z ní v kombinaci s potenciálem

³⁶ „důsledná zdrženlivost od požitkářství“

Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/asceticism>

vychovávat učinilo nezastupitelnou demografickou skupinu pro budování nové společnosti. Ženy v poválečné době často zastávaly tradičně maskulinní práce, jako např. řidičky v hromadné dopravě, svářečky v továrně apod. Muži však do pracovních sfér, které jsou tradičně vnímány jako femininní, režimem motivováni nebyli. Je zde tedy v tomto ohledu patrná genderová nerovnováha sil a tato emancipace ženských rolí hrála v komunistické propagandě velmi důležitou roli.

Ženy se tedy postupně přesouvaly z tradičního prostředí hospodyně do pozice pracovníc, často i politicky angažovaných, a dostávaly se tak častěji do veřejného prostoru. V 60. letech se hudba jako masmédiu projevovala jako jedna z dominantních odvětví pop-kultury a hrávala z rádií jak v kavárnách ve městě, tak v továrnách při práci, a byla tak prakticky všudypřítomná. Sebnem zmiňuje nezastupitelnost hudby jako masmédiu a tvrdí, že má mnohem vyšší přesvědčovací funkci než např. romány či básně, ať už ji vnímáme aktivně, či podvědomě, nejen díky své snadné zapamatovatelnosti, ale především z toho důvodu, že doprovází významné množství našich každodenních činností (2018, s. 23).

V této době vznikaly v americkém prostředí četné populární písně, ve kterých se explicitně projevovaly motivy intimity. Mezi písně adaptované do češtiny, ve kterých došlo k potlačení projevů sexuality či promiskuity, ať už ze strany ženy či muže, patří např. *A tak já zas v tom lítám* (1969), *Amen, pravím vám* (1968) nebo *Čekej tiše* (1968).³⁷

³⁷ Originální písně v chronologickém pořadí: *Salty dog Blues* (1950) *Woman, woman* (1967) *He'll have to go* (1959).

3 Metodologická část

V praktické části se budu zabývat rozбором tří překladů amerických populárních písní Zdeňka Borovce do češtiny v tomto pořadí: *Go tell it on the Mountain*, *Anything goes* a *Crying in the rain*. Skladby budu porovnávat s českým překladem převážně z hlediska sémantiky, resp. posunu významu kvůli autocenzuře tehdy problematických témat při překladatelském procesu. Všechny analyzované písně jsou obsaženy v příloze.

V teoretické části jsem uvedla, jaký vliv měla autocenzura na překladatelskou činnost z hlediska změny významu a v rámci své práce se budu zabývat cover verzemi, které vznikaly v období šedesátých let minulého století, a které byly obecně považovány za poměrně „benevolentní“ v přístupu k volnosti uměleckého projevu. I přesto jsou však cenzurní zásahy v těchto písních dle mého názoru značné, a představují tak z tohoto pohledu zajímavý materiál pro hlubší analýzu.

V tomto období vznikalo cover verzí poměrně mnoho, a překlady od jiných textařů potvrzují, že se témata sexuality, křesťanství či amerického konzumu a bezstarostného života v cílovém jazyce obecně nepřejímaly, a docházelo tak často k verzím, které se daly prakticky považovat za náhradní text, o kterém píše Desblache (2019). Písně, které jsem zmiňovala v teoretické části, sice pochází z období šedesátých let od různých textařů a ukazují, že byla zmíněná témata z pohledu autocenzury klíčová, avšak slouží jen jako další odkazy k tomuto fenoménu; zabývat se tedy budu detailně pouze třemi, které jsem uváděla výše.

Na první písní, *Běž, řekni to těm skalám*, se pokusím znázornit, jakým způsobem a kde došlo k zachování či potlačení motivů z původní písně srovnáním obou verzí, a následně popsat metody použité autorem při apropriaci tohoto tradicionálu z hlediska tempa hudební složky a jazyka samotné písně.

Druhý písňový text, *Všechno jde snáz*, představuje zajímavý příklad skladby z hlediska jazykového i hudebního – objasním na ní důvody pro vypuštění, ale i zachování některých prvků konzumní společnosti, které se vyskytovaly ve verzi původní, a vysvětlím, proč se hudební styl adaptované české verze neliší od originálu téměř třicet let po jeho oficiálním vydání.

V poslední z vybraných písní s názvem *Sochy v dešti* však autocenzura nutná nebyla, protože motivy, které byly patrné ve výchozím textu, nebyly výjimečně v rozporu s překladovou normou tehdejší doby. Na této písní bych chtěla ukázat, že došlo naopak k určitému estetickému obohacení obsahu a jedná se vlastně o jeden z mála případů, kdy autocenzura v překladatelském procesu vesměs zapotřebí nebylo – tedy pouze za předpokladu, že překladatel zachová původní motivy a téma, které v této písní značně ovlivňovalo libreto z řecké mytologie. Pokusím se tedy i nastínit, jak ho Borovec zpracoval a okomentuji, do jaké míry se jedná o aproximaci či apropriaci této hudební předlohy zasazenou do centra této české cover verze.

Abych mohla každý text (spolu s originálem) rozebrat dostatečně natolik, abych poukázala na jejich rozdíly a dokázala je v rámci této bakalářské práce detailněji rozvést, rozhodla jsem se nakonec pro celkem tři vybrané písně, které pochází z amerického prostředí třicátých a šedesátých let minulého století. Domnívám se, že dvě z těchto písní obsahují v originální verzi informace, které se kvůli cenzurním opatřením v cílové verzi

nedochovaly; maximálně ve formě zmíněných motivů, avšak hlavní zpráva se výrazně liší. Všechny americké písně přeložil do češtiny textař, dramaturg a libretista Zdeněk Borovec.

Zdeněk Borovec (1932–2001) působil jako jeden z předních překladatelů písňových textů do češtiny především v období 2. pol. 20. st., a jeho dílo je v porovnání s ostatními známými překladateli jako např. Janem Vyčítalem či Miroslavem Černým výrazně rozsáhlejší, protože celkem napsal na 2500 textů k písním pro přední české interprety, jako byli Helena Vondráčková, Waldemar Matuška či Karel Gott; z toho přibližně 400 těchto textů tvořily překlady. Těm se začal věnovat profesionálně r. 1959, tři roky po absolvování studií na FAMU. Jeho cover verze v rámci této práce pochází z let 1965-1967; měl tedy s tímto druhem překladu již jisté zkušenosti, navíc mohl čerpat z vědomostí scenáristiky a dramaturgie získaných během univerzitních studií, jelikož se často stávalo, že textaři žádné odborné vzdělání alespoň vzdáleně spojené s překladem písňových textů neměli.³⁸

Měla jsem možnost vybrat tři písně od různých překladatelů, ale nakonec jsem zvolila pouze jednoho, a to z toho důvodu, abych v rámci rozboru mohla znázornit některé překladatelské postupy společně alespoň pro omezený počet analyzovaných písní. Překlady jsou od sebe datem vzniku vzdáleny pouze dva roky; je tedy pravděpodobné, že se v celkovém stylu velmi lišit nebudou. Pro zobecnění překladatelských postupů a jejich tendencí by bylo zapotřebí většího množství zkoumaných písní – pro účely této práce budu rozebírat pouze materiál omezený z hlediska množství.

³⁸ Jako např. v případě textařů Zdeňka Rytíře nebo již zmíněného Jana Vyčítala.

4 Analýza cenzurních zásahů v jednotlivých písních

4.1 Běž, řekni to těm skalám

4.1.1 Potlačení křesťanských motivů

Málokdo ví, že cover verze této písně od Zdeňka Borovce pochází z amerického tradicionálu, který, jako velká většina těchto písní, nemá autora. Tím pádem je tato adaptace jednou z nejméně problematičtějších, alespoň z hlediska autorských práv. Z pohledu sémantiky však tato píseň nabízí velmi zajímavé případy posunů významu, které byly z hlediska cenzury nevyhnutelné, aby byla píseň vůbec publikovatelná.

V následujících podkapitolách se pokusím českou verzi rozebrat s ohledem na sémantiku a také jazykovou rovinu, úzce navázanou na sylabotónický systém českého jazyka, a objasnit tak postupy použité při překladu.

V písni od Zdeňka Borovce s názvem *Běž, řekni to těm skalám*, kterou ztvárnil český interpret Milan Drobný r. 1966, jde velmi dobře pozorovat, jakým způsobem se zde projevuje až přehnaná orientace na slovo, o které píše Low (2017). České cover verze písní, které spadaly pod hudbu „ze Západu“, využívaly líbivých melodií originálů, zato však měly za cíl eliminovat veškeré „rušivé vlivy“, které se tak v těchto populárních písních mohly „skrývat“, nebo je „obohatit“ o nové, „socialističtější“ ideály. Tato skutečnost byla pro cenzuru v ČSR z hlediska ovlivňování myšlenkových pochodů a názorů naprosto zásadní, a důraz na překládaný text byl tedy opravdu na prvním místě.

Dalo by se však namítnout, že by pro komunistickou stranu, která měla na svědomí zákony týkající se cenzury, bylo jednodušší zbavit píseň textu úplně a udělat z ní tak skladbu veskrze instrumentální – tudíž se orientovat na druhou Lowovu kategorii – orientaci na hudbu, byť v lehce extrémním ohledu. To by však odporovalo prakticky jedinému důvodu, proč komunisté měli o americké populární písně zájem – a tím byl plošný přenos informací masmédií výhodný svou každodenní dostupností.

Není tedy s podivem, že zpráva v původní verzi *Go, Tell it on the mountain*, která posluchači zprostředkovala zprávu o narození Ježíše Krista v podobě amerického tradicionálu, se v české adaptaci nedochovala a až na pár drobných motivů byla zcela pozměněna:

(1)

Go, tell it on the mountain
Over the hills and everywhere
Go, tell it on the mountain
That Jesus Christ is born

Běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
běž, řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Je předem jasné, že žádný překladatel by tehdy dobrovolně nevyjádřil přání zachovat původní zprávu o zvěstování Ježíše Krista v české adaptaci, vzhledem k překladové normě v tehdejší společnosti. Písňe měly vždy i silný komerční charakter, který byl udáván obecnou popularitou písňe mezi posluchači – jejich texty se tedy měly v první řadě mezi příjemci „ujmout“, aby byly pro nahrávací společnosti³⁹ finančně výhodné.

(2)

The **shepherds** feared and trembled
When, lo! Above the Earth
Rang out the **angel chorus**
That **hailed our Savior's birth**

Když jsem zřel ty **botky za bukem,**
mě **polil horkej proud**
inu **příroda** je příroda
a s tím se nedá hnout

4.1.2 Zachování konformních motivů

Náboženské motivy úzce spjaté s tradicí křesťanství na našem území, které jsou patrné ve výchozím textu, jako např. výrazy *shepherds*, *angel chorus* nebo část verbální fráze *hailed our Savior's birth* nahradily v české cover verzi motivy stromu a pocitu zamilovanosti, byť v lehce vulgárním slova smyslu. Motiv přírody tedy nadále zůstává patrný, avšak je zde jakoby vytržen z kontextu – v originálu se sice také významně podílí na pozadí události, ale záleží na tom, jakou událost vlastně rámuje.

V obou verzích, české i anglické, zůstává jedna věc neměnná, a to sice, že se zachoval motiv předání zprávy na další příjemce: anglická verze pojednává o zvěstování Spasitele, jakožto ústředním motivu křesťanství, a ve verzi české se zpívá o zamilovaném dřevorubci, který promlouvá k posluchači a nabádá ho k tomu, aby všemu řekl o jeho nové lásce, kterou potkal v lese:

(3)

Go, tell it on the mountain
That Jesus Christ is born

Běž, řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Borovec se tedy snažil zůstat věrný alespoň větší části refrénu, která neobsahuje problematické výrazy (*hills*, *mountain*), a „minimalizovat tak ztráty” při přenosu původní zprávy. Minimálně v rámci třech analyzovaných písní lze vyvodit, že jako textař vůči

³⁹ tehdy nejčastěji Supraphon

původním písním choval respekt a sice musel význam často značně pozměnit, ale stále zachovával alespoň do určité míry originální motivy – píseň v češtině si tak zachovala alespoň náznakem svůj původní „obrys“.

4.1.3 *Apropriace původního tradicionálu*

Původní tempo je v české verzi viditelně zrychlené a připomíná spíš něco, co by se dalo v hudebním prostředí označit za „odrhovačku“ a rozhodně by se nedalo považovat za apropiaci hodnou originálu. Toto rychlejší tempo nejen způsobuje, že je zapotřebí refrén zopakovat šestkrát v porovnání s původním textem, kde refrén najdeme pouze čtyřikrát, ale navíc je melodie viditelně veselejší a ve srovnání s výchozím textem písně postrádá na vážnosti, a naopak nabývá na bezstarostnosti a lehkosti. Dochází tedy k posunu nejen na rytmické, ale i sémantické úrovni.

Tím se samozřejmě výrazně vzdaluje od formy originálu, kde se tato jednoduchá strofická lidová píseň vyznačuje především „náladou“, která ji doprovází. Nejčastěji se tradicionály dotýkají náboženských témat jako je např. touha po svobodě, naděje v lepší zítřky, sdílení strastí a utrpení lidu. Už jen z toho důvodu se režim vůči tomuto žánru již po válce vymezoval, protože chtěl dát lidu pocit dokonalé socialistické společnosti, ve které nikdo netrpí a všichni se podílí na lepších zítřcích „s úsměvem na tváři“, není zde tedy potřeba stěžovat si na poměry ve společnosti. Zrození Ježíše Krista, které zní ve výchozí písni, tak představuje právě onu naději, dlouho očekávanou změnu, která prostý lid spasí; k této písni je tedy kompatibilnější pomalejší tempo, avšak současně má tato píseň radostný náboj. I tímto způsobem dochází k celkově poněkud kontroverzní apropiaci původního tradicionálu, která může obyčejnému posluchači připadat prakticky k nerozeznání od verze výchozí.

Milanu Drobnému toto hudební zpracování bylo vcelku přirozené, možná i proto, že studoval na oboru Hudební komedie na Státní konzervatoři v Praze a písně si vybíral tak, aby do nich mohl vnést svůj uvolněný způsob vystupování (jako další příklad lze uvést jím nazpívané písně *Mužný vous* či *Písnička pro kočku*). Vyvstává otázka, do jaké míry se Borovec při překladu orientoval podle cenzurních předpisů a do jaké míry bral v úvahu umělecký styl interpreta, který českou verzi skladby nazpíval. Bylo sice zvykem, že se s cover verzemi v ČSR zacházelo nanejvýš liberálně a jeden překlad písně nazpívalo i vícero interpretů, jako tomu bylo např. v případě skladby *Chlupatý kaktus*, kterou nazpíval nejdříve E. F. Burian a po něm i Jiří Korn a Waldemar Matuška). Je zjevné, že do překladatelského procesu se při překladu textu písní musí brát ohledy na vícero proměnných, které mají na finální výsledek zásadní vliv.

4.1.3.1 **Hovorovost cílového textu v porovnání s textem výchozím**

Také jazyková rovina se v české verzi chová velmi odlišně od originálu: Toho si můžeme všimnout např. ve třetím verši třetí, a zároveň poslední, strofy, kdy se autor rozhodl pro užití výrazu spadajícího do obecné češtiny – **bejt**:

(4)

Down in a **lowly** manger
Our **humble Christ** was born
And brought us all **salvation**
That **blessed** Christmas **morn**

Pak začal svítit měsíc
a **celej** les se smál
ten les, **co** měl **bejt** pokácen
tak stojí tam, **co** stál

Dalšími výrazy, které patří do stejné kategorie, jsou také **celej** s koncovkou **-ej** nebo také podřadící spojka **co** namísto **který**. K těmto změnám dochází nejen z důvodu přizpůsobení se tématu, které se v žádném případě nenese v tak seriózním, vážném duchu jako originál, ale také z důvodů frázování v rámci sylabotónického systému.

Nejvýrazněji se to projevuje ve třetím verši třetí strofy: *ten les **co** měl **bejt** pokácen* – kdyby se spojka *co* nahradila spisovným výrazem *který*, muselo by následně dojít i ke změně ve výrazu *bejt* na *být*, aby se zachoval celkový rejstřík textu a jeho bezstarostná „povaha“. Navíc by se spojka *co*, která se opakuje v následujícím verši, musela změnit na *kde* – *výsledná* strofa by pak vypadala takto:

Pak začal svítit měsíc
a celý les se smál
ten les, **který** měl být pokácen
tak stojí tam, **kde** stál

Změny by se pak dotkly nejen jednoho verše, ale i verše, který se zpívá hned po něm. Následně i celé strofy; změně by se tedy neubránily ani strofy předchozí, aby byl text stále kohezivní a aby tím jediná strofa, která odpovídá spisovné češtině, nepůsobila nepatřičně. Což by zákonitě ovlivnilo i třetí verš první strofy, kde je slovo *řekl* ve své zkrácené nespisovné formě: *já **řek** jsem: budiž **chvála** **přírodě***. Kdyby se Borovec tehdy posléze rozhodl pro tuto spisovnou variantu, musel by s největší pravděpodobností přepsat celý verš, ne-li celou strofu, protože by použitím tohoto jednoho písmene (l) došlo k problémům ve výslovnosti, protože je tato hláska znělá, tudíž by se citelně narušila plynulost celého verše.

Už z tohoto důvodu je tedy vhodnější užití hovorových výrazů a slov z obecné češtiny, protože obecně mívají kratší formu a svou výslovností se lépe přizpůsobí zpívanému slovu, kdy se upřednostňuje kombinace hlásek, která přispívá co nejnázší výslovnosti.

4.1.3.2 Shrnutí

Jedním z hlavních rozdílů obou verzí této písně je především jejich jazyková stránka – původní tradicionál používá výrazy neutrální, ale i knižní až archaické (*blessed*,

morn, lowly atd.), kdežto slovní zásoba textu cílového přenáší skladbu do velmi odlišného prostředí (*botky za bukem, horkej proud, celej* apod.). Autocenzura na straně překladatele způsobila, že se náboženské motivy z větší části v cílové verzi nedochovaly a ty zbylé (povětšinou přírodní motivy) byly vytrženy z kontextu. Celkové vyznění české cover verze je s originálem z hlediska užitého jazyka i celkové zprávy prakticky nesrovnatelné.

S tím souvisí i tempo cílové verze, které je s ohledem na hudební zpracování znatelně rychlejší, a koresponduje tak s celkovou povahou textu v míře vyjádřené neformálnosti. Sice je zde patrná silná orientace na slovo, avšak hudba tyto změny doplňuje a významně se podílí na sjednocení efektu, který má píseň posluchači zprostředkovat. Není tedy v případě této skladby prioritou, avšak jedná se o neodmyslitelnou část tohoto písňového textu, který by beze změn v původním hudebním provedení působil přinejmenším nekoherentně a v neposlední řadě i nepřírozně.

To by se logicky negativně projevilo na vnímání písně u zamýšlených příjemců, kteří určují míru úspěchu daného díla, v tomto případě adaptované písně, na což odkazuje i Lefevere (2017), který rozvádí myšlenku závislosti popularity dané publikace na určité náladě ve společnosti. To následně rozhoduje o komerčním úspěchu, který bývá jedním z hlavních motivačních faktorů u zveřejnění libovolného díla.

4.2 Všechno jde snáz

4.2.1 Eliminace prvků konzumní společnosti

Cole Porter složil hravou satirickou píseň *Anything goes* pro svůj stejnojmenný muzikál r. 1934 se mezi širokou veřejností těšila velké oblibě, nejen pro svou líbivou melodii, ale i z toho důvodu, že pojednávala o různých skandálech vyšší vrstvy z období velké hospodářské krize v USA.

Česká verze je v tomto ohledu mnohem implicitnější a pro značné množství skandálů a zmínek explicitních informací týkajících se konzumu či promiskuity se Borovec raději rozhodl výchozí text značně zkrátit a z původního hravého logocentrického textu učinit text muziko-centrický, o kterém píše Low (2017). Pasáže, kde se nelichotivě píše o Rusku, např. ve slovním spojení *Russian reds*, odkazující na Sovětský svaz, se tedy nahradily vokalizou či instrumentálními vyhrávkami orchestru:

(5)

When Missus Ned McLean (God bless her)

Can get **Russian reds** to "yes" her,

Then I suppose

Anything goes.

Četné výrazy odkazující na osobnosti zábavního průmyslu tehdejší doby v Americe (*Mae West, Rockefeller, Max Gordon, Sam Goldwyn, Anna Sten, ...*) byly kompletně vypuštěny, protože ani kdyby překladatel použil domestikaci a vybral pro překlad určité československé celebrity, nebylo by zachování této zprávy žádoucí ani v češtině. Socialistický člověk v 60. letech 20. st. se neměl příliš zaobírat záležitostmi konzumní

společnosti a zábavního průmyslu, které by odváděly jeho pozornost od povinností vůči Straně, jak zmiňuje i Nečasová (2018). Také, a to je v této písni velmi patrné, se tím prohlubovaly rozdíly mezi „chudými a bohatými“ – a tedy za předpokladu, že komunismus zakládá své hodnoty na „sociální rovnosti“, zde tyto odkazy v češtině nebudou mít valné zastání. Takovou situaci nazývá Corness (2011, s. 22), resp. Levý, jako „volný překlad“ kulturně specifických prvků.

Stejný postup platí i pro verše implikující promiskuitu či projevy sexuality, jako např. v následujících verších, kdy se v české verzi musely nutně provést změny významu:

(6)

If driving fast cars you like,
If **low bars** you like,
If old hymns you like,
If **bare limbs** you like,
If **Mae West** you like,
Or **me undressed** you like,
Why, **nobody will oppose**.
When ev'ry night the set that's smart is intruding in **nudist parties** in studios,
Anything goes.

Pryč bývalý stud je dnes,
boháč chud je dnes,
chudák ctěn je dnes,
z noci den je dnes,
z ženy muž je dnes a **zítřek už je dnes**,
buď rád, kdos jej nepropás'.
Jsou řečníci, co lžou, však věz to, že
za pravdu **dá jim přesto dnes** kdekdo z nás,
všechno jde snáz.

V originální verzi autor satiricky, tudíž s nadhledem a vtípem, posuzuje tehdejší náladu ve společnosti a s tím spojené negativní, často deviantní chování (*bare limbs*, *me undressed*, *nudist parties*). V cílovém jazyce jsou sice tyto projevy poněkud implicitnější, ale kritika společensky nežádoucích jevů přesto zůstává. V ČSR by sice taková píseň kritizující současnou socialistickou společnost za jiných okolností publikovatelná nebyla, avšak v tomto případě cover verze vzniknout mohla, protože je kritika mířena na již zmiňovaného „západního člověka“ z USA. To dokazují následující verše:

(7)

boháč chud je dnes,
chudák ctěn je dnes,

Především pak pasáž *boháč chud je dnes* může potenciálně odkazovat na nerovné sociální podmínky nastavené kapitalismem, které komunismus odsuzuje, protože ten

naopak v teorii staví na unifikaci podmínek pro všechny obyvatele a stabilní ekonomice. Také aspekt bratrství a pospolitosti byl pro komunismus velmi příznačný, čemuž naopak odpovídá verš *chudák ctěn je dnes*, který tuto rovnost lidí z hlediska postavení v totalitní společnosti popírá. Zde se viditelně projevuje již zmiňovaný antiamerikanismus, na který poukazuje i Gienow-Hecht (2006). Sice se jazz jakožto původem specificky americký hudební žánr v hudebním zpracování zachoval, avšak obsahově se od originálu výrazně liší ve zprávě, kterou chce předat.

4.2.2 Záměrné osvojení původního hudebního stylu

Ve výchozí verzi se Porter snažil poukázat na negativní jevy široké veřejnosti i prominentních osobností s humorem, avšak ve srovnání s refrémem zní česká cover verze poněkud seriózněji a postrádá hravost originálu; dotýká se témat, která jsou pro komunismus stěžejní, především pak sociální nerovnosti občanů v USA. Celkové vyznění písně se v konečném důsledku viditelně liší; avšak některé motivy zůstaly částečně zachovány – např. začáteční verše první sloky, které odráží tehdejší ženskou módu:

(8)

In olden days, a glimpse of **stocking**
Was looked on as **something shocking**.
But now, God knows,
Anything goes.

Za dávných dob, kdy **dívka zřídka**
vám ukázala svá **lýtka**
Dnes každá z **nás**,
Všechno jde **snáz**

Už na prvních dvou verších této sloky lze vypožorovat, že cover verze vznikla o mnoho let později než originál, kdy se musel překlad uzpůsobit modernější době a módě kratšího oblékání. Původní verze totiž pochází z prostředí Ameriky r. 1934, kdy byla délka ženských šatů přibližně do půli lýtek, tím pádem podstatně delší než v komunistickém Československu v 60. letech minulého století, kdy šaty končily většinou až nad koleny.

Paradoxně však k podobným změnám nedošlo po stránce hudebního zpracování, kdy je po téměř třiceti letech česká adaptace zasazena do stejného žánru – jazzu/swingu. V USA byly v tu dobu nejoblíbenějšími žánry hlavně rock n roll, folk rock a písně s protiválečnou tematikou, které by svou spontánností a rebelií proti systému nezapadaly mezi konformní písně tehdejšího ČSR. V tomto případě nebylo hlavním úkolem kultury nacházet nové formy, ale naopak rozvíjet ty staré, ať už v originální hudbě či cover verzích, jak také uvádí Jůzl (1996, s. 40):

„Pokrokový“ skladatel by se měl přizpůsobit „pokrokovým pocitům lidu, tj. přizpůsobit se populárnímu průměrnému vkusu namísto toho, aby ho rozvíjel.“⁴⁰

4.2.2.1 Shrnutí

Tato skladba sice představuje v ohledu na spíše výjimku, protože většina českých cover verzí v tomto období vznikala pár let po vydání originálu, ale ukazuje, do jaké míry zasahovala cenzura Košického programu v ČSR do sféry hudby, a že se neomezovala pouze na obsahovou stránku písně, ale dokonce na samotný žánr verze původní.

Celkově došlo v rámci této písně k vypuštění problematických motivů odkazujících na americkou kulturu z období třicátých let minulého století a jména známých osobností nebo prvků konzumního života se v cílovém textu nedochovaly. Tyto pasáže byly často nahrazeny vokalizou nebo instrumentálními party, aby dal překladatel možnost vyniknout nástrojům a aby se tak možná vyhnul náhradnímu textu. Výjimkou může být podobnost motivu ženské módy v obou verzích, byť se česká verze musela zasadit do pozdější doby let šedesátých.

Rejstřík a převážná spisovnost výchozí i cílové verze jsou srovnatelné, navíc zde překladatel rozeznal důležitost hry se slovy patrné v originálu a v cílovém jazyce ji v refrénu zachoval s menšími úpravami rýmů, vzhledem k nedostatku českých rýmů na slovo **stocking**:

(9)

[...] a glimpse of **stocking** was
looked on as something **shocking**

[...] kdy **dívka** zřídka vám
ukázala svá **lýtka**

Obecně však překlad nebyl z hlediska porovnávání jazykové stránky kvantitativně vyrovnaný, hlavně kvůli orientaci na hudbu, která byla v cílové verzi citelná. Výchozí text sice není nijak zvláště členěn do přehledných odstavců a refrénů, avšak na první pohled je v něm zřetelné, že autor považoval orientaci na slovo za prioritní aspekt celé písně, což se projevuje i ve viditelně větším množství textu. V pojetí Lova (2017) tedy v rámci této skladby došlo k celkové změně orientace písňového textu, kdy slova v cílovém textu hudební složku pouze doprovází. To se dá vysvětlit komerčním faktorem, který avizuje Munday (2022) – tzn. že překladová norma je plně závislá na očekávání příjemce, tudíž zisku, který z publikace potenciálně vzejde.

⁴⁰ “A 'progressive' composer should adapt to the 'progressive feelings' of people, i.e. he should adapt to popular, mediocre taste instead of developing it.”

4.3 Sochy v dešti

4.3.1 Obohacení cílového textu

Píseň *Crying in the rain* s textem Howarda Greenfielda byla v USA mezi posluchači velmi oblíbená, především díky kvalitnímu hudebnímu zpracování duu The Everly Brothers a své schopnosti oslovit široké publikum díky jednomu z nejrozšířenějších témat v písňových textech – neopětované lásce. O pět let později vznikla její česká cover verze s názvem *Sochy v dešti* a jedná se o jeden z mála písňových textů, ve kterých se autocenzura překladatele projevovala veskrze minimálně. Bezúhonnost a neškodnost výchozího tématu měla možnost (a dost možná i povinnost) se zachovat i v cílové adaptaci, a dokonce zde došlo i k adici dalších motivů, které v originálu nebyly. To souvisí s již výše zmiňovaným „překladem orientovaným na efekt“, kdy autor překlad subjektivně zhodnotil a rozhodl se některé informace přidat, aby text splňoval podmínku estetičnosti dle jeho představ, aby text měl v cílovém jazyce na posluchače stejný efekt.

Borovec tedy ve své adaptaci americké písně obsáhl např. i motivy řecké mytologie – přesněji řečeno mýtus o sporu řeckého boha Slunce a hudby, Apollona, a fauna Marsya. V původní tragédii vystupuje Athéna spíše v pozadí a dává příběhu jasný rámec, kdežto v této písni ji Borovec staví do romantického vztahu s Marsyem, což stojí v jasném kontrastu s obsahově nenáročnější verzí výchozí ve třetí strofě:

(10)

Someday when my crying's done

I'm gonna wear a smile and walk in the sun
I may be a fool but till then darling
You'll never see me complain
I'll do my crying in the rain

Ten Faun a ta Athéne

jak možno srdce vložit do kamene
a kdo asi moh'č
vložit **cit** do těch soch
kdo to duši jim dal
že ti dva pláčou v dešti dál

V této písni jsou zajímavě začleněna témata nešťastné lásky a antické mytologie, ani jedno z nich však není z hlediska cenzury považováno za problematické, navzdory tomu, že úzce souvisí s motivy, které byly vnímány jako škodlivé. Jak jsem již avizovala, bývaly nevinné projevy náklonnosti v rámci komunismem ovlivněných písňových textů obecně tolerovány, tudíž nenastaly s revizí či publikací této písně žádné komplikace, které by znemožnily její zveřejnění. Pokud by se však jednalo o projevy explicitní a grafické, neměly by v komunistické společnosti místo, jak ostatně zmiňuje i Nečasová (2018). Tyto projevy platonické lásky jsou asi nejpatrnější ve třetí strofě české verze:

(11)

But since we're not together
I look for stormy weather
To hide these tears I hope you'll never see

A on **sní o té dámě**
Jak **nabídne jí rámě**
A **osuší jí slzy ze tváří**

Náklonnost se v originálu této písni projevuje v sebelítostivém monologu o neopětovaných citech a neopouští abstraktní rovinu vyjadřování, vyskytuje se zde nanejvýš motiv bouře (*stormy weather*) a slz (*to hide these tears*).

V české cover verzi se však překlad drží na mnohem materiálnější rovině – motiv slz se zachoval, avšak lze si všimnout i výrazů jako dáma či rámě, které opět odkazuje na svět vnějšího, vizuálnějšího prožívání. Na místě tohoto sdruženého rýmu (*rámě-dámě*) stála ve výchozí verzi slova (*together – weather*) – z důvodů nulového ekvivalentu výslovnosti v češtině musel překladatel vybrat výrazy zcela nové, které budou pro zpěv příjemnější. Obecně však v české tradici při překladu písní platí, že se překlad snaží z hlediska rýmů co nejvíce foneticky připodobnit originálu.⁴¹

Stále se však v cílovém textu pohybuje pouze v mezích snění a zdvořilostních gest, které tehdejší překladové normě nepřekážely. Překladatel písňových textů by se za jiných okolností mohl rozhodnout pro užití zcela náhradního textu, ale Zdeněk Borovec měl, po zhlédnutí jeho dvou předchozích analyzovaných písní, tendenci motivy původních písní zachovávat a pokusit se je vykreslit i přes cenzurní požadavky co nejvěrněji – i přesto, že zpráva původní písni v překladu nikdy nebude stejná jako originál, jak tvrdí i Minors (2013, s. 114).

4.3.2 Apropriacie řeckého mýtu Marsyas a Apollón

Další motiv, který je zde zcela zřejmý a implikovaný již v názvu samotné písni, je řecká mytologie – ta má sice jiné božstvo než křesťanství a je v moderním světě vnímána spíše skrz výtvarné umění či hudbu, avšak v jádru se stále jedná o náboženskou tematiku. Stoupenci komunismu na jednu stranu náboženství odmítali, avšak vzhledem k prakticky nulovému zastoupení praktikujících věřících v řeckou mytologii v ČSR nepředstavovalo na rozdíl od křesťanství reálnou hrozbu. V tomto případě tedy výrazy související s touto tematikou, patrné např. ve druhé strofě, nijak nepřekážely:

⁴¹ Nepříliš kvalitní příklad tohoto fenoménu představuje píseň *Words (don't come easy)* F. R. Davida a její český překlad *Sen můj a Lízin* od Petra Kotvalda a Stanislava Hložka z r. 1983.

(12)

If I wait for cloudy skies
You won't know the rain from the tears in my eyes
You'll never know that I still love you so
Though the heartaches remain
I'll do my crying in the rain

Proč ten **Faun má v očích pláč**
vždyť je to jen **kámen** tak řekněte, nač
pláče ten bloud, **že se nemůže hnout**
že se zamiloval
a tak tu pláčou v dešti dál

Z původní verze zůstává v cílovém textu jen velmi málo, především kvůli nedostatku rýmů v češtině (*skies, eyes, so, remain*), což opět komplikuje zachování motivů v anglické verzi a motivuje překladatele k přidání nových informací (*kámen, bloud, nemůže hnout, se zamiloval*). Verš refrénu, který je patrný v samotném názvu, však Borovec chtěl zachovat a přišel s řešením, které respektuje stránku sémantickou i pěveckou:

(13)

I'll do my **crying in the rain**

A tak tu **pláčou v dešti dál**

Ve většině veršů se však vyskytují nové informace ze zmiňované řecké tragédie. V původní báji skončí faun Marsyas stažen z kůže poté, co prohraje sázku s bohem Slunce a hudby, Apollónem, a Athéna lituje své marnivosti, která způsobila faunovu smrt. V žádném romantickém vztahu s Marsyem však nebyla – Borovec zde sice použil libreto⁴² tohoto mýtu, ale nesledoval celý příběh, pouze jeho aktéry.

Dalo by se polemizovat, zda se stále jedná o aproximaci, anebo spíše nevhodnou formu apropriace navíc vytrženou z kontextu, o které psal Franzon (2022). Téma Marsya a Apollóna najdeme v české hudbě i v originální písni stejnojmenné skupiny s názvem Marsyas, kde v písni pojmenované podle tohoto řeckého mýtu⁴³ zpracovávají téma věrně obsahu a nejsou zde přítomny žádné odchylky či nesrovnalosti od většinové interpretace příběhu. Tento případ užitého libreto by se dal označit za vhodnou aproximaci a zároveň i jeho zdařilou apropriaci. V případě písně *Sochy v dešti se*, dle mého názoru, zacházelo s námětem z hlediska formy zdařile, avšak s ohledem na samotný obsah byl možná český překlad až příliš volný.

⁴² „literární podklad hudebního uměleckého díla“
Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Libreto>

⁴³ Marsyas: Marsyas a Apollón (1998)

4.3.2.1 Shrnutí

Z hlediska použitých jazykových prostředků a zachování spisovnosti v cílovém textu se jedná o verzi velmi podobnou originálu: V něm autor používá především neutrální výrazy (*cry, tears, rain*), které se v cílové verzi vyskytují také, pouze jsou zasazeny do jiného kontextu (*pláčou, slzy, déšť*). V této písni je ve výchozím textu také několik rýmů, které jsou svou morfológickou výstavbou i výslovností velmi typické pro anglický jazyk (*weather, together, remain, rain*) – i z toho důvodu bylo problematické přizpůsobit se výslovností rýmům českým; Borovec zde proto vybral rýmy, které jsou českému jazyku při zpěvu přirozenější (*dámě, rámě, zamiloval, dál*).

Tato píseň je oproti dvěma předchozím výjimečná tím, že se ve výchozím textu neobjevují žádné společensky nepřijímané motivy, které by se v textu cílovém musely pozměnit či úplně přepsat. Skutečnost, že Borovec v tomto textu využil množství nových informací v podobě libreta pojednávající o řecké tragédii, jen dále dokazují, že sice se jedná o formu volného převodu, který se pohybuje téměř na hranici náhradního textu, avšak i tyto nově přidané motivy se stále řídí nepsanými pravidly autocenzury tehdejší doby. V cílovém textu se nevyskytují žádné explicitní informace o křesťanských prvcích či deviantních projevech sexuality, a to i přesto, že se Borovec rozhodl s překladem zacházet poměrně volně. S přihlédnutím k melodii písňového textu by se jí možná lépe přizpůsobily motivy náboženské; v obou případech se však jedná o princip propůjčení nových společensky přijímaných informací původní melodii, které jsou specifické pro řeckou starověkou kulturu, s ohledem na hodnoty země cílového jazyka v určitém čase a prostoru.

ZÁVĚR

V první kapitole své práce jsem se zabývala různými teoretickými přístupy k překladu písňových textů a zmiňovala jsem, že plně závisí na socio-kulturním prostředí obou jazyků, jichž se samotný překlad týká, jak avizuje i Munday (2022). Adaptace, aproximace, převod i náhradní text mají v překladu písní své zastoupení a autoři jako např. Franzon (2022) naznačují, že se tyto postupy neliší kvalitativně, pouze situačním použitím; navzdory obecnému přesvědčení jsou si všechny přístupy z hlediska překladatelského procesu rovnocenné. Také jsem popsala aspekt hudebního zpracování, který hraje v procesu překladu písňových textů významnou roli a je přímo závislý nejen na žánru výchozího textu, ale také na jeho funkci.

V kapitole druhé jsem se věnovala stěžejním tématům cenzurních zásahů v literatuře, jejich projevům a do jisté míry i jejich důvodům, které jsem okomentovala na kulturním pozadí událostí ČSR pod vlivem komunistického režimu. Zabývala jsem se cenzurou, potažmo „manipulací“ literatury, a ukázala, že je tento fenomén rozšířen i v jiných žánrech textů, jako je např. překlad divadelní hry či románu. Uvedla jsem tři nejčastější motivy, které byly pro cenzuru problematické především z toho důvodu, že nekorespondovaly s ideologickým nastavením československé společnosti a představovaly naopak pojmy zcela specifické pro tehdejší americkou společnost. Zmiňovala jsem, že cenzura byla státem řízená a zasahovala do všech sfér kultury; platila tedy jako předpoklad překladatelského procesu nejen společensky, ale i z hlediska ústavy.

V rámci praktické části jsem se na třech rozebíraných textech snažila dokázat, že cenzurní opatření tehdejší doby fungovaly jako prvotní předpoklad samotného překladatelského procesu, a měly následně na cílový text zásadní vliv. Především jsem chtěla ukázat, jak a do jaké míry byly na překladech patrné cenzurní zásahy motivované tehdejším režimem a s tím související ideologická přesvědčení.

Písně jsem komentovala také z hlediska vybraných kritérií souvisejících s hudební složkou, pod kterou spadá rytmus, množství použité vokalizy a obecné rozložení slok a refrénu, pokud se u analyzované písně podílela na relevantním posunu významu. U té se prokázalo, že tvořila spolu s textem nejen neoddelitelný celek z hlediska cenzurních zásahů, ale v případě písně *Všechno jde snáz* představovala její prioritní aspekt, zatímco textový faktor fungoval jen jako prvek doprovodný. Tato píseň byla v tomto ohledu v porovnání se dvěma zbylými skladbami ojedinělá, protože se u ostatních projevila Lowova (2017) orientace na slovo. Již na začátku jsem si byla vědoma toho, že pouze tři písně nebudou mít obzvláště vysokou výpovědní hodnotu, avšak pro potřeby této práce, kdy se jedná o komentování překladatelských postupů v menším rozsahu, jsem po dokončení praktické části považovala tento počet za dostatečný.

Všechny tři písně dokazují, že ať už se jejich překladatel rozhodl pro užití jakéhokoli z přístupů k překladu uvedených v první kapitole, autocenzura na jeho straně ovlivnila podobu cílového textu tím způsobem, že se společensky nevhodné motivy vypustily nebo byly vytrženy z kontextu. Překladatel se držel překladové normy také v případě přidání nových informací do cílového textu, které v originálu původně obsaženy nebyly, což dále poukazuje na široké spektrum autocenzury v tehdejší době.

Předpokládala jsem, že veškeré změny významu v cílových textech byly odůvodněny překladovou normou, na kterou měla v 60. letech 20. století, kdy tyto cover verze vznikaly, komunistická ideologie silný vliv. Z velké části se toto tvrzení sice potvrdilo, ale na začátku jsem opomíjela důležitý faktor komerce, který se na překladové normě v daném socio-kulturním kontextu vždy významně podílí, jak podotýká i Lefevere (2017). Cenzurní zásahy se tedy v rámci analýzy textů jednoznačně potvrdily, ale zjistila jsem, že jsem na začátku podcenila právě zmiňovaný finanční prospěch, který (nejen) v té době sloužil i v případě rozebíraných písní jako druhý nejdůležitější předpoklad pro překlad literatury.

Téma cenzury v překladech amerických popových písní do češtiny zůstává ve vědeckých translatologických publikacích poměrně opomíjeno, avšak odborných prací v jiných oblastech, např. muzikologie, neustále přibývá, a přispívají tak k rozšíření povědomí o této problematice. Svou bakalářskou práci tak považuji za příspěvek spíše výše uvedeným translatologickým publikacím, i přes její poněkud omezený rozsah.

RESUMÉ

This thesis aimed to show how censorship interventions were implemented into the translation of American song lyrics under the influence of communist propaganda in Czechoslovakia in the 1960s. In the first chapter, I commented on the various theoretical approaches to song translation, supported by the work of authors such as Desblache, Low and Nord and explained their use, which turned out to be fully dependent on the socio-cultural situation of both languages. Lefevre's (2017) book "Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame" has proven to be very useful, as it shows evidence of the manipulation of literature not only in song lyrics, but also in other genres, thus highlighting the wide scope of this phenomenon.

Moreover, theoretical musical aspects such as phrasing, rhythm or overall singability were discussed and I pointed out their impact on various musical genres and how they make the translation process more complex and therefore more difficult.

Regarding the second Chapter, much emphasis was put on the translator's role as a cultural mediator in the socio-cultural context between Czechoslovakia and the US in the 1960s. Some of the most problematic topics which were subjected to censorship within the then Czech translation norm were introduced, while being placed in the context of the political situation, which I briefly commented on. Czech authors such as Jůzl (1996) or Ulmanová (1995) offered a well-structured and in-depth view on the overall reception of American literature on the cultural background of the Communist Era in the latter half of the 20th century. Their work represents one of the few sources touching upon this specific topic I was able to find, mirroring, at least in my opinion, the relative lack of interest of translation studies' publications regarding this subject.

The practical part focused on the side-by-side analysis and comparison of text and its accompanying music factor of three cover songs by Czech translator and songwriter Zdeněk Borovec, namely: *Běž, řekni to těm skalám*, *Všechno jde snáz* and *Sochy v dešti*. All three songs were translated to Czech in the 1960s, which was a decade characterized by greater creative form, as Kratochvíl (2015) points out. However, the influence of censorship in these songs turned out to be considerable and the problematic themes were either not preserved in the target translation at all, or only as motifs taken out of context.

Changes in musical performance in the source and target texts were also examined in greater detail, which were often of notably different degrees of importance. Those include the aspect of rhythm, vocalization or overall structure of verses and chorus in both the original song and its Czech counterpart, that is, when either of these features could be observed. As sometimes, some of them carried no relevant contribution to the changes made to the adapted song and were thus not mentioned. In the beginning, music was not expected to play such an important role in the song translation. However, in the case of these songs, it actually became an inseparable part of the censorship, as I found out. Moreover, in the song *Všechno jde snáz*, its melody easily adopted the main focus of the song, while the lyrics represented a mere accompanying factor required to make it singable. As mentioned, all the conclusions in the practical part are based on the analysis and later comparison of both texts.

I assumed that any changes of meaning in the target texts were justified by the translation norm, which was strongly influenced by communist ideology in the 1960s, when these cover versions were produced. For the most part, this statement proved true, but at the outset, I neglected the important factor of commerce which is always a significant contributor to the translation norm in a given socio-cultural context, as Lefevere (2017) points out. Thus, censorship interventions were confirmed in the analysis of the texts, but I found that I had initially underestimated the mentioned financial profit, which at the time also served as the second most important prerequisite for the translation of literature in the case of the songs under discussion.

The topic of censorship in translations of American pop songs into Czech remains relatively neglected in scholarly translation studies' publications, however, scholarly works in other fields, e. g. musicology, are steadily increasing, thus contributing to a wider awareness of this issue. I consider my bachelor thesis to be a contribution to the above-mentioned translation studies' publications, despite its rather limited scope.

BIBLIOGRAFIE:

Primární a sekundární literatura:

ALVES, Fabio, JAKOBSEN, Arnt. *The Translation Process* [online]. The Cambridge Handbook of Translation. Cambridge: Cambridge University Press, 2022 [cit. 15.4.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://doi.org/10.1017/9781108616119.026>>.

APTER, Ronnie and HERMAN, Mark. *Translating For Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. 2016. ISBN 9781472571885. Dostupné také z WWW: https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=e000xww&AN=1194117&lang=cs&site=eds-live&ebv=EB&ppid=pp_xxiv.

CINTAS, J.D. a A. REMAEL. *Subtitling: Concepts and Practices* [online]. 2020 [cit. 20.4.2023]. ISBN 9781317378686. Dostupné také z WWW (DOI): <[10.4324/9781315674278](https://doi.org/10.4324/9781315674278)>.

DESBLACHE, Lucile. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age* [online]. London: Palgrave Macmillan, 2019 [cit. 17.3.2023]. ISBN-13: 978-1137549648.

FRANZON, Johan. Approximations and Appropriations: Making Space for Song Translation in Translation Studies [online]. Electronic Journal of the KäTu Symposium on Translation and Interpreting Studies, 2022 [cit. 12.3.2023]. Dostupné také z WWW (DOI): <<https://www.sktl.fi/@Bin/3053175/MikaEL15+-+Franzon>>.

GIENOW-HECHT, Jessica C. E. Always Blame the Americans: Anti-Americanism in Europe in the Twentieth Century [online]. The American Historical Review 111, no. 4. 2006 [cit. 15.4.2023]. DOI: <<https://doi.org/10.1086/ahr.111.4.1067>>.

GUO, Fenfei et al. Automatic Song Translation for Tonal Languages [online]. DAMO Academy, 2022 [cit. 25.4.2023]. Dostupné také z WWW (DOI): <<http://arxiv.org/abs/2203.13420>>.

HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Abingdon: Routledge, 2014. First edition. ISBN 13: 978-1-138-79477-1.

HRDINOVÁ, Eva. *Kultura v procesu překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2017. Vydání první. ISBN 9788024452081.

JŮZL, Miloš. Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia [online]. Croatian Musicological Society, 1996 [cit. 15.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.jstor.org/stable/3108370>>.

KOPAL a kol. *Film a dějiny 7: Propaganda*. Praha: Casablanca, 2018. V koedici s Ústavem pro studium totalitních režimů. Vydání první. ISBN 978-80-88292-22-7.

KRATOCHVÍL, Matěj. "Our Song!" Nationalism in Folk Music Research and Revival in Socialist Czechoslovakia [online]. *Studia Musicologica*, 2015 [cit. 28.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.jstor.org/stable/45186135>>.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 2017. ISBN 9781138208742.

LEVÝ, Jiří. HAUSENBLAS, Karel. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983. Pyramida (Panorama). Druhé, doplněné vydání. ISBN 80-237-3539-X.

LOW, Peter. *Translating Song: Lyrics and Texts*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. First edition. ISBN 978-1-138-64179-2.

MINORS, Helen. *Music, Text and Translation* [online]. University of Leeds: Bloomsbury Advances in Translation, 2013 [cit. 15.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=512007&lang=cs&site=eds-live&scope=site&authtype=shib&custid=s7108593>>.

Moderní dějiny. Košický vládní program [online]. Občanské sdružení PANT 2023 [cit. 12.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/kosicky-vladni-program-5-4-1945/>>.

NEČASOVÁ, Denisa. *Nový socialistický člověk: Československo 1948-1956*. Brno: Host, 2018. Vydání první. ISBN 978-80-7577-185-8.

NORD, Christiane. *Translating as a purposeful Activity.: Functionalist Approaches Explained*. Abingdon and New York: Routledge, 2018. Second edition. ISBN 978-1-138-57334-5.

PLACÁK, Petr. *Gottwaldovo Československo jako fašistický stát*. Praha: Paseka. Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. Vydání první. ISBN 978-80-87912-32-4.

REISS, Katharina. VERMEER, Hans. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos explained*. Abingdon: Routledge, 2014. First edition. ISBN 9781317640004.

SUSAM-SARAEVA, SEBNEM. *Translation and popular music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations* [online]. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2015 [cit. 10.3.2023]. ISBN 978-3-0353-0769-6.

Supraphon. Budovatelské písně [online]. © SUPRAPHON 2023 [cit. 22.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.supraphon.cz/archiv/31883-budovatelske-pisne>>.

ULMANOVÁ, Hana. *The Reception of American Literature in Czechoslovakia under Communism: 1945-1989* [online]. American Studies International, 1995 [cit. 2.4.2023]. Dostupné také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/41279342>>.

Vlasta: List čs. svazu žen [online]. 1951, roč. 5, č. 1. ISSN 0139-6617. Dostupné také z: <<https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:41de84b0-a820-11e5-b404-005056825209>>.

Elektronické Slovníky:

Britannica. Atonality (music) [online]. ©2019 Encyclopædia Britannica, Inc [cit. 17.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.britannica.com/art/atonality>>.

Britannica. Platonic love (philosophy) [online]. ©2023 Encyclopædia Britannica, Inc [cit. 20.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.britannica.com/topic/Platonic-love>>.

Britannica. Phrase (music): component parts of melody [online]. © 2023 Encyclopædia Britannica, Inc [cit. 12.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.britannica.com/art/phrase-music>>.

Cambridge Dictionary. Cultural appropriation [online]. © Cambridge University Press & Assessment 2023 [cit. 12.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cultural-appropriation>>.

Cambridge Dictionary. Mysticism [online]. © Cambridge University Press & Assessment 2023 [cit. 17.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mysticism>>.

Merriam-Webster. Aria [online]. © 2023 Merriam-Webster, Incorporated [cit. 15.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/aria>>.

Merriam-Webster. Asceticism [online]. © 2023 Merriam-Webster, Incorporated [cit. 5.4.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/asceticism>>.

Wikipedie: otevřená encyklopedie. Vokalíza (hudba) [online]. Wikipedie 2016 [cit. 10.3.2023]. Dostupné také z WWW: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Vokal%C3%ADza_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vokal%C3%ADza_(hudba))>.

Wikipedie: otevřená encyklopedie. Christianizace [online]. Wikipedie 2023 [cit. 1.4.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Christianizace>>.

Wikipedie: otevřená encyklopedie. Libreto [online]. Wikipedie 2023 [cit. 15.4.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Libreto>>.

Písně z praktické části:

EVERLY, Phil and EVERLY, Don. Crying in the rain [online]. Genius lyrics [cit. 4.4.2023]. Dostupné také z WWW: <https://genius.com/The-everly-brothers-crying-in-the-rain-lyrics>.

PORTER, Cole. *Anything goes* [online]. Genius lyrics [cit. 22.3.2023]. Dostupné také z WWW: <<https://genius.com/Cole-porter-anything-goes-lyrics>>.

Anotace

Autor: Andrea Frydrychová

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL

Název bakalářské práce: Překlad amerických písní v ČSR v období 60. let 20. století a jejich analýza

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D

Počet stran: 30

Počet znaků: 75 348

Počet titulů použité literatury: 30

Počet příloh: 1

Klíčová slova v ČJ: komunismus, populární písně, cenzura, Západ, propaganda

Jazyk práce: čeština

Tato bakalářská práce zkoumá, jakým způsobem byl překlad (především) písňových textů v ČSR v 60. letech 20. století ovlivněn cenzurními zásahy. Zároveň je věnována pozornost teoretickým přístupům k překladu písňových textů, významu hudební složky a tehdejšími tématům problematickým z hlediska cenzury.

Annotation

Author: Andrea Frydrychová

Department: Department of English and American Studies, FF UP

Title: American Songs Translation in Czechoslovakia in the 1960s and their Analysis

Supervisor: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D

Number of pages: 30

Number of characters: : 75 348

Number of works cited: 30

Number of attachments: 1

Key words: communism, pop-songs, censorship, the West, propaganda

Language: Czech

This bachelor thesis examines how the translation of (mainly) song lyrics in the Czechoslovakia in the 1960s was affected by censorship. Furthermore, attention is paid to theoretical approaches to the translation of song lyrics, the importance of the musical component, and the problematic issues of the time in terms of censorship.

Příloha⁴⁴:

Originální písně a jejich české cover verze z praktické části:

Go tell it on the Mountain

americký spirituál

Go, tell it on the mountain
Over the hills and everywhere
Go, tell it on the mountain
That Jesus Christ is born

While shepherds kept their watching
O'er silent flocks by night
Behold throughout the heavens
There shone a Holy light

Go, tell it on the mountain
Over the hills and everywhere
Go, tell it on the mountain
That Jesus Christ is born

The shepherds feared and trembled
When, lo! Above the Earth
Rang out the angel chorus
That hailed our Savior's birth

Go, tell it on the mountain
Over the hills and everywhere
Go, tell it on the mountain
That Jesus Christ is born

Down in a lowly manger
Our humble Christ was born
And brought us all salvation
That blessed Christmas morn

Go, tell it on the mountain
Over the hills and everywhere
Go, tell it on the mountain

⁴⁴ Texty všech tří uvedených českých písní a tradicionálu *Go Tel lit on the Mountain* jsem z poslechu ručně přepsala.

That Jesus Christ is born
That Jesus Christ is born

Běž, řekni to těm skalám

Zdeněk Borovec

Běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
běž, řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
běž, řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Když jsem kácel dříví,
tys' právě šla kolem bříz
já řek jsem: budiž chvála přírodě
páni ta má říz

tak koukej běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
běž, řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Když jsem zřel ty botky za bukem
mě polil horkej proud,
inu příroda je příroda
a s tím se nedá hnout

když chceš tak běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
běž řekni to těm skalám,
že já lásku mám

Pak začal svítit měsíc
a celej les se smál
ten les, co měl bejt pokácen
tak stojí tam, co stál

tak koukej běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám
tak běž, řekni to těm skalám, že já lásku mám
tak koukej běž, řekni to těm skalám
zprávu mou sděl i roklinám,
tak běž, řekni to těm skalám, že já lásku mám

Anything goes

Cole Porter

Times have changed
And we've often rewound the clock
Since the Puritans got a shock
When they landed on Plymouth Rock.
If today
Any shock they should try to stem
'Stead of landing on Plymouth Rock,
Plymouth Rock would land on them.

In olden days, a glimpse of stocking
Was looked on as something shocking.
But now, God knows,
Anything goes.

Good authors too who once knew better words
Now only use four-letter words writing prose.
Anything goes.

If driving fast cars you like,
If low bars you like,
If old hymns you like,
If bare limbs you like,
If Mae West you like,
Or me undressed you like,
Why, nobody will oppose.

When ev'ry night the set that's smart is in-
Truding in nudist parties in studios.
Anything goes.

When Missus Ned McLean (God bless her)
Can get Russian reds to "yes" her,
Then I suppose
Anything goes.

When Rockefeller still can hoard en-
Ough money to let Max Gordon
Produce his shows,
Anything goes.

The world has gone mad today

And good's bad today,
And black's white today,
And day's night today,
And that gent today
You gave a cent today
Once had several chateaux.

When folks who still can ride in jitneys
Find out Vanderbilts and Whitneys
Lack baby clo'es,
Anything goes.

If Sam Goldwyn can with great conviction
Instruct Anna Sten in diction,
Then Anna shows
Anything goes.

When you hear that Lady Mendl standing up
Now turns a handspring landing up-
On her toes,
Anything goes.

Just think of those shocks you've got
And those knocks you've got
And those blues you've got
From that news you've got
And those pains you've got
(If any brains you've got)
From those little radios.
So Missus R., with all her trimmin's,
Can broadcast a bed from Simmons
'Cause Franklin knows
Anything goes.

Všechno jde snáz

Zdeněk Borovec

Za dávných dob kdy
dívka zřídka vám
ukázala svá lýtka
Dnes každá z nás
Všechno jde snáz

Řeč básníků dřív hrála rýmy dnes
před rýmy veškerými dáš próze hlas,
všechno jde snáz

Pryč bývalý stud je dnes,
boháč chud je dnes,
chudák ctěn je dnes,
z noci den je dnes,
z ženy muž je dnes a zítřek už je dnes,
buď rád, kdos jej nepropás.

Jsou řečníci, co lžou, však věz to, že
za pravdu dá jim přesto dnes kdekdo z nás,
všechno jde snáz.

instrumentální vyhrávka
vokalíza

Všechno jde snáz.

instrumentální vyhrávka

Všechno jde snáz.
Jsou řečníci, co lžou, však věz to, že
za pravdu dá jim přesto dnes kdekdo z nás,
všechno jde snáz.

vokalíza

Všechno jde snáz.

Vokalíza

Crying In the Rain

The Everly Brothers

I'll never let you see
The way my broken heart is hurting me
I've got my pride and I know how to hide
All my sorrow and pain
I'll do my crying in the rain

If I wait for cloudy skies
You won't know the rain from the tears in my eyes
You'll never know that I still love you so
Though the heartaches remain
I'll do my crying in the rain

Raindrop falling from heaven
Could never wash away my misery
But since we're not together
I look for stormy weather
To hide these tears I hope you'll never see.

Someday when my crying's done
I'm gonna wear a smile and walk in the sun
I may be a fool but till then darling
You'll never see me complain

I'll do my crying in the rain
I'll do my crying in the rain
I'll do my crying in the rain

Sochy v dešti

Zdeněk Borovec

Snad znáš ten divný pár
ona jak nevěsta a on tak stár
pro její smích kdysi píšťalku zdvih
píseň lásky jí hrál
a teď tu pláčou v dešti dál

Proč ten Faun má v očích pláč
vždyť je to jen kámen tak řekněte, nač
pláče ten bloud, že se nemůže hnout
že se zamiloval
a tak tu pláčou v dešti dál

Ona plášt' věčně svléká
což nikdy, nikdy se jí nezdaří
a on sní o té dámě
jak nabídne jí rámě
a osuší jí slzy ze tváří

Ten Faun a ta Athéne
jak možno srdce vložit do kamene
a kdo asi moh
vložit cit do těch soch
kdo to duši jim dal

že ti dva pláčou v dešti dál
že ti dva pláčou v dešti dál
že ti dva pláčou v dešti dál

Písň zmněné v teoretické části:

- *Creep*, Radiohead (1993)
- Take a little piece of my heart (1969)
- Padni na kolena (1970)
- *Píseň bitevních letců*, Miloslav Zachata (1956)
- *Kupředu levá, zpátky ni krok*, Bedřich Bobek (1948)
- *Stavíme nový svět*, Jiří Pajer (1954)
- *Pramínek vlasů*, Jiří Suchý (1959)
- *A tak já zas v tom lítám*, Jan Vyčítal (1969)
- *Amen, pravím vám*, Jiří Štaidl (1968)
- *Čekej tiše*, Jiří Grossmann (1968)
- *Salty dog Blues*, lidová píseň (1950)
- *Woman, woman*, Gary Puckett and The Union Gap (1967)
- *He'll have to go*, Jim Reeves (1959)
- *Cesta rájem*, Jiří Štaidl (1965)
- *Já věřím (Já už vím)*, Eduard Krečmar (1965)
- *Happy end*, Jan Šimon Fiala (1966)
- *Crying in the Chapel*, Elvis Presley a Darrell Glenn (1965)
- *I believe*, Frankie Laine (1953)
- *Just Over In The Gloryland*, tradicionál

- *Bílou tmou*, Eduard Krečmar (1965)
- *Š-š-š*, Jan Šimon Fiala (1967)
- *Hádej*, Libor Křístek (1969)
- *I'll be home*, Pat Boone (1956)
- *Sugartown*, Nancy Sinatra (1965)
- *The Heavenly Club*, Les Sauterelles (1968)
- *When the ship comes in*, Bob Dylan (1964)
- *Chlupatý kaktus*, Josef Gruss (1955)
- *Mužný vous*, Milan Drobný (1972)
- *Písnička pro kočku*, Milan Drobný (1966)
- *Words (don't come easy)*, F. R. David
- *Sen můj a Lízin*, Petr Kotvald a Stanislav Hložek (1983)
- *Marsyas a Apollón*, Marsyas (1984)