

Filozofická fakulta Univerzity Palackého  
Katedra anglistiky a amerikanistiky

Problematika překladu písňových textů na příkladu  
textů Markéty Irglové  
The Issue of Lyrics Translation, a Case Study of  
M. Irglová's Lyrics  
(bakalářská práce)

Autorka: Zuzana Irglová

Vedoucí práce: David Livingstone, Ph.D.

Olomouc 2014

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

*V Olomouci dne 7.5.2014*

.....

*Zuzana Irglová*

## PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu práce Davidu Livingstonovi, Ph.D. za jeho podporu při výběru tématu a za jeho odborné vedení při zpracování mé práce. Vážím si jeho času, který mi věnoval, a jeho rad, které mi byly při psaní práce velikým přínosem. Dále děkuji přátelům a rodině za jejich podporu.

## Seznam zkratk

apod.	a podobně
aj.	a jiné
atd.	a tak dále
atp.	a tak podobně
např.	například
resp.	respektive
VT	výchozí text
CT	cílový text
PT	písňový text
MI	Markéta Irglová
Vs.	versus
Orig.	originál
Př.	překlad

Pro názvy písní, básní, knih, muzikálů či alb jsem použila písmo Times New Roman v kurzívě velikost 12b.

Pro úryvky z písní či básní jsem také použila písmo Times New Roman v kurzívě velikost 12b.

# Obsah

<b>SEZNAM ZKRATEK.....</b>	<b>4</b>
<b>OBSAH.....</b>	<b>5</b>
<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>I. TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>9</b>
<b>1 HUDBA A JEJÍ ROLE.....</b>	<b>9</b>
<b>2 OBECNÁ PROBLEMATIKA PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ .....</b>	<b>9</b>
2.1 SPECIFIČNOST PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ.....	9
2.2 HUDBA, PÍŠŇOVÉ TEXTY A LITERATURA .....	10
2.2.1 <i>Písňové texty jako literární dílo</i> .....	10
2.2.2 <i>Hudba a básně</i> .....	11
2.2.3 <i>Srovnání PT s poezií</i> .....	14
2.2.4 <i>Procházkův překlad sbírky básní Leonarda Cohena Stranger Music</i> .....	16
<b>3 PŘEKLADY PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ V ČESKOSLOVENSKU OD 60. LET 20. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI .....</b>	<b>18</b>
3.1 KONKRÉTNÍ PŘÍKLADY .....	19
<b>4 TEORIE PŘEKladU PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ .....</b>	<b>22</b>
4.1 PŘÍSTUP K PT V RÁMCI TEORIE PŘEKladU .....	22
4.2 PŘEKlad VS. ADAPTACE .....	23
<b>5 PŘEKladATELSKÉ STRATEGIE .....</b>	<b>25</b>
5.1 SKOPOS A FUNKCE PŘEKladU .....	25
5.2 PĚT HLAVNÍCH PŘÍSTUPŮ K PŘEKladU PT .....	26
5.2.1 <i>Překlad PT s ohledem na původní hudbu</i> .....	27
5.2.1.1 <i>Otázka věrnosti v překladu</i> .....	28
<b>II. PRATICKÁ ČÁST .....</b>	<b>31</b>
<b>1 MARKÉTA IRGLOVÁ BIOGRAFIE A TVORBA.....</b>	<b>31</b>
1.1 OSOBNÍ ŽIVOT A KARIÉRA .....	31
1.2 SÓLOVÁ DRÁHA A TVORBA.....	33
<b>2 PŘEKlad PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ BEZ ZOHLEDNĚNÍ HUDEBNÍ SLOŽKY .....</b>	<b>35</b>

<b>3</b>	<b>STRATEGIE PŘI PŘEKladU PT MARKÉTY IRGLOVÉ .....</b>	<b>36</b>
3.1	OTÁZKA RÝMU .....	37
3.2	OBSAH A METAFORY.....	39
3.3	SHRNUTÍ .....	41
	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>42</b>
	<b>POUŽITÉ PÍŠŇOVÉ TEXTY K VLASTNÍMU PŘEKladU A ROZBORU .....</b>	<b>44</b>
	<b>OSTATNÍ POUŽITÉ PÍŠŇOVÉ TEXTY .....</b>	<b>45</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>46</b>
	<b>PŘÍLOHA 1: PÍŠŇOVÉ TEXTY (VT, CT) .....</b>	<b>50</b>
	<b>PŘÍLOHA 2: CD .....</b>	<b>55</b>
	<b>RESUMÉ.....</b>	<b>56</b>
	<b>ANOTACE.....</b>	<b>57</b>

## Úvod

V této bakalářské práci se zabývám obecnou problematikou překladu písňových textů s přihlédnutím na tvorbu Markéty Irglové, a to z hlediska obsahového i formálního. Důvodů pro výběr tohoto tématu bylo několik. Především jsem chtěla zkombinovat dvě oblasti, které mě nejvíce zajímají, tedy překlad a hudbu. Markéta Irglová píše už přes deset let své písně primárně v angličtině, proto jsem chtěla i zjistit, do jaké míry se může její mateřský jazyk v tvorbě odrážet, pokud vůbec. Dále pro mne bylo výzvou zabývat se tématem, kterému se v translatologické oblasti nedostává výrazné pozornosti (Susam-Sarajeva, 2008, s. 187). Už samotný fakt, že se písňové texty překládají tak různým způsobem pro různé účely, znamená, že si v oblasti translatologie své místo zaslouží (Franzon, 2013, s. 373).

Mým primárním cílem však není samotný překlad, skrze který můžu českému posluchači přiblížit tvorbu MI, ale nastínění obecné problematiky specifika a obtížností překladu písňových textů. V této práci je kladen důraz na zkoumání překladu moderních a současných písňových textů z pohledu překladatelských studií a strategií. V současné době se teorií překladu písňových textů nejvíce zabývá Peter Low (2003, 2005), jehož publikace slouží jako primární zdroje. Dále čerpám například z teorie uměleckého překladu obecně v pojetí Levého (2012) a Vilikovského (2002). Součástí práce je teoretická a praktická část.

Teoretická část je věnována jednak obecné charakteristice PT a srovnání stejných či odlišných elementů u poezie a písňových textů. Dále je kladen důraz na různé teorie a strategie překladu PT. Překlad písní se výrazně liší od většiny interlingválních překladů, zejména kvůli jejich propojení s hudební složkou. V teoretické části je uvedeno několik příkladů různých překladatelských strategií a přístupů v závislosti na žánru a typu textu. Zároveň jsem do své práce zařadila i stručnou charakteristiku a přístup k překladu písní v Československé republice v 60. letech 20. století, v době normalizace a později, neboť jsem chtěla čtenáři přiblížit, jakým způsobem mohli být překladatelé společenskými, ideologickými a estetickými podmínkami doby a cenzurou omezeni a jaký to mohlo mít potenciální dopad na vývoj písňové tvorby v České republice obecně.

Praktická část se opět skládá z několika částí. Abych mohla tvorbu Irglové více přiblížit čtenáři, který s ní není seznámen, zaměřím se nejprve na osobnost

Markéty Irglové jako zpěvačky a skladatelky písňových textů. Hovořím o její dosavadní zkušenosti s hudbou a skládáním textů a pokusím se o shrnutí její tvorby primárně z obsahového hlediska. Prostřednictvím rozhovorů jsem zjišťovala, jakým tématům se Markéta Irglová nejvíce věnuje, kdo jsou její největší vzory, jak ji ovlivnily, a proč vlastně nezpívá ve svém rodném jazyce. Skrze tyto rozhovory jsem měla možnost lépe pochopit obsah jejích písní, které pracují často s metaforou a pro nezasvěceného posluchače mohou na první poslech působit obsahově nejasně. Na internetu existuje s M. Irglovou řada rozhovorů, ale málokterý se věnuje přímo otázkám tvorby, inspirace a motivace, takže doufám, že i z tohoto pohledu může být má práce přínosem. Lze namítnout, že pro pochopení a ocenění tvorby autora není důležité mít informace o autorovi a jeho postojích, avšak já se domnívám, že je tomu naopak. Tento postoj zaujímá i Viličková (2002, s 97): „Někdy je potřebná, nebo aspoň prospěšná znalost autorova života, jindy jsou cenné jeho výroky o zásadách, jimiž se dal při své tvorbě vést.“

V teoretické části se věnuji teorii překladu písňových textů, proto druhá sekce praktické části obsahuje překladatelská řešení z písňových textů MI, které jsem přeložila. Stručně se zaměřím na nejvíce problematické oblasti v překladu a uvedu několik příkladů.

Tato práce má jednak sloužit mně, jako autorce této práce a studentce překladatelství, protože mám možnost se více seznámit s překladem žánru, se kterým jsem zatím neměla téměř žádnou zkušenost. Dále má tato práce sloužit posluchačům Markéty Irglové, kteří neumějí anglicky a chtějí se více s její tvorbou seznámit. A v neposlední řadě všem, kteří by se stejným či podobným tématem chtěli v budoucnu zabývat a hledali inspiraci.



# I. TEORETICKÁ ČÁST

## 1 Hudba a její role

Hudba má schopnost vyvolávat v lidech emoce a vzpomínky. Dá se říci, že je to jiná forma jazyka, skrze nějž může umělec posluchači přiblížit tradice a kulturu, kterou je do jisté míry ovlivněn. Pokud nahlížíme na hudbu a její texty jako na uměleckou tvorbu, pak například podle Vilikovského (2002, s. 36) „jazyk zejména v uměleckých dílech figuruje i jako fakt kulturní a společenský.“ Chápeme tím, že jednotlivá slova a výrazy už nemají pouze denotativní význam, ale mohou také odkazovat na citáty, na tvůrce, na jeho epochu apod. (Vilikovský, 2002, s. 36). Navíc se posluchač může často ztotožnit s názory a představami autora samotné písně. Z toho tedy vyplývá, že hudba může hrát důležitou a velmi specifickou roli pro každého z nás nejen z pohledu estetického a hudebního, ale také obsahového a kulturního. Susam-Sarajeva (2008, s. 188) tvrdí, že žádný jiný světský „text“ se nedokáže lidí dotknout tak hluboce jako kombinace hudby a slov.

## 2 Obecná problematika písňových textů

### 2.1 *Specifičnost písňových textů*

Samotné písňové texty mají specifické místo ve slovesné tvorbě. Tato specifičnost je dána tím, že jejich formální (a mnohdy i obsahová) podoba je, na rozdíl od „čisté“ poezie, zásadně ovlivňována dalšími elementy. Surugiu (2010, s. 118) argumentuje, že na rozdíl od novely, povídky nebo básně je v multimediálních textech verbální složka pouze dílčí část komplexního celku. Podobně argumentuje Vilikovský (2002, s. 54): „... stránky – jazyková a ideově-estetická – tvoří dialektickou jednotu, v níž spočívá specifika literárního díla“. V hudbě tedy význam neudává pouze složka slovesná, ale také hudební složka, do které řadíme melodii, hlasitost, dynamiku, rytmus nebo tempo. Také Vilikovský (2002, s. 34), když se zabývá ekvivalencí v různých rovinách, tvrdí, že „Začínáme-li hierarchii jazykových rovin u slova, jaksi mlčky předpokládáme, že všechno, co leží níž (morféma, fonéma), nepadá v úvahu a při překladu nevstupuje do kalkulace. Je to

pravda jen částečně, protože platí jen o některých stylech“. V souvislosti s tím dále uvádí, že spoléhání se na zvukovou stránku slova „se výrazně projevuje tam, kde slovesný projev naráží na požadavky jiných vrstev umění, například v dabingu, ... nebo při překladu operních libret nebo písňových textů” (Vilikovský, 2002, s. 34). Překladatel je tedy postaven do pozice, kdy musí ekvivalenci hledat v různých rovinách najednou (Vilikovský, 2002, s. 35). Za zmínku stojí také termín „poetický jazyk“, který se podle Nidy (2003, s. 132) používá převážně v poezii a písních a podle něj je základní charakteristikou poetického jazyka paralelismus na několika úrovních, například na úrovni zvukové, morfologické, syntaktické, lexikální a sémantické. Je podle něj téměř zákonité, že v poetickém jazyce najdeme alespoň dvě roviny významu v daném díle (Nida, 2003, s.132). O stejné problematice se zmiňuje i Levý (2012, s. 26), který tvrdí, že podle Ingardenovy fenomenologické teorie existují také v literárních textech jednotlivé vrstvy, jako například vrstva sémantických jednotek jazykových, vrstva zobrazených předmětů či vrstva zvukových útvarů jazykových, které jsou spolu spjaty a překladatel musí mezi nimi vztahy zachovávat.

Dále v případě písňových textů dochází k formování jejich podoby v závislosti na hudební složce písně. Nebo naopak, hudba může vznikat v závislosti na textu. V každém případě je právě hudební složka důležitým elementem. Text musí splňovat určité formální atributy, aby se dal zpívat, ať už to jsou přízvuky, frázování nebo délka koncovek.

## ***2.2 Hudba, písňové texty a literatura***

### **2.2.1 Písňové texty jako literární dílo**

Oprávněnost řazení písňových textů mezi „velkou“ literaturu nebo literaturu vůbec, je v moderní době předmětem nekončících diskuzí. Jedním z důvodů, proč písňové texty nejsou automaticky vnímány jako literatura, může být dáno i určitou krátkozrakostí nebo omezenou pamětí při posuzování kvality těchto textů z hlediska literárního. Moderní dobou z tohoto specifického úhlu pohledu rozumíme dobu rozmachu hudebního průmyslu od první poloviny 20. století, tedy s nástupem zábavné, později populární hudby. V dnešní době je mediální prostor skutečně zamořen písňovými texty a popěvky diskutabilní kvality, mnohdy postrádajícími smysl, jejichž jedinou náplní je posloužit jako doplněk k hudební

složce, aby nezůstala osamocena. Množství takovýchto slovesných „děl“, agresivní způsob jejich prezentace ve veřejném prostoru, jejich takřka všudypřítomnost, to vše vybízí přirozeně k tomu, aby písňové texty jako celek byly z oblasti vysoké literatury vykázány, a často se tomu tak děje. Existuje řada studií, které se zabývají tím, kam je vlastně možné písňové texty zařadit. Skrze stručný pohled do historie se můžeme alespoň přiblížit odpovědi na tuto otázku, zda-li je možné písňové texty považovat za kvalitní literární produkt.

Pokud mluvíme o samotném původu literatury, nabízí se termín ústní lidová slovesnost, což jsou slovesná díla, která vznikala mezi lidmi a šíří se ústně z generace na generaci. Řadíme mezi ni například pohádky, mýty, pranostiky, ale také písně či lidové hry. Jedním z významných badatelů v oblasti ústních lidových slovesností byl teoretik John Miles Foley. Podle něj se obecně, avšak mylně, předpokládá, že slovesnost se vyvíjela spolu se starověkými kulturami, například mezopotámskou nebo řeckou, a samotná evropská literatura je na nich postavená. Opravdové kořeny verbálního umění je však třeba hledat ještě mnohem dříve. (Foley, 2003, s. 21)

Jak již bylo zmíněno v předešlém odstavci, písňové texty tedy zdaleka nejsou vynálezem moderní doby. Například již v období romantismu vznikla Lachmannova teorie, že *Iliás* a *Odysea* jsou ve skutečnosti jakési sbírky prastarých lidových písní a nikoli jednotné eposy (Levý, 2012, s. 46). Tyto lidové písně vznikaly mnohem dříve, než vzniklo písmo samé. Homérovy texty byly také často vyprávěny nebo přednášeny s výraznou rytmizací a tato praxe se později stala základem antického divadla. Například milostná lyrika se často přednášela pomocí zpěvu. Samotné slovo lyrika má původ v řečtině a slouží k pojmenování veršovaného zpěvu doprovázeného hrou na lyru. Tedy další důkaz, že spojení textu s hudbou má původ již v dávné historii. Hudba má tedy kořeny v ústní lidové slovesnosti. Ve středověku v této tradici „zpívané“ poezie pokračovali minstrelové, bardí a později trubadúři, tedy potulní zpěváci, vyprávějící příběhy z života pánů, světců, ale i z běžného života.

### **2.2.2 Hudba a básně**

Peter Low (2003, s. 94) ve svém článku *Translating Poetic Songs* používá pro „poetické písně“ termín „umělecké písně“. Jedná se o básně, které byly zhudebněné. V takovém případě je hudba vytvořená podle slov a formy básně,

nikoli zároveň se samotnou básní (Low, 2003, s. 94). Hudba byla a je nadále přítomna, byť skrytě, v tvorbě „čistých“ básníků minulosti, jejichž rytmizace textu a melodičnost jazyka přímo vyzývá ke zhudebnění.

Příkladem může být samotný William Shakespeare, což do značné míry vychází z jeho geniálního talentu autora veršovaných divadelních her. Jeho sonety jsou i v dnešní době předmětem opakovaného zhudebňování moderních hudebníků. Sonet č. 18 zhudebnil např. i David Gilmour z kapely Pink Floyd. Báseň *Tyger* od britského Williama Blakea je vyhledávaná současnými uznávanými hudebníky, například Pattie Smithovou. Vrchol středověké žakovské poezie Carmina Burana naopak zase geniálně zhudebnil skladatel Carl Orff. Je tedy zřejmé, že hudba a text se mohou vzájemně doplňovat a vytvořit tak zcela nové umělecké dílo.

Někteří velcí básníci moderní doby zvolili pro prezentaci svých básní vlastní hudební doprovod. Známá jsou vystoupení Allana Ginsberga s harmoniem a při čtení své poezie se nechával doprovázet např. i jeden z největších moderních amerických básníků Gery Snyder. Nakonec i knihu básní *Book of Longing* Leonarda Cohena, na kterého se ve své práci často odvolávám, zhudebnil v roce 2007 respektovaný hudební skladatel Philip Glass.

Obdobně i tvorba českých básníků přitahuje a přitahovala současné hudebníky. Hudebního zpracování se opakovaně dočkaly básně Josefa Kainara (Vladimír Mišík, *Flamengo*), Josefa Hory (Vladimír Merta), Václava Hraběte (Vladimír Mišík) atp. Velmi zajímavé je také postavení Karla Kryla jako básníka i hudebníka v jedné osobě. Uznávaný hudební kritik a publicista Jiří Černý (cit. podle Stašová, © 2000–2014) v této souvislosti říká: „O Karlovi píší, že byl hlavně básník nebo i komentátor, ale já to považuji za nedorozumění. On byl přece především písničkář! Jeho písničky neměly jen formálně dokonalé texty, ale také silné melodie. Karel byl výborný zpěvák...“ Sám Kryl v jednom z rádiových pořadů kdysi řekl: „Už je tomu tak, že písničkář jest – oproti skladateli nebo textaři – zvýhodněn. Slabší text vylepší melodií, slabší melodie jest omluvena závažností textu.“

U Leonarda Cohena či Boba Dylana je tato otázka ještě o něco záludnější. Oba jsou to uznávaní básníci i textaři a také hudebníci. Leonard Cohen se proslavil nejdříve svými básněmi, až poté se začal věnovat hudbě. Některé své básně zhudebnil nebo složil písňové texty přímo pro hudbu. Podobně jako u Karla

Kryla, je polemika „básník vs. písničkář“ stále nedořešená a asi jen stěží lze najít objektivní pravdu, zda je Cohen více básník nebo písničkář. Často se jako jakýsi střed uvádí termín „básník s kytarou“. Názory se samozřejmě velmi liší celým hudebně a literárně-kritickým spektrem. Posuzování poezie nebo celkově kvality daného díla může být velmi subjektivní záležitostí, byť do jisté míry existují daná a obecně platná základní kritéria hodnocení. Například literární kritik Joseph Urgo (1997) tvrdí, že Cohenova poezie je průměrná, příjemná na poslech, ale není čtivá. A až propojením básní a textů vzniká něco výjimečného. I tak je ale Cohen obecně vnímán jako vynikající básník a zároveň má veliký talent hudbou ideálně podtrhnout náladu, sdělení i význam svých textů a básní. Zajímavostí je, že Cohen byl v roce 2011 oceněn Cenou prince Asturského v kategorii „literatura“, zatímco Dylan dostal stejné ocenění v roce 2007 v kategorii „umění“ a pak v roce 2008 i nejvyšší americké literární ocenění – Pulitzerovu cenu. Zároveň se Cohenovi i Dylanovi dostalo řady hudebních ocenění, například cena Grammy nebo zařazení do Rock and Roll Hall of Fame.

Všechny tyto příklady uvádím především proto, abych zdůraznila, že samotné označení písňový text vůbec nic nevyovídá o kvalitě tohoto textu z literárního či uměleckého hlediska. Nelze jej předem zatratit ani považovat za něco méněcenného jen proto, že se do našich uší, dobrovolně či bez našeho přičinění, dostávají i texty písní, které nemají s poezií nic společného. Ať už se jedná o zhudebněnou poezii nebo text psaný na existující hudbu či o proces tvorby, kdy jedna složka navzájem ovlivňuje tu druhou již v průběhu vzniku písně, vždy je třeba bez apriorního odsudku posuzovat jen dílo samotné, bez ohledu na to, jestli zní z komerčního rádia nebo například ze stanice Vltava. Dále chci také poukázat na fakt, že už samotné hodnocení například zmiňovaného Cohena jako básníka a písničkáře v jednom vypovídá o tom, že i písňové texty mohou být vnímány jako poezie nebo kvalitní literární materiál obecně.

Jak již bylo uvedeno výše, pro posuzování kvality slovesného díla je zásadní dílo samé, tedy text. Z literárního hlediska může existovat podprůměrná báseň stejně jako nadprůměrný písňový text a vykazovat automaticky písňové texty ze světa „vysoké“ literatury je překonaný přístup. Je tedy na místě přijmout závěr, že zpívané texty nemusí být vůči „čisté poezii“ ničím podřadným a že mohou dosahovat srovnatelných uměleckých kvalit jako tato tzv. čistá či vysoká poezie.

### 2.2.3 Srovnání PT s poezií

*„A poem has a certain — a different time. For instance, a poem is a very private experience, and it doesn't have a driving tempo. In other words, you know, you can go back and forward; you can come back; you can linger. You know, it's a completely different time reference. Whereas a song, you know, you've got a tempo. You know, you've got something that is moving swiftly. You can't stop it, you know? And it's designed to move swiftly from, you know, mouth to mouth, heart to heart, where a poem really speaks to something that has no time and that is — it's a completely different perception.“ (Cohen, 2006)*

Poezie a písňové texty mají mnoho společného, ale také mnoho odlišného. Na úvod jsem uvedla citát Leonarda Cohena.

Základním rozdílem mezi poezií a písní, respektive písňovými texty, je ten, že báseň může čtenář/posluchač ocenit jak při čtení, tak při poslechu, zatímco píseň je obvykle určena pouze k poslechu. Tento fakt může textaře omezit v použití některých literárních a poetických prostředků. Například homonyma či grafické rýmy, které lze odhalit pouze v psané podobě, použije textař písně méně často než prostředky, které lze vnímat pouhým poslechem (rýmy, aliterace).

Zároveň se oblast problematiky překladu poezie na některých místech prolíná a problémy, se kterými se překladatelé obou žánrů potýkají, mohou být velmi podobné. U obou můžeme například nalézt rýmy, repetici či metafory. Vzhledem k tomu, že se zde objevuje veliké množství různých lingvistických, sémantických a jiných jevů, „translators must choose whether and how to respect semantic precision, cadence, rhyme, plays on words, phonetic patterns, recurring images, anglicisms, neologisms, ambiguities or whatever other elements mark the work, and determine their place in the textual hierarchy“ (Cogswell, 1990, s. 1). Překladatel se musí tedy před i během procesu překládání rozhodovat, které vrstvy textu budou mít větší prioritu a které prioritu menší.

Jak již bylo výše uvedeno, specifická písňového textu spočívá v jeho propojení s hudební složkou díla. Struktura a podoba textu je ovlivněna hudební složkou a navázána na ni. Tato vazba tvoří základní překladatelskou obtíž, obdobně ale jako u poezie, která je výrazně rýmovaná a zvukomalebnost může být jejím výrazným stavebním prvkem.

U poezie, kde je zvuková složka takto výrazná, je překladatel nucen zodpovědět základní otázku, zda-li se držet zvukové stránky a hledat slova, která odpovídají akusticky, ale obsahově se dokonale nekryjí, nebo dát přednost stránce obsahové a hledat vhodné výrazy, co nejvíce se blíží originálu. Uvedené dilema v podstatě neexistuje, pokud je básnický text psaný volným veršem s minimálním důrazem na zvukovou (rytmickou) složku a překladatel dostává volný prostor pro využití svých schopností a imaginace.

Pokud nahlížíme na písňový text jako na poezii, je vhodné uvést tři hlavní náležitosti „dobré“ básně, které uvádí Paul Selver (1966, s. 21) ve své knize *Art of Translating Poetry*:

1. její obsah a téma
2. rytmická struktura
3. verbální a hudební aspekty, registr.

Stejně náležitosti má obvykle i píseň. Selver (1966, s.21) je toho názoru, že kvalita překladu závisí na tom, do jaké míry se překladateli podaří do CT převést a zachovat tyto hlavní náležitosti. Zároveň ale dodává, že jen stěží je možné je všechny v CT zachovat a že překladatel bude rád, pokud se mu zdařile podaří převést alespoň některou z nich. (Selver, 1966, s. 23)

Pokud je text určen k interpretaci písně v českém jazyce, pak překladatel musí vycházet nejen z rýmů a asonance původního textu (jsou-li zde přítomny), ale navíc i ze zvukové/rytmické složky samotné hudby. Hlavním problémem, na který zde překladatel narazí, je rozdílnost v hlavním přízvuku u češtiny a angličtiny. Dále je pak problematické obvyklé zakončení anglických veršů dlouhou slabikou, což činí tento jazyk mimořádně zpěvným (na rozdíl od češtiny, která si libuje v zakončení tvrdými a krátkými souhláskami).

Překlad rýmovaného písňového textu z angličtiny, který by se dal zpívat a splňoval umělecké kvality originálu, je obtížnou disciplínou a jen nemnoho českých překladatelů/textařů ji zvládlo na výbornou. K těm nejlepším bezesporu patří Zdeněk Rytíř. Na konci 60. let kongeniálně přeložil z angličtiny řadu písní, mj. *Suzanne* Leonarda Cohena, kterou v češtině nazpíval Václav Neckář. V tomto překladu se mu podařilo dokonale převést původní text a významy do češtiny a zároveň zachovat rytmickou stavbu písně a její celkové vyznění.

## 2.2.4 Procházkův překlad sbírky básní Leonarda Cohena *Stranger Music*

Důvodů, proč je tato kapitola věnována překladu sbírky básní, je několik. Ze subjektivního hlediska pro mne Leonard Cohen představuje určitý vrchol „písňové poezie“ a jsem s jeho tvorbou detailně obeznámena. Z objektivního pohledu jsou pak Cohenovy texty pro každého překladatele náročným úkolem a výzvou, a to především pro svou komplexnost – najdeme v nich velké množství kulturně-historických i náboženských referencí, odkazů na vlastní život a zážitky, řadu idiomatických výrazů apod. Vzhledem k této složitosti mnohdy na první pohled jednoduchých textů nepřekvapuje, že ne vždy je překladatel v případě Cohenovy tvorby úspěšný. Příkladem může být kniha překladů Cohenových textů autora Václava Procházký *Hudba neznámého* (2004) (v originále *Stranger Music*, 1994), která svého času vzbudila v překladatelských kruzích oprávněnou vlnu kritických reakcí. Následující příklady, které pro čtenáře z přeložené knihy vybral do své recenze Jan Vaněk (2004), mohou být důkazem toho, jak překladatel postrádající nejenom znalosti kulturně specifické, ale dokonce i základní znalost výchozího jazyka na úrovni idiomů a gramatických jevů a který navíc nerespektuje ani formu výchozího textu, může vyhotovit „překlad“, který nakonec postrádá jakýkoli smysl. Díky tomu není překlad pro cílového čtenáře či posluchače přínosný. Ve známé písni *Bird on Wire* je verš „*I have tried in my way to be free*“, což Procházka překládá jako „*Na své pouti jsem se vždycky snažil být svobodný*“ (Cohen v překladu V. Procházký, 2003, s.136). Je evidentní, že záměna předložek *in* a *on* zcela mění význam celé věty. „Nebo v další básni postava zavraždí malého chlapce, přičemž se hájí *I didn't think he'd mind*.“ (Vaněk, 2004) Procházka tento verš přeložil jako „*Netušil jsem, že má mozek*“ (Cohen v překladu V. Procházký, 2003, s. 70). *Mind* samozřejmě je i substantivum, akorát zde překladatelovi uniklo, že zde figuruje jako sloveso (Vaněk, 2004). Tady se tedy jedná o neznalost samotného jazyka.

V básni *Čekání na zážrak* (Cohen v překladu V. Procházký, 2003, s. 349) došlo ke zcela nepochopitelné modulaci:



*„Nelíbilo by se ti to, miláčku.*

*Nelíbilo by se ti tu.*

*Je tu příliš mnoho zábavy a rozsudky jsou přísné.*

Čtenář se musí ptát: může vůbec být něco jako příliš mnoho zábavy, a jak to jde dohromady s přísnými rozsudky? Inu, přesně naopak:

*So you wouldn't like it, baby.*

*You wouldn't like it here.*

*There's not much entertainment*

*and the judgements are severe.” (Vaněk, 2004)*

V Procházkově překladu se mísí nejen již předtím zmiňovaná neznalost základních gramatických a lingvistických jevů, ale také “to, jak zplošťuje a rozmělnuje každé subtilnější, příznakovější spojení na obecné, vágní a často i neúplné formulace. Na druhou stranu jako by to chtěl vykompenzovat, oplétá rázná a jednoduchá vyjádření barokním krajkovím umělé poetičnosti. Kniha se prostě nedá číst a u nic netušícího čtenáře je způsobilá zničit Cohenovu pověst. Procházka soustavně mění opravdové básně s myšlenkou, vtipem, energií i sebeironií na rozbředlé patvary.” (Vaněk, 2004) Příkladů by bylo mnohem více, ale chtěla jsem pouze poukázat na to, jak i překladatel, který se navíc údajně Cohenově tvorbě věnuje už přes dvacet let, může cílový text tak znehodnotit, že pro čtenáře či posluchače nemá žádný přínos. Pokud platí, že „cílem překladu je reprodukovat informaci,... její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci.“ (Vilikovský, 2002, s. 21), z Procházkových překladů vyplývá, že tuto zásadu nerespektoval. „Nelze teoreticky ani umělecky hájit takovou překladatelskou interpretaci, která do díla vkládá prvky nesourodé, odporující objektivní ideji.“ (Levý, 2012, s. 60)

Přitom je to škoda, protože Leonard Cohen je velkým hudebním a literárním vzorem již několika generací i českých čtenářů, kteří by si rádi přečetli kvalitní překlad této knihy a objevili tak v Cohenově tvorbě sdělení, které vzhledem k často kryptickému typu psaní předtím nemohli pochopit.

Jak je z výše uvedených příkladů zřejmé, překlad písní, a samozřejmě i básní, může být opravdovým překladatelským oříškem i pro zkušené překladatele.

### 3 Překlady písňových textů v Československu od 60. let 20. století do současnosti

Česká televize odvysílala 24.4.2014 pořad s názvem *Kam zmizel ten starý song* natočený v roce 2003. Hlavním hostem tohoto dílu byl Vladimír Poštulka, významný textař a překladatel, absolvent scenáristiky na FAMU. V rozhovoru s Milanem Lasicou hovořil o tom, jakým způsobem se překládaly a celkově vytvářely hudební texty v 60. letech a později v Československé republice. Dále také o tom, jak byla tehdy překladatelská a textařská tvorba ovlivněna cenzurou. Jako studentku překladatelství, která si vybrala téma překladu písňových textů, mě to velmi zaujalo, proto jsem se rozhodla o tom ve své práci zmínit.

Situace týkající se překladů písní v Československé republice začátkem období normalizace byla velmi specifická, oproti zemím Západu. Ještě v šedesátých letech se československá populární hudba a kultura obecně velmi rozvíjela, díky celkovému uvolnění ve společnosti v druhé polovině 60. let tak vznikla řada velmi kvalitních českých verzí zahraničních hitů, a to i díky mimořádným překladatelským a textařským osobnostem. Z nich je třeba na prvním místě jmenovat Zdeňka Rytíře a jeho velmi vydařený překlad písně Boba Dylana *Times They Are A'Changin* (*Časy se mění*), který dokonale sedí k původní hudbě a zároveň obsahově odpovídá originálu.

S příchodem normalizace však propaganda dávala hudbě za vinu, že vede k apolitickým postojům a narušování socialistické ideologie (Blüml, [2013]). Postupně byly podmínky pro umělce čím dál těžší, neboť hudba a umělci byli normalizačním režimem omezováni cenzurními zásahy a jen ti, kteří prošli rekvalifikačními zkouškami, mohli veřejně vystupovat. Podle Blümle ([2013]) mělo represivní působení normalizační kulturní politiky za následek, že se z populární hudby vytratil názor. „Normalizace naučila tvůrce a zpěváky populární hudby o závažných věcech mlčet, ... , do ničeho se nemíchat. Literárně i hudebně nesmírně bohaté, zajímavé a chytré písně druhé poloviny 60. let tak v 70. a 80. letech nahradily triviální popěvky zaměřené pouze na bezkonfliktní téma zábavy.“ (Blüml, [2013]) Veškerý kulturní projev byl ostře hlídán a populární hudba byla nástrojem socialistického režimu. Zároveň v tomto období byla dostupnost západní hudby, ať již v médiích nebo na hudebních nosičích, minimální. Z této situace vyplynul oblíbený trend populární písně zahraničních

interpretů přetvářet. Myslí se tím to, že původní melodie zůstala zachovaná, ale texty nebyly přeloženy, nýbrž byly uzpůsobeny tak, aby nevyjadřovaly protirežimní názory, jiné ideologie a antikonformismus. Z písní se tak stávalo něco plytkého a vágního, co obsahově s původními texty nemělo nic společného. Text písní byl často „přetvořen“ s podobnými zvukomalebnými vlastnostmi jako originál, ale další vrstvy písní (např. lexikální, sémantická, stylistická) zůstaly málokdy zachované. Franzon (2008, s. 380) tvrdí, že vytváření zcela jiného textu, který neodpovídá originálu, je „result of importation and marketing of musico-verbal material between languages and cultures. This option is probably most widespread in certain genres within popular music, where songs have been bought and sold like commodities to be fitted to and marketed by domestic artists...” V takovém případě se jedná o „překlad” zcela volný, dokonce by bylo vhodnější použít výraz *adaptace*.

Podle Poštulky (2003) byl v té době problém hlavně v tom, „...že se objevovalo daleko více nabídek na textování cizích věcí, teda z angličtiny, vlastně šlo o překlady. A tam byl problém, že málokterý textař se to řemeslo naučil tak, aby to dokázal dělat.“

### **3.1 Konkrétní příklady**

Dále mluvil Poštulka (2003) o tom, jakým způsobem její cenzura v překladatelské a textařské tvorbě omezovala. Jako příklad uvedl překlad písně *Don't Bogart That Joint* z filmu *Easy Rider*. *Bogart* znamená „dokouřit do konce“, protože tak kouřil cigarety Humphrey Bogart. Kouření marihuany by bylo jistě cenzory vnímáno jako jeden ze symbolů prozápadního smýšlení a chování, a tedy pro píseň nepřijatelné. Pavel Bobek, který tenkrát tuto píseň v češtině nazpíval, chtěl, aby překlad obsahově odpovídal originálu a aby zároveň zněl stejně. „V té době byla cenzura, takže to byl velmi náročný požadavek. Nakonec jsem to udělal tak jako *Pojď stoupat jak dým až tam*, to právě ta cenzura přehlídla,..., takže to prošlo a nikomu to nevadilo.“ (Poštulka, 2003)

Dalším zajímavým příkladem je píseň *Needle and Pins* textařů Jacka Nitzscheho and Sonnyho Bonoa, mj. přezpívána kapelou *Smokie*, která byla přeložena jako *Mýdlový princ*. Už překlad názvu písně napoví, jakým způsobem se v normalizačním období a obecně až do pádu komunismu přistupovalo k překladům písní. V originále se zpívá například „*You'll feel those needless and*

*pins, hurtin' her, hurtin' her*“, v překladu potom „*Tak tohle je on, ten hladký mýdlový princ, fešák, fešák*“. Rytmika písně v podání Václava Neckáře zůstala zachovaná, ale jak je vidět, píseň má zcela triviální až naivní obsah a celkově neodpovídá originálu. Některé části písně jsou ekvivalentní k originálu, avšak celkově můžeme přeloženou verzi hodnotit nikoli jako překlad, ale jako adaptaci, neboť dochází ve velké až v podstatě zásadní míře k zásahům do textu.

V 80. letech zpěvačka Aneka nazpívala hit *Japanese Boy*, přeložený Michaelem Prostějovským jako *Mimořádná linka*. Toto je obzvláště vydařený příklad, neboť ani samotné verše v rámci písně na sebe téměř nenavazují a v podstatě nedávají žádný smysl. V první sloce se zpívá „*Was it something I've said or done, that made him pack his bags and run? Could it be another he's found?*“, do češtiny přeloženo jako „*Mimořádná linka OK, byla o ní zmínka OK, v koutku děcko spinká, OK*“.

Na okraj tohoto tématu je nutno dodat, že bezobsažné nebo původní texty, hrubě zkreslující písňové překlady, normalizační éru přežily a vyskytují se v české populární hudbě i nadále. To jen dokazuje skutečnost, že cenzurní a ideologický tlak může pominout, zatímco tlak komerčního nevkusu a neprofesionality v oblasti překladů písňových textů úporně přežívá. Příkladem může být text Cohenovy písně *Hallelujah* z pera Gábiny Osvaldové, přeložený jako *Desatero*. Bylo by vhodné zde text uvést celý, avšak vzhledem k omezenému prostoru zmíním pouze některé verše. Zatímco Cohen v této písni vypráví biblický příběh, Osvaldová se zřejmě domnívala, že text je pro české publikum příliš složitý. Jinak si její překladatelské řešení nedokáží vysvětlit. Například tato sloka:

VT (Leonard Cohen)

*You say I took the name in vain*

*I don't even know the name*

*But if I did, well, really, what's it to you?*

*There's a blaze of light in every word*

*It doesn't matter which you heard*

*The holy or the broken Hallelujah*

CT (Gábina Osvaldová)

*Tak předně bysme neměli*

*Furt lézt do cizích postelí*

*A lhát a rvát se, i když se to nedá*

*A udávat svý sousedy*

*Mít chuť na jejich obědy*

*Taky je to ostuda, až běda*

Podobných příkladů by bylo bezpočet, ale považovala jsem za vhodné a zajímavé zmínit alespoň několik, protože dle mého je takové přetváření písní velmi zajímavým fenoménem, nejen z pohledu hudebního, ale především překladatelského. Je zřejmé, že i vytváření nového textu k hudbě má své hranice a zůstává k zamyšlení, zda pak takový překlad či adaptace nedělá původní hudbě a autorovi jen ostudu.

## 4 Teorie překladu písňových textů

### 4.1 Přístup k PT v rámci teorie překladu

Jak již bylo zmíněno v první části, hudba nás provází celým životem a hraje důležitou kulturní i společenskou roli, proto je překvapivé, že i přesto byl podle autorky Susam-Sarajeva (2008, s. 187) ještě donedávna překlad písňových textů v rámci teorie překladu neprozkoumanou oblastí. Způsobeno je to podle ní mimo jiné tím, že „musical material has mostly been considered somewhat outside the borders of translation studies, as traditionally conceived. The mere mention of translation within the context of music opens a huge can of worms for many researchers and practitioners. The fuzzy boundaries between ‘translation’, ‘adaptation’, ‘version’, ‘rewriting’, etc. and the pervasiveness of covert and unacknowledged translations in music have generally limited research in this area to overt and canonized translation practices, such as those undertaken for the opera (Susam-Sarajeva, 2008, s. 189)“.

Podle Franzona (2008, s. 373) oproti jiným žánrům překladatel málokdy dostane zakázku na překlad písňového textu. Vzhledem ke stále rostoucímu zájmu o audiovizuální a sluchovou komunikaci je překvapivé, že se zatím příliš teoretiků překladu písní nevěnuje. Důvodů, proč tomu tak zatím je, může být několik. Ve speciálním vydání časopisu *The Translator* Susam-Sarajeva (2008, s. 188-189) uvádí, že jedním z důvodů mohou být metodologická úskalí, neboť při překladu písní dochází ke změně vnímání tradičních hranic mezi *překladem*, *adaptací* nebo *přepisem*. Dále je podle ní třeba u překladu PT zaujmout mnohem komplexnější přístup, tzv. mutlidisciplinární přístup. Chápeme jej tak, že překladatel musí brát ohled nejen na lingvistickou složku výchozího textu, ale zároveň zde hrají důležitou roli faktory z jiných vědních disciplín, jako je například sémiotika, muzikologie, sociologie apod. V rámci multidisciplinárního přístupu tedy následně dochází k propletení translologie s kulturními studií, mediálními studií a muzikologií (Surugiu, 2010, s. 117).

Nicméně překladatelé se překladu PT věnují obzvláště kvůli zpřístupnění obsahu písně publiku dané jazykové oblasti. Může se však stát, že publikum překlad v podstatě neocení, protože najednou zní jinak, než jak píseň znají. Navíc

se jim obsah písně v jiném jazyce nelíbí, byť předtím ji dokázali ocenit i bez znalosti obsahu. (Susam-Sarajeva, 2008, s. 192)

Na samotné překládání písňových textů se nahlíží různě. Někteří k němu mají pozitivní přístup a obhajují důležitost překládání, někteří na ně nahlíží negativně a s odmítavostí. Byť se Peter Low (2008, s. 2) do hloubky zajímá překladem PT s ohledem na původní hudbu, ve svém článku *Translating Songs that Rhyme* zmiňuje: „Only the source text offers the actual words set by the composer, along with all their phonic features such as rhymes and vowel-sounds, and of course their integral meaning“ (Low, 2008, s. 2).

Stejného názoru byl i významný belgický literární kritik a lingvista, jehož vášní byla i hudba a poezie, Nicholas Ruwet (1972, s. 152) a podle něj PT přeložením přichází o část své lingvistické a hudební hodnoty. Zvuk původního jazyka a dané frázování jsou náležitosti písně, které se jen stěží dají napodobit.

Naproti tomu může být píseň vnímána jako hudební projev a pro plné ocenění písně je důležité porozumět i slovům (Garran, 1946, s. 8). Dle mého je to velmi subjektivní, protože pro někoho mohou být texty písní důležité do takové míry, že pokud se jim nelíbí, píseň neocení. Naopak někdo zase nepřikládá obsahu takový smysl a může pro něj být důležitější to, jak slova spojená s hudbou zní.

## **4.2 Překlad vs. adaptace**

Překlada písní se často věnují lidé, například příznivci umělce, kteří k výchozímu textu nepřístupují jako překladatelé, nýbrž de facto zprostředkovatelé písně, jejíž obsah se snaží cílovému posluchači přiblížit. Důraz je v takovém případě kladen na obsah, ale často na úkor formy, která není zanedbatelná, protože je odrazem specifčnosti autorova tvůrčího stylu. Na internetu lze najít mnoho amatérských překladů písní, které sice mohou být sémanticky ekvivalentní k výchozímu textu, avšak zde je diskutabilní, zda se jedná opravdu o kvalitní překlad. Často se může jednat o doslovný překlad, který byl vyhotoven bez ohledu na kulturně specifické elementy, nebo se překladateli nepodařilo správně „číst mezi řádky“. Při bližší analýze si můžeme také uvědomit, že tvůrce takového překladu se neztotožnil ani s estetickým východiskem originálu. Vilikovský (2002, s. 123) se u takového překladu zamýšlí, zda jej vůbec můžeme nazývat překladem. „Nové dílo sice reprodukuje význam svého vzoru, ale je sporné, do jaké míry přenáší i jeho smysl, autorskou intenci“ (Vilikovský, 2002, s. 123). Low (2013, s. 230) používá termín

*adaptace* pro „...target texts which display additions, omissions and/or other unforced deviations from the source”. Přistupuje k rozdílu mezi překladem a adaptací však opačně než Vilikovský, tedy podle toho, do jaké míry je zachována sémantická věrnost: „... a translation is a TT where all significant details of meaning have been transferred, whereas an adaptation is a derivative text where significant details of meaning have not been transferred which easily could have been“ (Low, 2013, s. 237). Zároveň tvrdí, že nelze jednoznačně říci, jestli má adaptace menší hodnotu než překlad, či naopak. Záleží vždy na typu textu, protože například u ukolébavek není kladen takový důraz na obsah, tedy překladatelův CT může být adaptací. Neznamená to však, že by byl CT automaticky nekvalitním literárním produktem. (Low, 2013, s. 237)



## 5 Překladačské strategie

### 5.1 *Skopos a funkce překladu*

Překladač může svůj postoj k překladu zaujmout na základě teorie skoposu, což znamená, že si musí ujasnit, jaká je funkce cílového textu v cílovém kontextu. Podle Vermeera (2000 cit. podle Low, 2005) může skopos pomoci určit, zda musí výchozí text přeložit, parafrázovat nebo zcela přepracovat. Dále i Franzon (2008, s. 375) tvrdí, že než se překladač pustí do práce, měl by si odpovědět na otázku, jestli bude cílový text zpíván nebo nikoli a jaké bude obecně jeho budoucí využití, neboť právě to bude určující pro celou překladačskou práci. Obecně je podle Vilikovského (2002, s. 90) „úkolem překladače je reprodukovat literární dílo v jiném jazyku tak, aby zachoval jeho estetický charakter a působení na čtenáře v odlišném literárním a kulturním kontextu.“ Peter Low také cituje tento argument: „in discussing sense, emphasises the need to look at the song as a whole: ‘The translator must try primarily to reproduce the spirit and mood of the original’” (Drinker, 1952 cit. Low, 2008, s. 12).

Je však třeba si položit několik základních otázek: „Will the target performers and audience be interested in the music, the original lyrics, or the combined musico-verbal effect of a sung performance? Are the original lyrics to be kept, perhaps to give an impression of authenticity? Is the translation intended for singing in the first place? Is the music to be presented as originally written or can it be modified?” (Franzon, 2008, s. 396) Odpovědi na tyto otázky určí, jakým směrem by se překladač měl ubírat.

V dalších kapitolách bude zmíněno několik různých přístupů a strategií k překladu písňových textů. Vzhledem k tomu, že překlad PT ještě nemá své pevné místo v rámci teorie překladu, překladač má mnoho možností, jak k výchozímu textu přistoupit. Navíc písňový text je tvořen tolika různými vrstvami (sémantickou, jazykovou, hudební, stylistickou), že je téměř nemožné určit, jaké překladačské strategie jsou nejlepší. Vždy záleží na efektu, který má text vzbudit, na zadání, možnostech cílového jazyka a primárně – na volbě samotného překladače.

## 5.2 Pět hlavních přístupů k překladu PT

Tato kapitola je věnovaná pěti základním přístupům k překládání hudebních textů, které ve studii *Choices in Song Translations* nabízí Johan Franzon (2008). Podle něj jsou překlady písní z pohledu sémantické adekvátnosti velikou výzvou: „A song translation that strives to be semantically accurate can hardly be sung to the music written for the original lyrics, and a song translation that follows the original music must sacrifice optimal verbal fidelity” (Franzon, 2008, s. 377). Nicméně však dodává, že existují překlady, které stojí někde uprostřed (Franzon, 2008, s. 377). Překladatel by si měl nejprve ujasnit, jaké je budoucí využití CT a poté si podle toho vybrat, jak k překladu přistoupí:

1. Nepřekládat text vůbec
2. Přeložit texty bez ohledu na hudbu
3. Vytvořit zcela nový text bez ohledu na originál
4. Vytvořit text a hudbu mu přizpůsobit,
5. Přizpůsobit překlad původní hudbě. (Franzon, 2008, s. 376)

Franzon (2008, s. 396) však také dodává, že ve skutečnosti může překladatel kombinovat tyto strategie s ohledem na jeho cíl a na koncové využití CT.

U prvního přístupu Franzon (2008, s. 378) uvádí, že překladatelovo rozhodnutí písňový text nepřekládat může být ovlivněné také žánrem nebo využitím CT. Velmi často je to případ filmové písně, jejíž text je převeden do titulků. V takovém případě text není do cílového jazyka převeden například nedostatkem času na straně překladatele nebo si to nepřeje vysílací společnost. Zároveň ale dodává, že „in other cases, however, leaving a song untranslated can be a viable, even the preferable, option“ (Franzon, 2008, s. 378). Rozhodnutí ponechat PT v originále může být motivováno tím, že obsah písně není relevantní k celkovému obsahu filmu. Nebo může překladatel předpokládat, že přeložení písně by jí ubíralo na autenticitě a kulturní zážitek by se tím narušil. Pokud tedy PT zůstane nepřeložený, musí se mít na paměti, že „...a switch from the target reader/listener’s language to the original language should not result in dysfunctional disruption...” (Franzon, 2008, s. 378).

V této práci se nejvíce věnuji přístupům 2, 3 a 5. Přístup číslo 2 jsem aplikovala na mé vlastní překlady textů Markéty Irglová a je součástí praktické práce. Třetí přístup, tedy vytvoření CT bez ohledu na původní hudbu, je stručně

popsaný v kapitole č. 3. Čtvrtý přístup, tedy uzpůsobit hudbu textu, je relevantní u PT, které jsou tou důležitější součástí písně. Týká se to například zhudebněných kanonizovaných textů, nejčastěji textů z Bible. Pátý přístup, přizpůsobení CT původní hudbě, je z překladatelského hlediska podnětný, proto je mu věnována kapitola 5.2.1.

### 5.2.1 Překlad PT s ohledem na původní hudbu

Jedním z překladatelů, který se zabývá problematikou přizpůsobení CT původní hudbě, je již několikrát zmiňovaný P. Low. Ve svých článcích a publikacích pojednává primárně o překladech, jejichž funkcí neboli skoposem je spojení s původní hudbou. Low (2003, s. 105) tvrdí, že pokud překladatel vytváří „zpěvný překlad“, je vystaven řadě úskalí, protože musí vytvořit překlad, který bude sedět do původní hudby, ať už například z hlediska rytmu či přízvuku. Pokud se jedná o překlad textu pro umělecké zpracování, P. Low (2005, s. 186) nabízí *The Pentathlon Principle* jako výčet základních a nejdůležitějších elementů, které by měl překladatel respektovat. Jsou jimi zpěvnost, smysl, přirozenost, rytmus a rým. Překladatel PT by měl mít dobrý cit pro všech těchto pět elementů. Tento *Pentathlon Principle* je „...a reaction against those who would dictate rules, such as ‘Rhyme always perfectly’ or ‘Don’t alter the syllable-count’ or ‘Keep the same metaphor’ - the very rules which have made people liken this translating task to a ‘strait-jacket’. A more thoughtful response is to say: ‘Those things are desirable, but losing two points here may prevent the loss of five elsewhere’” (Low, 2008, s. 5).

Low (2005, s. 250) zdůrazňuje, že ke všem těmto elementům v písni se má přistupovat flexibilně a pragmaticky. Důležitý je konečný efekt přeložené písně. Dále také Johan Franzon (2008, s. 374) tvrdí, že „if a song is to be performed in another language, the assignment calls for a ‘singable’ target text“. Pokud musí tedy být CT funkčně ekvivalentní k VT (umělecké provedení), „it must be the translator who modifies the verbal rendering, by approximating more loosely, by paraphrasing or by deleting from and adding to the content of the source lyrics“ (Franzon, 2008, s. 386). Překladatel musí zároveň respektovat povahu VT „in relation to both music and intended function” (Franzon, 2008, s. 389).

Překladatel by měl mít dobrý smysl pro rytmus, aby například nedal dlouhou slabiku na krátkou notu. Dále rytmus, délky jednotlivých not, harmonie,

frázování a přízvuk jsou aspekty hudby, na které musí překladatel brát ohled (Low 2005, s. 185). Podle Viličovského (2002, s. 34) se obecně i v umělecké próze „rytmické větné klauzule spoléhají na zvukovou stránku slova. Výrazně se to projevuje tam, kde slovesný projev naráží na požadavky jiných vrstev umění ... při překladu operních libret či písňových textů, kde pocítujeme nepříjemně, případně-li dlouhá slabika na krátkou dobu a naopak, nebo jestliže se slabičné „r“ nebo „l“ vyskytne v přízvukové pozici, zejména pokud je podložena dlouhou dobou“.

Na rozdíl od poezie u „zpívatelných písňových textů“ je překladatel mnohem více limitován, protože překlad musí přesně pasovat k původní hudbě a cílový posluchač by správně ani neměl poznat, že se jedná o překlad. Překladatel musí zároveň brát ohled na odlišné kulturní prostředí a zvyky a také na to, aby byl cílový posluchač schopen porozumět a ocenit text písně ve velmi omezeném čase (méně než tři minuty). (Low, 2005, s. 186)

Nejčastějšími žánry, kde překladatel musí brát poctivý ohled na hudbu, jsou opera a muzikál, jehož příklad jsem uvedla v předešlé kapitole. Existují však i jiné případy překladu PT, kde překladatel může upravit obsah a smysl v rámci přizpůsobení původní hudbě. Například u písní v dabovaných filmech „neither the music nor the (visual) performance can possibly be changed; contextual appropriateness would also include the lip movement with which the target text must be synchronized“ (Franzon, 2008, s. 389).

### **5.2.1.1 Otázka věrnosti v překladu**

Další důležitou překladatelskou otázkou, která je zřetelná u nadcházejícího příkladu písně *I don't know how to love him* z muzikálu *Jesus Christ Superstar*, je věrnost překladu. Už otázka věrnosti vs. volnosti je sama o sobě dost složitá a nemálo o ní bylo napsáno. U překladu písní navíc ještě přibývá dilema, zda by překladatel měl zůstat věrný textaři nebo hudebníkovi (Franzon, 2008, s. 375) Pokud je textař a hudebník jedna a tatáž osoba, tak otázka má být zaměřená na to, zda má překladatel být věrný textu (jeho obsahu, formě, ideově-estetickým hodnotám), či hudbě (v překladu dojde k méně či více zásadním posunům oproti originálu v rámci lepšího přizpůsobení cílového textu hudbě).

Viličovský (2002, s. 67) tvrdí, že co se týče vztahu mezi originálem a jeho překladem, obecně platí jakási zásada, že *překlad* má *věrně* reprodukovat původní

dílo. V Popovičově pojetí je původní dílo, tedy originál, celek a umění překladu je zachovat právě věrnost celému celku: „Proto se věrnost a volnost v překladu nemohou klást proti sobě, ale je nutno traktovat je v dialektické souhře. Ideální dokonalá věrnost, resp. volnost vlastně neexistuje. Každá z nich obsahuje něco z té druhé... Takzvaný absolutní překlad neexistuje teoreticky ani prakticky.“ (Popovič, 1975, s. 121 cit podle Vilikovský, 2002, s. 84)

Jako příklad uvedeného dilematu zde uvádím úryvek z písni *I don't know how to love him* z muzikálu *Jesus Christ Superstar*, přeloženo Michaellem Prostějovským.

(VT Tim Rice)

*I don't know how to love him.*

*What to do, how to move him.*

*I've been changed, yes really changed.*

*In these past few days, when I've seen myself,*

*I seem like someone else.*

*I don't know how to take this.*

*I don't see why he moves me.*

*He's a man. He's just a man.*

*And I've had so many men before,*

*In very many ways,*

*He's just one more.*

(CT Michael Prostějovský)

*Mít rád bližního svého,*

*co na tom je tak zlého.*

*Avšak já, jsem v rozpacích,*

*tělem svým jej hrát*

*nebo mám mu tvář jen vzácnou mastí*

*třít.*

*Hřích jak stín mě doprovázel,*

*bez citů, bez extáze.*

*Je ten tam, dnes vyčítám*

*si ty spousty mužů z dávných dnů,*

*zda soudí mě, se ptám,*

*na to se ptám.*

Tento úryvek ideálně demonstruje způsob, jakým překladatel mnohdy musí uchopit VT z muzikálu. Dochází zde k zásadním sémantickým posunům, obsahově překlad není ekvivalentní. V angličtině je píseň o nenaplněné lásce Máří Magdalény a její zmatenosti nad vlastními city. V češtině se zde objevují informace, které zcela mění význam originálu, například zmínky o touze, hříchu či souzení, které se ve VT nenachází. Nicméně i tak se Michaeli Prostějovskému výborně podařilo zachovat stejnou metrickou strukturu, stavbu rýmu a překlad je obzvláště vydařený z pohledu zpěvnosti. Píseň má stejný koncový efekt jako originál. Franzon (2008, s. 389) o otázce věrnosti a přístupu říká: „It is clear that an assessment of the fidelity of a singable translation should be based not so much

on word-by-word comparison, but on contextual appropriateness. A singable translation must fit the music and the situation in which it will be performed, even while trying to approximate the source text as much as necessary or possible.“

## II. PRATICKÁ ČÁST

### 1 Markéta Irglová biografie a tvorba

Tato kapitola práce je věnovaná stručné biografii a charakteristice tvorby Markéty Irglové. Vzhledem k tomu, že texty Markéty Irglové překládám s cílem přiblížit anglicky nemluvicím posluchačům její tvorbu, považuji za vhodné zároveň zmínit několik důležitých faktů, které se týkají nejen kariérního vývoje a úspěchů, ale zároveň inspiračních zdrojů v její tvorbě.

#### 1.1 Osobní život a kariéra

Markéta Irglová je česká skladatelka, zpěvačka a držitelka Oscara za píseň k filmu *Once*. Narodila se 28.2.1988 ve Valašském Meziříčí. Hudbě se věnuje od raného věku, již v sedmi letech začala hrát na piano, ve třinácti potom na kytaru. První autorské pokusy se u ní objevily velmi záhy, zásadním momentem pro její další směřování bylo ale setkání s irským hudebníkem, zpěvákem a hercem Glenem Hansardem v roce 2001. Zkušený hudebník v ní rozeznal výrazný interpretační i skladatelský talent a v následujících sedmi letech ji vedl a pomáhal v její tvorbě.

První společné vystoupení spolu s Glenem Hansardem absolvovala Markéta Irglová již v roce 2001 a jen o rok později jej již pěvecky doprovodila na studiové nahrávce písně *Star, star* na albu *Breadcrumbs Trail*. V letech 2001-2006 příležitostně hostovala na Hansardových koncertech, zpočátku v úloze doprovodné zpěvačky, posléze navíc i jako klavírní doprovod v některých písních a v závěru tohoto období již i s vlastními písněmi.

V roce 2004-2005 Markéta Irglová působila v dívčím triu Siren, složeném ze spolužaček z gymnázia, zároveň začala koncertovat i sólově.

V roce 2006 vydala Irglová s Hansardem společné album *The Swell Season*, jehož název je odkazem na knihu *Prima sezóna* Josefa Škvoreckého. Později spolu začali pod tímto názvem také vystupovat. Z desíti písní alba je Markéta Irglová výhradní autorkou u dvou, u dalších dvou je spoluautorkou. Tři písně z tohoto alba použil v roce 2006 do svého filmu *Kráska v nesnázích* Jan Hřebejk.

V roce 2006 došlo k zásadní události v kariéře dua Irglová-Hansard. Pod režijním vedením Johna Carneyho vytvořili hlavní role v nízkorozpočtovém irském snímku *Once*. Ve filmu o nenaplněné lásce a vášni k hudbě zároveň

zazněla více než desítka písní složených jak společně, tak i jednotlivě. Film, určený původně pro filmové kluby a artové festivaly, okouznil diváky i porotce na filmovém festivalu Sundance v lednu 2007, kde získal hlavní cenu diváků. Tento úspěch otevřel snímku cestu do celosvětové distribuce a stal se neočekávaným hitem s výrazným komerčním dopadem.

Úspěšné celosvětové tažení filmu vyvrcholilo v únoru 2008 získáním ocenění Americké filmové akademie *Oscar* za píseň z filmu *Once Falling Slowly* autorů Glen Hansard/Markéta Irglová. Toto ocenění jim zajistilo pozornost médií a zájem diváků po následující dva roky, během kterých odehráli několik set koncertů po celém světě.

V roce 2008 vyšel soundtrack k filmu s názvem *Once*, obsahující dvě výhradně autorské a dvě spoluautorské písně Markéty Irglové.

V roce 2009 dvojice vydala album *Strict Joy*, obsahující dvanáct písní. Dvě z nich složila Markéta Irglová, u jedné je spoluautorkou. V témže roce se také postavy obou zpěváků objevily v epizodě kultovního seriálu *The Simpsons*.

Hudba z filmu *Once*, posléze zpracovaném do muzikálové podoby, si odnesla řadu prestižních ocenění - například cenu *TONY* za muzikálové zpracování z broadwayského jeviště (2012) nebo Olivier za londýnské divadelní zpracování (2014). V roce 2013 získalo album se záznamem broadwayské verze muzikálu *Once* ocenění *Grammy*.

V roce 2010 se dvojice po hektickém období rozhodla vzít si na nějakou dobu oddechový čas. Glen Hansard se začal věnovat svým vlastním hudebním projektům a Markéta Irglová začala pracovat na svém prvním sólovém albu, které vyšlo v roce 2011 u prestižní společnosti *ANTI Records* pod názvem *ANAR* (granátové jablko v perštině). Jedenáct písní z dvanácti je z autorského pera Markéty Irglové. V roce 2012 napsala a nahrála několik písní pro český film *Poslední z Aporveru*, který by měl v roce 2014 přijít do kin. Druhé album *MUNA*, jež obsahuje výhradně její autorské písně, je v současné době připraveno k vydání.

Markéta Irglová i vzhledem k výše uvedeným skutečnostem (především navázání úzké spolupráce s anglicky hovořícím autorem Glenem Hansardem) od počátku píše texty ke svým písním výhradně v anglickém jazyce. V anglofonním jazykovém prostředí se velmi dobře etablovala i mimo zmiňovanou spolupráci,



jako zpěvačka se podílela např. na albech *To Be Touched* (Liam ÓMaonlaí, 2009), *Way of Waves* (Svavar Knútur, 2012) nebo *Atlas* (Owls of the Swamp, 2014).

## **1.2 Sólová dráha a tvorba**

Markéta Irglová nastoupila na sólovou dráhu v roce 2010, vydáním alba ANAR. Tato deska je prvním shrnutím její vlastní tvorby, jejíž počátky sahají až do věku kolem jedenácti let. Tyto první autorské pokusy, písničky složené z pár akordů, byly ještě opatřeny českým textem. Už v patnácti letech se ale začala věnovat skládání písní v angličtině. Na otázku, proč došlo k této změně, Irglová v emailu ze dne (v příloze na CD, veškeré citace Markéty Irglové pocházejí z tohoto emailu) odpovídá takto: „Odkakživa jsem si ráda hrála s rýmy...V angličtině to však pro mě bylo něco nového, tak jsem to chtěla zkusit. Podle mě je angličtina pro textaře mnohem vstřícnější jazyk. Dá se více ohýbat a přizpůsobovat melodii. Postupně se pro mě angličtina stávala pro zpěv a skládání mnohem více přirozeným jazykem než čeština. Navíc jsem si byla vědoma, že díky písním psaným v angličtině se moje tvorba dostane k širšímu publiku“.

Mezi její autorské vzory patří samozřejmě Glen Hansard, o kterém se píše už v předešlé kapitole. Zároveň přiznává, že její autorské směřování ovlivnila velká jména folkové generace 60. let, ať se již jedná o Joni Mitchell nebo Leonarda Cohena, kterého považuje za vůbec nejsilnější osobnost světa „básníků s kytarou“, ať už jej vnímáme jako textaře nebo básníka. Z české tvorby se pak nejvíce hlásí k odkazu Karla Kryla, zároveň oceňuje i starší tvorbu Jaromíra Nohavicy.

Inspiraci hledá Irglová nejen v obecných životních postojích, filozofii či umění, ale také sama v sobě: „Často vedu vnitřní dialog, kdy se zamýšlím nad svými rozhodnutími a cestami, kterými jsem se v životě vydala. Ráda také sleduji pestrou škálu emocí, kterých jsou lidé schopni“. To se odráží i ve velmi osobním a emotivním obsahu některých písní. Vedle těchto osobních témat se často objevují motivy hledání směru a orientace v životě, ve světě a v jeho obecných hodnotách. Irglová říká, že to souvisí také s věkem. „Dříve jsem se zabývala více osobními motivy, postupně jsem začala více soustředit na obecné vnímání jistých jevů a životních postojů.“ Tento fakt je očividný i při sledování vývoje její tvorby.

Vzhledem k tomu, že jsem okrajově nastínila problematiku srovnání poezie a písňových textů, zajímalo mě, jestli Irglová své texty považuje za poezii. „Své

texty považuji za poezii, protože tak se je snažím i psát. Je pro mě důležité, aby texty byly natolik silné, aby měly na posluchače/čtenáře stejný efekt i bez doprovodu hudby. Snažím se poeticky vyjádřit to, co mám na srdci a v hlavě, a doufám, že se najdou lidé, kteří se s mými pocity a názory dokáží ztotožnit a třeba v nich i nalézt útěchu a inspiraci.“

Z alba *Anar* jsem si vybrala několik písní, které jsem přeložila a v práci stručně zhodnotím základní postupy při překladu. Důraz je kladen na tři základní elementy, které byly nejvíce problematické – rým, obsah a metafory. Mým cílem není hodnotit literární nebo celkově uměleckou kvalitu autorčiných textů, ale spíše vyzkoušet si překlad žánru, se kterým nemám žádnou zkušenost, ale se kterým jsem se mohla díky této práci více seznámit do hloubky.

## **2 Překlad písňových textů bez zohlednění hudební složky**

V podkapitole 5.2 v teoretické části práce bylo zmíněno pět základních přístupů k překladu písní podle Franzona, já jsem si pro své vlastní překlady vybrala přístup č.2, tedy překlad PT bez ohledu na hudbu. Ač jsem výše zmínila přístup k překladu zpívatelných písňových textů, cílem mých překladů textů Markéty Irglové nebylo spojit je s původní hudbou, avšak spíše přiblížit posluchači/čtenáři její tvorbu a analyzovat výchozí i cílový text z pohledu různých překladatelských strategií. Pokud se jedná o překlad, který má pouze posluchačům či čtenářům přiblížit a zprostředkovat obsah písní, podle Franzona (2008, s. 374) „a semantically close, prose translation will do“. Strategie překladu bez ohledu na hudbu může být překladatelovou volbou opět v závislosti na povaze a žánru PT.

Typickým příkladem PT, které se překládají bez ohledu na hudbu, mohou být veškeré texty, které ať už amatéři či profesionální překladatelé překládají pro zábavu nebo pro přiblížení jejich obsahu čtenářům. U prvního Franzonova přístupu, tedy nepřekládat text vůbec, bylo zmíněno, že často se text písně nepřekládá, pokud se objevuje v titulcích k filmu. Text může být pro účely titulků samozřejmě také přeložen, ať už různými způsoby. Jedním z nich je, že k němu překladatel přistupuje jako k textu, který musí respektovat původní hudbu. Toto řešení nemusí vždy být zcela vhodné, protože takový překlad nejenže zabere spoustu času, ale zároveň se překladatel může potýkat s problémy v oblasti rýmování nebo rytmiky, pro které nemá cit. Dalším způsobem, jak PT pro titulky přeložit, je nebrat ohled na hudbu, ani na zachování jakýchkoli stylistických prvků VT. Důraz je kladen spíše na samotný obsah písně a vypustí se i muziko-poetické prvky, např. různé popěvky (Franzon, 2008, s. 379).

### 3 Strategie při překladu PT Markéty Irglové

K PT autorky jsem přistupovala tak, že mým záměrem nebylo vytvořit CT, který by byl zpívatelný. Dle mého nelze zhudebnit její texty přeložené do češtiny, neboť to ubírá na umělecké hodnotě. „The premise that music sets the prosody, influences stylistic choices and adds (semantic) value to the content of the lyrics.” (Franzon, 2008, s. 391)

Oba jazyky mají odlišné frázování a pokud by měly být její texty přeloženy tak, aby přesně odpovídaly původní hudbě, bylo by to za cenu zásadních stylistických i významových posunů. Markéta Irglová píše texty v angličtině a hudba je skládána tak, aby se hodila k textům nebo naopak. V každém případě tvoří celek, který není vhodné rozbíjet. V předchozích kapitolách již bylo vysvětleno, proč a u kterých žánrů nejčastěji překlady pro umělecké provedení vznikají. Hudební složka má v textech MI natolik výraznou úlohu, že přeložené texty, které stojí samy o sobě, najednou ztrácí, podobně jako u jiných „básníků s kytarou“, původní kouzlo. Může to být nevyhnutelný důsledek při překládání PT, zároveň to však může být způsobeno faktem, že zatím nejsem profesionální překladatelkou a s překlady PT, které vyžadují vysokou míru určité řemeslné zdatnosti, nemám velkou zkušenost. Nicméně tato praktická část práce je soustředěná na předvedení mých překladů a snahy, kterou jsem do nich vložila, aby byly texty co nejvíce reprezentativní, a sémanticky i funkčně ekvivalentní. Přepokládám, že jsou posluchači s hudbou Irglové seznámeni a že mohou na tyto překlady nahlížet jako na něco, co jim může pomoci v pochopení obsahu sdělení v písních autorky. Nikoli jako něco, co by mělo vypovídat o celkové kvalitě její tvorby.

Cílový text by měl být vyhotoven tak, aby odpovídal funkci a záměru autora výchozího textu. Proto jsou mé překlady soustředěny na zachování rýmů v rámci možností a zároveň zachování záměru a sdělení autorky. Nutno zmínit, že na rozdíl od výše zmíněných úskalí při překládání zpívatelných písní, pokud je výchozí text překládán pro jiné účely než pro zhudebnění, řada úskalí tím pádem odpadá. Například rýmy jsou však překladatelským oříškem ať u písňových textů či poezie. Podle Franzona (2008, s. 185-186) rýmy u písní i poezie znemožňují vyhotovení doslovného a ve všech rovinách ekvivalentního překladu.

Irglová sama v rozhovoru tvrdí, že své PT považuje za poezii, protože se domnívá, že mohou posluchačům/čtenářům přinést umělecký zážitek i pokud jsou jen na papíře, bez hudby. Proto jsem chtěla tomuto názoru i v mých překladech dostát. (rozhovor viz příloha)

V textech autorky se neobjevují žádné výrazy či konstrukce, u kterých by bylo zřejmé, že jsou odrazem mateřského jazyka. Zároveň ale ani nevykazují zvýšenou míru méně frekventovaných slov nebo slovních obrátů, ani kulturně specifické reference, které by mohly být pro překladatele základním oříškem. Texty jsou psané volným veršem a kromě občasné apostrofy není v nich zřejmé použití výrazných básnických prostředků (např. aliterace, anafora) Nejsložitější však bylo co nejlépe přenést význam a sdělení originálu tak, aby text obsahoval určité estetické kvality. Některá konkrétní řešení rýmu či metafor jsou zmíněny v dalších podkapitolách.

### **3.1 Otázka rýmu**

Rým je jednou z nejproblematictějších částí básní/PT. Arthur Graham (1989, s. 317) se domnívá, že překladatelé PT zbytečně přikládají rýmům velkou důležitost. Podle něj je „the search for rhyme breeds awkward syntax and inappropriate vocabulary... Translators need not reject rhyme, but it is suicidal to demand rhyme wherever it appears in the original“ (Graham, 1989, s. 317). Vyplývá z toho tedy, že zatímco jiní tvrdí, že zachování rýmu je esenciální pro zachování formy VT v textu cílovém, Graham jde tzv. proti proudu. Dále k otázce zachování rýmu Low (2008, s. 6) argumentuje, že „Translators need to assess which features are crucial and which have lower priority. One cannot even generalise and say: ‘All translations of Verlaine must rhyme’. Only after examining the text in question can one decide whether the omission of rhyme would be a serious loss.“ Bude tedy záležet na překladateli, jak si se VT poradí. Zda se rozhodne v překladu dát přednost jiným elementům a rovinám před rýmy, protože VT je například tak složitý či metaforicky příznačný, že raději se bude snažit o přesné vystižení obsahu než maximální lpění na zachování rýmu. Nebo zda se mu podaří zachovat strukturu rýmu a překlad bude i sémanticky ekvivalentní nebo jen s menšími významovými posuny. Texty autorky se rýmují, ale ne vždy mají sloky a refrén v rámci jedné písně stejné schéma rýmu. To se mění v závislosti na slovech a koncových hláskách, které se hodí k původní hudbě.

Pokud se jedná o překlad, který má pouze posluchačům či čtenářům přiblížit a zprostředkovat obsah písní, podle Franzona (2008, s. 374) „a semantically close, prose translation will do“. Z tohoto pohledu by tedy ani nebylo třeba se snažit o rýmy v CT, protože nejdůležitější by mělo být přenesení obsahu VT a pokud se překladatel snaží zachovat schéma rýmu, může být ve výběru výrazových prostředků omezen. Během překládání jsem však narazila na skutečnost (viz níže), kvůli které jsem se rozhodla zachovat stejné schéma rýmu, aby tak CT zněl co do poetičnosti srovnatelně s originálem. Níže předkládám zde anonymní amatérský překlad refrénu písně *Crossroads*.

VT (původní text Irglové)	CT (amatérský překlad z webu Karaoketexty.cz)
It's just a crossroads	Je to jen křižovatka
Is the right red or is it green?	Je správná červená nebo zelená?
I'm getting mixed signals	Získávám smíšené signály
I really don't know what they mean	A opravdu netuším, co znamenají

Pokud si představím, že si takový amatérský překlad přečte posluchač, který textům v angličtině nerozumí, obávám se, že by si zbytečně mohl pokazit dojem z celé písně. Chci na tomto příkladu demonstrovat, že pokud by měly texty MI být přeloženy s co největším důrazem na obsah, vlastně téměř doslovně, bez ohledu na formální či stylistické aspekty, může znít text velmi vágně a stylisticky odbytě. Opět je to však pouze můj subjektivní pohled, který byl ale určující pro způsob, kterým jsem texty přeložila sama. Pro daný úryvek níže navrhuji toto řešení:

*Došla jsem na rozcestí,  
Kde cestu správnou zvolit mám  
Sny protkané skutečností  
Sama se v nich nevyznám.*

V tomto případě například třetí verš je více metaforický než v originále, ale snažila jsem se zvolit řešení, které by ideově odpovídalo originálu, ale které by se zároveň rýmovalo s prvním veršem.

Jinde se však podařilo najít rým, který by přirozeně významově odpovídal obsahu v originálu.

Například u písně *We Are Good*:

VT (původní text Irglové)	CT (vlastní překlad)
<i>And so it is that we are good</i>	<i>A tak to je s námi, že v jádru jsme</i>
<i>Though we do not always do as we should</i>	<i>dobří,</i>
<i>We lose track of right and wrong</i>	<i>i když chovat se správně ne vždy se nám daří.</i>
<i>And we're not always standing strong</i>	<i>Ztrácíme sílu rozlišit mezi dobrým a špatným,</i>
	<i>jimž ne vždy čelíme postojem pevným.</i>

V mých překladech hraje rým významnou úlohu. Použila jsem jej jako nástroj, díky kterému může mít celkové působení na posluchače větší intenzitu. Nemyslí se tím, že vyznění překladu má být intenzivnější než originál, ale že jsem se minimálně pokusila o to, aby na posluchače zapůsobil stejně jako anglický originál. Čímž se v podstatě znova vracím k samotné teorii skoposu. Vzhledem k tomu, že jsem pracovala s mnoha zdroji, které se zabývají otázkou jakým způsobem se dají či nedají zachovat všechny náležitosti písňového textu, jsem si dobře vědoma komplexností tohoto úkolu. Zároveň dodávám, že jsem si vědoma, že v mých překladech došlo kvůli struktuře rýmu v posunech ve významu a obsahu, čemuž bude věnována podkapitola níže.

### **3.2 Obsah a metafora**

Samozřejmě byla snaha najít řešení, která by byla co nejvíce sémanticky ekvivalentní. V rámci „vyšší estetické kvality“ dochází však k mírným posunům i v rámci lexikální ekvivalence, avšak jádro informace, dle mého, zůstává stejné. Tento postup obhajují názorem, že „the need for flexibility in song-translating is seldom doubted in the matter of sense. Not only do all translators make use of standard ‘creative tools’ of good wordsmiths, such as transposition, modulation, paraphrase and compensation, but almost all make semantic compromises that would be unacceptable in, say, scientific translation” (Low, 2008, s. 12).

V překladu bylo využito několik výše zmíněných postupů. Například tato sloka:

VT (původní text Irglové)	CT (vlastní překlad)
<i>It remains to be seen</i>	<i>Zatím ještě netuším,</i>
<i>To which side I'm gonna lean</i>	<i>kterou cestu si zvolím,</i>
<i>Which road will I choose</i>	<i>kudy se vydám,</i>
<i>What will I gain what will I lose?</i>	<i>co ztratím, co získám?</i>

Například *What road will I choose* přeloženo jako *Kudy se vydám*. Dle mého je v češtině přirozenější říct *vydat se nějakou cestou* než *vybrat si nějakou cestu*. Zároveň bylo vypuštěno slovo *road*, protože *cesta* se objevuje v překladu v druhém verši, kde v originále stojí *side*. Je tomu proto, aby bylo zachované stejné schéma rýmu. Obsahově však toto řešení odpovídá. Dále například došlo k restrukturalizaci posledního verše, aby se rýmoval s předešlým. Obsahově je poslední verš stejný.

Zajímavým problémem při překládání bylo také to, jakým způsobem přeložit metaforu tak, aby řešení v češtině významově odpovídalo originálu. Bezesporně každý překladatel se už někdy setkal s metaforou, pro kterou musel najít vhodný ekvivalent. Opět existuje více možností. Buď může překladatel metaforu přeložit doslovně, čímž však riskuje, že nebude pochopena. Nebo ji může nahradit vhodným ekvivalentem v cílovém jazyce, který ji bude vystihovat. Může se však stát, že význam metafory bude přeci jen o něco jiný, avšak jak tvrdí Low (2008, s. 12), někdy se takovému řešení překladatel nevyhne. Nebo může také metaforu zcela vypustit, čímž však může čtenáře/posluchače ochudit. Opět tedy překladatel stojí před nelehkým úkolem a volba závisí na typu textu a celkovém kontextu. Metafory se v textech MI vyskytují poměrně často, příklady řešení uvádím níže.

a) *I'm getting mixed signals x Sny protkané skutečností*

*Mixed signals* je abstraktní a metaforicky vystihuje stav zmatení, o kterém autorka zpívá. Logicky navazuje na předešlý verš *Is the light red or is it green*. Opět je to tedy odkaz k pomyslné křižovatce. Mé řešení se odkazuje na celkovou myšlenku stavu zmatení, jen byla jedna metafora nahrazena druhou. Dle



mého v tomto případě k sémantickému posunu nedochází, neboť jak originál, tak překlad vystihují ten samý koncept.

b) *If I wasn't temporarily blind x Kéž spadnou lásky šupiny*  
*If I could just take one look x Z mých očí na zlomek vteřiny*

Zde jsem se snažila najít více básnického vyjádření faktu, že autorka zpívá o zaslepení láskou, nikoli že je dočasně slepá, jak vidíme u amatérského překladu. Dalo by se to tady chápat i jako „růžové brýle“, místo toho jsem ale použila *lásky šupiny* jako intenzivnější poetické vyjádření.

c)

<i>But still don't you wanna believe</i>	<i>Přec, co takhle zkusit uvěřit,</i>
<i>In things that eyes do not perceive</i>	<i>V co oči nedokáží zaměřit</i>
<i>Like our light shining from within</i>	<i>Ve světlo, jež z nás vychází,</i>
<i>That in a <b>battle with our darkness can win</b></i>	<i>Jež naše vnitřní temnoty poráží</i>

### **3.3 Shrnutí**

V podstatě u každého textu, který jsem překládala, jsem uvažovala nad tím, jaký text bych já sama hodnotila jako pro české ucho přirozený. Vždy jsem si na jednu stranu postavila amatérský či doslovný překlad, který nebral ohled na rýmy a šlo mu pouze o to jednoduše převést co nejlépe význam. Na druhou stranu jsem si postavila řešení, která jsem navrhovala já. Byť rozhodně nehodnotím své překlady jako ideální, i přesto si myslím, že čtenáři nabízejí více než jen sdělení o obsahu textu, ale také určitý estetický zážitek korespondující s původním textem kombinovaným s hudební složkou. Může to být jen můj subjektivní pohled, jistě by někdo uvítal jednoduchý překlad, který přímočaře nabízí to, co je obsaženo v VT. To už je ale otázka individuálního přístupu každého čtenáře i překladatele. Je nutné říci, že ať už dochází k menším či více zásadním posunům v různých rovinách, vždy je nutné na jednotlivé písně nahlížet jako na celek. Nelze vyzdvihnout každý posun od originálu či každé řešení rýmu, neboť každé řešení má své opodstatnění, které se nejvíce prokáže při vnímání a vyznění textu v celkovém kontextu.

## Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se se snažila uchopit téma, které v translatologické vědě nepatří mezi nejfrekventovanější a metodologicky nejpropracovanější – téma překladu písňových textů. Dostupné teoretické postuláty jsem spolu se svými osobními předchozími zkušenostmi pak aplikovala při překladu několika vybraných písňových textů Markéty Irglové. A bylo to právě spojení samotné překladatelské činnosti a výchozích teoretických postulátů různých autorit teorie překladu (které ne vždy jsou v této oblasti ve shodě), jež v plné šíři odhalilo specifičnost, problematičnost a místy až záludnost zvoleného tématu. Jsem přesvědčena, že z odborného hlediska si toto téma pozornost zasluhuje a že každé jeho otevření je pak z hlediska translatologie přínosem, byť by jen zahájilo širokou odbornou diskuzi.

Rozsah bakalářské práce nedovoluje takto komplikované téma uchopit v plném rozsahu. Jelikož jsem se snažila poukázat na problematické otázky, které se v rámci tohoto tématu objevily, mohla jsem se každé z nich věnovat pouze v omezené míře a mnohdy zůstat pouze u nastínění samotného problému a již méně se věnovat jeho samotnému řešení. Toto téma však považuji za natolik zajímavé a z odborného překladatelského hlediska nosné, že bych se mu chtěla, v modifikované či rozšířené podobě věnovat i ve svých dalších studijních aktivitách. Závěry, ke kterým mne studium témat souvisejících s touto bakalářskou prací, dovedlo, lze shrnout následovně.

Písňové texty mohou být plnohodnotnou součástí světa literatury a slovesnosti. Na rozdíl od poezie, které se nejvíce blíží svou formou, obsahují jeden „rozměr“ navíc, jasně danou hudební složku, se kterou je text spojen a s níž vytváří konečný synergický efekt. Na překladatele jsou kladeny zvýšené nároky právě v oblasti citu pro rytmus nebo ještě více – pro celkové hudební cítění.

Překlady písňových textů jsou vzhledem k předchozímu odstavci specifickou oblastí translatologie s pestrou škálou metodologických přístupů ve srovnání s překlady poezie. Volba těchto přístupů je, na rozdíl od poezie, dána především účelem překladu a následným použitím přeloženého textu (určení pro zpěv nebo čtení, pro čtení jako poezie nebo pro základní sdělení informace o obsahu).

Práce na překladech písňových textů v praxi zcela zřetelně potvrdila výše uvedené. Především pak důležitost základního rozhodnutí, jaký přístup k překladu

zvolit, jak zásadně potlačit nebo vyloučit zvukovou/hudební složku, obsaženou v textu, do jaké míry pak v případě rýmovaného textu tuto rýmovanou skladbu uchovat. Výsledná podoba přeložených textů pak jasně ukazuje, jak text, oddělený od hudební složky, o něco zásadního v případě „běžného“, byť sebepečlivějšího překladu, přichází, jak je jeho působivost oslabena. Závěr, který pro mne z tohoto zjištění vyplynul (zjištění, které jsem konstatovala již dříve při čtení některých knižních překladů písňových textů), musí být momentálně sebekritický a do budoucna inspirativní zároveň. Domnívám se, že schopnost vysoce kvalitních překladů písňových textů, jež se kvalitou vyrovnají či blíží originálnímu textu, je dána jen velmi omezenému množství profesionálních překladatelů. Pouze těm, kteří jsou kromě samotných znalostí jazyka na té nejvyšší úrovni dostatečně obeznámeni s reáliemi světa, ze které písňový text pochází, a kteří navíc pod překladatelským pláštěm skrývají i vášeň k hudbě, písňům a respekt k jejím autorům. Těmito kvalitami zaštitěné překládání písňových textů může pak být považováno svým způsobem za mistrovský vrchol překladatelských schopností.

Jsem si vědoma, že na počátku své překladatelské kariéry nedisponuji, snad kromě vztahu k hudbě, žádnou z výše uvedených potřebných kvalit pro překlad písňových textů v té nejvyšší kvalitě. Přesto jsem se o vyhotovení překladů ve své práci s maximální snahou pokusila, neboť jsem přesvědčena, že každý překladatel má za sebou své počátky, ke kterým se může občas vracet, aby viděl, jak dalekou či krátkou cestu od nich urazil.

## **Použité písňové texty k vlastnímu překladu a rozboru**

IRGLOVÁ, Markéta. 2010. *Crossroads* [píseň na hudebním CD]. Album Anar. Soma Studios – Chicago, IL:Anti Records. 10. října 2010.

IRGLOVÁ, Markéta, 2010. *Go Back* [píseň na hudebním CD]. Album Anar. Soma Studios – Chicago, IL:Anti Records. 10. října 2010.

IRGLOVÁ, Markéta, 2010.. *Now You Now* [píseň na hudebním CD]. Album Anar. Soma Studios – Chicago, IL:Anti Records. 10. října 2010.

IRGLOVÁ, Markéta, 2010. *Only in Your Head* [píseň na hudebním CD]. Album Anar. Soma Studios – Chicago, IL:Anti Records. 10. října 2010.

IRGLOVÁ, Markéta, 2010. *We Are Good* [píseň na hudebním CD]. Album Anar. Soma Studios – Chicago, IL:Anti Records. 10. října 2010.

## Ostatní použité písňové texty

COHEN, Leonard, 1984. *Hallelujah* [píseň]. Album: Various Positions. Columbia. 11.12.1984

HEATLIE, Bobby, 1981. *Japanese Boy* [píseň]. Interpret: Aneka. Hansa. 10. června 1981.

KREČMAR, Eduard, 1981. *Mýdlový princ* [píseň]. Interpret: Václav Neckář. Autor původního textu: Praha: Supraphon. 1981.

NITZSCHE, Jack a Sonny BONO, 2009. *Needles and Pins* [píseň na hudebním CD]. Album: Needles & Pins: The Best Of Smokie CD. France. 2009.

OSVALDOVÁ, Gábina, 2009. *Desatero* [píseň na hudebním CD]. Album Bang! Bang!. Interpret: Lucie Bílá. Autor původního textu: Leonard Cohen. Praha: Monitor. 13.11.2009

PROSTĚJOVSKÝ, Michael, 1985. *Mimořádná linka* [vinyl]. Původní název: „Japanese Boy“. Autor původního textu: Bobby Heatlie. Praha: Supraphon. 1985.

WEBER, Andrew Lloyd a Tim RICE, 2012. *I don't how to love him* [píseň na hudebním CD]. Jesus Christ Superstar (2012 Remaster). Verve Records, August 7, 2012.

WEBER, Andrew Lloyd a Tim RICE, 2000.. *Vše je, jak má být II/Co je na tom tak zlého* [píseň na hudebním CD]. Album Jesus Christ Superstar Live 2CD. Překlad Michael Prostějovský. Praha: Monitor Records Ltd, 2000.

WEBER, Andrew Lloyd a Tim RICE, 2012. *I don't how to love him* [píseň na hudebním CD]. Jesus Christ Superstar (2012 Remaster). Verve Records, August 7, 2012.

## Bibliografie

BLÜML, Jan, [2013]. Kulturní historie české pop music v letech 1960-1989 [online]. [2013] [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: [http://www.popup.upol.cz/files/forSchoolsDocuments/2013080811412485\\_FF-Bluml.pdf](http://www.popup.upol.cz/files/forSchoolsDocuments/2013080811412485_FF-Bluml.pdf)

COGSWELL, Fred. Translators and editors a With an introduction by Raoul BOUDREAU. *Unfinished dreams: contemporary poetry of Acadie*. Editor Fred Cogswell, Jo-Anne Elder. Fredericton, N.B: Goose Lane Editions, 1990, 172 p. ISBN 978-086-4921-321.

COHEN, Leonard, 2003. *Hudba neznámého: vybrané básně a písně*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Václav Procházka. Praha: BB art, 2003, 379 s. ISBN 80-734-1085-0.

COHEN, Leonard, 2006. Interview – Songwriter Leonard Cohen Discusses Fame, Poetry and Getting Older. In: *The NewsHour's Poetry Series* [online audio záznam s přepisem]. Pořadem provází Jeffrey Brown. PBS NewsHour, June 28, 2006. Dostupné z: [http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june06/cohen\\_06-28.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june06/cohen_06-28.html)

ČERNÝ, Jiří, © 2000-2014 cit. podle STAŠOVÁ, Ema. Karel Kryl očima Jiřího Černého: "Uměl se krásně předvádět v hospodě...". In: 25 ro(c)ků bez opony [online]. © 2000-2014 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://www.25rocku.cz/redakce/tisk.php?lanG=cs&clanek=89756&slozka=85597> &

DRINKER, Henry, 1952 cit. podle LOW, Peter. Translating Songs that Rhyme: An attempt at a functional account of strategies. *Perspectives* [online]. 2008, vol. 16, 1-2, s. 1-20 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/13670050802364437. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13670050802364437>

FOLEY, John Miles, 2004. Comparative Oral Traditions. In: Ahozko inprobisazioa munduan topaketak = Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo: (Donostia, 2003-11-3/8) [online]. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale

Elkartea, 2004 [cit. 2014-05-06]. ISBN 8489283389. Dostupné z: [http://bdb.bertsozale.com/uploads/edukiak/liburutegia/xdz4\\_ld\\_000169.pdf](http://bdb.bertsozale.com/uploads/edukiak/liburutegia/xdz4_ld_000169.pdf)

FRANZON, Johan, 2008. Choices in Song Translation. *The Translator* [online]. 2008, vol. 14, issue 2, s. 373-399 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/13556509.2008.10799263. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2008.10799263>

GARRAN, Robert, 1946. *Schubert and Schumann: Songs and Translations*. Carleton: Melbourne University Press, 1946.

GRAHAM, Arthur, 1989. A New Look at Recital Song Translation. *Translation Review* [online]. 1989, vol. 29, issue 1, s. 31-37 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/07374836.1989.10523446. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.1989.10523446>

Karaoketexty.cz, 2014 [online]. © 2014 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: [www.karaoketexty.cz](http://www.karaoketexty.cz)

LEVÝ, Jiří, 2012. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 80-875-6115-5.

LOW, Peter, 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam [usw.]: Rodopi, 2005, s. 185-212. ISBN 9042016876.

LOW, Peter, 2003. Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target* [online]. 2003, vol. 15, issue 1, s. 91-110 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1075/target.15.1.05low. Dostupné z: <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/target.15.1.05low>

LOW, Peter, 2008. Translating Songs that Rhyme: An attempt at a functional account of strategies. *Perspectives* [online]. 2008, vol. 16, 1-2, s. 1-20 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/13670050802364437. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13670050802364437>

LOW, Peter, 2013. When Songs Cross Language Borders: An attempt at a functional account of strategies. *The Translator* [online]. 2013, vol. 19, issue 2, s. 229-244 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/13556509.2013.10799543. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2013.10799543>

NIDA, Eugene a Charles TABER, 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill, 1969.

OANA, Surugiu, 2010. From music on the stage to music on the page: Song translation in language teaching. In: ANDREI-COCARTA, Luminita, Sorina CHIPER a Ana SANDULOVICI. *Language, Culture and Change, II: Higher Education between Tradition and Innovation*. Iasi: Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza, 2010, s. 117-24.

POPOVIČ, Anton, 1975 cit. podle VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Vyd. 1. Překlad Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002, 246 s. ISBN 80-237-3670-1.

RUWET, Nicholas, 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Édition de Seuil, 1972.

SUSAM-SARAJEVA, Šebnem, 2008. Translation and Music. *The Translator* [online]. 2008, vol. 14, issue 2, s. 187-200 [cit. 2014-05-06]. DOI: 10.1080/13556509.2008.10799255. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2008.10799255>

URGO, Joseph R., 1997. Urgo on Nadel, 'Various Positions: A Life of Leonard Cohen'. In: *H-PCAACA, H-Net Reviews* [online]. January, 1997 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <https://networks.h-net.org/node/13784/reviews/13921/urgo-nadel-various-positions-life-leonard-cohen>

VANĚK, Jan jr., 2004. Cohen, Leonard: Hudba neznámého, posudek pro anticenu Skřípec. In: *iLiteratura* [online]. 7.5.2004 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/15759/cohen-leonard-hudba-neznameho-posudek-pro-anticenu-skripec>



VERMEER, Hans, 2000 cit. podle LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam [usw.]: Rodopi, 2005, s. 185-212. ISBN 9042016876.

VILIKOVSKÝ, Ján, 2002. *Překlad jako tvorba*. Vyd. 1. Překlad Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002, 246 s. ISBN 80-237-3670-1.

## Příloha 1: Písňové texty (VT, CT)

### Crossroads

It remains to be seen to which side I'm gonna lean.  
Which road will I choose, what will I gain,  
what will I loose?  
Am I gonna come to my senses and see the light  
in letting go of what I want in order to do  
what's right?  
Oh but right by who?  
By me or by you?

It's just a crossroads.  
Is the light red or is it green?  
I'm getting mixed signals,  
I really don't know what they mean.  
If I wasn't temporarily blind,  
if I could only take one look  
I know I'd find  
how simple it all is.  
How much do I really want this?

Is enough not enough?  
Am I really in Love?  
Or is it nothing but a test?  
Well if you wanna try me,  
go ahead and be my guest,  
Cause I myself would like to know  
which way will it go.  
I guess it's undecided yet, s  
o I'll take it slow,  
but as I regain my sight,  
I know I will do what's right.

Indeed it's just a crossroads.  
Now that I'm willing to clearly see things for  
what they are  
And no what I'd like them to be, there's  
nothing left to think about,  
I know the way now, I've no more doubt, I let  
go and release.  
You do the same for me, please.

### Rozcestí

Zatím ještě netuším,  
Kterou cestu si zvolím,  
Kudy se vydám,  
Co ztratím, co získám?  
  
Zda otevřu oči dokořán,  
A s lehkostí se toho co chci vzdám,  
Protože je to tak správně?  
Ale pro tebe či pro mě?

Došla jsem na rozcestí,  
Kde cestu správnou zvolit mám  
Sny protkané skutečností  
Sama se v nich nevyznám.  
Kéž spadnou lásky šupiny  
Z očí mých na zlomek vteřiny  
Snáze bych pak viděla  
Že toto chtít bych neměla

Ale jak si jistá mohu být,  
Že poznám lásku v sobě žít.  
Pokud mě jen tak zkoušíš,  
tak jednej, jak myslíš

Protože už se nechci stále sebe ptát.  
Co bude se dí, nikdo odpověď nehodlá mi dát.  
Až zvolna rozvahu svou odzískám,  
Krok správným směrem jistě udělám.

Je to jen rozcestí  
Nyní mám však mysl jasnou  
Hladina klidná skutečné obrazy maluje  
v níž staré sny hasnou.

Již nemá cenu se tím zabývat  
Bez pochyb, svým směrem,  
mohu se vydat  
Nechávám to být  
I ty zkus, prosím, svou cestou jít.

## We are good

Early morning, rising with the sun  
Resting where the sky meets the earth  
Feeling the first rays of sunlight reach into my soul  
Where they reinstate the sense of my own self-worth

If you're not good, you're bad  
That's far too black and white  
Behold the glorious sun in all its radiance bright  
It too at times is obscured by the thick blue veil of night  
Still the moon and all the stars continue to reflect it's light.

And so it is that we are good  
Thought we do not always do as we should  
We lose track of right and wrong  
And we're not always standing strong  
But still don't you wanna believe  
In things that eyes do not perceive  
Like our light shining from within  
That in a battle with our darkness can win

The gates of heaven open before me  
As my heart is given wings and flies  
Leaving all pretense behind, everything is crystal clear  
Even all the worry of uncertainty subsides  
They say that time will come for us to be reborn  
Into the newness of unity that has been torn  
Into duality, into "it's us against them"  
It's from that place of fear that all our conflicts stem

We're almost there, but not yet, still the stage is set  
For the play we may enact according to our contract  
That we made both you and I, with everybody in our home up high  
To awaken from our deep and long undisturbed  
Though hardly peaceful sleep  
If to look is to know the grace, which you bestow  
Upon those that you would raise  
Into a kind and loving gaze  
Then to look is to see everyone as good as they can be.

## V jádru dobří

Budit se se sluncem  
Spočinout tam, kde obloha se země dotýká  
Cítit paprsky do morku kostí  
Zjeví se smysl a vlastní hodnota

Když nejsi dobrý, jsi špatný  
Není to moc černobílé?  
Pohleď na slunce, velké a oslnivé  
Ač i ono se zahalí závojem noci v tmavě modré  
Přesto měsíc a hvězdy jej odráží, jak moc je zářivé.

A tak je to s námi, že jsme v jádru dobří  
I když chovat se správně ne vždy se nám daří  
Ztrácíme sílu rozlišit mezi dobrým a špatným,  
Jimž ne vždy čelíme postojem pevným  
Přec, co takhle zkusit uvěřit,  
V co oči nedokáží zaměřit  
Ve světlo, jež z nás vychází,  
jež naše vnitřní temnoty poráží

Dvorany nebes přede mnou se otvírají  
Když křídla srdci mému narostou a jej unáší  
Zbavena předsudků, vše se vyjasní  
Palčivá tíha nejistot sama pryč ustoupí  
Přijde čas, kdy vrátíme se v novém  
Kdy opět spojí se, co rozbito bylo svárem  
„buď my, nebo oni“  
Pouze ze strachu války se rodí

Máme to nadosah, ale přec, vyčkejme konec  
Zatím podle návodu, dodržujme dohodu,  
Již ty a já jsme uzavřeli, se všemi, kteří nad námi bděli,  
Že probudí nás na oplátku, z dlouhého, nerušeného,  
leč neklidného spánku  
Jestli milostí učíme se pohledem na ty co se díváme  
Laskavým a milujícím pohledem  
Pak dívejme se na všechny jako na v jádru dobré.

## Go Back

To know the pain of too much tenderness  
I'd give myself to thee, but just to clarify  
My keeping distance, I confess that I know  
All too well you're not to be with me, but  
when  
From across the room you held my gaze  
The keeper of my heart came to greet you  
With a warm embrace and now I feel this heat  
In my hands and feet.  
I have a belly full of butterflies  
And weakness in my knees.

You better not come any closer  
Cause I'll lose myself if you do  
And if in truth I cannot have you  
Don't encourage me wanting you  
Go back  
Go back  
Go back  
Go back  
Go back hurry while you still can  
Go back now don't delay yourself  
If you cannot be my man  
Go back  
Go back  
Go back, don't tempt me, go back  
Go back, don't tease me, go back  
Be fair now, stop torturing me, go back  
Be good and go back

## Odstup

Zakusit bolest  
Z nadmíry něhy  
Měl bys mě celou,

Ale povím ti přímo  
Držím se zpátky  
Neb vím to moc dobře  
Nemáš být se mnou

Leč sedím v tvém pokoji  
Nespouštějíc z tebe zraky  
Dvířka k mému srdci  
Jež touží si získat tě taky

Cítím teď žár, jenž celou mě pohltil  
V rukou, v nohách, na zádech  
V bříšku mi tančí  
A kolena slábnou.

Raději zůstaň, kde jsi  
Jinak vážně ztratím hlavu  
A pokud být nemáme spolu  
Nepokoušej lásku mou znovu

Odstup  
Odstup  
Odstup

Odstup  
Odstup  
Rychle, dokud ještě můžeš

Odstup  
Už to neodkládej  
Pokud mým bytí nechceš

Odstup  
Odstup  
Už přestaň si hrát

Odstup  
Odstup  
Nesváděj mě dál

Odstup  
Začni vážně to brát  
Přestaň mě mučit

Odstup  
Bud' hodný a  
Odstup

## Now You Know

I don't know what it is you did to me  
I don't know what it was you said  
That made me think for the very first time  
How I'd give everything I had  
In exchange for on night with you  
Where I'd put my head I haven't a clue  
I don't know how to say this,  
How to even begin, but  
I'll try and explain the state I'm in.  
When you talk to me I can't focus  
On what you're saying.  
My mind gets lost in the movement  
Of your lips, the color of your eyes, and  
The gesturing of your hands. And  
I want to move my lips  
Right close to your ear, and  
Whisper things that only you are meant to hear.  
I'm falling for you,  
What a stupid thing to do, but  
There you go, at least now you know that I  
want you.

## Ted' už víš

Nevím, cos se mnou provedl  
Ani cos mi tehdy řekl  
Že v mé hlavě poprvé  
Vůle směnit vše, co mám  
Za noc s tebou zrodila se  
Co bude se mnou, netuším,  
Jak to jen říct, jak vůbec začít,  
Však co potkalo mě, pokusím se vysvětlit.  
Když mluvíš ke mně  
Nezvládnou se soustředit, co vlastně chceš mi  
říct  
Neboť mysl se mi ztrácí  
V pohybu tvých rtů  
A tone v barvě očí tvých  
A usíná ti v dlaních  
A chci teď rty své přiblížit  
Na dotek k tvému uchu  
A šeptat věty  
Jež dopřejí si pouze tvého sluchu.  
Jak bláhové je říct, že hlavu pro tě ztrácím  
Leč stalo se  
Kdyby nic, tak aspoň nyní víš, koho v srdci  
nosím

## Only In Your Head

Right now it's only in your head, but  
That might very well be all it's gonna take  
To make it come to pass, but  
Is that really what you'd like, and  
If not, why occupy your mind with it at all?  
Thoughts grow just as easily as grass.  
As easily as weed,  
If you don't want it in your garden,  
Why plant the seed?  
Why water it?  
Why tend to it?  
Well it is all in your hands, and  
There is no one but yourself that you can blame  
For all that you create.  
Maybe our actions are what counts, and  
Not all that we might think or feel or say, but  
Don't they all relate?  
I know it's easier said than done, but  
Has there ever been a struggle  
You thought you wouldn't overcome, but  
Now looking back you see it clear  
Things could have turned out better  
If it wasn't for the fear.

## Jen ve tvé hlavě

Zrovna nic jiného v hlavě nenosíš,  
Avšak snadno může se přihodit,  
Že co včera bylo, dnes nemusí tam být  
Ale chtěl bys to takhle mít?  
Když ne, což úplně to z hlavy vypustit?  
Myšlenky se rodí stejně rychle, jako roste  
tráva.  
Stejně snadno jako se šíří plevel.  
Když je nechceš na svém dvorku,  
Nedopust', abys je tam zasel.  
Abys je zalíval.  
Aby ses o ně staral.  
Je to pouze na tobě, a  
Nikoho jiného nemůžeš vinit, za to  
Co sám rozhodl ses činit.  
Snad hlavní jsou jen naše činy,  
Ne touhy, ne city ni řeči, leč  
Mohla bych je odlišit?  
Vím, snáze mluvit než konat, však  
Kolikrát se trápení zdála,  
Že nedají se nejspíš překonat.  
Teď když ohlédneš se zpátky jasně  
Mohlo to vše skončit něco lépe  
Kdyby nebylo jen strachu a bázně.

Dvorany nebes přede mnou se otvírají  
Když křídla srdci mému narostou a jej unáší  
Zbavena předsudků, vše se vyjasní  
Palčivá tíha nejistot sama pryč ustoupí  
Přijde čas, kdy vrátíme se v novém  
Kdy opět spojí se, co rozbito bylo svárem  
„buď my, nebo oni“  
Pouze ze strachu války se rodí

Máme to nadosah, ale přec, vyčkejme konec  
Zatím podle návodu, dodržujme dohodu,  
Již ty a já jsme uzavřeli, se všemi, kteří nad  
námi bděli,  
Že probudí nás na oplátku, z dlouhého,  
nerušeného,  
leč neklidného spánku  
Jestli milosti učíme se pohledem na ty co se  
díváme  
Laskavým a milujícím pohledem  
Pak dívejme se na všechny jako na v jádru  
dobré.

## **Příloha 2: CD**

Součástí práce je i přiložené CD, které obsahuje:

- 1) elektronickou kopii této práce ve formátu PDF
- 2) emailovou konverzací s Markétou Irglovou

## Resumé

The aim of my thesis was to present the general issue of song lyrics translation because it appears that until quite recently, it hasn't been given much attention within translation studies. I also wanted to try and translate song lyrics myself so I could further explore the complexity of this topic. For this I chose M. Irglová's lyrics.

In the theoretical part I first describe specific aspects of song lyrics, why is their translation different to any other intralingual translation and why can lyrics be perceived as literature, and therefore deserve to be given attention to in the translation field. I also showed some examples of poetry set to music to prove that sometimes even professional poets seek musicians to help them and bring their poets to a whole new level.

Because I was intrigued by how the censorship in Czechoslovakia from the 60s till the 90s limited translators in their work, I decided to dedicate one chapter to this very interesting topic. Song lyrics during this period were not translated but de facto rewritten with taking the music account. Usually what was then left from the original song was the exact same melody but the lyrics had a completely different meaning. To demonstrate this phenomenon I use some examples that I think can ideally capture the way lyrics were translated during this period.

Further focus is given especially to various translation strategies and approaches depending on the type and use of song lyrics. There are for examples different strategies for translating opera libretto than those for translating lullabies. When translating lyrics, an important aspect is "singability", the decision whether it needs to be taken into account or not is crucial for the translator's approach and strategies.

The practical part was dedicated to the brief characteristics of M. Irglová's work and the translation strategies used for translating lyrics without taking the music into account. I have put into the thesis a few examples of my own translations of M. Irglová's songs to which I have done a brief analysis.



## **Anotace**

<b>Autor:</b>	Zuzana Irglová
<b>Katedra:</b>	Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého v Olomouci
<b>Název česky:</b>	Problematika překladu písňových textů na příkladu textů Markéty Irglová
<b>Název anglicky:</b>	The Issue of Lyrics Translation, a Case Study of M. Irglová's lyrics
<b>Vedoucí práce:</b>	David Livingstone, Ph.D.
<b>Počet stran:</b>	58
<b>Počet znaků:</b>	74624
<b>Klíčová slova v ČJ:</b>	písňové texty, překlad, zpěvnost, překladatelské strategie, hudba
<b>Klíčová slova v AJ:</b>	song lyrics, translation, singability, translation strategies, music

**Anotace v ČJ:** Tato bakalářská práce se zabývá obecnou problematikou překladu písňových textů na příkladu textů Markéty Irglové. Teoretická část je věnovaná obecné charakteristice a stručné historii překladu písňových textů. Důraz je kladen na různé překladatelské strategie a přístupy v závislosti na žánru a různých aspektech písňových textů. Praktická část obsahuje stručnou charakteristiku tvorby M. Irglové, zároveň jsou předloženy překlady jejích textů a stručná analýza.

**Anotace v AJ:** This thesis is focused on the general issue of song lyrics translation, as well as on presenting M. Irglová's translated song lyrics. The theoretical part of the thesis deals with the general characteristics and brief history of song lyrics translation. It is also focused on different translation strategies and approaches depending on the genre and various aspects of song lyrics. The practical part deals with brief description of M. Irglová's work, as well as examples of her lyrics translations and their analysis.