

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY

Bakalářská práce

Barbora Káčová

Textové proměny českých coververzí zahraničních skladeb

Textual Transformations of Czech Cover-versions of Foreign Lyrics

Praha 2023

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala panu profesorovi Petru Bílkovi za trpělivé vedení mé bakalářské práce, za cenné rady a poznámky. Také děkuji svým nejbližším za jejich podporu.

Prohlášení

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

V Praze, dne 25. července 2023

Barbora Kácová

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce se zabývá českými coververzemi anglických písní, vzniklými během období normalizace. V první části práce je vymezen obecnější kulturní rámec, v němž je coververze chápána jako soubor mechanismů kulturního transferu. Je proto třeba zohlednit i kontext sociálně-politický (tj. zejména adaptace vůči potřebám ideologie minulého režimu). Ačkoliv je práce především literárně-teoretická, přihlíží i k výkladům historickým a hudebně-teoretickým. Druhá část se pak týká samotné komparace jednotlivých textových dvojic, která je provedena na základě analýzy zachování věcného obsahu textové složky (složka narativní a fonetická, metaforický aparát).

Abstract (in English)

This bachelor's thesis deals with Czech cover versions of English songs created during the period of normalization. In the first part of the thesis, a more general cultural framework is defined, in which the cover version is understood as a set of mechanisms of cultural transfer. It is therefore also necessary to take into account the socio-political context (i.e. especially the adaptation to the needs of the past regime's ideology). Although, this thesis is primarily literary-theoretical, it also takes into account historical and musically-theoretical interpretations. The second part of this thesis mainly focuses on the actual comparison of individual text pairs, which is carried out on the basis of an analysis of the preservation of the factual content of the text components (narrative and phonetic components, metaphorical apparatus).

Klíčová slova (česky)

coververze, normalizace, komparativní analýza, písňový text, populární hudba

Key words (in English)

cover version, normalization, comparative analysis, lyrics, popular music

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Normalizace a podoba populární hudby	9
2.1 Populární hudba jako ideologický nástroj	9
3. Terminologie a žánrové vymezení	11
3.1 Termín coververze	13
3.2 Kategorizace	14
4. Proměny textů	16
4.1 Alberta / Alberta #2	16
4.2 Metro, dobrý den / A National Acrobat.....	18
4.3 Asi asi / Honey honey.....	20
4.4 Babylon / Rivers of Babylon	23
4.5 Posel / Starman	26
4.6 Hodina H / Stayin' Alive	30
4.7 Kosmická láska / Heart of Glass.....	33
4.8 Žena točí globusem / Rasputin	36
4.9 A ty se ptáš, co já / The Winner Takes It All	38
4.10 První máj / First of May	44
5. Závěr	48
Seznam literatury.....	50

1. Úvod

V této bakalářské práci se zabývám podobami české normalizační coververze. Coververze jsou v české kultuře zajímavým fenoménem, který zasahuje do formování podoby české hudební tradice. Je na nich založena nemalá část žánru country a mnou analyzovaná dobová produkce popu také vděčí za nejednen hit cizojazyčné předloze. I když ve veřejném prostoru jsou mnohé z nich označeny za okrajové záležitosti a jsou nahlíženy s úšklebkem v tváři, tvoří neodmyslitelnou součást sdíleného kulturního povědomí. V práci na vzorku deseti textových dvojic provádím komparativní analýzu a na základě shod a rozdílů je dále řadím do tří kategorií podle míry podobnosti s původním textem. Vzhledem k minimálnímu množství odborné literatury, která se fenoménem české normalizační coververze zabývá, probíhal proces výběru vzorku na základě ohraničení rokem vydání coververze (1970–1985) a jazykem původního textu, za který jsem vzhledem k vlastním jazykovým znalostem zvolila angličtinu, ale na zemi, z níž původní skladby pochází, jsem nebrala zřetel.

Cílem práce je sledovat různé podoby coververze v daném období, nikoliv mapovat její vývoj, a dále zjistit, zda je možné i v takto různorodém souboru najít nějaké širší trendy, zejména pak významové posuny vzniklé požadavky oficiální ideologie. Vzorek nelze považovat za reprezentativní, práce nenabízí kompletní kontextualizaci této kulturní oblasti. Má pouze ilustrovat možnosti textových proměn a nastínění jejich konkrétních realizací.

V první části práce je podán výklad historických reálií, které jsou v kontextu společenské funkce populární hudby pro vznik textů podstatné, čímž zároveň slouží jako interpretační východisko. Následuje vymezení terminologického aparátu. Při jeho sestavování jsem vycházela z českých a anglických odborných textů zabývajících se coververzemi i širší hudebně-lingvistickou problematikou. Klíčové je pak vymezení coververze coby termínu vyhovujícímu potřebám této práce, protože zejména odborné texty vzniklé v anglofonním prostředí k jeho vymezení přistupují optikou pro české pojetí coveru nedostatečnou.

Samotná analýza textových dvojic je pak náplní další části práce. Texty jsou seřazeny vzestupně podle roku vydání coververze, úvodní odstavce vždy obsahují základní informace o vydání, tj. jméno autora či autorů českého a původního textu, jméno interpreta české a původní skladby a rok vydání české a původní skladby. Jmenovitě se zabývám těmito dvojicemi textů: *Alberta* a *Alberta #2*; *Metro, dobrý den* a *A National Acrobat*; *Asi asi* a *Honey Honey*; *Babylon* a *Rivers of Babylon*; *Posel* a *Starman*; *Hodina H* a *Stayin' Alive*; *Kosmická láska* a *Heart of Glass*; *Žena*

točí globusem a Rasputin; A ty se ptáš, co já a The Winner Takes It All; První máj a First of May.

2. Normalizace a podoba populární hudby

Vzorek analyzovaných písňových textů pochází z období mezi lety 1970–1985. Setkáme se tedy s texty, v nichž je snad ještě možné pozorovat poslední záchvěvy uvolněných šedesátých let, normalizaci počáteční i kulturně etablovanou. Horní hranice 1985 je pak pomyslným milníkem pro období, v němž na poli české pop music dochází k estetické obměně a její přeorientování blíže k discu se zástupci například v Michalu Davidovi či duu Kotvald – Hložek.

2.1 Populární hudba jako ideologický nástroj

Svou strukturou je populární hudba jako hudební typ ideálním normalizačním nástrojem. I když v rovině teoretické měla hudba plnit stejnou propagandistickou funkci jako agitační písně 50. let, v praxi se v paměti lidí stále držela nedávná zkušenost s volnějším časy. Pokoušet se tedy o renesanci socialistického realismu by byla snaha předem předurčená k nezdaru. Toto se samozřejmě netýká pouze hudebního průmyslu:

[...] komunismus se v Československu srpnem 1968 definitivně vyčerpал. Ztratil původní oporu u části intelektuálů, kteří jej v padesátých letech sami pomáhali budovat [...]: normalizace jim byla dobou zapomnění, dobou nedějinnosti, dobou temna, dobou rezignace. Od společnosti se vyžadovalo pouze ritualizované a nečinné uznávání politických daností [...]. (Houda 2014: 59)

Pro udržení nastolené ideologie se tak osvědčila cesta významové vyprázdňování, kdy jsou na velmi povrchním podkladu poměrně jednoduchým a přístupným slovníkem zpracovávána obecná, univerzální témata jako například láska šťastná i nešťastná či radosti a strasti mládí, hudba má „odvádět od strastí všedního dne“ (Houda 2014: 73). Podle Kotka si nonartificiální hudba totiž „nedělá valné starosti se svými inspiračními zdroji. Čerpá ze všeho, co ji spojuje s denními zájmy konzumentů nebo co může tyto zájmy – i bez ohledu na uměleckou hodnotu – dále rozvíjet.“ (Kotek 1990: 12) Právě tento strukturální rys z ní dělá vhodnou formu pro uplatnění zájmů nastolené státní politické ideologie, jejíž zájmy musí rozvíjet zároveň se zájmy publika. Aby byly naplněny zájmy obou stran, musí zároveň docházet k zamezení působnosti potenciálních negativních vlivů zájmového pnutí, jež v krajním případě znamená naprostý rozkol mezi zájmy dobového posluchače a dostupnou hudbou (tedy většinou inklinací k protest-songům folku, rocku a jiným oficiálně neuznávaným žánrům). Tomuto pnutí zamezuje strukturální rys ulehčující udržování přijatelné významové vyprázdňování, a sice že realita písňového textu je performativní, tedy baví, ale nedráždí.

Písňovým textem lze jen stěží vybudovat koherentní, uspořádaný a dostatečně zabydlený „svět“, který by vstupoval do nějakého vztahu ke světu aktuálnímu. V určité analogii k poezii zůstává každý textový prvek, který se jeví být komentářem ke světu aktuálnímu, „jen“ sloganem, fragmentem. Primární dění v písni v populární hudbě je dění performativní; tato píseň nezobrazuje, nemá schopnost „řešit“ otázky a problémy aktuálního světa. Má však [...] možnost do tohoto světa vstupovat a poskytovat mu ‚řečové akty‘, které na kulturním poli aktuálního světa žijí již svým vlastním životem [...].¹

Potřeba plnění zájmů dvou světů je dále naplňována prostřednictvím umělců, respektive budováním jejich image do bezproblémové, ale přesto energické a svébytné podoby. I bez přihlédnutí k ideologickým potřebám se totiž zpěváci „stávají vzorem pro přebírání úpravy zevnějšku, oblékání, chování a sociálních vztahů jedince k okolí.“ (Kotek 1990: 20) Pro uspokojení potřeby konzumenta – posluchače – občana komunistického Československa je třeba nabídnout pečlivě vybraný vzorek oněch „správných“ interpretů, kolem nichž existuje snaha vytvořit dojem zdánlivé osobnostní rozmanitosti a individuality (ve smyslu „vybrat se může skutečně každý“), nicméně individuality ideologicky krotké, nepřesahující mýtus národní jednoty, naopak ji podporující. Naléhavost tohoto požadavku se jen stupňovala s postupujícím přesunem „posluchačského zájmu ze složky tvůrčí na osobu interpretujícího zpěváka, ba až ke kultu oblíbených pěveckých hvězd“ (Kotek 1990: 277), ke kterému v normalizačním popu docházelo.

¹ BÍLEK, Petr A.: Revoluce ve vzduchu: Obrazy revoluce v populární kultuře přelomu 60. a 70. let 20. století. In: Klimeš Ivan; Wiendl, Jan, eds.: *Kultura a totalita: Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 402.

3. Terminologie a žánrové vymezení

Pop a populární hudba bývají v obecném úzu zaměnitelné, v této práci se však pojmem pop rozumí konkrétní žánrové provedení populární hudby a řadí se vedle množství dalších žánrů, které pod pojem populární hudba spadají (country, rap, jazz aj.). V některé citované odborné literatuře hudebně-vědného zaměření, se můžeme setkat s termínem podobným, totiž s termínem „nonartificiální hudba“, od kterého se hudba populární liší v následovném: „Z hlediska oborové systematiky jde však již o užší termín, vyjadřující pouze část celé nonartificiální sféry. Nezahrnuje tedy [populární hudba] hudební folklór, lidový zpěv a další oblasti, stojící buď na pomezí folklóru anebo naopak artificiální, vážné hudby.“ (Kotek 1990: 9) Protože postavení folku v českém hudebním průmyslu daného období je zásadně odlišné od postavení písní mnou analyzovaných žánrů, a je tedy zbytečné používat výraz jej zahrnující, budu i dále v práci užívat termín užší – populární hudba.

Analýze budou podrobeny texty populární hudby, jejíž zmiňované žánrové spektrum je pro potřeby mé práce zúženo na dva žánry: pop a rock. Rozlišením, zda je ten konkrétní text textem písně popové, či rockové, se nijak zvláště zabývat nebudu, a to navzdory tomu, že (nejen) v odborné literatuře se jedná o žánry, jež jsou často stavěny do vzájemné opozice. V literatuře zahraniční, s odkazem na seznam literatury k této práci použitý, například anglické a americké, je jejich opoziční vztah vyostřený toliko, jako byl v našem prostředí vztah popu a folku – oficiální a neoficiální sféry, v anglofonním kapitalistickém prostředí analogicky opozitní sféry bezmyšlenkového konzumu a umělecké autenticity.

Zároveň nelze tvrdit, že by rockový žánr nebyl na našem území ostrakizován, naopak, nicméně písně, jež budou v této práci podrobeny analýze a jež po stránce zvukové žánrovým konvencím odpovídají, jsou interpretovány umělci z oficiální sféry, chybí jim tedy proti–systémová bouřlivost. Tato bouřlivost je spjatá s dalším z rysů a zároveň požadavků často kladených na tento žánr, a sice s autenticitou, která je pojímána jako: „oddělení vztahů mezi uměním a komercí, s průvodním příkloněním se k myšlence, že umění by mělo být autentickým odrazem tvůrce či tvůrců.“² (Solis 2010: 303) K té by mohlo být možné tvrdit, že zkoumané texty požadavek nespĺňují už jen kvůli tomu, že jde o coververze. Ty však své místo ve struktuře rockového žánru mají. „Jejich [coververzí] distinktivní kvalita a esenciální vztah k rocku závisí na více aspektech: na specifickém chápání autenticity ale také na zvláštním chápání autorství.“ (Solis 2010: 302) Mosser navrhuje více individualizační pojetí rockového coveru, odtržené od

² Veškeré překlady, není-li uvedeno jinak, B. K.

požadavku autenticity, kdy je coververze vnímána jako způsob zvláštního provizorního „překrytí“ originálu a až teprve poté dochází k vymezení jejích vlastností a kvalit. (Mosser 2008) Jakýmsi diskvalifikačním prvkem pak může v tomto případě být konkrétní typ české normalizační coververze – nejedná se o vyjádření cti a respektu původní látce, není to kreativní poklona. Je to „pouhá předělávka“ spočívající v kulturním transferu, často doprovázená více či méně tichým zapřením původní verze, čímž se může v některých případech dostávat až na hranici negativní apropriace (kulturní i látkové), v některých případech vyhrocené až do absurdních mezí, kde je těžké určit, která kultura předmětem apropriace vlastně je. Příkladem může být píseň *Metro dobrý den*, které se v práci věnuji níže.

Díky tomuto oslabení žánrových konvencí je možné z větší části opustit od analýzy hudební složky (zejména tedy od rozlišování mezi popovou a rockovou hudební kompozicí) a zaměřit se čistě na analýzu textovou, i když hudební složka je pro (vy)znění písně samozřejmě zásadní a nelze ji ignorovat úplně. Komparací hudební kompozice původní skladby a coveru se však zabývat nebudu, jednak by analýza dílčích odchylek vyžadovala pokročilou muzikologickou znalost (od jazykového zaměření této práce příliš vzdálenou), jednak na celkové vyznění písně, tak jak bude zkoumána zde, nemají vliv.

Zda je písňový text textem básnickým je polemika, jejíž řešení dalece přesahuje záběr této práce. I když panuje všeobecný souhlas, že text písňový nelze s textem básnickým zaměňovat, nabádá Šenkapoun k hledání znaků společných: „inventář témat, motivů, toposů, typů, narativních schémat, z něhož čerpají všechny druhy evropského umění, literaturu a písňovou tvorbu nevyjímaje.“³ Tento přístup sice působí neproduktivně, protože pouze zahrnuje písňový text do širšího kontextu evropského umění obecně, ale i toto obecné zahrnutí je zejména pro žánr popu pozitivní, neboť na něj není nahlíženo jako na bezduchý komerční produkt. Terminologický aparát každopádně nemůže být pro neuzavřenost této problematiky zcela shodný s tím básnickým. Využijí pojmů z článku *Sémiotické poznámky ke vzniku českých písňových textů* Jiřího Nekvapila a Jiřího Zemana, respektive termínů písňový slogan, jímž „rozumíme jazykově vyjádřený motiv, který se v průběhu písně často opakuje a tím se dostává do centra pozornosti příjemce; je většinou totožný s názvem písně, v některých případech je název písně pouze jeho součástí“ (Nekvapil, Zeman 1987: 30), substituce, kterou se rozumí způsob textového převodu, jež není možné označit za překlad, protože je jedná o opatření příslušné melodii českým textem (Nekvapil, Zeman 1987: 30) a převod, označující proces

³ ŠENKAPOUN, Pavel: Písňový text v kontextu literatury. In: *Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, roč. 57, č. 5, s. 707.

textové adaptace i její výsledek, protože označení tohoto procesu jako překladu by z důvodu rozličné typizace tohoto procesu (viz níže) bylo nepřesné a nedostačující.

3.1 Termín coververze

V Akademickém slovníku současné češtiny se heslem coververze rozumí *hudební úprava dříve nahrané písně, hudební skladby, zprav. jiného hudebníka*. O konkrétních podobách této úpravy se však nezmiňuje. Pokud skladbu označíme za coververzi, musíme pak obligatorně doplnit čeho je coververzí. Znamená to, že daná skladba inherentně tvoří alespoň dvojici se skladbou dříve nahranou, původní. Termín původní je vhodnější než termín originální, protože i původní skladba již může být coververzí (v tom případě se nejedná o dvojici skladeb, nýbrž o trojici). Jaký je tedy vztah coververze a původní skladby? Jak poznamenává Mosser: „samotný termín ‚coververze‘ je systematicky nejednoznačný,“ (Mosser 2008) a to zejména kvůli tomuto vztahu. Pokud by byla řeč o obraze, byly by jeho nápodoby buď reprodukcemi, nebo padělky, popřípadě parodiemi.⁴ Toto třídění však do hudební sféry nelze analogicky přenést. Solis nemožnost považovat coververzi za reprodukci či padělek vysvětluje tím, že „[coververze] se neprohlašují za originály.“ (Solis 2010: 305) Solis dále v textu vysvětluje, proč by považovat coververzi za novou verzi starší písně bylo rovněž mylné: „Cover není pouze ledajakou novou verzí dříve nahrané skladby. Jedná se o konkrétní typ zvláštní verze skladby, a to takový kdy je silná původní verze skladby zarytá do paměti jak hudebníků, tak posluchačů, a jejíž autorita a autenticita je vnímána jako sdílená mezi původním interpretem a interpretem coververze.“ (Solis 2010: 315)

České normalizační coververze tvoří v tomto kontextu zvláštní případ. Ačkoliv se za originály nutně neprohlašovaly, existence původní písně byla nedostupností západní tvorby zamlčena. Solisem formovaný požadavek „paměti hudebníků a posluchačů“ tím pádem může být naplněn jen částečně, totiž paměti hudebníků, přinejmenším textařů.

Většina mnou analyzovaných coververzí vyšla záhy po vydání původní písně, jejímiž interprety byli ve všech případech velice úspěšní a etablovaní umělci, často se dokonce jedná o hity. Motivace k jejich transferu do českého prostředí je pak zřejmá – není nutné pokoušet se o organické vytvoření vlastního hitu, když lze úspěšnost téměř zaručit převzetím již posluchačsky ověřené předlohy.

⁴ Nabízející se otázkou, zda je hudební parodie také coververzí, se v této práci nezabývám, protože v analyzovaném vzorku se parodie nevyskytují.

3.2 Kategorizace

Písňové texty budou rozděleny do tří kategorií vymezených na základě typu textového převodu, respektive na vztahu českého textu k textu původnímu, anglickému. Kategorie jsou vymezeny následovně:

1. věcný obsah je převodem zachován
2. věcný obsah je převodem zachován částečně
3. věcný obsah zachován není.

Věcným obsahem je chápán soubor textových složek, které se ve vztahu původní skladby a coververze mohou proměňovat. V této práci budu konkrétně sledovat shody a rozdíly především ve složce narativní (a s ní spojeným metaforickým aparátem), dále se dotknu i složky fonetické. Při analýze fonetické složky budu opět vycházet z Nekvapilova a Zemanova článku (Nekvapil, Zeman 1987: 32–33), v němž navrhuji tři vzájemně se překrývající a doplňující se důvody k zvukové imitaci originálních sloganů. Prvním z důvodů je důvod jazykově-hudební, kdy je „tvorba českého textaře determinována strukturou převzaté melodie.“ Druhý je psychologický, který chápe zvukovou stránku původního jako zdroj inspirace. Tím třetím je pak sociálně-kulturní, pro nějž je třeba zvážit možnou předešlou zkušenost českého posluchače s původní skladbou a odtud pramenící motivace se jí zvukově přiblížit.

Mnou vytyčené kategorie od sebe nejsou odděleny ostrou hranicí a zajisté se budou prolínat, a to různými způsoby s ohledem na konkrétní interpretační možnosti dané textové dvojice. Zároveň platí, že kategorie nemohou sloužit jako interpretační východisko samotné, spíše se jedná o způsob zpřehlednění informací, o praktický podklad textové analýzy. S tímto souvisí i fakt, že není možné definitivně roztrždit tak obsáhlou a rozmanitou oblast českého kulturního prostředí (v nejširším smyslu) jako jsou coververze na základě tří obecných, schematických kategorií, a to i s množstvím podkategorií, s nimiž budu dále v textu pracovat.

K problému s vytyčením alespoň zdánlivé hranice dochází zejména mezi prvními dvěma kategoriemi. Se zcela shodným převodem, doslovným překladem, jež by plně vyhovoval první kategorii, není možné se už kvůli samotné povaze písňového textu, kdy musí být přinejmenším zachován rytmus verše, setkat. Proto je třeba se soustředit na zachování věcného obsahu. Ten může být zachován v různé míře a různými způsoby. Z textů v této práci analyzovaných se vyskytují případy, kdy je proti původnímu textu rozšířena narativní složka, ale textové prostředky si zůstávají blízké.

Dále je pak otázkou, zda texty zachovávající náladu, ale užitou metaforikou a v zásadě i pointou se od původního textu liší, lze stále řadit k druhé kategorii. S čímž se pojí velmi rozmanitá oblast, již je složité postihnout v rámci kategorie, která zahrnuje převedené texty s textem původním související jen na základě tématu, často velmi obecného. Jedná se o témata univerzální, zejména milostná. Odpověď na otázku, kdy je ještě možné textovou dvojici na základě tematiky samotné spojit a kdy už se jedná o příliš zobecňující spojení, leží v každé z dotčených písní jinde. Nastíněná problematická oblast se týká i hranice mezi druhou a třetí kategorií, což potvrzuje rozsah nemožnosti aplikace jasné a jednotné kategorizace. Druhá kategorie je tak spíše přechodným stavem, do kterého právě kvůli jeho velice obtížné definovatelnosti více či méně spadá v podstatě každá coververze.

Třetí kategorie zahrnuje převody, kdy věcný obsah není zachován. Kromě zmiňovaných komplikovaných hraničních případů příliš obecné tematické souvislosti sem patří i coververze založené na fonetické přiblížnosti, kdy je původní anglický lexém nahrazen lexémem českým nikoliv na základě shody sémantické, ale na základě podobné znělosti. Samotná fonetická podobnost sice neznamená absenci věcného významu původního textu, ovšem alespoň ve zde zkoumaném vzorku není věcný obsah zachován do míry, která by český text, byť jen přibližovala kategorii první.

Poslední kategorie dále zahrnuje dvojice, jež jsou od sebe natolik rozdílné, že není zachováno ani žádné společné téma. I tato kategorie zahrnuje svá zvláštní provedení, a sice ve vytvoření vlastní narativní roviny, případně pak kombinace nového narativu a fonetického přiblížení.

4. Proměny textů

4.1 Alberta / Alberta #2

Autor českého textu: Petr Spálený

Autor původního textu: Bob Dylan⁵

Interpret české coververze: Petr Spálený

Interpret původní verze: Bob Dylan

Rok vydání české coververze: 1970

Rok vydání původní verze: 1970

Dylanova Alberta vychází z bluesové tradice⁶ a je vystavěna na atmosférickém opakování sloganu, kdy tato textová strategie kladoucí „důraz na na zpřítomňovací účinek opakování“⁷ vyjadřuje „touhu po mizející substancialitě v prostoru; [...] opakované vstoupení do stejné atmosféry textu vyjadřuje pokus zachytit unikající (vjem, vzpomínku, význam, zeslovnění)“⁸. Lyrický subjekt promlouvá k Albertě, do níž je zamilovaný, a skromným lexikem vytváří sugestivní obraz melancholické lásky k ženě, které nedokáže porozumět, a tak se nechává unášet její podobou s rozpuštěnými vlasy, která jej k ní magneticky přitahuje. Jedná se o zachycení momentu konejšivě intimního, neerotického. Momentu reflexe vlastních pocitů a jejich, byť vnitřního, vyznání. Imperativní slogan „Alberta, let your hair hang low“⁹ samozřejmě nevyjadřuje požadavek udržení účesu, jde o prosbu o udržení zranitelné důvěry, která se vztahu, alespoň ze strany lyrického subjektu, pomalu tvoří. Přípravenost se druhému oddat je touto důvěrou podmíněna („I'll give you more gold / Than your apron can hold / If you'd only let your hair hang low“¹⁰). Vztah ženy k lyrickému subjektu je nejasný, nebo je tak alespoň vnímán. Ve variacích sloganu („Alberta what's on your mind“¹¹ a „Alberta don't you

⁵ Ačkoliv je Dylan autorem této verze, vychází ze „zlidovělé“ bluesové písně, kterou před ním zpracovala řada jiných interpretů.

⁶ Verze jedna je bluesovější, zde analyzovaná verze dva nese rysy country žánru.

⁷ KAZALARSKÁ, Zornitza: „Smutná píseň je ve vzduchu“ Opakování jako textová strategie zpřítomňování skrytého. In: *Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, roč. 60, č. 2, s. 164.

⁸ Tamtéž.

⁹ DYLAN, Bob: *Alberta #2*. New York: Comlumbia, 1970. Dostupné on-line z: <https://www.bobdylan.com/songs/alberta-2/>

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

treat me unkind“¹²) je vysloveno neproniknutelné neporozumění a obavy z neopětované náklonnosti. Touha po druhém je pohlcující („You keep me worried and bothered / All of the time“¹³) a bolavá („Oh my heart is so sad / Cause I want you so bad“¹⁴).

Spálený se pokouší o vytvoření podobného portrétu citovosti. Proti původní skladbě využívá mnohem širšího lexika, čímž narušuje intimitu momentu. Lyrický subjekt coververze není hypnotizovaný láskou k ženě až mystické, sklouzává k popisu dívky sice nějakým způsobem výjimečné, ale citově nekomplikované. Fokus se přesouvá z vnitřního prožitku emocí ke generickému popisu. Z Alberty s rozpuštěnými vlasy, implicitně krásné, neznámé, uzavřené do konkrétní chvíle se stává Alberta explicitně krásná („je na krásu důl“¹⁵), zábavná („rozumí hrám“¹⁶), zasahující a přesahující mimovztahové skutečnosti („je přírody bůh“, „je báseň a chrám“¹⁷). V rámci kulturního transferu je zajímavý verš „Alberta je víc nežli sůl“¹⁸, což je vyjádření výjimečnosti srozumitelné jen v československém prostředí.

Anglickému lyrickému subjektu je láska zdrojem rozkoše i trápení, českému je pouze zdrojem rozkoše, v oblasti trápení vykonává ochrannou funkci: „Bez ní je svět bláznivej / A můj vlas je šedivej.“¹⁹ Nedochozí tedy k tematizaci vnitřní rozervanosti; stručné přemítání o podobě života bez milované slouží stále k deklamaci její výjimečnosti.

Narušení intimity momentu a zobecnění vyznání je také výsledkem způsobu převodu oslovení. Angličtina není flektivní jazyk, nicméně z textového okolí je zřejmé, že v původním textu je Alberta oslovení a při doslovném překladu do češtiny by byl užit vokativ. Při převodu textu byl však zachován slovní tvar foneticky shodný s původním sloganem, takže nedošlo k vokativní flexi a výsledným tvarem je tvar nominativní. Tento aspekt je rovněž zodpovědný za generalizující a popisné vyznění.

K fonetické podobnosti v dvojici nedochází, respektive vlastní jméno *Alberta* je zachováno, ale nejedná o fonetickou podobnost, kterou v této práci sleduji, protože to není snaha o přiblížení souzvuku českých výrazů ke zvuku těch anglických bez přímé sémantické souvislosti.

¹² DYLAN, Bob: *Alberta #2*. New York: Comlumbia, 1970. Dostupné on-line z: <https://www.bobdylan.com/songs/alberta-2/>

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ SPÁLENÝ, Petr: *Alberta*. Supraphon, 1970. Veškeré přepisy textů coververzí, není-li uvedeno jinak, B. K.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž.

Coververze zachovává milostnou tematiku a realizuje motiv odevzdání se milostnému citu. Láska jí zobrazená však není melancholicky křehká, jako tomu je v původní skladbě, a lyrický subjekt se nevyznává směrem k milované ženě, spíše ji obecně charakterizuje. Česká *Alberta* je perfektní a vztah s ní nepřináší žádné komplikace. Pro původní text podstatná intimita prchajícího momentu uvědomění převodem zachována není. Je to právě tento rozdíl, kvůli kterému by bylo možné zařadit cover na hranici druhé a třetí kategorie, ale díky poměrně přesvědčivé tematické souvislosti jej nakonec zařazuji do kategorie druhé.

4.2 Metro, dobrý den / A National Acrobat

Autor českého textu: František Ringo Čech

Autoři původního textu: Geezer Butler, Tony Iommi, Ozzy Osbourne, Bill Ward

Interpret české coververze: Jiří Schelinger

Interpret původní verze: Black Sabbath

Rok vydání české coververze: 1974

Rok vydání původní verze: 1973

Textová dvojice *A National Acrobat* a *Metro, dobrý den* je specifická tím, jak obtížně se v ní hledá jakákoliv podobnost, dokonce nedochází ani k té fonetické mezi slogany. Z tohoto důvodu je podrobnější textová komparace zbytečná. Jediným pojítkem by mohla být pozice lyrického subjektu, pohlízejícího na svět, o němž ví většinové populaci skryté pravdy, z temného a uzavřeného prostoru. Povahy prostorů, tedy lůna a metra, i oněch pravd, tedy nahodilosti a komplexnosti života a výhod podzemního cestování, vedle sebe tvoří až groteskní kontrast. Coververze věcný obsah původní skladby nezachovává, a patří do třetí kategorie.

Hudební složka zůstává vpravdě rocková, přesto Bílek považuje skladbu za dozvuk českého bubblegum popu, pro jehož texty je typická vyprázdňenost. V normalizačním prostředí „vyprázdňenost textová manifestuje i vyprázdňenost postojovou“. (Bílek 2010: 66) Dochází tedy k žánrové proměně – v návaznosti na grotesknost, kterou srovnání původní skladby a coveru vyvolává, lze mluvit o vyhoceném příkladu rockové ontologické hustoty a popové ontologické řídkosti. Při srovnání této coververze s jinými skladbami řadícími se k českému bubblegum popu (z Bílkových příkladů třeba *Tygr z Indie* či *Žárlivý kakadu*) si všimneme, že skladbě chybí hravost a nadhled, zachovává drsnou a tíživou atmosféru původní skladby. Dále zde chybí jeden ze základních rysů popové hudby, rys pohybový.

„Fundamentální struktura populární hudby leží v tělesném rytmu, který je nutný k jejímu docenění. Protože tyto pohyby nesou význam, je upřímná reakce na hudbu jak fyzická, tak intelektuální. Toto aktivní zapojení těla je také doplňováno povědomím o textech [...]. Když je jazyk vázán na hudební rytmus, je prožitek integrace hudby a jazyka tak kreativní a komplexní jako prožitek z ‚vážné‘ či klasické hudby.“²⁰

I když samozřejmě existují smutné popové balady, pohybový rys v nich zůstává zachován. *Metro, dobrý den* však taneční písní není, a tak jediným strukturálním rysem, který píseň k popu řadí, je právě jen významová vyprázdňenost.

Významová vyprázdňenost neznamena vyprázdňenost ideologickou. Propagandistický potenciál skladby je zřejmý – v roce publikace coveru byl zahájen provoz pražského metra²¹, prostředku k zlepšení stavu pozemní dopravy.

„Hej, metro dobrý den, tak ses narodilo
Je to znát, když se ohlédnu, městu se ulevilo“²²

Z perspektivy dnešního posluchače se jedná o bizarní oslavu každodenní samozřejmosti, historický kontext je tedy v případě této písně nutný, protože s ním nezobrazuje každodennost, ale něco nového, výjimečného, revolučního. Pražské metro mělo být stvrzením česko-sovětského spojení^{23,24}. Píseň vstupuje do přímého vztahu s reálným světem, nekriticky reaguje na aktuální dění, svou rockovou stylizací má snad i vzbudit zájem těch, kteří o oficiální hudební sféru zájem nemají. Není tak jen dozvukem českého pojetí bubblegum popu, který na oblíbenosti začal ztrácet právě v polovině 70. let (Bílek 2010: 67), ale také dozvukem agitačních písní 50. let.

Tato coververze se nepovažuje za originální dílo, ale původní skladba nemůže být v kontextu této dvojice z uvedených důvodů do „paměti hudebníků a posluchačů“ uložena, nemá být. Malinowska píše, že „transferabilita překračuje svůj kulturní kontext a vztahuje se k mechanismům odpovědným za vývoj kultury jako celku“²⁵. Toto je mechanismus, který je

²⁰ GRACYK, Theodore: The Aesthetics of Popular Music. In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*.

²¹ SKALICKÝ, Jaroslav: Pražské metro slaví 45 let. Komunisté si jeho otevřením chtěli udobřit vztahy se Sovětským svazem. In: *irozhlas.cz*. Praha: Český rozhlas, 2019.

²² RINGO ČECH, František: *Metro, dobrý den*. Praha: Panton, 1974.

²³ SKALICKÝ, Jaroslav: Pražské metro slaví 45 let. Komunisté si jeho otevřením chtěli udobřit vztahy se Sovětským svazem. In: *irozhlas.cz*. Praha: Český rozhlas, 2019.

²⁴ Stopy této ambice jsou ve výzdobě starších stanic znatelné dodnes.

²⁵ MALINOWSKA, Anna: Cultural Transplantation and Problems of Transferability. *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics* IV, 2014, č. 2, s. 24–36.

dobře rozpoznatelný v ostatních analýzách v této práci. Není nutné, aby byl věcný obsah zachován úplně, dokonce i jeho pokročilá torzovitost není překážkou pro jakousi rekonstrukci transferu. *Metro, dobrý den* ale výsledkem kulturního transferu není, svou odlišností se pohybuje v mezích negativní apropriace amerického rocku, svou propagandistickou složkou pak až paroduje svůj vlastní kulturní kontext.

„Dělníky do továren, lékaře do nemocnic
V noci i ve dne dav studentů
Moře hlav se valí, lidé ze všech koutů
Tak se snaž, spíchej, už na ně město čeká
Štěstí je práce tvá, není lehká“²⁶

Variováním budovatelských hesel a vyobrazením studentů coby vrstvy integrované do jednotného davu je řečeno, že doba se změnila. Platnost tohoto argumentu je ale omezená právě kvůli tomu, co mělo pražské metro reprezentovat.

4.3 Asi asi / Honey honey

Autor českého textu: Pavel Žák

Autoři původního textu: Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Stig Anderson

Interpreti české coververze: Hana Zagorová, Petr Rezek

Interpret původní verze: ABBA

Rok vydání české coververze: 1975

Rok vydání původní verze: 1974

Obě verze jsou milostnými duety ženy a muže, kteří se sice znají, ale přesná povaha jejich předchozího vztahu není zcela jasná. V obou případech jde o svádění muže ženou.

„I'd heard about you before
I wanted to know some more
And now I know what they mean, you're a love machine“²⁷

²⁶ RINGO ČECH, František: *Metro, dobrý den*. Praha: Panton, 1974.

²⁷ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *Honey Honey*. Stockholm: Polar, 1974.
Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

V původním textu lze z části první sloky zpívané ženou vyrozumět, že hlavní motivací interakce je pohlavní styk. Touha po projevech fyzické náklonnosti je základním motivem skladby. Muž má v této oblasti kladnou pověst, opakovaně však ženu varuje, aby se do něj nezamilovala: „So stay on the ground, girl / You better not get too high.“²⁸ Tedy aby jejich vztah zůstal založený právě na fyzické náklonnosti a bez citových vazeb. Žena toto ignoruje a odpovídá: „But I’m gonna stick to you, boy / You’ll never get rid of me / There’s no other place in this world where I rather would be.“²⁹ Tento střet je jediný konfliktem v textu, přičemž se nejedná o konflikt vyostřený; hravý, odlehčený tón skladby jím není narušen.

Text je velmi přímý a nekomplikovaný. První slokou a popsáním konfliktem je vyčerpána jeho narativní složka. Až na příležitostná přirovnání mužova libida ke stroji lásky či k divokému zvířeti, orgasmu k chuti zpívat, se neobjevuje ani žádný rozvitý metaforický aparát (ve srovnání například s další skladbou skupiny ABBA *The Winner Takes It All*, již se věnuji níže).

V coververzi jsou erotické motivy utlumeny až eliminovány, čímž dochází k proměně narativní složky, jež je dovršena přidáním pohádkovosti. Jedním z možných vysvětlení volby oslabení erotična je nesoulad s ideologií, respektive by takto otevřeně erotický text mohl být interpretován jako nežádoucí z důvodu mravního ohrožení socialistické mládeže.

Tělesnost se v českém textu projevuje ochotou se fyzicky přiblížit, motivem vlasů, nabízením submisivních proměn v nelidské objekty a přizpůsobení se mužově tužbě v refrénu.

„Asi asi, ráda přijdu i blíž, asi asi

Jen co mlhou z lesů vyjdu, však víš, moje vlasy

Jsem písnička můžeš mě hrát

Jsem básnička můžeš mě psát

Jsem bludička můžeš se bát

Nebo mě mít rád“³⁰

Přítomná je zde i možnost volby citové vazby uvozená spojkou *nebo*, která svou hraničností mezi slučovací a vylučovací významem dovytváří dojem laškovného flirtu, započatý hned v počátečním verši „Asi asi ráda šeptám, to víš, asi asi“³¹. Verš vysvětluje význam sloganu,

²⁸ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *Honey Honey*. Stockholm: Polar, 1974.
Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

²⁹ Tamtéž.

³⁰ ŽÁK, Pavel: *Asi asi*. Praha: Supraphon, 1975.

³¹ Tamtéž.

totiž hranou nedostupnost ženy udržující muže ve flirtovné nejistotě. Je předpokládáno, že toto chování je muži známé a rozeznává jej jako běžné.

K užití vlasů coby předního tělesného referentu pravděpodobně vedou především důvody fonetické. Užití lexému do rytmu a melodie skladby zapadá a zároveň se rýmuje se sloganem *asi asi*. Referent je však funkční a srozumitelný díky dlouhé tradici oslavy krásy ženských vlasů, známé například z Petrarcových sonetů. Slogan *asi asi* je sloganu původnímu foneticky blízký nejspíše z důvodu jazykově-hudebního. Proti své anglické verzi ale při vyslovení evokuje šeptavý dojem, který je pak volbou lexika (kvést, svést, svěst, les, sníh³²) zachovávan v celé skladbě. Motiv šeptání mezi subjekty podporuje intimitu s důrazem na soukromí. Za tímto je možné hledat důvod psychologický.

Se zmiňovaným utlumením erotických motivů souvisí i celkové pohádkové ladění textu coveru. Žena je stylizována do lesní víly, bludičky, což je stylizace, která se v tvorbě Hany Zagorové nevyskytuje ojediněle, jinde je dokonce přítomna v názvu skladby, například *Bludička*, *Bludička Julie* nebo *Duhová víla* (rovněž duet s Petrem Rezkem).

Nesmýslná vyjádření jako „jen co mlhou z lesů vyjdu snad však víš, asi asi“³³ nejspíše mohou být v duchu pohádkového hávu lesní mlhy, z níž se vynoří krásná víla obklopená květinami, přehlédnuta. Z četného užívání primitivních a gramatických rýmů lze usoudit, že píseň splňuje typické strukturní rysy popové skladby, tedy nemá ambici být komplexním uměleckým dílem, chce „produkovat snadno vnímatelné a do mysli se snadno zanořující obrazy světa“ (Bílek 2010: 73), je určena k pasivnímu poslechu.

Základní narativ svádění je částečně zachován. Svádění v české coververzi je skryto v obecnějším dojmu milostné písně a doplněno o pohádkový motiv lesní víly. Erotická hra původního textu je velmi utlumena, v textu zůstává přítomna flirtovnou „hrou na schovávanou“ a motivem vlasů. Věcný obsah je zachován částečně.

³² Verš „A v očích mi roztál sníh“ se vyskytuje na stejném místě jako verš „I don't wanna see you cry“. Můžeme zde pravděpodobně sledovat v této skladbě ojedinělý přímý vliv původního textu na obsah konkrétní pozice v textu, kde sice nelze mluvit o překladu (jádro vyjádření je rozdílné, v české verzi se muž dojíká nad krásou ženy, v anglické muž vyjadřuje obezřetnost před citovou vazbou), ale alespoň minimální obsahová souvislost a inspirace rozpoznatelná je.

³³ ŽÁK, Pavel: *Asi asi*. Praha: Supraphon, 1975.

4.4 Babylon / Rivers of Babylon

Autor českého textu: Pavel Kopta

Autor původního textu: Frank Farian, George Reyhan (Brent Dove, Trevor McNaughton)³⁴

Interpret české coververze: Karel Gott

Interpret původní verze: Boney M (The Melodians)

Rok vydání české coververze: 1978

Rok vydání původní verze: 1978

Rivers of Babylon v podání Boney M je coververzí skladby jamajské skupiny The Melodians, do češtiny byla převedena verze Boney M, což z ní pro účely této práce dělá skladbu původní. David Cheal ve svém popularizačním článku o vývoji skladby zdůrazňuje její rasově-politický náboj. Několik veršů skladby je totiž přímou citací žalmů, konkrétně žalmu 137, v němž Izraelité truchlí nad svým babylonským exilem, odtržením od Boha, a žalmu 19. Jamajští potomci otroků se přirovnávají k Židům nuceným opustit svou zemi a trpět pod vládou krutých cizinců. „V rastafariánském žargonu znamená ‚Babylon‘ opresivní západní kulturu a ‚Rivers of Babylon‘ se stala něčím jako rastafariánskou hymnou. Na chvíli ji jamajská vláda zakázala hrát v rádiu.“³⁵

Z hlediska kulturního transferu se tato textová dvojice nachází v komplikované pozici. Umělecké projevy amerických černošských obyvatel byly komunistickému režimu sympatické kvůli tomu, že tematizovaly útlaky a nesvobody vyplývající z amerického imperialismu. Problematický je náboženský rozměr původního textu. Ve sféře normalizační populární kultury, kultury oficiální, není prostor pro texty přímo citující žalmy a obecné duchovní souznění s náboženskými texty. Česká coververze se s tímto vypořádá depolitizací a demytizací textu a jeho věcný obsah proměňuje na vyprázdňené vypravování o zašlé slávě místa. Toho je dosaženo výměnou zpracovávané látky, kdy se český text odvrací od materiálu žalmů, a asociací Babylonu se přesouvá k látce z *Genesis*, ke stavbě babylonské věže, respektive k následkům jejího zboření. Na zmatení jazyků se však překvapivě tolik nesoustředí, následkem stojícím v centru zájmu je destrukce prostoru:

³⁴ Autoři verze The Melodians.

³⁵ CHEAL, David: Rivers of Babylon – Boney M’s hit has a history stretching back thousands of years. In: *Financial Times*. Londýn, 2020. On-line: <https://ig.ft.com/life-of-a-song/rivers-of-babylon.html>

„Tam, kde kdysi byl Babylon

Je holá pláň

A přichoším

Tam vítr píseň hrává

O tom, že tam byl Babylon

A plodná stráž

A klid a řád

A všude kolem tráva“³⁶

Soustředěním se na hmotné následky je odstraněna dichotomie lidského počínání a božího trestu, což biblickou látku transformuje do její desakralizované podoby, a dělá ji ideologicky přípustnou.

V původním textu je lyrický subjekt plurální, je aktivním prožívatelem situace. Jeho sdílení v první osobě plurálu otevírá posluchači možnost ztotožnění, a tedy je přímo zodpovědný za politický dopad písně. Tento lyrický subjekt je pro oficiální ideologii závadný i bez náboženského prvku, zobrazuje totiž kolektiv vyhnáný ze svého kulturního prostředí, uvězněný v posluhovačství cizí opresivní entitě, pod jejímiž nedůstojnými a nemožnými požadavky trpí.

„There the wicked

Carried us away in captivity

Required from us a song

Now how shall we sing the Lord's song

In a strange land?“³⁷

Lyrický subjekt je nucen se opresorovi zcela podřídít. Text o utrpení židovského národa není jen funkční analogií pro černošské obyvatele, potomky otroků, zasažené anglickou kolonizací, ale také pro obyvatele komunistického Československa, nucené k žití pod doktrínou Sovětského svazu. Coververze tomuto předchází úplnou depersonalizací lyrického subjektu.

„Přichozí se ptá

Kam zmizel ten ráj

Snad je to jenom klam a lež

³⁶ KOPTA, Pavel: *Babylon*. Praha: Supraphon, 1978.

³⁷ DOWE, Brent; MCNAUGHTON, Trevor; FARIAN, Frank; REYAM, George: *Rivers of Babylon*. Berlin: Hansa, 1978. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Boney-m-rivers-of-babylon-lyrics>

Ta píseň je příliš stará

Snad se mýlí³⁸

Při porovnání původního textu a textu coveru, který prošel procesem ideologické adaptace, je depersonalizace lyrického subjektu zřejmá z prvního nerefrenového verše. Proživatелеm přestává být zahrnující kolektiv, ale někdo zcela neurčitý – *příchozí*. Z textu nelze vyčíst, proč přišel nebo kým je, jen zaznívá, že je ze současného stavu věci rozčarovaný. *Příchozí* není lyrickým subjektem, není ani postavou, je až gramaticky generický; v textu je, protože tam strukturně být musí, ale nedovoluje posluchači jakékoliv ztotožnění. Z původního textu jsou zachovány motivy proměny místa a do určité míry i písně. Píseň totiž není v coververzi toliko motivem jako spíše překladem³⁹. Lexém *song* se v původním textu vyskytuje ve stejném verši jako v Koptově textu lexém *píseň*, je tedy možné, že anglický lexém sloužil jako inspirace k zaplnění podobné pozice v převodovém textu. I když tento předpoklad nelze potvrdit, je pravděpodobný. Považovat *píseň* v české coververzi za motiv sémantickým rozsahem odpovídající ekvivalentu v původním textu nelze, jeho české pojetí je spíše lyrizující vyjádření pro vyprávěný příběh („Tam vítr píseň hrává“⁴⁰ – vypráví příběh o úpadku města).

Proměna místa je v anglické verzi metaforou ztráty vlastní identity a odtržení od víry. V coveru se stává centrálním tématem, které sice zpracovává formu trestu, ale není to trest krutě nespravedlivý. Jedná se o depersonalizující trest města, nikoliv lidí.

„Byl to trest městu měst

Předčasně se chtělo dotknout hvězd

Věž i město změnil v troud

Přísný soud“⁴¹

Je to trest bez přívlastků, který se zkrátka stal a není možné jakkoliv přiblížit jeho povahu, protože přesná podoba vyprávěného příběhu s jeho okolnostmi je ztracená v dlouhém časovém odstupu, a nelze se na ni spolehnout. Depersonalizovaný a neurčitý je i vykonavatel trestu, čímž je eliminován zlý a nespravedlivý opresor, a neexistuje tak možnost proti němu zaujmout stanovisko.

³⁸ KOPTA, Pavel: *Babylon*. Praha: Supraphon, 1978.

³⁹ To podporuje i srovnání s funkcí lexému v původním textu, v němž *song* vyjadřuje projev víry, respektive nemožností jejího projevu.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž.

V případě této písně je vhodné se pozastavit i u záležitosti mimotextové, u image interpreta písně. Karel Gott nepochybně zanechal v českém kulturním reliéfu výrazný otisk, a i po sametové revoluci představoval kultovní osobu českého popu. Toto vnímání je mj. výsledkem propagandistických tendencí na přelomu 70. a 80. let, kdy jsou „příznaky božství“ vyčleňovány „entitě, jež se z hlediska tvorby žádoucích ideologicky persvazivních významů ukazuje jako mnohem produktivnější⁴²: Božskému Karlu Gottovi.“ (Bílek 2010: 71) S odstraněním náboženských motivů skladby v tomto kontextu tak pomáhá i tato Gottova stylizace do role kazatele vyprázdněné estrádní zábavy.

Babylon je píseň spadající do třetí kategorie. Jediným společným znakem dvojice je odkazování se k Babylonu, ale již v samotném výběru biblické látky se texty rozcházejí. Politický komentář a sociální přesah verze Boney M a The Melodians jsou v důsledku transferu do ideologicky přísného kulturního prostředí eliminovány. To se projevuje především rozsáhlou depersonalizací a generalizací lyrického subjektu a motivu trestu.

4.5 Posel / Starman

Autor českého textu: Michael Prostějovský

Autor původního textu: David Bowie

Interpret české coververze: Václav Neckář

Interpret původní verze: David Bowie

Rok vydání české coververze: 1978

Rok vydání původní verze: 1972

V obou skladbách je velmi výrazná narativní složka. V původní skladbě je *starman* entitou nejen mimozemskou, ale zároveň nadpozemskou sdělující poselství a přinášející naději. Odtud pravděpodobně i český převod *posel*, a nikoliv vybízející se kalk „hvězdný muž“.

Starman původní verze v noci komunikuje skrze rádiový signál. Motiv signálu zesilující futuristický dojem je klíčový. Signálový přenos otevírá kromě té se starmanem další možnosti komunikace, například telefonické mezi přáteli, tedy je prostředkem spojení. Také je prostředkem k poslechu hudby, na kterou lze tančit⁴³, což je aktivita, jež je jádrem starmanova

⁴² Proti apoteóze komunistických vůdců v 50. letech.

⁴³ O důležitosti tanečnosti v populární hudbě viz s. 19.

poselství. („Let the children lose it⁴⁴ / [...] / Let the children boogie“⁴⁵). Oslava popkultury a moderních technologií přináší výhled do optimistické budoucnosti dosažené bezstarostným dětským tancem, tedy představy osvěžující a útěšné zejména pro společnost zmítanou studenou válkou. Futuristické ladění tak není jen atraktivním motivem, ale má širší přesah, skutečně nese poselství.

Optimistická budoucnost je dosažitelná skrze dětský vliv. V 70. letech vyrůstá první generace, která má zjednodušený přístup ke komunikačním prostředkům, čímž se odděluje od světa, pro který tyto prostředky byly především záležitostí militaristickou. Jedná se o odvržení tohoto nedůvěřivého strachu. Odvržení, kterého jsou schopny právě děti, jimž je poselství adresováno a ony jeho křehkosti a novosti rozumí, chtějí ho uchránit před světem dospělých – „Don't tell your poppa or he'll get us locked up in fright“⁴⁶. Proti dospělým, kteří mohou reagovat unáhleně a negativně, je starman postavou trpělivou a laskavou, která na Zem sestoupit chce, ale z obezřetnosti k nepřipravenosti lidí tak nečiní a čeká na správnou chvíli.

„There's a starman waiting in the sky
He'd like to come and greet us
But he thinks he'd blow our minds
There's a starman waiting in the sky
He's told us not to blow it⁴⁷
'Cause he knows it's all worthwhile“⁴⁸

Představuje jakési světlo dodávající motivaci a naději do zítřků, které *za to stojí*, promlouvá z pozice zkušenějšího.

Vytvořit cover Bowieho *Starmana* se zdá logické, v rámci vývoje normalizační popmusic se totiž vytváří

„potřeba nových produktivních témat, [která] přináší do druhé poloviny 70. let zálibu v tématech vesmírných, vázaných obvykle i na jisté ekologické sdělení. [...] Tento zájem lze

⁴⁴ Zde nikoliv ve významu ztratit, ale ve významu odevzdat se něčemu (hudbě).

⁴⁵ BOWIE, David: *Starman*. Londýn: RCA, 1972. Dostupné on-line z: <https://genius.com/David-bowie-starman-lyrics>

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Blow it může být interpretováno dvojsmyslně jako hovorové vyjádření „něco pokazit“ a také doslovné „nechat něco vybuchnout“, což v kontextu studené války může být varování před unáhleným užitím jaderných zbraní.

⁴⁸ Tamtéž.

nejspíš vyložit nástupem a oblibou syntezátorové hudby, jejíž umělost se dobře váže na vesmírné zvuky.“ (Bílek 2010: 70)

Česká verze má s tou původní řadu společného. Obě tematizují vztah mezi lidmi a vyspělejší mimozemskou entitou komunikující s dětmi. Posel z coververze se k Zemi přibližuje a je viditelný všem, není tajemstvím vyhrazeným dětem. Je celospolečenským fenoménem, u něhož se předpokládá, že vstoupí do všeobecného povědomí: „Zapněte televizi, co tomu řeknou ve zprávách.“⁴⁹ Tento verš je zajímavý i tím, že v původním textu lze odhadnout verš, jehož je převodem, tedy „Switch on the TV, we may pick him up on Channel Two“⁵⁰. V původním znění jde o hledání signálu v rámci vlastní touhy přiblížit se přesnější podobě záhadného pozorovatele a hlasatele. V coververzi se pátravá zvědavost přeměňuje na touhu po informaci zprostředkované a předinterpretované někým jiným, vlastní invence je tak utlumena. Nelze s jistotou říct, zda je toto záměrným výsledkem kulturního transferu ovlivněného normalizační ideologií, kdy jediným relevantním zdrojem je ten státním zřízením považovaný za oficiální. Tuto interpretaci nicméně komparace otevírá. Verš s televizí je také jedinou instancí výskytu čehokoliv připomínajícího motiv signálu jakožto komunikačního prostředku, pro původní text klíčový motiv nesoucí předzvěst semknutější budoucnosti v coververzi chybí. Vzhledem k pointě textu by totiž byl redundantní, jelikož poslova misionářská cesta končí neúspěchem, jenž i on sám vnímá jako nešťastný: „Moc si přál, vážil cestu až k nám / Předat na Zemi všem svoje poselství sám.“⁵¹

Český posel není optimistickým, trpělivým, dlouhodobým pozorovatelem, je kolemjdoucím, který by možná mohl vytrhnout lid z rutiny a změnit svět k lepšímu, ale rozhodne se tak neučinit. Lidstvo v jeho očích představuje hrozbu: „z přistání má však strach“⁵², „posel váhá“⁵³, „je však stále v rozpacích“⁵⁴. Důvodem pro jeho odchod je mezilidská nenávisť, respektive její manifestace ve válkách. Lidstvo se svou násilností připravilo o příchozí světlo⁵⁵, ve svém současném stavu je beznadějný; je prázdný a nemá co nabídnout.

⁴⁹ PROSTĚJOVSKÝ, Michael: *Posel*. Praha: Supraphon, 1978.

⁵⁰ BOWIE, David: *Starman*. Londýn: RCA, 1972. Dostupné on-line z: <https://genius.com/David-bowie-starman-lyrics>

⁵¹ PROSTĚJOVSKÝ, Michael: *Posel*. Praha: Supraphon, 1978.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ I zde je mimozemská entita pozorovatelná jako světelný zdroj – „vidíš tu záři, co se blíží k nám“.

„Světlo zas mizí, letí bůhví kam, kam, kam
Na pouti jinam posel zůstal stejně sám
Škoda, že na památku nevzal si vůbec nic“⁵⁶

To je v kontrastu s dětskou naivitou a nevinností. Dětské postavy, včetně dětského lyrického subjektu, posla vnímají jako fascinující rozptýlení a zároveň jako někoho, kdo jim může porozumět a sdílet s nimi jejich svět.

„Do dálky kývám, přileť blíž, blíž, blíž
Všechno je jinak to ty nejlíp víš, víš, víš
Strávíš tu s námi víkend, já už ti s bráchou běžím vstříc“⁵⁷

Dětský lyrický subjekt se k sobě posla snaží přivolat, ačkoliv mezi nimi ani z jedné strany neexistuje žádný přímý komunikační kanál. Posel je tedy mnohem abstraktnější než starman, tolik abstraktní, že sice máme zprostředkovaný jeho myšlenkový proces, ale poselství zůstává nepředáno. Svět je za své chování trestán tichem a ponechán v beznaději, a to včetně dětí, které tak nemají možnost uskutečnit jeho obnovu k lepšímu. Posel jim na rozdíl od starmana neřekl jak. Dětské vnímání světa je zřejmě z protislužby, výhody, již poslovi lyrický subjekt nabízí – společnému víkend, během kterého se má přesvědčit, že svět není tak krutý. Dětinskost se v textu z lyrického subjektu rozšiřuje na obecné pojetí lidskosti. Lexikum volené k popisu válčení je infantilizované: „Jak si na vojáčky hrajem / Nejsme ještě dospělí.“⁵⁸ Páchané hrůzy jsou výsledkem nevyzrálosti civilizace neuvědomující si závažnost a hloupost svého jednání. Hra je něco lehkovážného bez skutečných následků, válka je pravý opak, v této juxtapozici spočívá ona krutost, kvůli níž posel nenaváže kontakt.

Základní premisa textů je společná – v obou je etablována mimozemská postava, která na Zemi nesešoupí, ale nese pro ni zásadní zprávu. V původním textu tato postava představuje naději v novou budoucnost, která je neodvratně spojena s technologiemi a pospolitou radostí, tvořenou mj. estetickým prožitkem hudby. Na tuto budoucnost trpělivě čeká s nepřímým příslibem toho, že až nastane, sestoupí na Zem. Coververze je negativní. Mimozemská postava je Zemí zároveň přitahována i odpuzována, v závěru vítězí odpor a Země je opuštěna ve své bídě. Technologie ani hudba zobrazeny nejsou. Dále je pro oba texty společný dětský lyrický subjekt, toužící sdílet pozorování mimozemského s někým blízkým (v původní textu kamarádovi telefonuje, v coveru

⁵⁶ PROSTĚJOVSKÝ, Michael: *Posel*. Praha: Supraphon, 1978.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

chce zahrnout svého bratra). Konkrétní projevy dětské zvědavosti se liší, protože v původním textu jsou vázané na technologické objevování. Texty se ve svém odlišném pojetí humanity narativně rozcházejí, a tím pádem se liší i v pointě. K fonetické podobnosti mezi texty nedochází. Věcný obsah je převodem částečně zachován, ale dílčí rozdíly jsou k zařazení do druhé kategorie příliš markantní, proto patří spíše na hranici kategorie druhé a třetí.

4.6 Hodina H / Stayin' Alive

Autor českého textu: Zdeněk Borovec

Autoři původního textu: Barry Gibb, Robin Gibb, Maurice Gibb

Interpret české coververze: Marie Rottrová

Interpret původní verze: Bee Gees

Rok vydání české coververze: 1979

Rok vydání původní verze: 1977

Píseň *Stayin' Alive* od hudební skupiny Bee Gees vznikla jako součást soundtracku k filmu *Horečka sobotní noci*⁵⁹. Hudební aranž skladby je průbojná a energická. Lyrický subjekt původní verze je mladý muž zmítaný rychlým tempem velkoměstského života, v němž hledá své místo nepřízní životní situace navzdory. Rozpor mladistvého elánu a bezohlednosti osudu je tematizován již v první sloce, ve které sám sebe lyrický subjekt charakterizuje jako miláčka žen, jehož způsobem vyrovnávání se s problémy je rozptýlení právě v ženách a také v hudbě. Toto rozpoložení pak má být typicky velkoměstské; efekt vnímaný jako inherentní pro New York.

Rychlost města a neustálá potřeba pohybu vpřed je přítomna v motivu chůze, tedy hned v prvním verši „Well you can tell by the way I use my walk“⁶⁰. Nemožnost klidného bytí se v tomto městě vztahuje na všechny jeho obyvatele („Whether you're a brother or whether you're a mother“⁶¹). Slogan *stayin' alive* v sobě nese ideu přežití, které je náročné, ale vzrušující.

⁵⁹ Paratext filmu nechávám v této práci stranou.

⁶⁰ GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *Stayin' Alive*. Hérouville-en-Vexin: RSO, 1977. Dostupné online z: <https://genius.com/Bee-gees-stayin-alive-lyrics>

⁶¹ Tamtéž.

Vzrušující je i nestálost: „Well now, I get low and I get high / And if I can't get either I really try“⁶². K pohybu dochází v mezních stavech extáze a zoufalství.

„Life goin' nowhere
Somebody help me
Somebody help me, yeah
Life goin' nowhere
Somebody help me, yeah
I'm stayin' alive“⁶³

Zhruba od třetí minuty skladby se čtyřikrát opakuje most a pak píseň končí. Motiv neutuchajícího pohybu se přesouvá do stavu zoufalství a beznaděje, v pohybu už není lyrický subjekt v chůzi přijímající životní radosti i strasti, ale sám život neodvratně postupuje nikam. Toto pozorování je proloženo prosbami o pomoc a ze sloganu *stayin' alive* se tak stává jakási mantra.

V původní skladbě se jedná především o výjimečnost New Yorku (ačkoliv tematizovaný problém není nutně pouze newyorský), v coververzi se jedná o výjimečnost obecnější, geograficky nikterak nevázanou, výjimečnost soboty⁶⁴.

Lyrický subjekt, jímž je v českém textu žena, prožívá extatickou radost z víkendu. I zde je prožívaný pocit sdílený. Ostatní lidé jsou však implikováni jinak než synekdochou v původním textu, zde je vyjádřen přesný počet účastníků – „ó pro nás dva“⁶⁵, což textu otevírá i interpretaci milostnou-romantickou, kdežto v původním textu je možná nanejvýš interpretace milostná-erotická („I'm a woman's man“⁶⁶). Sdílení je v textu nutnou součástí prožitku radosti, akce spojené se sobotním veselím zahrnují vždy i druhého, nutnost jeho participace je vyjádřena imperativem: „Chytej vzkaz, že radost mám / Že zmizel stesk a je ten tam“⁶⁷, „A chytej song, co dones nám / Že zmizel stesk a je ten tam“⁶⁸. Vyskytují se i příklady bez imperativu „Horečka

⁶² GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *Stayin' Alive*. Hérouville-en-Vexin: RSO, 1977. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-stayin-alive-lyrics>

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Pro vysvětlení volby zrovna tohoto dne se nabízí souvislost s filmem, jehož soundtracku je původní skladba součástí. Tvrzení je pravděpodobné i proto, že v textu se rovněž vyskytuje lexém horečka.

⁶⁵ BOROVEC, Zdeněk: *Hodina H*. Ostrava: Supraphon, 1979.

⁶⁶ GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *Stayin' Alive*. Hérouville-en-Vexin: RSO, 1977. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-stayin-alive-lyrics>

⁶⁷ BOROVEC, Zdeněk: *Hodina H*. Ostrava: Supraphon, 1979.

⁶⁸ Tamtéž.

mě žene a máme dneska bene“⁶⁹, „Zas máme víkend“⁷⁰. Ve všech uvedených příkladech se také provázanost s druhým projevuje tím, jak daná akce zasahuje vždy oba aktéry a nebyla by bez přítomnosti druhého možná, respektive on by nemohl chytat žádný „vzkaz“, pokud by ona neměla radost. Proti tomuto sdílení stojí šed' všedních dní, během nichž byla dvojice oddělena, takže se v rámci jedné akce nesetkávají: „Celý týden měl jsi děsný shon / a celý týden já tu žila jako mnich“⁷¹. Sdílení s širším okolím je možné sledovat v motivu oken, které „řadu dní jsou spíš jen soumrak / pouze tma, pusto prázdno, šed'“⁷², ale o víkendu se okna, tedy nálada a život lyrického subjektu, projasňují a nejenže je do nich vidět, nahlíženo do nich být musí:

„Ale teď mám okna bez záclon
Jaro blízko je, jaro září v nich
Chytej úsměv pod zídkou
Z těch oken s krásnou vyhlídkou.“⁷³

Pro oba texty je společný motiv pohybu. V původním textu je pohyb synonymní s nevyhnutelným tempem města i se samotným osudem, v coververzi je pohyb spíše důsledkem přílivu životní energie, je kontrastní všednosti. Původcem pohybu je fenomén prožívaný uvnitř lyrického subjektu („horečka mě žene“⁷⁴), či přímo jeho vědomé rozhodnutí („já si řeknu jedu“⁷⁵).

Rozdílnost situací prožívané lyrickými subjekty je patrná již od prvních vteřin obou verzí, k zásadnímu tematickému rozchodu dochází v závěru písně.

„Zas máme víkend
Svět náhle tančí
Svět náhle křídla má
Má hodina H“⁷⁶

Sdělení mostu coveru je zcela odlišné od mostu původního a nenese žádný přesah či pointu, vyjadřuje prostou radost ze svobody volného dne, slogan je sémanticky prázdný. Verze si nejsou příliš podobné ani foneticky. Fonetická podoba mezi slogany je zachovaná, její motivace

⁶⁹ BOROVEC, Zdeněk: *Hodina H*. Ostrava: Supraphon, 1979.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž.

je ale právě kvůli absenci jakékoliv substance čistě jazykově-hudební, a i v tomto ohledu je primitivní. Další podobností je zachování počátečního písmena s na pozici *somebody – svět*.

Energická a živá povaha skladby je v původní verzi prostředkem kontrastu s neúprosným celoživotním strádáním, v českém provedení je tento existenční bol eliminován na pouhou nudu všedního dne. Přemítání o tíze bytí, která zasahuje i do radostí a nelze se jí jakkoliv vyhnout, je demotivující a pro tehdejší Československo ideologicky závadné. Setkáváme se zde s projevem větve dobové propagandy působící na rovinu každodenního života a její funkčnosti v omezování podnětů ke kritickému zvážení osobní nespokojenosti s přesměřováním k nezávadnému a bezmyšlenkovému konzumu. (Bílek 2010: 62) Tímto texty nejsou odlišené pouze tematicky, ale i ideologicky. Při komparaci jednotlivých motivů ke shodě také nedojde. Motiv oken z coveru v původním textu chybí úplně a s ním spojená potřeba sdílení je něco jiného než volání o pomoc v anglickém mostě. Motiv pohybu se sice vyskytuje v obou textech, ale je natolik vázaný na téma, že vytvářet mezi jeho verzemi sémantickou spojitost by bylo příliš zobecňující. Rozdíly mezi lyrickými subjekty jsou četné, tím nejvýraznějším je samozřejmě gender, dále pak jejich životní situace i vztahové konstelace. Z těchto důvodů textovou dvojici zařazuji na pomezí druhé a třetí kategorie, protože, značné rozdílnosti navzdory, se určitá inspirace v původním textu zcela zapřít nedá.

4.7 Kosmická láska / Heart of Glass

Autor českého textu: Josef Michal Przebinda

Autoři původního textu: Debbie Harry, Chris Stein

Interpret české coververze: Věra Špinarová

Interpret původní verze: Blondie

Rok vydání české coververze: 1979

Rok vydání původní verze: 1979

Tématem původní skladby je nešťastné zamilování. Spíše než lament nad zlomeným srdcem je zde zpracováno rozčarování z marného citu, který ovšem nesl i pozitivní aspekty. Na toto zamilování je v textu pohlíženo jako na záležitost minulou, snad až dávnou, a to kvůli příslovci *once*, které je obsaženo v anglické frázi *once upon a time*, jež je ekvivalentem *bylo nebylo*, a tedy uvádí nějaký pohádkový příběh, typicky odehrávající se v čase velmi vzdáleném od chvíle vyprávění.

„Once I had love and it was a gas
Soon found out had a heart of glass“⁷⁷

A ve variaci:

„Once I had love and it was divine
Soon found out I was losing my mind“⁷⁸

Pohádkový milostný cit, přesahující lidské bytí (*divine*), je hned následujícím veršem rozbit deziluzí, což tvoří základní kontrastní motiv původní skladby. V tomto kontrastu leží těžiště emoční vypjatosti krátkého (*soon found out*), ale velice intenzivního zamilování. I když se zpočátku zejména kvůli užití minulého času může zdát, že cit je dořešený a lyrický subjekt jen vzpomíná na hořkosladké životní období, v refrénu je použit čas přítomný.

„In between, what I find is pleasing and I'm feeling fine
Love is so confusing, there's no peace of mind
If I fear I'm losing you, it's just no good
You teasing me like you do“⁷⁹

Tímto se emoční rozpoložení lyrického subjektu i čas vyprávěného období proměňuje. Posluchač zjišťuje, že vnitřní konflikt marné lásky stále probíhá a lyrický subjekt se snaží o vytvoření si odstupu od situace, což je snaha, která úplně vyjde najevo v druhém refrénu.

„Lost inside, adorable illusion and I cannot hide
I'm the one you're using, please don't push me aside
We could've made it cruising, yeah“⁸⁰

Lyrický subjekt přiznává, že není schopen si od „rozkošné iluze“ lásky udržet odstup, a i navzdory vědomí, že romance je neuskutečnitelná, stále věří v možnost společného milostného vzplanutí. Neustále se tak zmítá mezi rozvážným realistickým postojem a bezhlavou naivní zamilovaností.

Zamilovanost nerealizovaná ve vztah je tematizována i v coververzi, její prožitek je však odlišný. Zatímco v původní verzi je lyrický subjekt zmítán mezi euforií a rozčarováním, lyrický

⁷⁷ HARRY, Deborah; STEIN, Christopher: *Heart of Glass*. New York, 1979. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Blondie-heart-of-glass-lyrics>

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

subjekt české verze prožívá šťastný a víceméně nekomplikovaný cit. V refrénu původního textu je prožívaná láska čímsi nadpozemským v duchovním slova smyslu, v českém pojetí zabírá „nadpozemskost“ mnohem větší prostor a je brána prizmatem vědy – k vyznání lásky je využito oblíbených kosmických motivů (viz s. 27–28) touží „opustit svou zemskou tíž“⁸¹, kterou se vedle fyzikálního zákona myslí především problémy a bolesti spojené se životem. Prostředkem k „opuštění toho, co tíží,“ má být všepřesahující láska, která milenecké dvojici dovolí splynout s vesmírem. K uskutečnění tohoto cíle je třeba, aby intenzita touhy po náklonnosti byla vzájemně stejná, což, jak je patrné z verše „s tebou je bída stoupat ke hvězdám“⁸², není. Tento konflikt ale není tak rozvinutý jako v původním textu a je mu v porovnání s líčením možností lásky věnováno minimum prostoru. Lyrický subjekt konflikt vnímá jako překonatelnou nepříjemnost, nikoliv jako nezdolnou překážku vedoucí k nutnosti odpoutat se od naivity bezhlavé zamilovanosti. Vnímání situace jakožto překonatelné je zjevné z části refrénu: „Další rozměr lásce dát i tím / Že vším my spolu *můžem* být.“⁸³

Oba lyrické subjekty prožívají intenzivní citový zápal, ale v anglické verzi je cit navzdory (částečnému) pohádkovému rámcování cyničtější. Důvod, proč je emoce zobrazovaná v coververzi jednodušší a šťastnější pravděpodobně nebude nutně ideologický, ale spíše půjde o ústupek zábavné vesmírné stylizaci, která by byla negativním zbytečně zatížena. I proti značným rozdílům je však alespoň částečná inspirace v původním textu rozpoznatelná a části věcného obsahu jsou transferem zachovány. K fonetické shodě mezi texty nedochází. Na základě tohoto řadím text na pomezí druhé a třetí kategorie.

⁸¹ PRZEBINDA, Josef Michal: *Kosmická láska*. Ostrava: Supraphon, 1979.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž.

4.8 Žena točí globusem / Rasputin

Autor českého textu: Michal Bukovič

Autor původního textu: Fred Jay, Georg Reyam, Frank Farian

Interpret české coververze: Bezinky a Vincenc Kummer

Interpret původní verze: Boney M

Rok vydání české coververze: 1979

Rok vydání původní verze: 1978

Že coververze patří do třetí kategorie, lze usoudit už podle názvů. Původnímu textu, obdobně jako v analýze dvojice *A National Acrobat* a *Metro, dobrý den*, se tedy budu věnovat jen stručně. Původní text spočívá v nápaditém vyprávění postaveném na obdivu a mytizaci charakteru Grigorije Jefimoviče Rasputina, kterého líčí jako muže záhadného, mocného, nebezpečného, ale přece a především sexuálně atraktivního.

Vyprávění lze rozdělit na dvě narativní linky – linku mužského vypravěče a ženského sboru – protínající se v refrénu. Linka mužského vypravěče využívá běžnou epickou vyprávěcí strukturu: kdysi někde žil nějaký muž („There lived a certain man in Russia long ago“⁸⁴) a byl velmi mocný („He ruled the Russian land and never mind the tzar“⁸⁵), ale jeho chování postupně získávalo víc a víc odpůrců („But when his drinking and lusting / And his hunger for power / Became known to more and more people / The demands to do something / About this outrageous man / Became louder and louder“⁸⁶), což zpečetí jeho osud („This man’s just got to go,‘ declared his enemies“⁸⁷), ale jeho příběh i tak dál stojí za vyprávění, musel tedy mít i mnoho kvalit („No doubt this Rasputin had lots of hidden charms“⁸⁸). Tato linka je schopna fungovat jako samostatný a ucelený příběh.

Linka ženského sboru je delší a vypráví o Rasputinovi z ženské perspektivy, rozvíjí důvody, proč v příběhu připadá ženám neodolatelný (namátkově: byl vzdělaný, byl dobrým tanečníkem, měl léčitelské schopnosti). Sbor je kolektivním vykladatelem nejen sentimentů obecně

⁸⁴ FARIAN, Frank; JAY, Fred; REYAM, George: *Rasputin*. Berlin: Hansa, 1978. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Boney-m-rasputin-lyrics>

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž.

ženských, ale zejména sentimentů královských. Vzhledem k její dovysvětlovací povaze není tato narativní linka schopna stát jako samostatný příběh.

Cover genderové rozdělení zachovává, jenže už se nejedná o formu vypravěče a chóru, ale o duet. Vyprávěcí stylizace rovněž není zachována. Narativní složka textu je posluchači zprostředkována dialogem milenecké dvojice. V původní skladbě je struktura střídání mluvčích následující: první verš muž, zbytek sloky ženský sbor, most písně recituje muž, refrény společné. Struktura střídání v coververzi je pozměněná pro rozšíření dialogičnosti: muž zpívá první a třetí verš sloky, recituje most, žena zpívá druhý verš se zbytkem sloky a také refrén.

Bezinky zpívají o soužití čerstvě sestěhované milenecké dvojice, jejíž vztah není zrovna harmonický. Žena vztahu přispívá jen tím, že v něm je, a muž se jí nedokáže zavděčit, ať se snaží sebevíc.

„S mírou se vkusem žena točí globusem
A není zvyklá na nezám
Bud' rád, že tu jsem, obletuj mě poklusem
Nebo se starej o podnám“⁸⁹

Tématem textu by mohla být jakási hyperbolická emancipace, obrácení mechanismů patriarchálního soužití, což možná i do jisté míry skutečně je, nicméně se text jeví spíše jako vyjádření absurdity této situace. Hned v prvním verši je mužem proneseno, že „půjde s kočkou ven“⁹⁰, dále se vedle obecné náročnosti ženiných požadavků objevuje i jejich čirá nesmyslnost a nezodpovědnost: „Něco mi tam [v samoobsluze] kup, bez ohledu na dluhy.“⁹¹ Ústřední problém, se kterým se dvojice potýká a musí ho řešit, je také úsměvný – nemají totiž klíče od bytu. Návrh k jeho zhotovení ve skladbě nepadne, problém řeší tím, že vždy je jeden z nich doma, přičemž on musí být všude přesně a vše dělat s předstihem, kdežto ona mu tento rozvrh pouze diktuje, sama se nijak nepřizpůsobuje, naopak naděje na poklidné soužití komplikuje.

„Už se nehádám, já hádky nemám rád
Já tě dávno znám zaraž slovní vodopád
Večer začíná, tak obrátíme list
Já jdu do kina, ty si můžeš doma číst

⁸⁹ BUKOVIČ, Michal: *Žena točí globusem*. Praha: Česká televize, 1979.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

Můžeš taky třídit sbírku známek

Zkrátka dělej si co chceš

Až se vrátím, tak mi bez poznámek dveře otevřeš⁹²

Její nezáměr o harmonizaci vztahu vrcholí právě v této sloce, kdy jí muž navrhuje příměří, chce ukončit hádky, které nevyvolává, ona však tuto snahu v prospěch sebe samotné ignoruje.

Pokud bych měla nalézt alespoň nějaké projevy původního věcného obsahu, aniž bych texty příliš přeinterpretovávala, byly by to proměny běžné vztahové hierarchie a sebedestruktivní přitažlivost k toxickému. V původním textu by královna měla mít moc nad záhadným knězem, ale je tomu naopak, Rasputin si podmaňuje ji i mnohé další ženy, jeho neblahé pověsti a obecně negativnímu charakteru navzdory. V coververzi je pak muž pod pedantskou rukou ženy, kterou miluje a chce vyhovovat jejím náročným požadavkům a až sisyfovsky předcházet její nespokojenosti. I když velmi zobecněně nějaké pojítka mezi texty existuje, jsou jeho konkrétní provedení tak jiná, že o zachování věcného obsahu nelze mluvit.

4.9 A ty se ptáš, co já / The Winner Takes It All

Autor českého textu: Zdeněk Borovec

Autoři původního textu: Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Stig Anderson

Interpret české coververze: Helena Vondráčková

Interpret původní verze: ABBA

Rok vydání české coververze: 1980

Rok vydání původní verze: 1980

Slogan *The winner takes it all* je substituován řečnickou otázkou *A ty se ptáš, co já?* Mezi slogany není sémantický vztah, ale foneticky jsou si blízké, shodují se v umístění přízvuků a končí v otevřeném á. Důvody pro toto mohou být jak jazykově-hudební, tak psychologické, kdy jsou možným inspiračním zdrojem dialogické prvky původního textu, které jsou pak v české verzi rozvinutější a četnější.

Zatímco původní, anglická, verze sloganu naznačuje jasné rozdělení mezi výhercem a poraženým, čímž je dána najevo zbytečnost jakéhokoliv dalšího implikovaného boje či

⁹² BUKOVIČ, Michal: *Žena točí globusem*. Praha: Česká televize, 1979.

soutěžení, český slogan je výzvou k dialogu, respektive zde není implikován boj, nýbrž právě dialog. Mezi slogany se vytváří napětí mezi otevřeností a uzavřeností situace. Pokud „vítěz bere vše“ je situace uzavřená jak pro něj, tak pro poraženého. V momentě vyslovení otázky, byť řečnické, se však situace otevírá a je nutné ji vyřešit, uzavřít. Toto pnutí se však netýká jen vztahu mezi anglickým a českým sloganem, jsou jím protkány oba písňové texty a je jedním z jejich hlavních motivů, i když ze samotného původního sloganu nevyplývá.

Absolutní opozice vítěze a poraženého z úvodního sloganu se potvrzuje následujícím veršem „the loser’s standing small“⁹³, později jeho variací „the loser has to fall“⁹⁴. Se samotnou uzavřeností situace je to však jinak, protože slogan zazní až v refrénu po prvních dvou slokách. K narušení uzavřenosti opozicí dochází již v prvních dvou verších „I don’t wanna talk / About things we’ve gone through,“⁹⁵ v nichž se dialogem situace otevírá. K duetu, který je pro písňovou formu dialogu běžným prostředkem, nedochází. Komunikační situace se odehrává mezi třemi potenciálními subjekty – lyrický subjekt, bývalý partner, nová partnerka bývalého partnera – ovšem jediným textově i hudebně přítomným hlasem je výraz lyrického subjektu vyrovnávajícího se ve svém nitru zmařenou láskou ústící ve smířenou rezignaci.

Ústředním tématem původního textu, které se objevuje i v coververzi, je zmařená láska. Lyrický subjekt průběžně promlouvá k bývalému partnerovi. Příběhová složka textu je nekomplikovaná – lyrický subjekt nejprve o zmařeném vztahu nechce navzdory vnitřnímu bolu mluvit, protože minulost je lepší nechat minulostí, postupně je však bolem přemožen a posluchač se dozvídá o konkrétních projevech neštěstí subjektu (naivita v důvěře v trvání vztahu – „I was in your arms / [...] / Thinking I’d be strong there,“⁹⁶ touha po alespoň nějaké přetrvávající existenci ve vzpomínkách bývalého partnera – „Somewhere deep inside / You must know I miss you“⁹⁷). Subjekty bývalého partnera a jeho nové partnerky v dialogu nemusí být přítomné, přičemž přítomnost druhé ze zmiňovaných je z kontextu líčené situace i textu samotného jen málo pravděpodobná, v textu je k ní nicméně referováno.

I když interpretaci, že se jedná o vnitřní monolog subjektu, nelze vyloučit, je z některých slok patrné, že přímý rozhovor mezi bývalými partnery někdy proběhl:

⁹³ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *The Winner Takes It All*. Stockholm: Polar, 1980. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž.

„I don't wanna talk
If it makes you feel sad
And I understand
You've come to shake my hand

I apologize
If it makes you feel bad
Seeing me so tense
No self-confidence“⁹⁸

Při opakování počátečního verše „I don't wanna talk“⁹⁹ dochází ve spojení se změnou verše následujícího k narativní obměně. Lyrický subjekt přechází z pozice ochránáře svých vlastních citů do pozice ochránáře citů druhého a dochází ke smíření: „So the winner takes it all / And the loser has to fall / [...] / And it's plain, why complain?“¹⁰⁰

Hlavním motivem celé skladby je motiv hry, s těžištěm sporu v určení vítěze a poraženého. Konkrétní obsazení těchto pozic není na počátku zřejmé, i když již ve druhé sloce lze tušit, že lyrický subjekt pozici vítěze neobsadí.¹⁰¹

„I've played all my cards
And that's what you've done too
Nothing more to say
No more ace to play“¹⁰²

Nemožnost zahrání další karty představuje bezvýchodnost situace a nemožnost pokračování vztahu. Důležité je, že tento stav je negativní pro obě strany, tedy není rozhodnuto o vítězi. O něm má být rozhodnuto jakousi vyšší silou: „The gods may throw a dice“, později „The judges will decide“¹⁰³. I když je vztah ukončený, samotná hra nikoliv, k jejímu vrcholu teprve dojde. Jednotlivé herní metafory zobrazují nedořešenost milostného vztahu, jelikož z nich nelze ani

⁹⁸ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *The Winner Takes It All*. Stockholm: Polar, 1980. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ To, že v následujícím refrénu o sobě lyrický subjekt hovoří ve třetí osobě lze interpretovat jako odmítání již však vědomé prohry: „The loser's standing small / Beside the victory / That's her destiny.“

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

vyčíst, o jakou hru se vlastně jedná, hru s neurčitými pravidly, k jejímuž rozřešení je potřeba někoho dalšího.

„But tell me does she kiss
Like I used to kiss you?
Does it feel the same
When she calls your name?“¹⁰⁴

Referováním k nové partnerce se zhruba v polovině písně definují pozice vítěze a poraženého. Lyrický subjekt přijímá svou porážku („But what can I say? / Rules must be obeyed“¹⁰⁵), vítězové jsou dva – bývalý partner s jeho novou partnerkou, kteří svá vítězství vzájemně stvrzují. Bývalý partner „vítězí“ rychlejším emočním zpracováním rozchodu, nalezením nové lásky, nová partnerka vyhrává jeho náklonnost.

V české coververzi je zachováno obecné téma nevydařeného vztahu, avšak motiv hry a s ním i rozdělení na vítěze a poražené chybí. Zpracování vnitřního prožitku přímého, prožitého dialogu je zde přímější, situace je otevřená a konkrétní: dvojice někdy v minulosti prožila milostné vzplanutí, po kterém došlo k fyzickému odloučení a vztah odezněl, po roce se opět setkávají s rozdílnými ambicemi – on doufá v navázání na flirt, ona (lyrický subjekt) nejspíše vyhlíží uzavření nedořešené minulosti. Dialog je zprostředkován popisem a řečnickými otázkami. Stanovisko lyrického subjektu je odtažitě, cokoliv, co protějšek vysloví je vyhodnocováno buď jako prázdné („Taky hned co říct / Slova jen nic víc“¹⁰⁶; „Táhlo tě to sem / Další řádky frází“¹⁰⁷), nebo zbytečné, což je zřejmé z prvního refrénu.

„A ty se ptáš, co já
Jsem zdráva, jak se mám?
No žijem jak se dá
Znáš to přece sám“¹⁰⁸

¹⁰⁴ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *The Winner Takes It All*. Stockholm: Polar, 1980. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ BOROVEC, Zdeněk: *A ty se ptáš, co já*. Praha: Supraphon, 1980.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

Proti původní skladbě je známa délka fyzického odloučení dvojice, i když na rovině emoční mohl vztah přetrvávat déle („Párkrát také psals / Jak ti hrozně scházím“¹⁰⁹).

Metaforika skladby je velmi strohá a nerozvitá, text je z většiny tvořen průhlednou dialogičností s jednoduchým lexikem. Jediným příkladem poněkud literárnější obraznosti je následující pasáž, popisující bolestivě pomalý tok času v osamění a odpor sílicí v nočních hodinách:

„Co o tom, co ty víš

Jak rok zvolna míjí

Jak se dlouží stín

Svátky bez hostin

Co ty víš a znáš

Jak se hořkost vpíjí

Do čtyř holých zdí

Když se připozdí“¹¹⁰

I když metafora hry z původního textu není příliš komplikovaná, je kreativní a funkčně rozvíjí narativní složku. V coververzi je tato složka rozvíjena postupně sílicí vznětlivou ironií, kdy je chování bývalého partnera v očích lyrického subjektu stále více a více troufalé. To lze nejlépe sledovat v refrénech, v nichž měnící se textové okolí sloganu odráží rostoucí rozhořčení.

První refrén, jak jsem již psala, zobrazuje napjatou trapnost a vyprázdňenost nejen konverzační situace. V druhém se výtky ke zbytečnosti otázky parafrázované sloganem stupňuje a je podpořena navazující jízlivou řečnickou otázkou „A jak mi mělo být? / Když ten, kdo zůstat má / Ráčil odejít“¹¹¹. Hudebně je tato pasáž v obou aranžích vrcholnou, nejemotivnější. Textově místo v původní skladbě odpovídá části o přicházejícím rozřešení v podobě bohy vržené kostky, v coveru vrholí vztek a lítost lyrického subjektu líčícího dopady svého neštěstí na fyzické zdraví („To člověk nechce spát / A jíst mu nechutná“¹¹²), čímž zesiluje vnímanou troufalost otázky bývalé lásky. V tomto duchu pokračuje i třetí, poslední, refrén, zároveň však dochází k jakémusi výsměšnému, hořkému smíření s nenapravitelností situace („Jak jen se neusmát / Je

¹⁰⁹ BOROVEC, Zdeněk: *A ty se ptáš, co já*. Praha: Supraphon, 1980.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Tamtéž.

pozdě, jak se zdá / Tenkrát ses měl ptát“¹¹³), spojené s ironickým útokem na nesmyslnost setkání samotného („Jak rozumět ti mám? / Jak chápat slova tvá?“¹¹⁴).

Úvodní verš „Už to bude rok“¹¹⁵ se v coververzi opakuje zhruba ve stejném čase, jako se v původní skladbě opakuje její počáteční verš „I don't wanna talk“¹¹⁶, a rovněž dochází k narativní obměně. Útočný tón je potlačen a přichází rekapitulace situace – bývalá láska po asi ročním odloučení iniciovala setkání, lyrický subjekt však není ochoten vést jej, byť jen v přátelském duchu.

Animozita pociťovaná lyrickým subjektem nemá své těžiště v pouhém rozčarování z neúspěšného vztahu. Přesný důvod této nenávisti je odkryt až v závěru skladby, totiž přítomnost třetího aktéra. Počet osob, jichž se situace týká je tedy v obou verzích nakonec shodný, ale v původním textu nejde o překvapivé zjištění, jako spíše o prostředek k definitivnímu dourčení (ne)výherních pozic. V coveru je role třetího účastníka mnohem zásadnější, dochází s ním totiž k rozšíření narativní složky, která byla až dosud ve svém základu podobná původní skladbě. Odhalení existence potomka je závažné a retrospektivně zcela mění obraz lyrického subjektu z láskou zhrzené ženy na opuštěnou matku. I když je dítě překvapivou pointou, narážku na něj lze nalézt v prvním refrénu ve verši „No žijem, jak se dá“¹¹⁷, kde užití plurálu může být nejprve chápáno jako generalizační, avšak zpětně nikoliv.

Nejzásadnější rozdíly mezi texty jsou absence metafory hry původního textu a rozšíření dialogických prvků a příběhové roviny. Žádný z těchto rozdílů nelze považovat za rozdíl vzniklý primárně kulturním transferem. Metafora hry i její provedení je pro dobového českého posluchače pochopitelná a ideologicky nezávadná. Dialogová výstavba coververze je jednak výsledkem tohoto vynechání (po metafoře hry je dialog nejvýraznější figurou), jednak je příhodným prostředkem pro vyjádření naléhavého, emočně vypjatého narativu, jehož rozšíření je tím, co od sebe verze tematicky oddaluje, respektive je tak společné téma nešťastného a nedořešeného vztahu zobecněno. I přestože je pointa vyprávění natolik odlišná, tím, že důsledky aféry dvou subjektů je ovlivněn i subjekt třetí (v původním textu obsazuje nová

¹¹³ BOROVEC, Zdeněk: *A ty se ptáš, co já*. Praha: Supraphon, 1980.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *The Winner Takes It All*. Stockholm: Polar, 1980. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

¹¹⁷ BOROVEC, Zdeněk: *A ty se ptáš, co já*. Praha: Supraphon, 1980.

partnerka pozici vítěze, v českém je syn kvůli absenci otce v pozici ztrátové), je stále možné tvrdit, že nějaká tematická vazba mezi texty existuje a není nahodilá, příliš obecná. Ačkoliv tedy k proměně věcného obsahu došlo, mnoho prvků mají texty stále společné, řadím tak coververzi do druhé kategorie.

4.10 První máj / First of May

Autor českého textu: Zdeněk Rytíř

Autoři původního textu: Barry Gibb, Maurice Gibb, Robin Gibb

Interpret české coververze: Václav Neckář

Interpret původní verze: Bee Gees

Rok vydání české coververze: 1982

Rok vydání původní verze: 1969

Tématem původního textu je přemítání o lásce. Tato láska není nutně milostná, je to láska synonymní s pospolitostí a společně strávenými léty. A je to právě čas a proměny lásky s ním, jež jsou ústředním motivem písně.

„When I was small and Christmas trees were tall

[...]

Now we are tall and Christmas trees are small“¹¹⁸

K výkladu ústředního motivu pomůže srovnání prvního verše první sloky a prvního verše refrénu. Lyrický subjekt se ve vzpomínkách vrací do ohromujícího světa dětských let. Naivitu a extenzi dětského nadšení (inherentně provázeného láskou nebo alespoň jejím dojmem) sděluje jednoduchým situováním do období Vánoc, které pro dítě znamenají vzrušující vrchol prožitého roku¹¹⁹. Vánoce jsou tak vhodným symbolem pro oslnivou vlnu krásna, která se v dospělosti vytrácí. Tento symbol je konkretizován vánočním stromem, jež byl dříve vysoký a ohromující, ale časem se tato hodnota změnila a nyní do oné „ohromnosti“ dospěl lyrický subjekt uvědomující si klamně, ale milované pozlátka minulosti.

¹¹⁸ GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *First of May*. New York; Londýn: Atco; Polydor, 1969.
Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-first-of-may-lyrics>

¹¹⁹ V popkultuře toto platí obzvlášť, stačí si vybavit nepřebornou řadu vánočních filmů s hlavním dětským hrdinou, který o svátcích prožívá něco výjimečného.

Láska zobrazená v původním textu je melancholicky nostalgická a vztahuje se k minulosti nutné k pochopení současnosti.

„And I recall the moment of them all
The day I kissed your cheek and you were gone
[...]
But you and I, our love will never die
But guess we'll cry come first of May“¹²⁰

První květen nenese stejnou kulturní tradici, a tedy i symboliku jako v českém prostředí (o tom dále), v původním textu funguje jako termín emoční reflexe. Pociťovanou nostalgii potvrzuje coby nekončící stav, zasahující i do událostí teprve budoucích. Z hlediska času jakožto složky textu (ne motivu) se nenacházíme v máji, ten teprve nastane („But guess we'll cry come first of May“¹²¹). Z informací v textu obsažených lze rozpoznat uplynulé babí léto („I watched the apples falling, one by one“¹²²) a zimu (Vánoce). Logicky bychom se pak měli ocitát (s tím, že víme, že květen je záležitostí budoucnosti), někdy na jaře. Jenže takto poslopně vybudovaná a přesná časovost je jen zdánlivá. Navzdory konkrétnímu datu se nejedná o čas ukotvený. Jádrem časovosti jak složkové, tak motivické spočívá v jejím nepřetržitém opakování – každý rok budou ze stromů padat jablka, každý rok budou Vánoce, každý rok přijde první máj a každý rok bude už navždy protkán melancholickým steskem po lásce, která pomíjí a trvá zároveň.

Coververze je v tomto ohledu o něco doslovnější. Vlivem transferu do prostředí, kde je s prvním májem spjata mnohé, dává smysl název písně přeložit a obsahově text naplnit látkou v rámci kulturního prostředí automaticky se souslovím asociovanou. Přesněji jde o asociace spojené s milostnými vztahy. Ty se nabízí dvě: prvomájový polibek a Máchova poema Máj¹²³. Čas textu se tedy přímo váže ke konkrétnímu dni, konkrétní události, ke které se lze motivicky bezpečně vztáhnout. Proti původní verzi tak není čas, respektive jeho (pře)trvání, motivem, ale asociacním, tematickým východiskem pro jiné textové složky.

Protože se proti původnímu textu mění funkce času, mění se i zobrazení melancholie. Ta se v anglické verzi váže na nostalgický prožitek lyrického subjektu, který je pro vyznění písně, a do

¹²⁰ GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *First of May*. New York; Londýn: Atco; Polydor, 1969.
Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-first-of-may-lyrics>

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Máj se zde objevuje v kontextu tematizace intenzivního milostného vzplanutí, že je to příběh tragický je ignorováno.

jisté míry i pro její porozumění, zásadní. V coververzi nostalgie chybí, lyrický subjekt „kráčí sám vstříc jarním náladám“¹²⁴, kdy se melancholicky rozněžňuje nad vidinou lásky. Motiv proměň, v původním textu také vázaný k nostalgii, je zde jen inspiračním torzem vtěsnaným do posledního verše první sloky.

„Když kráčím sám
Vstříc jarním náladám
Tak vzpomínám
Jak změnil se tu kraj“¹²⁵

Lyrický subjekt je ve svých emocích nejistý, jsou to emoce, které odděluje od běžného a všedního, racionálně povoleného.

„A v tento den
I sentiment
Je povolen
Ten den je oslavou i nadšením
Že už nejdu sám
I tebe tu potkávám“¹²⁶

První máj znamená pocity zamilování. Nejde tedy o to, že sentimentalita je povolena pouze v toto datum, ale že je povolena, když je člověk zamilovaný. Což stále není to stejné jako trvajících časovost původního textu, protože ta je stálá, nemá rys události. V Rytířově verzi je zamilování událostí se opakující: „Když tě políbím / Je první máj.“¹²⁷ Že je to událost přesahující racionalitu všedního dne se projevuje vlastním nepochopením intenzity a přesné povahy emocí.

„A dál se ptám
Proč věřím záhadám
Které nám čas předkládá
Jak báj“¹²⁸

¹²⁴ RYTÍŘ, Zdeněk: *První máj*. Praha: Supraphon, 1982.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Tamtéž.

Zamilovanost je lyrickým subjektem vnímána jako záhadná až mýtická. Sám nechápe, proč své emoce pociťuje, ba proč jim vůbec věří, jen ví, že ho dalece přesahují. Jsou dané a univerzální. Toto hloubání je zároveň doprovázeno se smířením s nemožností povahu emocí změnit.

„A dávno vím
Že tím nic nezměním
Že když tě políbím
Je první máj“¹²⁹

První máj je nenáročnou písní o vzkvétání lásky, spoléhající se na sémantickou bohatost symbolů a aluzí, které sám příliš nerozvíjí. To je nejvíce patrné sloganem „Je první máj“. Věcný obsah zachován není, protože konotace s prvním májem jsou v českém kulturním prostředí tak sémanticky nosné a ve sdílené kulturní paměti tolik zakořeněné, že by pro místního posluchače mohlo být až matoucí, kdyby se v textu objevily v jiném kontextu. Analyzované motivy jsou si blízké, jejich komparace v obou textech prozrazuje pokus o vystižení nějaké časové sentimentality, takže určitá snaha o transfer funkce motivu Vánoc do motivu prvního máje mohla existovat, nicméně byla neúspěšná. Věcný obsah v coververzi zachován není.

¹²⁹ RYTÍŘ, Zdeněk: *První máj*. Praha: Supraphon, 1982.

5. Závěr

Ačkoliv ze vzorku deseti analyzovaných textových dvojic nelze vyvodit žádná obecně platná pravidla, přece jen nabízí částečný přehled trendů v procesu textového a kulturního převodu. Žádná z analyzovaných kategorií nezachovává věcný obsah do míry, v níž by bylo možné zařazení do první kategorie. Tento výstup potvrzuje zvláštní pozici, kterou české coververze ve vztahu ke coververzi obecně, tak jak je chápána v odborných textech pocházejících z anglofonního prostředí, zaujímají (viz s. 13). Hraniční kategorie mezi první a druhou je také prázdná. Toto samozřejmě neznamená, že neexistují covery, jež by danému zařazení vyhovovaly.

Navzdory tomu, že jsem texty nevybírala cíleně podle míry zachování věcného obsahu, jsou ve zbývajících kategoriích zastoupeny rovnoměrně. Do druhé kategorie jsem zařadila texty *Alberta*, *Asi asi*, *A ty se ptáš, co já*; do třetí kategorie: *Metro*, *dobry den*, *Babylon*, *Žena točí globusem*, *První máj*. Na hraně těchto dvou kategorií se pohybují: *Posel*, *Hodina H*, *Kosmická láska*.

Většina jevů, jež se v analýzách opakovaně projevuje, není typická pro konkrétní kategorii, je tak možné je považovat za transferové projevy platné v širší míře, což může vypovídat o podobách české normalizační coververze jako celku. Nejčastějším vyzorovaným mechanismem převodu je sémantické vyprázdňování. To je projevuje různými způsoby. V písních tematizujících milostný cit dochází k jeho zjednodušení. Lyrický subjekt coververzí svou lásku prožívá jako lásku nekomplikovanou a intenzivní, erotičnost se v textech nevyskytuje nebo je potlačena. Obdobně to funguje i u skladeb ideologickým potenciálem. Tento potenciál nemusí být příliš složitý, stačí, aby lyrický subjekt prožíval nějaký vnitřní rozpor nezaložený čistě na milostném citu, ale na více či méně závažné existenciální otázce. V tomto případě je existencialita jako erotičnost potlačena a text se soustředí na jiné složky původní skladby. Odstranění rozporu a konfliktu není platné všeobecně. Některé covery negativní aspekty původních textů zesilují. Příkladem tohoto jsou zejména skladby *A ty se ptáš, co já* a *Posel*, jejichž pointa je proti pointě původní mnohem závažnější.

Dalším opakujícím se jevem s tím předchozím souvisejícím je proměna jednotlivých motivů. Až na výjimky (*Metro*, *dobry den*, *Žena točí globusem*) jsou do coververzí alespoň některé dílčí motivy původních textů přeneseny, ale jejich funkce se může měnit v kontextu ostatních proměn věcného obsahu. Například pokud je motiv vázaný na téma, jež ale převodem zachováno nebylo, jsou jeho funkce a význam textu jiné. Nejkrainějším projevem proměny

funkce daného motivu jsou případy, kdy zcela přestává být motivem a stává se překladovým pozůstatkem ve verši, který se vyskytuje zhruba na pozici lexému, jež je nositelem motivu v původním textu.

Fonetická podoba textů pro coververzi není tak stěžejním východiskem, jak by se mohlo při letném pohledu zdát. Z deseti analyzovaných textů došlo k výraznějšímu fonetickému přiblížení ve čtyřech. Počet sice představuje téměř půlku vzorku, ale rozsah realizace fonetického přiblížení se soustředí (téměř) výhradně na připodobnění sloganů, dále se textů nepromítá.

Dalšímu bádání se pak otevírá analýza, která by mohla z těchto poznatků vycházet a ověřit jejich platnost na širším vzorku textů. Pravděpodobně by to představovalo produktivnější východisko než zde navržená kategorizace, jež se ve výsledku projevila spíše jako triviální. Zajímavé by také bylo zaměřit se na jiné žánry, jako například country, nebo na jiné, ideologicky odlišné období, v tomto ohledu by se jako produktivní mohla jevit současná podoba coververze.

Seznam literatury

PRAMENY

ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *Honey Honey*. Stockholm: Polar, 1974. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

ANDERSON, Benny; ULVAEUS, Björn, ANDERSON, Stig: *The Winner Takes It All*. Stockholm: Polar, 1980. Dostupné on-line z: <https://abbasite.com/discography/>

BOROVEC, Zdeněk: *A ty se ptáš, co já*. Praha: Supraphon, 1980.

BOROVEC, Zdeněk: *Hodina H*. Ostrava: Supraphon, 1979.

BOWIE, David: *Starman*. Londýn: RCA, 1972. Dostupné on-line z: <https://genius.com/David-bowie-starman-lyrics>

BUKOVIČ, Michal: *Žena točí globusem*. Praha: Česká televize, 1979.

BUTLER, Geezer; IOMMI, Tony; OSBOURNE, Ozzy; WARD, Bill: *A National Acrobat*. Londýn: Vertigo, 1973. Dostupné on-line z: <https://www.blacksabbath.com/discography.html>

DOWE, Brent; MCNAUGHTON, Trevor; FARIAN, Frank; REYAM, George: *Rivers of Babylon*. Berlin: Hansa, 1978. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Boney-m-rivers-of-babylon-lyrics>

DYLAN, Bob: *Alberta #2*. New York: Comlumbia, 1970. Dostupné on-line z: <https://www.bobdylan.com/songs/alberta-2/>

FARIAN, Frank; JAY, Fred; REYAM, George: *Rasputin*. Berlin: Hansa, 1978. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Boney-m-rasputin-lyrics>

GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *First of May*. New York; Londýn: Atco; Polydor, 1969. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-first-of-may-lyrics>

GIBB, Barry; GIBB, Maurice; GIBB Robin: *Stayin' Alive*. Hérouville-en-Vexin: RSO, 1977. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Bee-gees-stayin-alive-lyrics>

HARRY, Deborah; STEIN, Christopher: *Heart of Glass*. New York, 1979. Dostupné on-line z: <https://genius.com/Blondie-heart-of-glass-lyrics>

KOPTA, Pavel: *Babylon*. Praha: Supraphon, 1978.

PROSTĚJOVSKÝ, Michael: *Posel*. Praha: Supraphon, 1978.

PRZEBINDA, Josef Michal: *Kosmická láska*. Ostrava: Supraphon, 1979.

RINGO ČECH, František: *Metro, dobrý den*. Praha: Panton, 1974

RYTÍŘ, Zdeněk: *První máj*. Praha: Supraphon, 1982.

SPÁLENÝ, Petr: *Alberta*. Supraphon, 1970.

ŽÁK, Pavel: *Asi asi*. Praha: Supraphon, 1975.

ODBORNÁ LITERATURA

BÍLEK, Petr A.: K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music. In: Bílek, Petr A.; Činátlová, Blanka, eds.: *Tesilová kavalérie: Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 57–75.

BÍLEK, Petr A.: Revoluce ve vzduchu: Obrazy revoluce v populární kultuře přelomu 60. a 70. let 20. století. In: Klimeš Ivan; Wiendl, Jan, eds.: *Kultura a totalita: Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 401–423.

CHEAL, David: Rivers of Babylon – Boney M’s hit has a history stretching back thousands of years. In: *Financial Times*. Londýn, 2020. On-line: <https://ig.ft.com/life-of-a-song/rivers-of-babylon.html>

GRACYK, Theodore: The Aesthetics of Popular Music. In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. On-line: <http://www.iep.utm.edu/music-po/>

HOUDA, Přemysl: *Intelektuální protest, nebo masová zábava?: folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014.

KAZALARSKÁ, Zornitza: „Smutná píseň je ve vzduchu“ Opakování jako textová strategie zpřítomňování skrytého. In: *Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, roč. 60, č. 2, s. 147–172.

KOTEK, Josef: *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti*. Praha: Panton, 1990.

MALINOWSKA, Anna: Cultural Transplantation and Problems of Transferability. *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics* IV, 2014, č. 2, s. 24–36.

MOSSER, Kurt: Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. In: *Popular Musicology Online*. Salford: University of Salford, 2008, č. 2. On-line: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html>

NEKVAPIL, Jiří; ZEMAN, Jiří: Sémiotické poznámky ke vzniku českých písňových textů. In: *Slovo a slovesnost*. Praha: Ústav pro jazyk český, 1987, roč. 48., č. 1, s. 30–34.

SKALICKÝ, Jaroslav: Pražské metro slaví 45 let. Komunisté si jeho otevřením chtěli udobřit vztahy se Sovětským svazem. In: *irozhlas.cz*. Praha: Český rozhlas, 2019. On-line: https://www.irozhlas.cz/veda-technologie/historie/metro-praha-otevreni-historie_1905090943_jak

ŠENKAPOUN, Pavel: Písňový text v kontextu literatury. In: *Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, roč. 57, č. 5, s. 695–710.

SOLIS, Gabriel: 'I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers'. In: *Popular Music and Society*, 2010, roč. 33, č. 3, s. 297–318.