Středisko ibero-amerických studií

Filosofická fakulta

Univerzita Karlova

Diplomová práce

Rock nacional a protest: tematická analýza písňových textů Charlyho Garcíi v Argentině 1974-1983

Bc. Ema Labudová

Vedoucí práce Mgr. Monika Brenišínová, Ph.D.

Odborná konzultace Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D. a Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 6.4.2024

Ema Labudová

Poděkování

Pokud tato práce skončí úspěchem, lví podíl na tom má moje školitelka doktorka Monika Brenišínová a její místy brutální, místy rozčilující, vždy podnětné komentáře, které mě v okamžicích zmatení nebo pokusů o poetický rozlet vracely za poslední rok a půl zpět k věci. Vážím si její zkušenosti a erudice, nasazení, s nímž k vedení studentských prací přistupuje, a v neposlední řadě také její otevřenosti a toleranci vůči mým snahám udělat z kvalifikační práce zábavný počin.

Poděkovat bych dále chtěla doktoru Zdrálkovi a doktorce Havelkové za konzultaci v rámci semináře kulturní analýzy hudby, který mě nasměroval ke způsobu přemýšlení, o němž bych jako studentka historie sama pravděpodobně nezačala vůbec uvažovat.

Gracias también a Cata Wullich, una enciclopedia andante del rock nacional, por las juntadas, por las historias y por el playlist.

Y finalmente le doy mis gracias a la ciudad de Buenos Aires por ponerme a tierra en un periodo en el que se me caía todo de las manos, por apercibirme del lujo en el que vivo, y por convencerme de que con sentarme al sol con un pucho y poner una de Spinetta se soluciona casi todo.

Obsah

1 Předmluva ..... - 6 -

2 Úvod ..... - 8 -

2.1 Proč Charly? ..... - 8 -

2.2 Struktura práce ..... - 9 -

2.3 Současný stav bádání ..... - 9 -

2.4 Výzkumná otázka ..... - 11 -

3 Představení pramene ..... - 11 -

3.1 Vnější kritika pramene ..... - 14 -

3.2 Vnitřní kritika pramene ..... - 15 -

4 Teoreticko-konceptuální rámec ..... - 16 -

4.1 Teorie emocí ..... - 16 -

4.2 Sociální identita ..... - 16 -

4.3 Subverse ..... - 17 -

4.4 Censura, autocensura ..... - 18 -

4.5 Rock nacional argentino ..... - 21 -

4.6 Intertextualita ..... - 22 -

4.7 Alegorie, metafora ..... - 23 -

5 Metodologie ..... - 23 -

6 Dějinný a společenský kontext ..... - 27 -

6.1 Historický kontext ..... - 28 -

6.1.1 Morsas y tortugas ..... - 28 -

6.1.2 Chaos, demokracie ..... - 29 -

6.1.3 Proces národní reorganizace ..... - 30 -

6.2 Rocková kultura v Argentině ..... - 33 -

6.2.1 El bichito del rock: nástup a rozšíření žánru ..... - 34 -

6.2.2 Sedmdesátá léta: přituhuje ..... - 37 -

7 Charly García ..... - 40 -

8 Praktická část ..... - 42 -

8.1 Analýza ..... - 42 -

8.1.1 Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones ..... - 42 -

8.1.2 Películas ..... - 54 -

8.1.3 La Grasa de las Capitales ..... - 64 -

8.1.4 Bicicleta ..... - 73 -

8.1.5 Clics Modernos..... - 81 -

8.2 Diskuse a interpretace výsledků analýzy..... **- 91 -**

9 Závěr..... ***- 95 -***

10 Ediční poznámka..... ***- 97 -***

11 Bibliografie..... ***- 99 -***

12 Seznam obrazových příloh..... ***- 104 -***

13 Ukázky kompletních textů skladeb..... ***- 105 -***

1 Předmluva

Na začátku byl meme, který mi poslal můj bratr během jednoho lockdownu ještě v prvním roce pandemie COVID-19 (tedy stalo se roku 2020). V horní části se psalo: „Spinetta wasn't lying", a ve spodní: „todo camino can andar". Na pozadí fotografie chlupatého psa vzdorujícího větru a vlevo dole malý obrázek zeleného přebalu alba *Artaud* frontmana skupiny Pescado Rabioso Luise Alberta Spinetty z roku 1973 (obr. 1).

Obr. 1. Spinetta wasn't lying. Todo camino can andar.

Album jsem si pustila; tím začala moje malá obsese argentinskou rockovou hudbou. Od Spinetty jsem se přesunula ke skupině Sui Generis poté, co jsem na přelomu let 2021 a 2022 obcházela se zlomeným srdcem po Strašnicích a do playlistu se mi připletl jejich první hit „Canción para mi Muerte." Kapelu vedl nějaký Charly García.

Velice osamělá záliba. Od mých vrstevníků a vrstevnic přes postarší rockheady po hudební žurnalisty – nikdo to nechápal. Časem jsem přestala pouštět přátelům další a další nové, tedy mnou nově objevené, desky očekávajíc nadšení srovnatelné se svým a smířila se s tím, že kromě mě a několika milionů Argentinců nikdo neví, co je dobrá hudba.

Když jsem nastoupila na iberoamerikanistiku, věděla jsem, že bych chtěla diplomovou práci psát o hudbě, o něčem spojeném s hudbou, o jejím vztahu se společností, která ji vytváří a poslouchá. Z několika možností výzkumu nakonec vykrystalizovaly dvě: rock nacional v Argentině a nueva canción chilena v Chile. Rozhodnutí bylo poněkud neakademické: rock je mi blíž než folk.

Při studiu dějin rockové kultury v Argentině jsem pořád narážela na jednu zdánlivě neuchopitelnou věc: všichni tak nějak vědí, že rocková hudba je v 60. a 70. letech spojena s protestem, nekonformitou, nesouhlasem se statutem quo – no ale *jak*? Je to tím, že se jedná o nový žánr? Je to jeho posluchačstvem – mladými lidmi, kteří utíkají z domu a nechtějí žít jako jejich rodiče – a generačním sporem? Je to hudebním obsahem? Je to texty? Odpověď na všechny tyto otázky s nevětší pravděpodobností zní ano. Nakonec jsem se však rozhodla zaměřit svou práci právě na texty, protože slova znamenají podle mého názoru nejexplicitnější formu vyjádření, a zároveň nejsnáze postihnutelnou: častá nejasnost a kryptičnost takového pramene je proto jeho zřejmou nevýhodou a je třeba s tím počítat.

Ne náhodou jsou *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* kapely Sui Generis z roku 1974 snad nejcensurovanější nahrávkou argentinské rockové historie.[1] Nutnost autocensury ponouká k nalézání metafor a alegorií, skrze které se lze upřímně vyjádřit tak, aby sdělení porozuměli ti, kteří mu mají porozumět, a aby prošel bez povšimnutí těch, kteří toto vyjádření trestají. Zároveň, jak ukáže analýza, texty písní se přímo podílí na vzniku a fungování kontrakultury v rámci represivního státního aparátu, například za pomoci dělení světa na nás a ty ostatní; to vše více či méně čitelným kódovaným jazykem. Přinejmenším v případě našeho protagonisty Carlose Alberta Garcíi.

[1] MANZANO, Valeria. "Rock Nacional" and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, vol. 70, no. 3, Jan 2014.

A protože se málokdy vzdávám bez boje, pro případné zájemkyně nebo zájemce přikládám odkaz na playlist některých skladeb, které v této práci zní, a také pár těch, které jsou prostě obras cumbres:

https://open.spotify.com/playlist/3ZRYB9VDfuRX0PFVwbNsCt?si=17bd5697e64f466f

2 Úvod

2.1 Proč Charly?

Argentinští rockeři byli od začátku problematičtí jednak svým počtem (tj. bylo jich mnoho), jednak od tohoto počtu odvislou hudební, textovou i vizuální rozmanitostí, jednak svou nejednotou v rámci žánru a neustálými půtkami ohledně toho, kdo je opravdovější a autentičtější roquero. Způsoby, jak dát najevo nekonformitu, nesouhlas nebo vysloveně protest, nacházeli argentinští rockeři (a nejen oni) v nejrůznějších aspektech veřejného i soukromého života: od dlouhých vlasů přes kvazi performance během koncertů[2] po hraní rockové hudby vůbec. Tato nejednota prošla pozastavením v období vojenské diktatury v letech 1976-1983, kdy většina výše zmíněných neshod ustala a hudebníci jako i jejich posluchači začali držet více při sobě.[3]. Ale i kdybych se chtěla zaměřit jen na toto sedmileté období zvané Proceso de reorganización nacional, proces národní reorganizace, bavíme se o poměrně dlouhém a proměnlivém časovém úseku. Vyvstalo přede mnou tedy dilema, zda zúžit výseč času, nebo osob. Nakonec jsem se rozhodla ve své práci zaměřit na vývoj hudebníka Charlyho Garcíi v desetiletí předcházejícím argentinský přechod k demokratickému státnímu uspořádání, tj. 1974-1983.

García se mi totiž jevil jako ideální kandidát vzhledem k mému záměru zkoumat primárně textovou stránku rockové hudby a tomu přizpůsobené volbě metody. Hudebních těles vzniklo, existovalo a zaniklo ve zkoumané době mnoho a García není pochopitelně zdaleka jediný, kdo psal texty nějakým způsobem vyjadřující nespokojenost se stavem věcí; je však ve svých poměrně hlasitých projevech této nespokojenosti konzistentní a ve svých textech ji vyjadřuje nejvíc z těch hudebníků, které jsem studovala, proto jsem si jej zvolila jako téma své diplomové práce.

[2] https://www.youtube.com/watch?v=HkWN0CiOW4M. Záznam z koncertu skupiny Pescado Rabioso v rámci festivalu BA Rock roku 1972. (online zdroj: konzultováno 2.2.2023).
[3] VILA, Pablo. Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning. *Revista de Música Latinoamericana*, 1989.

Zároveň jsem jeho tvorbu už měla poměrně dobře zmapovanou. Jednak jsem tedy věděla, že budu-li hledat prvky protestu a nekonformity v jeho textech, najdu je; jednak jsem mohla na základě svých dosavadních znalostí vytvořit pro výzkum relevantní korpus.

2.2 Struktura práce

Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Po uvedení do tématu, představení stavu bádání a nastínění výzkumné otázky provádím vnější a vnitřní kritiku pramene a následně vymezuji pojmy, které se dotýkají jednak pramene samotného, jednak kontextu, jenž jej obklopuje, a jednak jeho analýzy. V teoreticko-metodologické části pak představuji metodu tematické analýzy jako takovou, vysvětluji, jaké jsou její výhody a nevýhody a proč jsem právě ji zvolila pro svůj výzkum, a předesílám specifika daného pramene a komplikace, které při jeho spojení s postupy tematické analýzy mohou nastat.

V kapitolách o historickém a společenském kontextu, v němž pramen vznikl, uvádím reálie, jejichž znalost považuji za zásadní pro relevantní posouzení zkoumaného textu. Jelikož se v podstatě jedná o interpretaci toho, jak jedinec komunikuje skrze svou tvorbu s publikem v období a společenské atmosféře, které většinově tomuto jedinci neumožňují vyjadřovat se napřímo, shrnuji v této kapitole nejprve klíčové události daného úseku argentinských dějin, posléze popisuji vývoj společenské skupiny, v níž se protagonista práce pohyboval – tedy argentinské rockové kultury – a proměny jejího vztahu k většinové společnosti a státní moci. Nakonec stručně představuji autora pramene samotného.

Konečně analyzuji pramen. Zmíněnou metodou zkoumám nejprve jedno album po druhém a poté v závěrečném reportu o výsledcích analýzy komentuji, zdali a jak se témata v prameni nalezená proměňují, potažmo jak se mění způsob, kterým jsou podávána. V závěru potom shrnuji přínosy výzkumu a navrhuji případné možnosti dalšího bádání v této oblasti.

2.3 Současný stav bádání

Tématem argentinské rockové kultury a jejího vztahu ke společnosti, politice a státní moci se zabývá poměrně velké množství autorů a autorek, málokdy však zabíhají do přílišných podrobností. Předmětem zájmu bývá obvykle spíše komplexní pohled na problematiku nebo některý její širší aspekt.

Svého druhu základní kámen bádání položil sociolog Pablo Vila, který dva roky po demokratizaci (tj. v roce 1985) obhájil disertaci pod názvem *Rock nacional: Crónicas de resistencia juvenil,* tedy Rock nacional: kronika mladistvého odboje. V oboru takřka ikonickým

se stal jeho text *Rock Nacional: The Struggle for Meaning* z roku 1989, zabývající se zásadní otázkou, co to rock nacional argentino vlastně je, kdo pod něj spadá a jak jej můžeme definovat.

Vědecká práce zaměřená konkrétně na texty Charlyho Garcíi existuje, pokud je mi známo, jedna, a sice kniha *Charly en el país de las alegorías* z roku 2014, kterou napsala profesorka na univerzitě v Melbourne Mara Favoretto. Práce má spíše literárněvědní charakter a právě svými návrhy na rozklíčování Garcíových jinotajů je velmi přínosná zejména při interpretaci textů, nicméně využila jsem ji i při kontextualizaci. Favoretto se tématem zabývá dlouhodobě, mezi další její publikace patří například *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso* z roku 2010 nebo *Luis Alberto Spinetta: Mito y Mitología* z roku 2017.

Poněkud problematickými se ukázaly být dějiny argentinského rocku. Existuje monografie Valerie Manzano (profesorky historie na Universidad de San Martín) jménem *La era de la juventud en Argentina* z roku 2017, která na žánr nahlíží optikou masivního nástupu kultury mladých v 50. a 60. letech minulého století a zabývá se tedy společenským klimatem v době jeho nástupu. Tuto knihu hojně cituji v kapitole o historicko-společenském kontextu a považuji ji za mimořádně užitečnou a dobře napsanou, Manzano však bohužel práci až na drobné poznámky zakončuje pučem roku 1976. Kultura mladých a jejich historický vývoj je primárním předmětem jejího výzkumu, dále publikovala práce o dějinách genderu a sexuality (zaměřené na 20. století) opět s akcentem na svět mladých lidí.

Vztahem rocku vůči argentinské vojenské diktatuře let 1976 až 1983 se nicméně věnuje historik Sergio Pujol v knize *Rock y dictadura* vydané roku 2005. Tato práce je hojně citovaná v jiných textech na téma zaměřených, k jejímu obsahu se mi však bohužel nepodařilo dostat ani legálními, ani ilegálními metodami. Pujol se kromě rocku konkrétně zabývá dějinami populární hudby, vydal mimo jiné publikace o argentinském jazzu či dějinách tance.

V úvodu práce se vyznávám ze zmatenosti, kterou pociťuji při čtení výše vyjmenované literatury, a která spočívá v tom, že víceméně všechny práce (s výjimkou Mary Favoretto, která vzhledem k povaze své práce příliš neakcentuje vztah mezi literárními prostředky a soudobým stavem světa) pracují s rockem jako s žánrem jaksi automaticky kontrakulturním. I tato zmatenost, postupně přeměněná v zvědavost a zájem, mě vedla k rozhodnutí zkoumat hudební texty a stanovit následující výzkumné otázky.

2.4 Výzkumná otázka

Jak vyplynulo z předchozí kapitoly shrnující stav bádání, onou dírou na poli literatury o argentinské rockové hudbě, která nejvíce zaujala moji pozornost, se stal mnou vnímaný nedostatek konkrétně popsaného a systematicky provedeného výzkumu toho, *jak* to ti rockeři vlastně protestují.

Tato práce není proto snahou zjistit, jestli nějaké protestní prvky přítomné v prameni jsou, nebo ne. Jak odborná literatura, tak i laický společenský konsensus (a ten je zde podle mého soudu rozhodující, protože nepředpokládám, že by García psal a skládal s cílem, aby se jeho tvorba o desetiletí později stala předmětem teoretického bádání o sociální realitě Argentiny 70. let) jsou zajedno v tom, že Charly – jako i další z argentinské rockerské obce – nebyl v daném období konformní s hodnotami většinové společnosti ani stavem své země, a současně že svoje názory nesmlčel.

Hudební texty umožňují studovat nejen konkrétní osobní prožitky jejich autora nebo autorky. Muzika nevzniká ve vakuu. Ze dvou premis – za prvé, že Garcíovu hudbu poslouchalo v daném období nezanedbatelné množství lidí, a za druhé, že tito lidé rozuměli jeho textům – lze vyvodit závěr, že přinejmenším některé pocity těmito texty zprostředkované García neprožíval sám. Když tedy zkoumáme hudbu, zkoumáme i ducha doby, zkoumáme něco, s čím se ztotožňoval a co společně cítil nějaký kolektiv. To vše vypovídá o myšlenkách, pocitech a životních prožitcích lidí v určité dějinné etapě.

Otázkou, respektive otázkami, bude tedy: Jaká témata se v tvorbě Charlyho Garcíi vyskytují? Jak se tato tvorba vyvíjí a mění v čase? Jaké pocity García komunikuje? Proti čemu se vymezuje?

3 Představení pramene

Jako pramen jsem pro tuto práci zvolila pět alb, pod nimiž je podepsán (ať už jako člen hudební skupiny, nebo sólový interpret) Carlos Alberto García:

Pequeñas anécdotas sobre las instituciones, 1974

Películas, 1977

La grasa de las capitales, 1979

Bicicleta, 1980

Clics modernos, 1983

Charly García první kapelu zakládá na střední škole v druhé polovině šedesátých let, tam se také setkává s Nitem Mestrem, se kterým posléze do roku 1975 účinkuje v mimořádně populární kapele Sui Generis.[4]

Sui Generis vydávají postupně tři studiová alba: *Vida* (1972), *Confesiones de Invierno* (1973) a *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* (1974), které jsem si zvolila jako pramen pro analýzu. Mezi jednotlivými deskami lze vysledovat vzestupný trend, co se týče sociálního uvědomění, kritiky a politična, a sestupný trend, co do idealismu a lyriky. *Vida* je nepřekvapivě plná oťukávání a hledání vlastního stylu. Texty této desky se zabývají převážně standardními adolescentními problémy. Posluchačstvo si García získává zejména tím, co profesorka latinoamerických studií Mara Favoretto nazývá označením stojícím na samé hraně jednoho z nejhorších klišé hudební žurnalistiky, tedy „schopností zkondenzovat pocity celé jedné generace.“[5] Po hudební stránce můžeme (za předpokladu znalosti Garcíovy pozdější tvorby) vyposlouchat zárodky Charlyho pozdější charakteristické kompozice popsané níže, zatím však víceméně zůstává v mantinelech folk rocku s občasnou odbočkou do rokenrolu a bluesové dvanáctky. *Confesiones de Invierno* se této linky do značné míry drží jak po hudební stránce, tak po textové – opět však slyšíme předznamenání toho, co mělo přijít v dalších letech: skladba se v některých písních opatrně košatí a komplikuje, v textech se začíná projevovat sociální a politické uvědomění.

Pequeñas Anécdotas Sobre las Instituciones jsou zlomovou deskou v několika ohledech. Za prvé: nalezneme zde již rozvinuté všechny rysy Garcíova textařského stylu: jednak rýpavá drzost, jednak lidskost a citlivost, jednak metaforický jazyk, který, jak ukážu v druhé části práce, slouží nejen jako literární prostředek, nýbrž také coby proticensurní opatření. Za druhé: jedná se o konceptuální album pojaté jako kritický pohled na všechny (z pohledu Sui Generis) represivní instituce tehdejšího argentinského života. Za třetí: *Instituciones* znamenají poměrně zásadní žánrový předěl. Klasický rokenrol a folkové kytarovky zde už téměř zcela vytlačuje symfonický progresivní rock s klávesami a syntetizátory, který byl v tehdejší Argentině poměrně novou záležitostí. Publikum, které začalo Sui Generis poslouchat pro skladby jako *Canción Para mi Muerte*[6] nebylo ohromeno: k Charlyho velké frustraci prodeje vázly a lidé na koncertech požadovali hity s předchozích dvou desek.[7]

[4] VILA, 1989.
[5] FAVORETTO, Mara. *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014. str. 31.
[6] Píseň pro mou smrt, první skladba alba *Vida* a současně první masivní úspěch Sui Generis. Vypravěč se tu ocitá v okamžiku bezprostředně před smrtí, promlouvá s ní, očekává ji a bilancuje nad pomíjivostí života.
[7] CÓCARO, Gabriel. *Y al final, las instituciones terminaron ganando la partida*. Página 12, 16. prosince 2014. Online zdroj. Dostupné z: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-34271-2014-12-

Sui Generis se rozpadají v roce 1975. Podle Pabla Vily García skupinu rozpouští v zájmu zachování právě posvátné rockerské autenticity, jež mu nedovoluje dál pokračovat v něčem, co sice přináší slávu, ale nesouzní s jeho estetickými potřebami.[8]

V letech 1976 a 1977 García působí v prograckové superskupině[9] La Máquina de Hacer Pájaros ve společnosti Carlose Cuatiy, Gustava Bazterricy, Josého Luise Fernándeze a Oscara Mora. Skupina vydává dvě desky – eponymní z roku 1976 a *Películas* z roku 1977. Kvůli vnitřním rozporům García skupinu opouští, ta se následně rozpadá. Jako zdroj pro studium této etapy Garcíovy kariéry jsem si zvolila právě album *Películas*, jehož leitmotivem je fikce, do které se lidé uchylují, aby zapomněli na nepříjemnou realitu.[10] Viz výmluvný název čtvrté skladby desky: „Qué se Puede Hacer Salvo Ver Películas" – co jiného se dá dělat, než koukat na filmy?

Mezi lety 1978 a 1981 je hlavním Charlyho tělesem další superskupina Serú Girán, složená mimo Garcíi z Davida Lebóna, Pedra Aznara a opět Oscara Mora. Kapela se stává na mnoho let nejpopulárnější rockovou skupinou v Argentině a její sláva jí přináší přízvisko „Los Beatles criollos," kreolští Beatles.[11] Serú Girán vydávají opět po jednom albu ročně, tedy *Serú Girán* (1978), *La Grasa de las Capitales* (1979), *Bicicleta* (1980) a *Peperina* (1981). Pro analytickou část jsem z tohoto období vybrala desku druhou a třetí. *La Grasa de las Capitales* znamená po poněkud rozpačitém přijetí jejich debutu opět úspěch a slovy lingvisty Oscra Condeho „viděno dnešníma očima klíčové přispění k tomu, že se z rockové hudby v Argentině stala masová záležitost"[12] po období mimořádného nárůstu popularity žánru disco v návaznosti na film *Saturday Night Fever* roku 1977 – na úkor rockové hudby[13]. Současně se jedná o desku mimořádně temnou (její sémantické pole se hemží krví, nocí a samotou), což stojí v zajímavém kontrastu vůči relativně optimistickému tónu, který se začíná drát na světlo v *Bicicleta*, druhé desce této Garcíovy etapy, již jsem se rozhodla prohnat analýzou. Podle Favoretto tento pohyb k lepšímu životu, symbolizovaný už názvem alba (bicicleta znamená španělsky bicykl), souvisí

16.html (cit. 16.10.2023).

[8] VILA, 1989. Viz také MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una Vida de Charly García*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013. str. 50-51.

[9] Španělsky *supergrupo*, anglicky *supergroup*. Pojem v anglofonní i hispanofonní hudební literatuře označuje hudební těleso složené ze členů, kteří už se v hudebním průmyslu etablovali v jiných kapelách nebo jako sólisté. Viz např. *Times* 5. srpna 1974: *Music: Return Of a Supergroup*. Online. dostupné z: https://web.archive.org/web/20101015010648/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,879436,00.html (cit. 8.1.2024).

[10] FAVORETTO, str. 43.

[11] Ibid, str. 45.

[12] CONDE, Oscar. *Poéticas del rock*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2007. str. 251.

[13] VILA, Pablo, CAMMACK, Paul. Rock Nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music*, May 1987, vol. 6, no. 2, str. 129-148.

s postupujícím vyčerpáním obyvatelstva vojenskou diktaturou, které začínalo nabírat konkrétnější obrysy.[14]

Po rozpadu Serú Girán začíná García sólovou kariéru. Korpus desek k analýze jsem se rozhodla uzavřít albem *Clics Modernos* z roku 1983; jedná se o první jeho počin z období demokracie. Rok předtím vychází deska *Yendo de la Cama al Living*, v jejíchž textech stále vystupuje censura, represe a nemožnost se vyjádřit – motivy již přítomné v albech předchozích. Pro účely této analýzy jsem proto shledala zajímavějším v poslední fázi vytyčeného období zkoumat, jak se do Garcíovy poetiky propsala demokratizace a odstranění bariér ve svobodném vyjadřování.

3.1 Vnější kritika pramene

Autorem pramene je tedy, jak padlo výše, argentinský hudebník Carlos Alberto „Charly" García, narozen 23. října 1951 v Buenos Aires. Zkoumané písně tvoří průřezový výběr z Garcíovy tvorby počínaje rokem 1974, kdy společně s Nitem Mestrem vydali pod kapelou Sui Generis (skladba a texty jsou ovšem přisuzovány primárně Garcíovi) album *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* pokračuje 70. léty 20. století, kdy García vedl kromě dalších projektů kapely La Máquina de Hacer Pájaros (z jejich tvorby jsem zvolila album *Películas* z ro ku 1977), PorSuiGieco nebo Serú Girán (z tohoto období tato práce zkoumá alba *La Grasa de las Capitales* a *Bicicleta* z let 1979 a 1980), a konče rokem 1983, kdy vydává sólovou desku *Clics Modernos*.

Texty písní jsou zachyceny ve zpívané podobě na jednotlivých deskách, dnes tedy přenesené do digitálního formátu a volně k dispozici na internetu. Ve psané formě se dnes texty nacházejí tamtéž a jsou stejně tak naprosto dostupné; při jejich přepisu jsem pracovala zejména s vlastním sluchem a platformou Genius (viz https://genius.com. Stránka je zaměřena přímo na shromažďování a interpretaci písňových textů). Zde je třeba mít na paměti lidský faktor: není vyloučeno, že se při přepisu člověk (a já jako nerodilá mluvčí obzvlášť) buď nejdřív přeslechne, nebo posléze přepíše (v nejhorším obojí); stránku však považuji za spolehlivou, protože ji spolutvoří poměrně velké množství lidí, kteří se tak mohou navzájem opravovat a doplňovat. Jedná se o umělecké dílo a tomu odpovídá i jazyk pramene: sdělení nejsou téměř nikdy přímočará, García využívá metafor, připodobnění a obrazů (na toto poukazuji v kapitolách věnované tematické analýze), na jejichž základě posluchačstvo textu rozumí.

[14] FAVORETTO, str. 47.

3.2 Vnitřní kritika pramene

Garcíovi bylo v dotyčném období 23 až 32 let. Vzhledem k jeho příslušnosti (notabene viděno dnešníma očima) ke kultuře rocku v podobě, ve které v Argentině existovala v sedmdesátých a v první polovině osmdesátých let (viz níže v kapitole Rock nacional argentino) lze od jeho textů očekávat narativ a tematiku nekonformní až protestní. Jeho publikum bylo většinově stejně mladé nebo mladší než on. Valeria Manzano, Pablo Vila a další popsali mezigenerační střet mezi mladými lidmi stmelenými rockovou hudbou a jejich rodiči probíhající v 60. a 70.letech a zintenzivněný Videlovou diktaturou, která negativnímu postoji starších generací k rockové kultuře a všem jejím atributům (dlouhé vlasy a vousy, oblečení, amor libre, užívání drog, odlišný způsob života atd.) dodala štempl oficiální represe ze strany státního aparátu[15]: tento střet se v textech pravděpodobně bude odrážet. Proto také můžeme opatrně předpokládat, že Garcíovou motivací bylo vyjádřit pocity a názory své věkové/sociální skupiny v souladu s hodnotami, které tato skupina vyznávala, a v kontrastu s hodnotami, které vyznávala jeho rodina, škola, stát.

Jak podrobněji popisuji v rámci samotné analýzy, na podobu textů měl vliv jak producent, tak hudební vydavatelství; deskou, která z tohoto hlediska vstoupila do obecného povědomí, jsou *P equeñas Anécdotas sobre las Instituciones*, během jejíhož natáčení producent Jorge Álvarez přiměl Garcíu k výrazným zásahům do původní podoby textů.

Dalším důležitým a potenciálně problematickým aspektem pramene je jeho jazyková stránka, tedy skutečnost, že se jedná o text napsaný padesát let starým argentinským slangem. Ten je nicméně poměrně dobře popsaný slovníky (např. dRAE nebo ASALE) a literaturou odbornou i neodbornou – třeba právě interpretační sekce stránky Genius, jejíž přispěvatelstvo vysvětluje nejen slangové výrazy, ale rovněž i odkazy na dobové reálie. V neposlední řadě mi prospěla (ve všech směrech) moje návštěva Buenos Aires v září roku 2023, kde jsem sice akademickou činnost omezila na nákup starého vinylu, ale jaksi mimoděk jsem tam dosáhla například plného porozumění verši „la grasa inunda cual fugazzetta," který vysvětluji v kapitole *La Grasa de las Capitales* v praktické části práce.

[15] MANZANO, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, poítica y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
Viz také VILA, 1989.

4 Teoreticko-konceptuální rámec

4.1 Teorie emocí

Výzkum emocí nabral v akademii poměrně rychlý spád pod vlivem kritických teorií[16] v druhé polovině 20. století, které kromě změn paradigmat týkajících se genderu, etnicity a mocenských vztahů mezi kulturami zpochybnily také doposud dominantní západní nahlížení na emoce, čili osvícenskou představu chápající emotivnost jako něco ženského (potažmo zženštilého) a necivilizovaného, zatímco zdrženlivost v citech byla viděna jako znak dodnes oceňované chladné mužské racionality.[17] V posledních letech se vedou debaty o různých vědeckých přístupech k emocím, např. kognitivní psychologie a její pojetí emoce jako kognitivního návyku vs. antropologie, která emoce vnímá především jako něco kulturně podmíněného.[18]

Pro účely této práce jsem však shledala jako prakticky užitečnější teoretickou základnu, kterou nastínil profesor historie a kulturní antropologie na Duke University William M. Reddy v knize *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Kromě zhruba devadesáti stran teorie kulminujících do patnáctiřádkové pracovní definice, která se pokouší slovy sdělit, co to vlastně emoce je (badatelé a badatelky emocí se na tuto otázku často soustředí, já ji však nepovažuji za klíčovou pro svůj výzkum; důležitější než „rozseknout," zda emoce vzniká biologicky, kognitivně nebo kulturně, mi přijde způsob, jakým se projevují nebo neprojevují a vyjadřují nebo nevyjadřují, proč, kým, komu atd.), totiž vytváří teoretický rámec pro studium emocí v historii, jehož dva aspekty ukotvují moji analýzu. Těm se podrobněji věnuji v praktické části.

4.2 Sociální identita

Pojem sociální identity se ukázal pro tuto práci jako klíčový teprve při samotné analýze: během ní totiž vyšel najevo důraz, který zkoumané texty kladou na upevnění „my," tj. García, posluchači a posluchačky, potažmo celá argentinská rocková kultura, a naopak pochopitelně na vymezení se vůči „nim," tedy zbytku společnosti.

Pojmem identita se běžně rozumí prostě schopnost lidí vědět a rozumět tomu, kdo kým je.[19] Podle britského sociologa Richarda Jenkinse je sociální identita potom odvislá od dvou druhů klasifikace: za prvé, do které skupiny se řadí člověk sám, a za druhé, do jaké kategorie jej

[16] Feministické teorie, Critical Race Theory, Decolonial Theory atp.
[17] EUSTACE, Nicole, LEAN, Eugenia, LIVINGSTON, Julie, PLAMPER, Jan, REDDY, William, ROSENWEIN, Barbara. AHR Conversation: The Historical Study of Emotions. *The American Historical Review*, prosinec 2012, vol. 117, no. 5, str. 1486-1531.
[18] Ibid.
[19] JENKINS, Richard. *Social Identity*. New York: Routledge, 3. vydání 2008. str. 5.

zařazují druzí. Vychází při tom s jistými nuancemi ze Social Identity Theory (SIT) sociálních psychologů Henriho Tajfela a Johna Turnera. Ti chápou skupinu jako „společnost jednotlivců, kteří sami sebe pojímají jako členy jedné společenské kategorie,[20] jsou emočně zainteresovaní do této společné sebedefinice a dosahují určité míry konsenzu ohledně hodnocení jednak skupiny samotné, jednak jejich členství v ní.“[21] Poukazují dále na to, že konflikty mezi jednotlivými skupinami nejen vytváří nepřátelské vztahy mezi nimi, ale také upevňují ztotožnění se členů se skupinou a posilují pozitivní pouto, které je k ní váže (sic!).[22]

Dále v této práci pracuji s Jenkinsovou definicí kolektivní identity, která je založená na subjektivním vzájemném pocitu podobnosti mezi členy skupiny bez ohledu na to, jak vágní, arbitrární nebo i iluzorní se může zvnějšku zdát, a která současně predikuje jejich vidění světa: to je v rámci kolektivní identity rozděleno na my a oni. To, co nás (členy) k sobě přibližuje, oddaluje nás automaticky od nich (nečlenů).[23] Tato mentalita se odráží v Garcíových textech jako jeden z nejčastějších motivů.

4.3 Subverse

Výrazy subverse nebo subversivní mají v běžné řeči (připustíme-li, že je kdo kdy použije mimo přednáškovou místnost) významy, které se všechny točí kolem podvratnosti, rozvratné činnosti nebo snah o rozklad – čili toho, co britský sociolog Dick Hedbige přisuzuje obecně jakékoli subkultuře[24] – obvykle ve vztahu vůči nějakému systému nebo autoritě.

Pro srozumitelnost této práce je však potřeba se podívat na jedno specifické užití slova subverse, přesněji řečeno jeho španělského ekvivalentu. La subversión (subverse) a zejména potom el subversivo (doslova subversivní osoba, tedy rozvraceč, buřič) je ve slovníku argentinských oficírů v letech vojenské diktatury 1976-1983 klíčovým termínem.

La subversión, respektive figura rozvraceče státu členům junty totiž sloužila jako důležitý legitimizační prvek; díky němu existovala persona nepřítele, někoho, proti komu je potřeba bojovat a vůči komu lze vést skutečně válečnou rétoriku. Do kategorie subverse se v ideovém světě junty vešla jak guerrillová hnutí a reálný disent, tak i ta část obyvatel, která nebyla v souladu s představou junty o pravých argentinských hodnotách byť jen svým vzhledem,

[20] Jenkins se vůči Tajfelovi s Turnerem vymezuje mimo jiné právě ve vágnosti, s jakou operují se slovy skupina a kategorie. Zatímco první dva pojmy v podstatě libovolně zaměňují, Jenkins striktně odděluje skupinu (kterou si jedinec volí sám) a kategorii (kterou mu přisuzují druzí). JENKINS, 2008, str. 109, 112.
[21] TAJFEL, Henri, TURNER, John. The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In *Political Psychology*. Psychology Press, 2004. str. 277-291.
[22] Ibid.
[23] JENKINS, 2008, str. 102.
[24] HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londýn: Routledge, 1979.

chováním nebo životním stylem (generál a de facto president v letech 1976-1980 Jorge Rafael Videla vysvětlil krátce po vojenském převratu subversi jako „nejen to, co vidíme na ulici. Je to také boj mezi dětmi a rodiči, mezi rodiči a prarodiči. Není to jen zabíjení vojáků. Je to také veškerá společenská konfrontace.“[25]) Současně měla válka proti subversi nezanedbatelnou třídní motivaci vzhledem k již existujícímu konfliktu mezi převážně centristickou střední třídou a peronizovaným levicovým dělnictvem[26] vyšponovaným neoliberálním ekonomickým plánem, který junta během své vlády implementovala a jež se u organizované pracující třídy a většiny běžných Argentinců a Argentinek těšil mimořádné nepopularitě.[27]

Využitím figury rozvraceče pro účely propagandy a legitimizace ze strany vojenské vlády se podrobněji zabývám v kapitole o dějinném kontextu. V rámci pojmového vymezení je primárně třeba mít na mysli, že když je řeč o subversi mimo kontext diskursu argentinské junty – jinak řečeno, když pojem používám já jakožto autorka této práce – myslí se jí skutečná intence podvracet některé nebo veškeré hodnoty dominantní kultury. Subverse tak, jak ji prezentuje a jak s ní operuje junta, je vágní, neurčitá představa o někom, koho bychom se měli obávat, ergo koho je opodstatněné a vlastně správné perzekvovat, mučit a vraždit.

4.4 Censura, autocensura

Censura je všeobecně známý pojem, jímž se rozumí zásah do nebo rovnou zákaz projevu v zájmu toho, co nějaká autorita považuje za vhodné a nevhodné. Encyklopedie Britannica definuje censuru příhodně jako „změnu, potlačení nebo zákaz mluveného nebo psaného textu, který je považován za subversi veřejného blaha.“[28]

Vztah Argentinské státní moci vůči novinám, rádiu, televizi a hudební i filmové distribuci je, mírně řečeno, matoucí. Argentinské vlády druhé poloviny 20. století se do svobody médií snaží zasahovat celkem konzistentně: viz třeba konflikt Juana Dominga Peróna s deníkem *La Prensa* zakončený expropriací deníku v roce 1951 nebo dekret z roku 1970, který stanovuje, že vláda je zodpovědná za usměrňování a kontrolu nad veškerým rádiovým i televizním vysíláním.[29] Filmy i písně – zejména zahraniční – se zakazují rovnou nebo stahují z distribuce po prvním

[25] MANZANO, 2017, str. 364.
[26] CARASSAI, Sebastián. Ni de izquierda ni peronistas, medioclasistas. Ideología y política de la clase media Argentina a comienzos de los años setenta. *Desarrollo económico*, Abril-junio 2012, vol. 52, n. 205, pp. 95-117.
[27] OSIEL, Mark. Constructing Subversion in Argentina's Dirty War. *Representations*, Summer 2001, vol. 75, n. 1, pp. 119-158.
[28] https://www.britannica.com/topic/censorship. (online. Cit. 23.10.2023).
[29] KNUDSON, Jerry. The Argentine Press and the Dirty War, 1976-1983. *Latin American Perspectives*, Nov. 1997, Vol. 24, No. 6, pp. 93-112.

uveřejnění ještě před pučem z 76. roku;[30] po něm vzniká seznam zakázaných písní – zde se jedná primárně o censuru ve jménu morálky a zakazují se tedy hlavně skladby a filmy se sexuální tematikou. Podle několika novinových článků seznam zveřejnil COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) roku 2009;[31] články uvádějí i web COMFERu, kde údajně lze kompletní seznam najít. Odkaz se pokouším bez úspěchu spustit od srpna 2022, našla jsem ovšem sken části seznamu, na který se odkazují veškeré novinové články, jež o jeho odtajnění z roku 2009 informovaly.[32]

Všechny tyto informace ve mně vyvolávaly jen další otázky: no dobře, ale desky vycházely. Koncerty byly. Ve filmu *Hasta que se Ponga el Sol* (1973) dokumentujícím průběh festivalu BA Rock z roku 1972 je sice poměrně dlouhý záběr na zeď, na niž někdo napsal CONTRA LA CENSURA 11 ARTISTAS, 11 umělců proti cenzuře (obr. 2), o pár minut později ovšem přichází na stage Luis Alberto Spinetta za zvuku policejních sirén a s majáčkem na zádech v poměrně výmluvném gestu odkazujícím k raziím, které podle vzpomínek hudebníků i jejich posluchačstva rockové koncerty často ukončovaly. A ještě výmluvněji si po chvíli teatrálního zápasu majáček strhne ze zad, narovná se a kapela začne hrát.[33]

[30] WILHELM, R. Dwight. Censorship in Argentina. *International Social Science Review*, Winter 1991, vol. 66, no. 1, pp. 21-28.
[31] Viz například server Infobae: https://www.infobae.com/2009/08/04/464323-todas-las-canciones-censuradas-la-dictadura-militar/ (online. Cit. 23.10.2023).
[32] Seznam zakázaných písní během vojenské diktatury. COMFER. Dostupné z: https://www.calameo.com/read/00270164911aaae4771eb (online zdroj, cit. 18.11.2023).

[33] https://www.youtube.com/watch?v=HkWN0CiOW4M. (online zdroj. cit. 23.10.2023).

Obr 2. Contra la censura 11 artistas.

Dlouhou dobu, mnoho přečtených stran a jedno posezení u kávy s argentinskou přítelkyní Catou si vyžádalo, abych si uvědomila, co že tam nesedí: jako člověk vychovaný v českých reáliích mám o censuře představu, která (překvapivě) neodpovídá realitě země na opačném konci zeměkoule.

Censura v Argentině uplatňovala strategii teroru a buzerace vedoucí k *auto*-censuře. Ať šlo o konfiskaci celého nákladu časopisu, útoky na redakce, znemožnění přístupu k technickému vybavení, razie na koncertech, mizení novinářů nebo politický proces vyústiv ve věznění a mučení šéfredaktora deníku *La Opinión* Jacoba Timermana,[34] moc správně předpokládala, že noviny, filmová studia a nahrávací společnosti stejně jako konkrétní lidé v nich pracující sami upraví svůj projev prostě ze strachu. To nicméně neznamená, že jej – přinejmenším někteří – neupravili způsobem, kterým i tak řekli, co chtěli. Slovy Charlyho Garcíi: „De repente me decían: está la dictadura, no podés decir eso, y yo lo decía de alguna manera.“[35]

4.5 Rock nacional argentino

Snaha rock nacional definovat čistě pomocí jeho hudebních rysů se záhy ukazuje jako bezpředmětná. Zopakujeme-li nejčastější charakteristiky, skrze něž se argentinský rock vysvětluje, uslyšíme následující:

a) Jedná se o rockovou hudbu zpívanou argentinskými hudebními tělesy
b) většinou ve španělštině, a zároveň
c) o fúzi rocku s tradiční argentinskou hudbou a dalšími žánry.[36]

To všechno je sice pravda, a přece nic z toho neposkytuje uspokojivý obrázek toho, co rock nacional znamená. Navíc taková charakterizace, místo aby na otázky odpovídala, spíše dává vzniknout dalším. Co to vůbec je, rocková hudba? Tři kytary a bicí? Který hudební žánr v sobě nemíchá různé prvky, zvláště zůstává-li pouslouchaný delší dobu? Co to je tradiční argentinská hudba? Tango, „nejargentinštější“ hudba vůbec, to není setkání milongy, původem argentinské, avšak zrozené ze základu španělského flamenca, afroargentinského a afrouruguayského candombe a kubánské contradanzy? A to není fúze?[37]

[34] KNUDSON, 1997, WILHELM, 1991.
Kausa Timerman proběhla již za vojenské diktatury a dosahuje tak největší extremity co do úrovně použitého násilí.
[35] MARCHI, 2013. str. 21.
Najednou mi říkali: je diktatura, tohle nemůžeš říkat, ale já to nějakým způsobem říkal.
[36] VILA, 1989.
[37] COLLIER, Simon. *The Life, Music and Times of Carlos Gard*el. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989. str. 55. Viz také GOERTZEN, Chris, AZZI, María Susana. Globalization and the Tango. *Yearbook for Traditional*

Rozhoduje španělština? I kdybychom ponechali stranou výjimky (např. skupinu Sumo vedenou Lucou Georgem Prodanem, Italo-Skotem, který se v Argentině usadil v roce 1980), vážně můžeme hudbu, která v závislosti na konkrétním tělesu a časovém období pojímá prvky rokenrolu, blues, popu, symfonického rocku, punku, jazzu, folku severoamerického i argentinského, heavy metalu, new wave, reggae, folku, ska, samby, tanga a dalších žánrů[38] sloučit do jedné kategorie na základě toho, že vznikla na území Argentinské republiky a je-li otextovaná, pak *většinou* ve španělštině?

Pablo Vila v článku, jež si klade za cíl vystihnout, co to argentinský rock nacional vlastně je, vychází z definice žánru dle brazilo-italského muzikologa Franca Fabbriho a britského producenta Iaina Chamberse: „A musical genre is a set of musical events, real or possible, whose course is regulated by a definite arrangement of socially accepted rules.“[39] Z této pozice Chambers označuje rock nacional za antižánr, ve kterém neexistují pevná pravidla ohledně toho, co je a není rock, jelikož jeho tvůrci jej neustále posouvají někam dál.[40]

Vila dále argumentuje, že pro uchopení významu argentinského rocku je třeba na něj nahlížet nikoli striktně z hlediska hudby, nýbrž především jako na sociální hnutí. Rock nacional pochopitelně nemá jednotnou ideologii, kterou by se řídili úplně všichni jeho tvůrci i posluchačstvo. Můžeme vymezit dvě stálice: pacifismus, dělení světa na my a oni a s tím souvislé vymezování se vůči establishmentu – tedy konflikt s jinou sociální skupinou, který popisují Tajfel s Turnerem. Už v 60. letech se ovšem odehrávají reálné půtky mezi skupinami Manal a Almendra kvůli tomu, že Manal, kteří hrají blues a zpívají protestní texty se sociální tematikou, se považují za autentické rockery pro pracující třídu (sic!) a Almendře se vysmívají kvůli hudbě mísící rock s folkem, tangem a jazzem i kvůli Spinettovým intimním, lyrickým textům – to vše totiž nejen členové Manalu považují za muziku komerční, středostavovskou a neautentickou.[41] Tedy máme tu konflikt uvnitř skupiny, respektive její rozdělení na menší frakce.

Přesto však existuje jeden aspekt, z jehož hlediska jsou skutečně všichni rockeři tzv. jedna banda. Tímto sjednocujícím faktorem se stává nejprve averze a podezřívavost většinové

Music. 1999, vol. 31. str. 67-76.
Pojmem fúze zde myslím fúzi hudební, tj. míšení různých, doposud odděleně fungujících žánrů.
[38] VILA, 1989.
[39] FABBRI, Franco, CHAMBERS, Iain. What Kind of Music? *Popular Music*, vol. 2, str. 131-143.
Hudební žánr je soustava hudebních událostí skutečných nebo možných, jejichž chod je určován jednoznačně uspořádanými a společensky přijímanými pravidly.
[40] VILA, 1989.
[41] Ibid.

společnosti vůči rocku a mládeži jako takové od přelomu 60. a 70. let[42] a následně, ještě intenzivněji, Videlův puč z roku 1976. Jak popisuji níže v kapitole o dějinném kontextu, s nástupem vojenské diktatury se z mládeže stává přímý cíl represe: 67% všech zmizelých bylo v okamžiku zmizení mezi 18 a 30 lety.[43] Zatímco studentské a politické mládežnické organizace postupně mizí, rockové hnutí nejenže zůstává, ale stává se něčím, co přesahuje hranice hudebního vkusu. Poslouchat určité desky a chodit na určité koncerty nyní znamená protestovat a bojovat o svoji identitu.[44]

4.6 Intertextualita

Profesor rétoriky na univerzitě v Miami James E. Porter definuje intertextuální princip tak, že „nezřídka, možná vždycky a pokaždé, se texty odkazují na jiné texty a vlastně na nich zakládají svůj význam. Všechny texty jsou vzájemně provázané: rozumíme textu jen do té míry, do jaké rozumíme jeho předchůdcům.“[45] Američtí antropologové Richard Bauman (Indiana University) a Charles Briggs (Berkeley) potom hovoří o historických asociacích spojených s jednotlivými žánry a o očekávání, která na ně na jejich základě klademe („přísloví a pohádky mají zvuk tradiční minulosti, zatímco e-mail je spojený s ultramodernitou.“), a dále uvádí, že „žánry nesou společenské ideologické a politicko-ekonomické konotace […] mohou být spojeny s různými skupinami definovanými na základě genderu, věku, společenské třídy, povolání a podobně.“[46]

4.7 Alegorie, metafora

O alegorii profesor literatury Bainard Cowan (University of Dallas) uvádí – vycházeje z Waltera Benjamina – že mění věci na znaky a že v ní symbolická reprezentace vytváří intuitivní a povšechné povědomí o nějakém větším celku, Cowanovými slovy o „transcendentním absolutnu.“[47] Mara Favoretto méně dramatickým jazykem rozvádí Benjamina podobným způsobem: alegorie má u ní oproti symbolu tu výhodu, že zatímco symbol je statický, v alegorii vznikají významové vrstvy.[48]

[42] MANZANO, 2014, VILA, 1989.
[43] VILA, CAMMACK, 1987.
[44] VILA, 1989.
[45] PORTER, James E. Intertextuality and the Discourse Community. *Rhetoric Review*, vol. 5 no. 1, 1986, str. 34-47.
[46] BRIGGS, Charles, BAUMAN, Richard. Genre, Intertextuality, and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology*, prosinec 1992, vol. 2 no. 2, str. 131-172.
[47] COWAN, Bainard. Walter Benjamin's Theory of Allegory. *New German Critique*, winter 1981, no. 22, str. 109-122.
[48] FAVORETTO. str. 160-161.

Metaforu literární teoretik Jonathan Culler definuje jako prostředek, který „s něčím nakládá, jako by to bylo něco jiného.“ Současně se také podle něj jedná o „základní způsob poznání: poznáváme věci tak, že na ně nějak nahlížíme.“[49]

Z toho můžeme odvodit vztah metafory a alegorie jako jakéhosi mladšího a staršího bratra: metafora vzniká, pokud nějakou věc nahlížíme jako něco jiného, alegorie je potom celým shlukem, světem věcí, které jsou ukazovány a viděny jako jiné než ve skutečnosti.

5 Metodologie

V praktické části uplatňuji metodu tematické analýzy, která je druhem kvalitativního výzkumu. Na úvod řekněme, proč jsem nezvolila výzkum kvantitativní: jakkoli mohou být metody jako kvantitativní analýza obsahu užitečné, hodí se pro jiný typ pramene, protože kvantitativní výzkum nebere – ani nemůže brát – totiž v potaz latentní (ačkoli třeba velmi podstatné) vzorce v textu přítomné[50] a váha jedinkrát vysloveného refrénu je mimo jeho rozlišovací schopnost. Kdybych analyzovala trendy a vzorce v hudebních textech pouze podle počtu výskytů, vypadlo by z analýzy téma zastoupené sice všehovšudy třemi výskyty na jediné desce, co do obsahu však zcela kontrastní vůči trendu, který se na předchozích deskách objevoval, a především relevantní vzhledem k společenským okolnostem obklopujícím vznik alba. Domnívám se, že takový výzkum by za mnoho nestál.

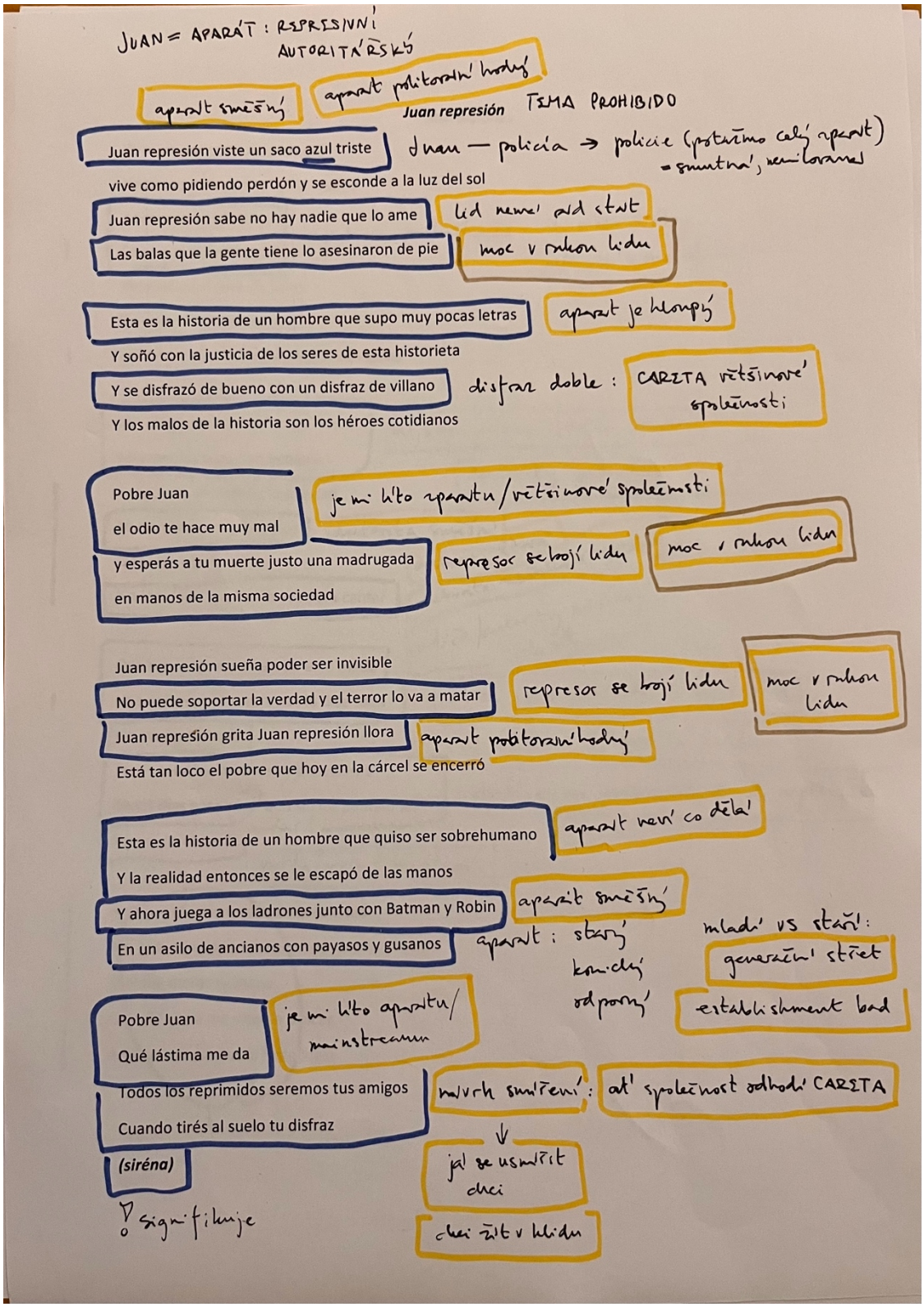
Důvodem, proč jsem zvolila právě tuto metodu, je zejména její pružnost. Tematická analýza spočívá v tom, že se jednotky dat zakódují podle sdělení; příbuzné kódy se následně seskupí do témat, která se potom hodnotí a třídí podle relevance, vnitřní koherence a smysluplnosti ve vztahu ke korpusu. Výsledkem analýzy je přehled nejvýznamnějších témat v korpusu jako i jejich představení, vysvětlení a interpretace. Lze ji uplatnit – a uplatňuje se – na psychologický výzkum užívající dotazníky,[51] etnografické rozhovory[52] nebo dětskou literaturu.[53]

Co se návodu „krok za krokem“ týče, čerpala jsem hodně z článku *Using Thematic Analysis in Psychology* profesorek psychologie Virginie Braun (University of Auckland) a Victorie Clark (University of the West of England). Metodu upravuji samozřejmě na míru pramenu: ještě před

[49] CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000. str. 71.
[50] ATKINSON, Joshua D. *Journey Into Social Activism: Qualitative Approaches*. New York: Fordham University Press, 2017. str. 84-85.
[51] BRAUN, Virginia, CLARKE, Victoria. Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, no. 3 (2006), str. 77-101.
[52] ARONSON, Jodi. A Pragmatic View of Thematic Analysis. *The Qualitative Report*, vol. 2 no. 3, 1994.
[53] HUTHWAITE, Motoko Fujishiro. Japanese Values: A Thematic Analysis of Contemporary Children's Literature. *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 5 no. 1 (březen 1978), str. 59-74.

začátkem a dále i v průběhu analýzy jsem se co nejblíže seznámila s dobovými reáliemi a jazykem, aby mi neušel význam některých narážek; stejně tak jsem se pokusila (pokud byla tato informace k dispozici) obeznámit se způsobem, jakým tu či onu skladbu interpretovala argentinská veřejnost, případně jak ji interpretuje dnes (k tomuto účelu mi dobře posloužily jak akademické texty, tak zejména články hudebních serverů; dále dokumentární filmy o rocku nacional a v neposlední řadě také blogy interpretující význam písňových textů). Při každé četbě jsem znovu zvažovala, jestli význam připisovaný té či které metafoře je skutečně správný, potažmo který, když jich bylo více, má větší váhu. Jinak jsem postupovala podle základních pravidel metody.

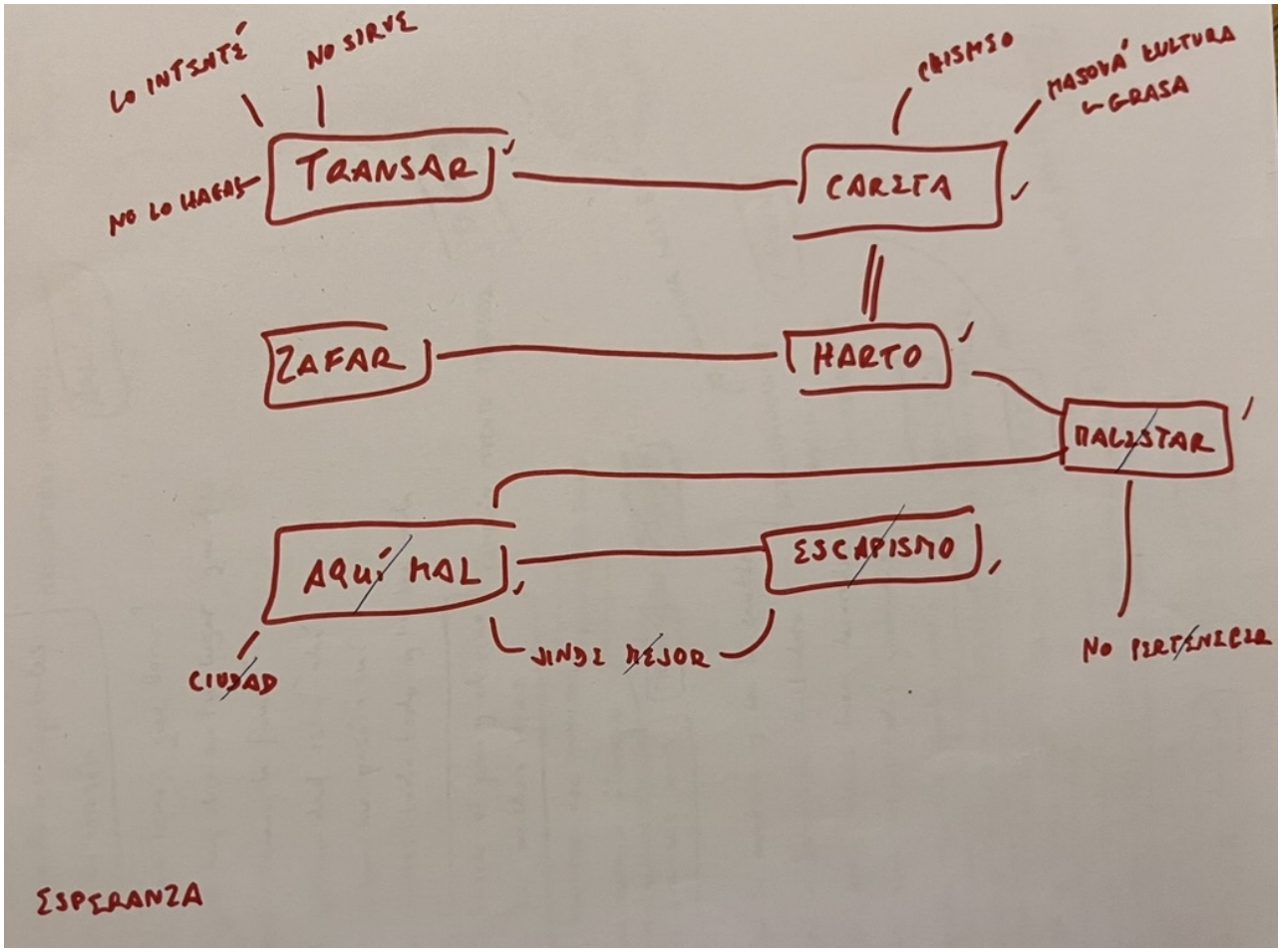
Nejprve jsem u každého jednotlivého alba identifikovala kódy. To v praxi vypadalo tak, že jsem si všechny texty přepsala, vytiskla a obvykle za opakovaného poslechu celé desky z jednotlivých veršů vytvářela kódy (obr. 3).



Obr. 3. Kódy textu skladby „Juan Represión.“

U některých větších témat s velkým množstvím subtémat jsem kreslila pro vlastní pohodlnější orientaci tematické mapy pro samotná témata, např. u témat **diktatury** a **změny** na desce *Clics*

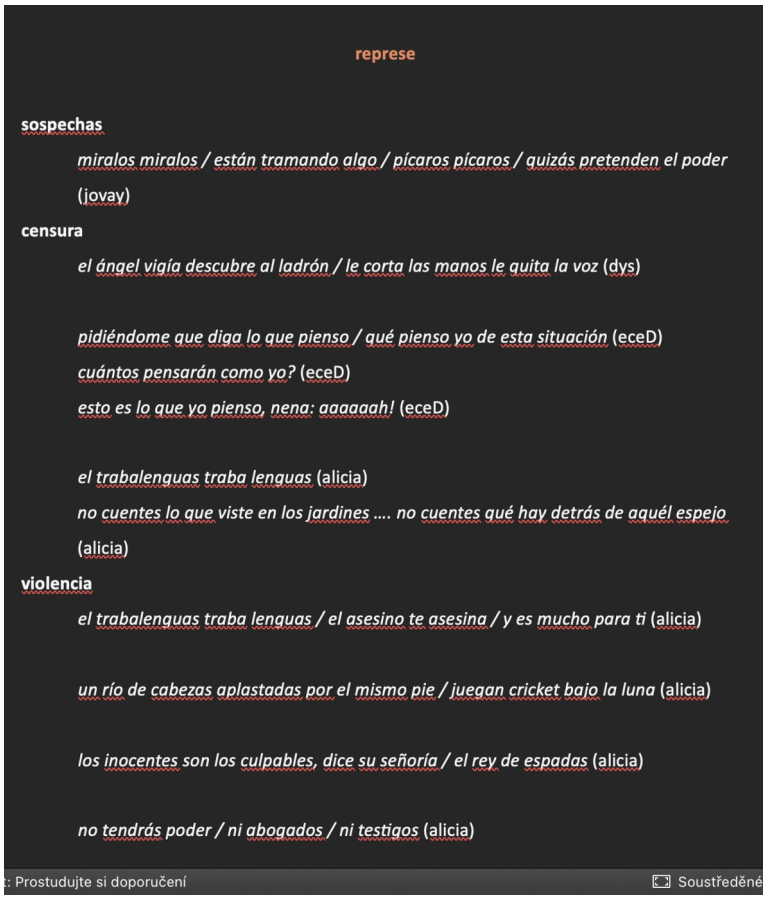
Modernos. Toho však většinou nebylo zapotřebí a vystačila jsem si s tematickou mapou pro celé album.



Obr. 4. Tematická mapa alba *La Grasa de las Capitales.*

Opět pro přehlednost jsem potom založila pro každé téma textový soubor, do nějž jsem vypsala případná subtémata a všechny jeho jednotlivé výskyty. Na obrázku 5 příklad takového souboru. Jedná se o téma **represe** na albu *Bicicleta*.

Většinou už při čtení třetí čtvrté skladby v rámci jednoho alba začala vznikat kandidátní témata; ta jsem po kódovací fázi zhodnotila a buď zařadila do tematické mapy, nebo odsunula na okraj pro případ potřeby či vyřadila úplně (jak lze vidět na obr. 5: subtéma **sospechas** jsem nakonec zhodnotila jako málo významné jak kvantitou, tak povahou).



Obr. 5. Seznam výskytů u tématu **represe** na desce *Bicicleta*.

Tento proces zachycují kapitoly praktické části nazvané jmény jednotlivých desek (viz kapitoly 8.1.1. až 8.1.5.). V závěrečné diskuzi poté shrnuji korpus a jeho témata jako celek. Uvedené materiály jsou součástí mého archivu a sloužily spolu s korpusem písní k vypracování analytické části práce. Jak vidno z teoretického a konceptuálního rámce, čerpám pochopitelně nejen z historie, ale také z vědeckých disciplín přilehlých, jmenovitě sociologie, muzikologie a svým způsobem i literární vědy. Proto také používám terminologii s literární analýzou a muzikologií spojenou.

6 Dějinný a společenský kontext

V této části vycházím zejména z rozsáhlé práce *The Modern Latin America* historika Thomase Skidmora a z publikace zadané argentinským ministerstvem školství a vypracované profesorkou sociologie Maríou Celeste Adamoli, která se pokouší pochopit poslední argentinskou vojenskou diktaturu. V části představující zevrubnou historii rockové hudby v Argentině potom čerpám primárně z několika prací historičky Valerie Manzano. Dále se opírám o menší, úžeji zaměřené články a v neposlední řadě také o dobové dokumenty a periodika.

6.1 Historický kontext

V následující kapitole představím nejprve politický vývoj Argentiny v období předcházejícím Garcíovu hudební kariéru, ovšem jistým způsobem formativním pro jeho názory, identitu a kulturní příslušnost, tedy vojenskou diktaturu známou jako Argentinská revoluce mezi lety 1966 a 1973. Dále se zaměřím na dějinný a společenský kontext v časovém úseku 1974-1983, tedy období, v němž jsou postupně vydávána alba, která tvoří předmět zkoumání této práce.

6.1.1 Morsas y tortugas

Název této podkapitoly odkazuje k přezdívce La Morsa, kterou obdržel generál Juan Carlos Onganía od humoristického časopisu *Tía Vicenta*: morsa ve španěltšině znamená mrož a přízvisko nepřekvapivě odkazuje k Onganíovým knírům.[54] Roku 1980, tedy hluboko ve špinavé válce, kterou tehdejší vojenská vláda vedla proti vlastním občanům, García Onganíovo období reflektoval ve skladbě „Canción de Alicia en el País" z alba *Bicicleta* se skupinou Serú Girán:

No cuentes lo que viste en los jardines

El sueño acabó

Ya no hay morsas ni tortugas[55]

Argentina 70. léta začala ve vojenském režimu, prožila krátké období demokracie a zakončila je opět vojenskou diktaturou. Toto poslední období vlády vojenské junty započaté roku 1976 se stalo doposud nejbrutálnější vojenskou diktaturou v novodobých argentinských dějinách.

Vojenská vláda vedená generálem Onganíou se dostala k moci pučem roku 1966. Navazovala na precedens vojenských intervencí do argentinské politiky z předchozích let; zásadním odlišením však byla snaha restrukturovat zem a převychovat celou společnost prostřednictvím systému, jež argentinský politolog Guillermo O'Donnell nazývá „byrokratický autoritarismus," a charakterizuje jako reakci elit na vstup lidových mas do politiky. V souvislosti se zpomalením rozvoje již nebylo v Argentině 60. let možné nižší třídy společnosti politicky deaktivizovat skrze nějakou ekonomicky výhodnou výměnu, pročež se vlády tento systém uplatňující musely uchýlit k represi.[56] Byrokraticko-autoritářské řešení Onganíova režimu posléze použila v 70. a 80. letech v ještě radikálnější míře junta vedená generály Videlou, Violou a Galtierim.

Samozvaná Argentinská Revoluce z roku 1966 si dala za cíl podchytit a odstranit samotné jádro argentinských problémů a znovu zavést v zemi pořádek: jednak stabilizovat ekonomiku

[54] FAVERO, Bettina, MOSIEWICKI, Francisco. La Revolución Argentina es cosa seria: el humor político en la coyuntura del golpe de estado de junio de 1966. *Diacronie. Studi de Storia Contemporanea*, duben 2015, n. 24.
[55] Nevyprávěj, cos viděla v zahradách / sen skončil / už nemáme mrože ani želvy
[56] O'DONNELL, Guillermo. *Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism: Studies in South American Politics*. Berkeley: Institute of International Studies, 1973.

(letimotiv soudobých argentinských dějin) a změnit k lepšímu celou argentinskou společnost,[57] jednak se zbavit zkorumpovaných civilních politiků v rámci dobra země.[58] Onganíův ekonomický program byl sice nejúspěšnějším od konce 2. světové války, politicky se však jednalo o naprosté selhání. Proti režimu se vytvořila opozice jak ze strany pracující třídy, tak od revoluční levice. Ta na teror režimu reagovala opět terorem, únosy a vraždami, a udělala z politického násilí novou argentinskou každodennost.[59] Stejně tak snahy vojenské diktatury nadobro skoncovat s peronismem se setkaly s neúspěchem: Perón z exilu podporuje levicové guerrilly animujícími vzkazy, zatímco argentinská společnost opět začíná vidět v peronismu poslední možnost, která může vyřešit problémy jejich země bez použití hrubé síly.[60] V následujících třech letech Onganíu střídají generálové Levingston a Lanusse – poslední z této trojice znovu se rozhoduje pro novou politickou dohodu, znovu legalizuje peronistickou stranu, umožňuje Juanu Domingu Perónovi návrat z exilu a vypisuje na březen 1973 volby.[61]

6.1.2 Chaos, demokracie

Když v těchto volbách kandidoval na prezidenta Héctor Cámpora, všem bylo poměrně jasné, že se jedná pouze o krátkodobé prozatímní řešení, které má především připravit půdu (rozuměj zorchestrovat přechod k demokracii a zrušit zákaz Juanu Domingu Perónovi ucházet se o prezidentský post) pro Perónův oficiální návrat do argentinské politiky. A tak se také stalo: v zář í roku 1973 dvojice Perón – Perón (na vicepresidentku kandidovala Perónova druhá žena María Estela Martínez de Perón) získala necelých 62% hlasů.[62]

Argentina nicméně nedostala šanci zjistit, zda ji nový ekonomický plán a náhlý obrat ve vztahu k revoluční levici (kterou začal Perón brzy po nástupu náhle perzekvovat[63]) skutečně vynese z nesnází, protože starý a nemocný Perón roku 1974 zemřel a byl nahrazen vicepresidentkou Maríou Estelou, jíž Argentinci a Argentinky familierně přezdívali Isabel nebo La Isabelita.

---

[57] SKIDMORE, Thomas, SMITH, Peter. *Modern Latin America* (6th edition). New York, Oxford: Oxford University Press, 2005. str. 94.
[58] BRENNAN, James, CORDILLO, Mónica. Working Class Protest, Popular Revolt, and Urban Insurrection in Argentina: The 1969 „Cordobazo". *Journal of Social History*, vol. 27, n. 3 (spring 1994).
[59] SKIDMORE, str. 95.
[60] Ibid, str. 96.
[61] BRENNAN, CORDILLO.
[62] *Peron and Wife Win in Argentina*. The New York Times: September 24, 1973. Online zdroj. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1973/09/24/archives/peron-and-wife-win-in-argentina-majority-is-more-than-61backers.html> (cit. 1/7/2023)
[63] SKIDMORE, str. 97.

Vypůjčím-li si Skidmorova slova, Isabel nebyla Evita[64]. Kombinace podléhání nátlaku členů vlády, Isabeliných vlastních chaotických rozhodnutí, názorovým půtkám v rámci peronistické reprezentace, pokračujících teroristických útoků levicových guerrill následovaných odvetami ze strany pravicových skupin a nové ekonomické krize dovedla Argentinu v roce 1976 do stavu, kdy armáda opět usoudila, že je na čase zasáhnout, a že navíc intervenci většina obyvatelstva s úlevou přivítá.[65]

6.1.3 Proces národní reorganizace

Poslední argentinská diktatura si zasluhuje dle mého soudu velmi podrobný popis, protože se svou podstatou vymyká středoevropské představivosti. Tzv. El Proceso od ostatních vojenských diktatur neodlišuje represe, cenzura, míra násilí ani „mizení" obyvatel. Co z období 1976-1983 dělá bezprecedentně traumatickou kapitolu argentinských dějin je systematická povaha výše uvedeného. Vojenská junta svůj program uváděla v platnost tak, že uvrhla v teror a paralýzu celou společnost a zpřetrhala tak vazby mezi lidmi;[66] současně se nejednalo o ojedinělé excesy, tento teror byl aplikován opět konstantně a systematicky (viz níže). V neposlední řadě pak El Proceso „vyniká" mezi diktaturami tím, že násilí a porušování lidských práv spáchané v jeho jméně se vymykalo i samotnému právnímu rámci, který si junta vytkla. Příkladem této ze řetězu utržené, netrestané zvůle jsou tajná detenční centra, jak koneckonců vypovídá tento jejich všeobecně přijímaný název – koncentrační tábory nepřipouštěla ani fiktivní legalita vojenského režimu.[67]

Vojenská diktatura, která vstoupila do podvědomí pod názvem Proceso de Reorganización Nacional (Proces národní reorganizace) nebo zkráceně jen El Proceso, Proces, trvala od puče roku 1976 do předání moci do rukou civilní vlády v roce 1983. Název vypovídá o její povaze: cílem junty přiznaným a přímo deklarovaným v dokumentu obsahujícím vysvětlení a ospravedlnění zásahu vojáků do politiky, program její vlády i způsoby, jak jej naplnit, totiž bylo skutečně překopat ze základu argentinskou společnost, eradikovat její subversivní elementy, navrátit státu hodnoty potřebné k jeho vedení a znovunastolit integritu a křesťanskou západní morálku argentinského národa.[68] Roku 1977 potom ministr financí José Alfredo Martínez de Hoz na mezinárodní měnové konferenci v Mexiku hovoří o plánu „transformovat politickou a

[64] Eva Perón, rozená Duarte, manželka Juana Peróna a první dáma během jeho prvního prezidentského období 1946-52. Ačkoli nezastávala oficiální funkci, byla velmi politicky činná a podle některých stála ze značné části za Perónových politickým úspěchem.

[65] SKIDMORE, str. 98.

[66] Tedy splnila přinejmenším v prvním roce svého trvání základní definiční požadavky, které klade Hannah Arendt na pojem totalita. AREND T, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harvest, 1971.

[67] ADAMOLI, María Celeste. *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina : preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*. Buenos Aires: Ministerio de la Educación de la Nación, 2014. str. 25.

ekonomicko-sociální strukturu, kterou země měla posledních 30 let,“[69] a ve své knize *Základy moderní Argentiny* z roku 1981 píše, že „bylo třeba transformovat institucionální, administrativní a podnikové normy a rámce; politiku, metody, návyky a samotnou mentalitu soukromých i veřejných ekonomických činitelů.“[70]

Proces byl, stejně jako u jiných vojenských diktatur v Latinské Americe (viz případ Chile nebo Brazílie), od počátku koncipován tak, že po úspěšném dosažení svých cílů junta opět předá moc do rukou civilní vlády, a měl mít tři fáze: 1) převzetí moci, 2) institucionální reorganizace, a 3) konsolidace. Součástí poslední fáze mělo být právě navrácení moci civilům.[71]

Junta současně stanovila kroky (pamatujíce na všechny aspekty argentinského života a hledíce na krátkodobý, střednědobý i dlouhodobý horizont), kterými svých cílů hodlala dosáhnout. Kromě okamžitých, klasicky pučových záležitostí[72] typu zrušení legislativní moci na všech úrovních, kontrola nad sdělovacími prostředky nebo rozpuštění Nejvyššího soudu a soudů vyšších instancí sem spadá také ekonomický plán, plán na reorganizaci (nebo v tomto případě spíše co největší potlačení) odborů, plán zahraniční politiky, vzdělávání a konečně plán kroků potřebných k obnovení tradičních argentinských hodnot.[73] Klíčové slovo však obsahuje bod 1.6. programového prohlášení Procesu:

Zintenzivnit v souladu s aktivitou vlády boj proti subversi.[74]

Jak jsem předeslala v kapitole o subversi jakožto pojmu, je jí zde slovy generála Jorgeho Rafaela Videly myšlen všechen společenský konflikt, a rozvracečem tedy mohl být prakticky kdokoli, na koho státní moc ukázala prstem. Vojenská vláda byla v prosazování svých vizí natolik radikální, že jak diskursem ve vládních prohlášeních, tak činy cílila na úplnou likvidaci jednak veškeré skutečné i domnělé rozvracečské aktivity, jednak na eradikaci pouhého pomyšlení na bouření se v mysli někoho, kdo by sám o sobě třeba „subversivo“ nebyl. Bez servítku se na toto téma vyjádřil na oficírské večeři v roce 1977 tehdejší gubernátor provincie Buenos Aires Ibérico Saint Jean:

---

[68] Junta Militar: *Documentos Básicos y Bases Políticas para el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Junta Militar, 1980. Archiv Biblioteca Nacional para Maestras y Maestros, Buenos Aires. Online zdroj. Dostupné z: http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf (cit. 11.7.2023).
[69] ADAMOLI, str. 20.
[70] MARTÍNEZ DE HOZ, José Alfredo. *Bases para una Argentina Moderna 1976-1980*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina S.A., 1981. str. 236.
[71] Junta, 1980.
[72] Viz případy svržení Allendeho vlády v Chile roku 1973 (SKIDMORE, 133) nebo zbavení moci presidenta Goularteho v Brazílii roku 1964 (Ibid, 172).
[73] Junta, 1980.
[74] Ibid.

„Nejdřív zabijeme všechny rozvraceče, potom zabijeme jejich spolupracovníky, potom jejich sympatizanty, vzápětí ty, kdo zůstávají lhostejní, a nakonec zabijeme ty, co se bojí.“[75]

Uveďme odlišný příklad exaltovanosti, se kterou vnímala junta svoje poslání napravit Argentinskou republiku a ospravedlňovala své zločiny: výrok generála Videly, toho času de facto prezidenta Argentiny, na tiskové konferenci v prosinci roku 1979, když odpovídal na otázku týkající se zmizelých osob. Absence Saint Jeanovy přímočarosti je vzhledem k veřejné povaze Videlova projevu nabíledni.

„[…] Protože přesně tohle se stalo v rámci obrany lidských práv argentinského národa, která byla vážně ohrožena agresí subversivního terorismu, jenž měl záměr změnit náš způsob života, způsob života inspirovaný právě křesťanským viděním světa, kde se člověk může úplně, svobodně a důstojně uplatnit. To nám chtěli vzít. A my bojovali, abychom tomu zabránili.“[76]

Přinejmenším v prvních letech vojenské diktatury však junta mohla spoléhat na podporu střední třídy, která v té době tvořila většinu argentinské společnosti. Důvody pro její většinou tichý a někdy i hlasitý souhlas jsou směsicí únavy, obav a pragmatismu – únavy z mnohaletého politického i ekonomického chaosu, obav z partyzánského násilí a důvěře, že tento puč bude opravdu poslední a že junta a její byrokraticko-autoritářské řešení přinese konečně Argentině klid, pořádek a mír.[77]

Kombinací prosté síly a částečné podpory obyvatelstva tedy junta mohla zavádět svůj program do praxe beze strachu z následků. Ministr financí Martínez de Hoz zavedl okamžitě neoliberální stabilizační program, který zhruba do roku 1980 dokázal srazit inflaci na „jen“ 88%. Na politickém poli bylo zcela jasným plánem z něj odstranit teroristy, dále pak zredukovat veřejný sektor a upravit vztahy dělnictva, obchodu a státu.

Jak už bylo řečeno výše, převýchovu argentinské společnosti vojenská vláda svěřila do rukou násilí a teroru. Fenomén desaparecidos – lidí unesených vládou a následně doslova zmizelých z povrchu zemského – je nejspíš nejznámějším dědictvím Procesu. Únosy se jeden druhému vzájemně velmi podobaly – vozidlo nejčastěji typu Ford Falcon zaparkovalo většinou v noci před domem oběti, dovnitř vtrhla skupina lidí, před očima rodiny odvlekli oběť do auta, byt vyplenili a odjeli. Dále už o oběti nikdy nikdo neslyšel.

---

[75] *Murió Saint Jean, el que quería matar a todos*. Deník *Página 12*, sobota 6. října 2012. Online zdroj. Dostupné z: https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-205033-2012-10-06.html (cit. 13.7.2023).
[76] Excerpt tiskové konference de facto prezidenta Jorgeho Rafaela Videly 13. prosince 1979 v Bílém salonu Casa Rosada. Online zdroj. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc (cit. 13.7.2023).
[77] SKIDMORE, str. 99.

O případech zmizelých podrobně reportuje Sabatova zpráva (po demokratizaci byla založena CONADEP, Národní komise pro mizení osob, se spisovatelem Ernestem Sabatem v čele. Výsledek jejich investigace je taky znám pod názvem *Informe Nunca Más*), stejně jako o případech mučení, vražd, odebírání dětí matkám nebo tajných detenčních center, kam byli zmizelí před svou smrtí někdy transportováni a následně zde mučeni.[78]

Na přesném počtu obětí diktatury není samozřejmě možné se shodnout. CONADEP původně uvedla zhruba 9 000 lidí, Skidmore odhaduje něco přes 10 000 lidí,[79] Manzano a různé lidskoprávní organizace však hovoří o 30 000 osob.[80]

Plán ekonomické stabilizace ministra Martíneze de Hoz fungoval, jak padlo výše, zhruba do roku 1980; potom se inflace opět dostala nad hranici 100%, a v roce 1981 stály reálné mzdy na hodnotě nižší, než roku 1970. Téhož roku skončil ve funkci generál Jorge Rafael Videla, který prezidentský post vykonával od puče, a předal moc generálu Robertu Violovi. Ten v úřadu vydržel necelý rok, než zkraje roku 1982 ronvěž složil funkci a byl nahrazen generálem Leopoldem Galtierim. Ten se rozhodl tísnivou ekonomickou situaci a únavu obyvatelstva režimem, který nesplnil, co sliboval, vyřešit vojenskou operací dnes proslulou jako válka o Falklandy/Malvíny – v naději, že znovuzískáním ostrovů o populaci 1 800 lidí a 600 000 ovcí vybudí v Argentincích a Argentinkách patriotismus, který zastíní nespokojenost s neveselou situací doma. Falklandy/Malvíny nicméně setrvaly britským územím a protivládní demonstrace na sebe nenechaly dlouho čekat. V červenci 1982 Galtieriho vystřídal generál ve výslužbě Reynaldo Bignone, který slíbil vypsat pro rok 1983 volby a roku následujícího návrat civilní vlády, a Argentinu čekala fáze demokratizace.[81]

6.2 Rocková kultura v Argentině

V této kapitole ve zkratce shrnuji vývoj argentinské rockové hudby a nastiňuji polohu, kterou rocková subkultura zaujímala v argentinské společnosti 70. let.

6.2.1 El bichito del rock: nástup a rozšíření žánru

Valeria Manzano ve své monografii zaměřené na mladou kulturu Argentiny 50.-70. let 20. století popisuje, že severoamerická rocková hudba se k argentinským uším naplno dostává skrze tzv. teenpics (nízkonákladové snímky cílené na mladé publikum) v lednu roku 1957, kdy

[78] CONADEP: *Informe „Nunca Más“*, 1984. Online zdroj. Dostupné z: http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas-Indice.htm#C1 (cit. 17.7.2023).
[79] SKIDMORE, str. 101.
[80] MANZANO, 2017.
[81] SKIDMORE, str. 100-101.

jsou zrušena peronistická omezení importu zahraničních filmů. V teenpics totiž rock často zazníval – nejmarkantnějším příkladem je asi Brooksova *Blackboard Jungle*, v níž přes úvodní titulky hraje „Rock Around the Clock" Billa Haleyho. Argentinská mládež začíná masově chodit do kina, stejně tak začíná ve velkém poslouchat novou severoamerickou hudbu. Manzano dále popisuje, že pobouřené reakce rodičů na sebe nenechají dlouho čekat – ještě téhož roku je ve veřejných prostorech Buenos Aires zakázáno tančit rock. Netřeba říkat, že se zákaz u buenosaireské mládeže netěšil přílišnému respektu.[82]

Bylo to však až v polovině 60. let, kdy se z tvůrců, tvůrkyň, posluchačů a posluchaček rockové hudby stalo samo sebe si uvědomující hnutí.[83] Po prvotní fázi v modelu přejímání severoamerických hitů Billa Haleyho, Paula Anky a dalších, buď zpívaných v angličtině a s názvy přeloženými do španělštiny, nebo ve španělském přebásnění, přichází na přelomu 50. a 60. let další etapa vývoje argentinské rockové hudby, v rámci níž mezi mládeží souběžně nabírají na popularitě jednak rock a twist, jednak argentinská folklorní hudba. Mládež přijímá rock a twist, aniž by se přitom odvracela od tradičních žánrů své země (tango, milonga, folk nebo candombe).[84] Toto posluchačské klima vytváří ideální podmínky pro vznik specifického žánru, který dnes nazýváme rock nacional argentino.

Zde je myslím třeba explicitně poukázat na skutečně masovou popularitu, které se rocková hudba u argentinské mládeže těšila. O tu se postarala souhra organického zájmu mladých lidí o tento žánr a jednak její komercializace, jednak od ní odvislé proniknutí rocku do oficiální kultury. Pro nový kulturní směr (nešlo jen o hudbu, ale také například o oblékání) se vžil název Nueva Ola, Nová vlna, který už však není brán jako něco nutně nebezpečného nebo podvratného. Příkladem toho budiž zábavní televizní pořad *Club del Clan,* ve kterém pravidelně zněl rock a twist. Tvůrci *Club del Clan* systematicky pracovali na tvorbě idolů s fanouškovskými základnami, jejichž členové a (zejména) členky svým oblíbencům věnovali svůj čas, energii i peníze. Manzano hovoří o primárně dívčích fanklubech, jejichž členky se pravidelně scházely a vyměňovaly si desky a fotografie. Současně však uvádí respondenta-pamětníka Ricarda, který si kupoval desky, díval se na televizní pořady a chodil co nejčastěji na koncerty, protože prostě rád tancoval a chtěl se bavit.[85] V obou případech business s novou hudební vlnou kvetl.

[82] MANZANO, 2017. str. 117-118.
[83] VILA, 1989.
[84] MANZANO, 2017. str. 121-128.
[85] MANZANO, 2017. str. 134-135.

Paralelně s touto oficiální a pro rodiče posluchačstva morálně akceptovatelnou kulturou rockové hudby (Nová vlna ani *Club del Clan* totiž nijak nezpochybňovaly zavedené společenské role nebo tradiční hodnoty argentinské společnosti)[86] se objevují lidé, kteří sice (zatím) skládají hudbu dost podobnou té z *Club del Clan*, jejich životní styl však zdaleka neodpovídal představám střední třídy. Félix Francisco „Litto" Nebbia (Los Gatos), Javier Martínez (Manal), Mauricio „Moris" Birabent (Los Beatniks), Miguel Abuelo (Los Abuelos de la Nada), José Alberto „Tanguito" Iglesias (Los Gatos) a další pionýři argentinského rocku, všichni štamgasti buenosaireského baru La Cueva, se živí koncertováním po klubech, bydlí v se dmi lidech v jednom bytě, případně přespávají u matek a kamarádů, berou amfetaminy a po koncertech až do svítání vysedávají v kavárně La Perla del Once. Jak vizáží, tak způsobem života vyvolávají konflikty se státními orgány. Hudební žurnalista Marcelo Fernández Bitar ve své publikaci shrnující historii rock nacional uvádí: „Netřeba dodávat, že je zastavovala policie a chtěla po nich doklady nebo je zatýkala kvůli dlouhým vlasům. Bylo dobrým zvykem párkrát do týdne skončit v base. Jak plynula léta, represe sílila."[87]

Postoj ke světu, ve kterém žijí, tato nová odnož rockerů projevuje také v textech svých písní. Mezi lovesongy pomalu pronikají verše vyjadřující nepohodu, nesouhlas se stavem věcí. Příkladem budiž singl skupiny Los Beatniks „Rebelde" (1966):

Rebelde me llama la gente
Rebelde es mi corazón
Soy libre y quieren hacerme
Esclavo de la tradición
Todo se hace por interés
Porque este mundo es al revés
Sí, todo esto hay que cambiar
Siendo rebelde se puede empezar[88]

[86] ibid, str. 135.
[87] FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo. *Historia del Rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal, 1997. str. 16.
[88] Rebel mi říkají // rebelské mám srdce // jsem volný a chtějí ze mě mít // otroka tradice // všechno se dělá pro zisk // protože svět je naruby // jo, všechno se musí změnit // začít můžeš tím, že budeš rebel

Nebo „La Balsa," singl skupiny Los Gatos vydaný o rok později:

Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado

Tengo una idea, es la de irme al lugar que yo más quiera

Me falta algo para ir, pues caminando yo no puedo

Construiré una balsa y me iré a naufragar[89]

„La Balsa" je v dějinách argentinského rocku průlomem. Mánie, která se po jejím vydání v červenci 1967 rozběhla (počínaje prodejem 250 000 kopií během prvních šesti měsíců[90]), odstartovala další etapu žánru. Výše zmínění hudebníci, kteří by v *Club del Clan* nikdy nemohli vystupovat, měli nyní otevřené dveře do nahrávacích studií. Rock nacional má v Argentině po skončení sedmé dekády 20. století všechny předpoklady pro to se stát kanálem, skrze který si bude mladá generace vzájemně předávat názory, pocity nespokojenosti a vyjádření nesouhlasu: [91]

Za prvé, jak jsme viděli výše, mezi mladými lidmi nejen v Argentině jde o zdaleka nejpopulárnější žánr doby – tato skutečnost sice nezabraňuje represi či censuře ze strany státu, prakticky však znemožňuje žánr „zakázat" nebo vymýtit.

Za druhé, s rockovou hudbou je spojena celá řada projevů sebevyjádření (od dlouhých vlasů přes oblékání po chování a porušování zavedených společenských rolí – zejména genderových), jež dohromady tvoří nějaké „my," nějaká sociální identita. Vědomí, že ve svém nesouhlasu, svých názorech a hodnotách nejsem sama, onen nesouhlas, ony názory a ony hodnoty legitimizuje a posiluje.

Za třetí, byl nastaven jednak vztah rockerů, hudebního průmyslu a státu, jednak náhled většinové společnosti na rockery jako na buřiče (náhled, kteří rockeři sami nejenže nevyvraceli, nýbrž aktivně pěstovali)[92] a v neposlední řadě potom precedens přítomnosti protestního hlasu v textech rockových písní. Ať už jde o konkrétní apelace Los Beatniks nebo neurčité stesky Los Gatos, od každé další generace rockerů je možno očekávat, že budou nonkomformitu mládí projevovat nejen svou personou, ale svými texty.

[89] Jsem v tomhle opuštěném světě sám a smutný // mám chuť jít tam, kam se mi nejvíc chce // něco mi k tomu chybí, protože pěšky jít nemůžu // postavím vor a popluju, až ztroskotám

[90] MANZANO, 2017, str. 210.

[91] VILA, CAMMACK, 1987.

[92] MANZANO, 2017, str. 195.

6.2.2 Sedmdesátá léta: přituhuje

Podle Valerie Manzano mladá buřičská kultura (jejíž klíčovou a neodmyslitelnou součástí je podle ní právě rocková hudba), postupně nabravši spád v letech šedesátých, dosahuje v sedmdesátých letech vrcholu radikálnosti a odporu vůči autoritě.[93]

V čem ale spočívalo ono „my"? Jak se mladí rockeři identifikovali a vůči čemu se vymezovali?

Příslušníka této skupiny bylo poměrně snadné okamžitě poznat už podle vzhledu, konkrétně podle dlouhých vlasů a barevného oblečení. Co se hodnotových žebříčků a životních ambicí týče, spojoval především nesouhlas s tím, co požadovaly jednak rodiny, jednak instituce – vychodit školu, jít na vojnu, najít si práci, ostříhat si vlasy, vzít si na sebe oblek, oženit se, vdát se, mít děti, chodit do práce, zůstat doma s dětmi. Nejednalo se tedy o zvláštní politickou vyhraněnost nebo dokonce politický program, jaký měly třeba guerrillové skupiny. Tyto „děti" prostě nechtějí vyrůst – stát se dospělými – takovým způsobem, jakým se od nich očekává (s tím, že nejabsurdnějším rituálem „přeměny chlapce v muže" byla samozřejmě základní vojenská služba), nechtějí se přetvařovat, aby zapadly do většinové společnosti (autenticita individua je jednou z klíčových hodnot) a tradiční představu o mužství, ženství, morálce a správném životě, která je jim vnucována ze strany státních institucí, považují za irelevantní a svazující.[94]

Antipatie proudily oboustranně. Jak padlo v předchozí kapitole, již Onganíův režim (více méně se časově shodující s prvotní „pionýrskou" fází argentinského rocku) si kladl za cíl znovunastolit v zemi klid a pořádek, kterého nebyly schopny dosáhnout civilní vlády. Vojenská vláda 1966-1973 sice tuto ambici naprosto nenaplnila, výše zmíněné formy represe a perzekuce (bezdůvodné zatýkání, razie na koncertech atd.) byly státní mocí na rock aplikovány běžně. Třetí Perónova prezidentura zklamala očekávání, když Perón krátce po nástupu do úřadu otočil prudce doprava a začal hlásat program, který byl co do „rekonstrukce autority na všech úrovních společenského života" téměř stejně despotický jako ten vojenský.[95] A v rámci tzv. procesu národní reorganizace nebylo pochyb o tom, že mladí nepřizpůsobiví buřiči jsou přesně tím, co junta považuje za subversivos (i když, jak jsem předestřela v pojmovém vymezení a jak podotýká Manzano, užívání pojmů subversión a subversivo ze strany vojenské junty poskytuje jen mimořádně mlhavý obraz o tom, co to ta subverse vlastně je, a o kom že je řeč, mluví-li se o subversivních osobách).[96]

[93] MANZANO, 2017, str. 196.
[94] Ibid, str. 198-202.
[95] Ibid, str. 197.
[96] Ibid, str. 364.

Na konci šedesátých let přichází na scénu nová vlna hudebníků, kteří žánr jednak posunou hudebně dál, jednak jej diverzifikují: argentinský rock, do té chvíle víceméně homogenní (přinejmenším co do hudebního stylu) se zde štěpí na různé subžánry – viz bluesrockové trio Manal, versus akustické duo Pedro y Pablo, versus Sui Generis a jejich přesah do symfonického rocku, versus kombinace folkového a psychedelického rocku v tvorbě skupiny Almendra, versus a tak dále. Svá první hudební uskupení v tomto období zakládají mladíci – často středoškolského věku – ze kterých se v následující dekádě stanou hlavní jména argentinského (potažmo latinoamerického) rocku: mezi nimi Luis Alberto Spinetta (Almendra, Pescado Rabioso, solo) nebo této práci protagonizující Carlos Alberto „Charly" García (Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, solo).

Vedle negativních reakcí některých segmentů společnosti motivovaných mimo jiné homofobií (velmi častým argumentem bylo, že dlouhovlasí kluci v pestrobarevném oděvu se chovají zženštile, málo mužně, že jsou proto sexuálně zmateni a navazují mezi sebou homoerotické vztahy) a obavou z narušování tradic, morálky a veřejného pořádku (nejedná se přitom zdaleka o otázku věku; pohoršené dopisy o „líných špinavých individuích," která „nikdy nebudou dobrými Argentinci, protože jsou to jen homosexuálové, co kouří marihuanu," redakcím argentinských deníků psali i dvacetiletí kluci.[97] Sedmdesátá léta přinesla také zesílení represe ze strany oficiálních autorit v podobě policejního pronásledování (zatýkání za veřejné shromažďování, zátahy na koncerty atp.) nebo obstrukcí (příkladem budiž zamítnutí povolenky k uskutečnění rockového festivalu na základě šetření, které vyhodnotilo jeho organizátory jako narkomany pochybné morálky, z roku 1970).[98] Na každý pád, jak institucionalizovaný útisk, tak společenský despekt opět přispěly k jistému uzavření a ostřejšímu vymezování se celé skupiny vůči zbytku společnosti.[99]

Proces národní reorganizace paradoxně na argentinský rock udeřil s jistým zpožděním. Přístup junty byl jednak poměrně ambivalentní, jednak se během sedmi let diktatury měnil. V prvních dvou letech (to jest v době, kdy státní terorismus dosahoval největší brutality a intenzity) byla censura vůči rockové hudbě ještě poměrně laxní navzdory existenci seznamu zakázaných písní a režim rockové kultuře nekladl takové obstrukce jako jiným hudebním žánrům nebo koneckonců jiným formám uměleckého vyjádření, pravděpodobně v naději, že by se některá rocková jména mohla stát exponenty režimu. To mimo jiné vysvětluje skutečnost, že pouhých

[97] MANZANO, 2017, str. 216.
[98] Ibid, 218-219.
[99] VILA, CAMMACK, 1987.

pět měsíců po převratu mohl Luis Alberto Spinetta hrát před 13.000 lidmi v Estadio Luna Park v Buenos Aires.[100]

Přístup diktatury k rockové kultuře se zásadně změnil ke konci roku 1977, kdy vznikají (primárně dílem admirála Emilia Eduarda Massery) ideologické základy pro snahy režimu rockovou kulturu potlačovat a perzekvovat. Jak již zaznělo výše, figura subversivní osoby je, viděno optikou vojenské junty, především mladá. Nejedná se ovšem pouze o logickou konstrukci a) vidíme nebezpečí subverse především v mladých lidech a b) mladí lidé hodně poslouchají rock, ergo c) budeme potlačovat rock. Massera podchytil hodnotu, kterou rock mládeži poskytoval, co se týče identity, a současně si byl vědom, že tvůrci, tvůrkyně, posluchači a posluchačky rockové hudby si mezi sebou vytvářejí svůj vlastní vesmír, ve kterém mohou ignorovat většinovou, „dospělou" chceme-li, společnost, a žít v souladu se svými názory a paralelními hodnotovými žebříčky. V návaznosti na to přišla nová vlna razií, dohledu a represe. Jako nejobtížnější období (v rámci diktatury) se potom z pohledu rocku považují roky 1978-79.[101]

Reakcí skupiny bylo se jednak stáhnout, ještě více znepřístupnit a přesunout mnohem více do soukromé sféry, jednak se semknout dohromady. „My" je podle Pabla Vily v tomto dvouletí silnější než kdy dříve, stejně jako anti-autoritativní potřeba odolat a vzdorovat. Zrovna tak jednotliví aktéři hnutí odkládají stranou své vnitřní spory, protože v konečném důsledku všechny varianty rockové kultury zakládají svou identitu mimo jiné na opozici vůči stejné autoritě, navíc autoritě, která je nyní obtěžuje a pronásleduje všechny stejně.[102]

Se stále slábnoucí autoritou vojenské junty se ovšem rocku kolem roku 1980 vrací masová podpora a poslechovost.[103] Neúspěšná invaze na Malvíny znamená pro režim takřka fatální ránu v očích všech segmentů společnosti. Po demokratizaci žánr pokračuje svůj vývoj, s novými hudebními styly ovšem pokračuje štěpení, které začíná na přelomu 60. a 70. let, nyní navíc posíleno absencí společného nepřítele.[104] Současně z hlediska společenské situace rockeři přestávají být outsidery – mainstream je přijímá za své a do jisté míry absorbuje.

[100] MANZANO, 2017, str. 375.
[101] Ibid, str. 376.
[102] VILA, CAMMACK, 1987.
[103] VILA, Pablo. Rock Nacional: *Crónicas de Resistencia Juvenil*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1985. str. 28.
[104] VILA, 1989.

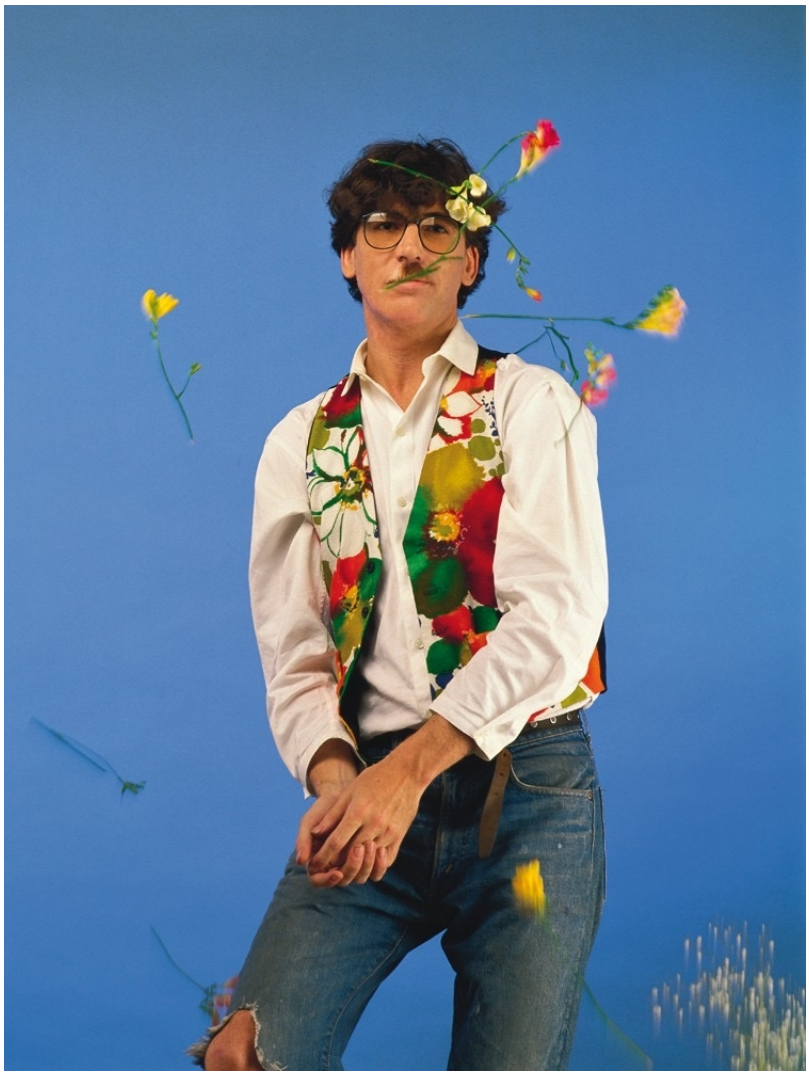
7 Charly García

V této kapitole věnuji pár slov osobě autora zkoumaných textů. Je tu myslím na místě předeslat, že lze pochybovat o důvěryhodnosti a pravdivosti některých zdrojů, z nichž zde a posléze v analýze čerpám – konkrétně a zejména výroky Garcíi samotného. O biografie, hudební časopisy, vyprávění rockerů a po internetu kolující příběhy se opírám proto, že cílem této práce je sice zjistit, jak skrze svoje texty García předával svému publiku subversivní sdělení, ale současně si uvědomuji, že hudba v hudebníkově personě není zdaleka všechno. Přesnost a historická pravdivost není směrodatná pro publikum žijící pod diktaturou, která vraždí lidi (a koneckonců ani pro publikum žijící v relativně blahobytné demokracii).

O Charlym Garcíovi existuje nepřeberné množství různě ověřitelných, zato srovnatelně bizarních anekdot. Od historky o tom, jak García vyvezl mrtvolu vojáka na dvůr kasáren se slovy, že mu chtěl dopřát trochu slunce, protože mu přišel nějaký bledý, aby ho jeho nadřízení na základě šílenství zprostili vojny, kterou vypráví Charly sám a těžko zjistit, jestli si dělá legraci, vytahuje se nebo říká pravdu[105], po jeho skok do bazénu z devátého patra hotelu 3. března roku 2000, o němž naopak těžko pochybovat, protože byl natočen na video.[106]

Pro tuto práci není podstatné, zda je pravda, že Garcíova skupina Sui Generis na koncertě v Uruguayi v roce 1975 (v té době pod vojenskou diktaturou[107]) zahrála explicitní, proti armádě zamířenou skladbu Botas Locas a byla okamžitě vzata do vazby, protože koncert dozorovala policie i tajné služby, a že García zatčeným spoluhráčům ještě stihl naznačit, aby předstírali, že text neznají, a sám si u výslechu spatra vymyslel nový text písně, který armádu naopak vychvaluje, takže byli všichni propuštěni.[108] Podstatné je, že během svého šestitýdenního pobytu v Buenos Aires jsem získala dva základní poznatky: za prvé, Charlyho Garcíu znají úplně všichni (bez ohledu na věk), a za druhé, všichni, s nimiž mluvila, ho vnímají pozitivně.[109]

[105] MARCHI, str. 45.
[106] https://www.youtube.com/watch?v=-oG9yWHRW1k (online zdroj. cit. 13.10.2023).
[107] STEPAN, Alfred. *Rethinking Military Politics*. Princeton: Princeton University Press, 1988. str. 14.
[108] MARCHI, str. 52.
[109] Uvědomuji si anekdotičnost takového tvrzení. Mluvila jsem řádově s desítkami lidí a víceméně všem jsem (právě se záměrem vyhmátnout co nejpřesněji vnímání Garcíi mezi dnešními Argentinci a Argentinkami) na potkání vykládala o předmětu své diplomové práce. Tuto informaci uvádím především proto, že mě tolik jednotná reakce mých bezděčných respondentů a respondentek překvapila. Domnívám se také, že např. v českém prostředí neexistuje tak slavné jméno populární hudby, které by se těšilo takhle plošnému respektu. Karla Gotta zná v Česku také každý, těžko si však představit, že si ho dvacetiletá dívka v Praze cestou domů neironicky pustí do sluchátek.



Obr. 6. Charly. Foto Alejandro Kuropatwa, 1989.

Domnívám se, že všechny tyto anekdoty přispívají dohromady (ruku v ruce s Garcíovou tvorbou) k obrazu muzikanta, který je přes (nebo právě pro) své excentrické vystupování, viděno očima veřejnosti, kladnou postavou. Nezáleží na faktické pravdivosti příběhu; důležité je, že pro publikum argentinského rocku se příběh stal.

Dnes již legendární status Garcíovi propůjčují podle mého soudu tři věci: jeho persona, založená právě na bezskrupulózním vyjadřování a šílených, nezodpovědných a potenciálně nebezpečných výrocích a činech, jeho novátorský přístup k hudbě a jeho texty, které vyjadřují to, co cítí mnozí. Obé je vzájemně provázané aurou autenticity: Charly García si prostě dělá a říká komu chce kdy chce co chce, a když to zrovna nejde, má dost fištrónu na to, aby to, co chce říci, zakamufloval metaforou, jejíž pravý význam unikne censuře, ale dospěje k posluchačstvu.

8 Praktická část

8.1 Analýza

Zde nejdřív představím a okomentuji témata identifikovaná v jednotlivých albech, a to v chronologickém pořadí, to jest tak, jak jsem postupovala v rámci analýzy. Jednotlivé podkapitoly se zabývají opět v chronologickém pořadí zkoumanými deskami, protože chci poukázat na to, jak a jaká témata vystupují v rámci jednoho alba. V kapitole o výsledcích analýzy potom dávám všech pět částí korpusu dohromady a zabývám se jednak vztahy, spojitostmi a rozdíly mezi nimi, jednak způsobem, jakým se témata v průběhu času měnila a vyvíjela – propojuji tedy pohledy diachronní a synchronní.

8.1.1 Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones

Obr. 7. Obal desky *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*. Okno nahoře uprostřed vyobrazuje Mestreho a Garcíu, zbylá okna jsou scénické výjevy z některých skladeb na albu.

Z prvního zkoumaného alba vydaného roku 1974 jsem vyčlenila šest základních témat a jedno subtéma. Z toho však, jak vysvětluji níže, pouze pět prošlo do prvního vydání. Téma **moc v rukou lidu** a jemu přilehlé subtéma **apel na publikum** se vlivem zákazu některých písní a censurou veršů v písních povolených z oficiální verze alba nedostaly – celkem logicky

vzhledem k tomu, že právě úryvky textů spadající pod toto téma vyjadřují někdy i explicitní výhrůžku systému a jeho institucím.

Výčet témat povolených, byť různou měrou upravených censurními zásahy, vypadá následovně: příbuzná témata **zafar** a **nejsme jako oni** se silně opírají o kolektivní identitu sdílenou Charlym a jeho posluchačstvem, v prvním případě z hlediska touhy vystoupit ze systému, se kterým nesouhlasím, v případě druhém skrze prosté a záměrné distancování sebe sama, respektive „nás," od většiny. Od toho se potom odvíjí reakce systému na projevy jinakosti a nonkonformity, které popisuje téma **útlak autorit**. Poslední dvě témata tvoří pak **pocity** a ataky na všechny možné neřesti institucí a jimi vnucovaných autorit, které jsem sloučila pod název **systém bad**. Tato témata jsou co do četnosti s přehledem nejrobustnější, srov.:

Moc v rukou lidu (8)

Zafar (5)

Nejsme jako oni (13)

Útlak autorit (10)

Pocity (20)

Systém bad (21)

Ze všeho nejdřív nutno adresovat výše předeslanou specifičnost prvního zkoumaného alba spočívající v tom, že máme k dispozici poměrně hojně informací o procesu censury, nebo spíše – jak bylo vysvětleno výše (kapitola 4.3.) – nátlaku k censuře sebe sama, kterým prošlo. Prim v této situaci hrál producent alba Jorge Álvarez, který (v celkem oprávněné obavě, že ostrý tón původní verze alba způsobí Charlymu, celé kapele a potažmo nahrávací společnosti a jemu samotnému problémy) přiměl Garcíu změnit několik věcí.[110]

Za prvé: deska se původně měla jmenovat prostě *Instituciones*, a nový delší název „Malé anekdoty o institucích" měl podle Álvareze znít jemněji a méně kriticky. Za druhé: dvě skladby, dnes přítomné ve veškerých reedicích, na prvním vydání desky vůbec nebyly (viz obr. 8). Jedná se o skladby „Juan Represión," mimořádně explicitní personifikaci útlaku do postavy jménem Juan, a „Botas Locas," opět velmi přímou a direktivní kritiku armády a základní vojenské služby). Za třetí: u skladeb „Instituciones," „Para Quién Canto Yo Entonces," „Música de Fondo para Cualquier Fiesta Animada" a „Las Increíbles Aventuras del Señor Tijeras" došlo ke

[110] CÓCARO, 2014.

změnám textu. Álvarez ovšem nebyl jediný, kdo měl obavu z následků vydání desky v její původní podobě, a není ani jasné, kdo stál za kterým konkrétním zásahem. Garcíův kolega z kapely Nito Mestre vzpomíná, že „censura neměla viditelnou tvář. Občas to byl Jorge (*Álvarez, pozn. aut.*), kdo po nás chtěl umírněnost, protože jemu to navrhl Kaminsky (*tehdejší ředitel nahrávací společnosti Talent Microfón, pozn. aut.*), který zase předtím mluvil s nějakým pánem tím a tím, co doporučil zjemnit tu nebo kterou strofu, kdyby náhodou.“[111]

Obr. 8. První vydání *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* z roku 1974, které jsem sehnala v obchodu s vinyly v Buenos Aires. Chybí skladby „Juan Represión“ a „Botas Locas.“

Obě zakázané skladby jsem nicméně zanalyzovala, a stejně tak původní texty pozměněných písní, protože původně měly být do alba zahrnuty a jsou tedy důležitou součástí analýzy, neboť vypovídají o výsledku auto-censury. Ty jsem získala z Youtube kanálu Archivo Histórico Say No More,[112] jehož autor vzal u každé písně audio z několika živých koncertů, zvuk sloučil a zlepšil jeho kvalitu a získal tak předpokládané původní znění daných skladeb. Rozumím, že jako zdroj pro vysokoškolskou kvalifikační práci stojí fanouškovský youtubový kanál na vodě. Mám nicméně několik argumentů, proč se o něj opírám:

Vycházíme z informace, že *Instituciones* je těžce censurované album. Ta je pravdivá: potvrzují ji autoři alba, tvoří součást vědomostního kánonu všech argentinských rockových fanatiků a fanatiček a snad největší současná expertka na rock nacional Valeria Manzano se v několika pracích nechává slyšet, že Instituce jsou nejcensurovanější deskou v historii žánru.[113] Tvůrci

[111] CÓCARO, 2014.
[112] https://www.youtube.com/@ARCHIVOHISTORICOSAYNOMORE (online zdroj. cit. 29.10.2023).
[113] MANZANO, 2014.

alba současně tvrdí, že ty texty, které ze strachu z následků museli upravit, změnili tak, aby jejich tón vyzněl jemněji, mírněji, méně konfrontačně a agresivně.

Z živých nahrávek, ze kterých autor řečeného kanálu sestavil původní znění skladeb, je slyšet, že text zpívají oba vokalisté (García a Mestre), nejedná se tedy o Garcíovu improvizaci. Současně rozdíly mezi studiovými a živými nahrávkami jsou poměrně rozsáhlé: „Instituciones" má úplně jiný refrén, u „Para Quién Canto" a „Las Increíbles Aventuras" došlo ke změně celé poslední sloky a z první verze „Música de Fondo" nezbylo skoro nic. Z toho důvodu vylučuji, že by se jednalo o nějaký interní vtípek nebo osvěžení textu, který po několikátém koncertě začíná kapelu nudit.

A konečně: všechny změny souhlasí s původní premisou, že šlo především o zmírnění tvrdých a kritických tvrzení původních verzí skladeb vůči institucím tehdejšího argentinského státu, jako i vůči autoritě starší generace a jejím hodnotám. Existuje možnost, že se Charly s Nitem rozhodli texty „přitvrdit" někdy během koncertování, tu však rovněž vylučuji, protože právě vzhledem k faktům právě shrnutým nedává taková teze smysl.

Jak skladby zakázané, tak ty pozměněné jsem tedy zahrnula do analýzy (samozřejmě v odděleném kastlíku Zakázané písně), protože nabízejí výmluvnou sondu do toho, jak by Garcíovy texty nejspíš byly zněly, kdyby prvních deset let své hudební kariéry nestrávil ve více či méně represivních režimech. Viz např. outro a pár závěrečných veršů skladby „Las Increíbles Aventuras del Señor Tijeras," kde se téměř doslovná výhrůžka moci a autoritě, v níž se censoři idejí verbatim třesou strachy před svobodným člověkem, mění ve vágní postesknutí, že zcensurované filmy jsou nuda:

Yo detesto a la gente que tiene el poder
Decir cuándo eres bueno y lo malo también
Solo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender
Los censores de ideas temblarán de horror con el hombre libre
A la luz del sol[114]

versus

No conozco tu cuerpo ni sé más quién sos
Vi tu nombre en los diarios y nadie te vio
La pantalla que sangra ya nos dice adiós
Te veré en veinte años en televisión cortada y aburrida

[114] Nesnáším lidi, kteří mají moc / říct, kdy jsi dobrý a kdy špatný / to dokáže pochopit jenom lid / censoři idejí se budou třást strachy před svobodným člověkem / v paprscích slunce

A todo color[115]

García vnímal zásahy do třetího alba Sui Generis úkorně; dokonce natolik, že „Tango en Segunda," jednu ze dvou skladeb složených náhradou za vyškrtnuté písně, podle vlastních slov napsal proti Álvarezovi, sděluje mu doslova „nemám rád tvou tvář / nelíbí se mi tvůj pach."[116] P rávě díky možnosti srovnat, co by třiadvacetiletý García rád všem řekl, a co nakonec říci mohl, lze na jeho dalších deskách vysledovat, že to, co tolik vyčítal svému producentovi, se v dalších letech naučil dělat sám – ergo oblouk metaforičnosti jeho tvorby, který stoupá s rokem 1976 a zase pomalu klesá po začátku deváté dekády 20. století, jak ukazuji v následujících kapitolách věnovaných dalším deskám.

Navíc souběžná analýza oficiální a necensurované podoby alba mě přivedla k zjištění, že vyškrtnutím dvou skladeb a úpravou dalších čtyř současně vypadlo z korpusu celé jedno téma. Nazvala jsem jej **moc v rukou lidu**. Téma obsahuje více i méně výhrůžné výroky akcentující početní převahu běžného obyvatelstva a zároveň říká, že proto Argentina patří jemu, a ne několika jednotlivcům tvořícím státní aparát.

Toto téma má dvě kódované odnože:

> **1/** systém se bojí (viz první zakázanou skladbu „Juan Represión," kdy García Juanovi Útlaku doslova říká „y esperás a tu muerte / justo una madrugada / en manos de la misma sociedad"[117])
>
> **2/** a bojí se oprávněně (zde v druhé zakázané písni „Botas Locas" jízlivá poznámka týkající se choulostivé skutečnosti, že vojíni v kasárnách drží a umí používat zbraně: „porque a usar las armas bien nos enseñaron / y creo que eso es lo delicado / piénselo un momento señor General / porque yo que Usted me sentiría muy mal"[118]).

Tématu **moc v rukou lidu** jsem přiřadila subtéma s názvem **apel na publikum**. Je sice se svými třemi výskyty marginální co do výskytu, ale nikoli významem; objevuje se totiž v různých podobách od prostého „mluvím v metaforách, musíš číst mezi řádky" v „Instituciones," která ne náhodou desku otevírá (a tento apel na pečlivý poslech považuji za klíčový k porozumění albu):

Y si me escuchás bien

[115] Neznám tvoje tělo, ani už nevím, kdo jsi / viděl jsem tvé jméno v novinách a neviděl tě nikdo / krvácející plátno už nám říká sbohem / za dvacet let tě uvidím v televizi, sestříhanou a nudnou / hrající všemi barvami
[116] ROLLING STONE no. 207, vydáno v tištěném formátu roku 2015. Dostupné z internetového archivu: https://es.rollingstone.com/arg-charly-garcia-100-mejores-canciones/ (online zdroj, cit. 30.10.2023).
[117] A očekáváš svou smrt / jednoho dne zrána / rukama té samé společnosti
[118] Protože používat zbraně nás naučili dobře / a v tom myslím, že je ten háček / rozmyslete si to, pane generále / protože já být Vámi, je mi dost zle

Creo que entenderás[119]

nebo verš s podobným sdělením v „El Tuerto y los Ciegos," kde se García pasuje do role toho, kdo pojmenovává věci pravdivě a kdo říká i to, čeho si mnozí nevšimnou:

No hablo yo de fantasmas ni de Dios
Solo te cuento las cosas que se te suelen perder[120]

Po takřka doslovnou – a proto „zaříznutou" – výzvu ostatním chlapcům, aby se stejně jako García nechali vyhodit z vojny v „Botas Locas," notabene společně a ještě navíc organizovaně:

Si todos juntos tomamos la idea
Que la libertad no es una pelea
Se cambiarían todos los papeles
Y estarían vacíos muchos más cuarteles[121]

Tato sloka současně úzce souvisí s následujícím tématem úniku, které jsem pojmenovala **zafar,** a jemu přilehlým tématem **nejsme jako oni**. Sloveso zafar v dobovém slangu znamenalo vystoupit mimo většinu, dobrovolně se marginalizovat, odpoutat se od společenských konvencí, žít autenticky a v souladu s vlastními hodnotami bez ohledu na to, co říká autorita. K životu mimo psaná i nepsaná pravidla většinové společnosti se nejsilněji hlásí v původní verzi nepřítomná „Botas locas," ve které García přidává k dobru svůj osobní příběh, jak ho kvůli jeho postojům a chování vyloučili ze základní vojenské služby:

Por eso dije basta de quejarme
Yo me voy a casa y decidí largarme[122]

a později

Evidentemente les cayó muy mal
Y así es que me echaron del cuartel general[123]

Kdo ze systému unikl, říká a dělá si, co chce, žije si po svém. Ocitnout se mimo mainstream je pozitivní („la mediocridad para algunos es normal / la locura es poder ver más allá"[124]) a García nepřímo vyzývá posluchačstvo, aby jej tam následovalo.

[119] A když budeš dobře poslouchat / myslím, že mě pochopíš
[120] Nemluvím o přízracích ani o Bohu / jen ti říkám věci, co ti často nedochází
[121] Kdybychom se všichni společně dohodli / že svoboda není boj / vyměnily by se všechny role / a mnohem víc kasáren by zůstalo prázdných
[122] Tak jsem si řekl: dost bylo stěžování / jdu domů, a rozhodl jsem se vypadnout
[123] To se jim zřejmě vůbec nelíbilo / a tak se stalo, že mě vyhodili z hlavní základny
[124] Průměrnost je pro někoho normální / šílenství znamená vidět za hranici běžného (*El tuerto y los ciegos*)

Nejsme jako oni je popisnější variantou rockerského úniku, které zaznívá napříč celým albem a poukazuje na silné vnímání světa v dichotomii my a oni; nejsilněji tedy akcentuje kolektivní identitu a příslušnost ke skupině fungující zde v přímé opozici k většinové společnosti. My, mezi nimi pochopitelně García, nesouhlasíme s autoritami nám předhazovanými, nepatříme do jejich světa a jejich hodnoty nejsou naše. Oni jsou opět jednak ti, kdo systém spolutvoří, jednak ti, kdo proti němu nic nedělají; žijí s nasazenou maskou („y se disfrazó de bueno con un disfraz de villano“) a nerozumí nám. Zatímco **zafar** vyjadřuje pozitivně viděnou akci přesunout sebe sama na okraj společnosti, **nejsme jako oni** popisuje důvody, proč se k této akci „my“ musíme uchylovat: systém nás nepřijímá, jací jsme. Verše spadající pod tato témata téměř jako by přesně postupovaly podle manuálu Tajfela a Turnera, kteří uvádí do souvislosti konflikt mezi skupinami a posílení vnitřní soudržnosti v rámci skupiny (jak uvádím v kap. 4.2.).

Odmítnutí autoritou vnucovaných hodnot je, opět, tvrdé a explicitní ve verších, jež se nedostaly do nahrávky z roku 1974 („si ellos son la patria, yo soy extranjero“[125]); jemněji a metaforicky se propisuje v „El Tuerto y los Ciegos“:

Les contaste un cuento sabiéndolo contar
Y creyeron que tu alma andaba mal[126]

Další téma jsem nazvala **útlak autorit**. Stejně jako minulé téma i toto prošlo censurou; popisuje totiž, jakými způsoby autority (tj. instituce, stát, rodiče) omezují život „nás“ jako i běžných lidí. Hlavními formami represe jsou potlačování vyjadřování a myšlení (např. v „Instituciones:“ „tenés sábados hembras y televisores / tenés días para andar aún sin los pantalones / no preguntes más“[127]), potažmo již zmiňovaná nemožnost rozhodovat o svém životě – zde znovu vidíme změnu intenzity sdělení mezi oficiální a neoficiální verzí skladby. Z verše

Oye hijo las cosas están de este modo
Dame el poder y dejá que yo arregle todo[128]

se stává

Oye hijo las cosas están de este modo
Una radio en mi cuarto me lo dice todo[129]

[125] Jestli oni jsou vlast, tak já jsem cizinec (*Botas Locas)*
[126] Vyprávěla jsi jim příběh a vědělas, jak ho říct / a mysleli si, že s tvou duší je něco špatně
[127] Máš soboty, holky a televize / máš ještě dny, kdy můžeš chodit bez kalhot / už se neptej
[128] Koukni, synu, věci jsou tak a tak / dej mi moc a nech mě, ať všechno zařídím
[129] Koukni, synu, věci jsou tak a tak / mám v pokoji rádio, co mi to všechno řekne

Stejně tak se do alba nedostaly verše, v nichž se objevuje i útlak v násilné podobě, ať už ve formě buzerace a šikany na vojně („Botas Locas“) nebo vraždění – viz původní verze „Música de Fondo para Cualquier Fiesta Animada:“

Y el que levantó el brazo con dolor
Está muerto, dijo alguien por error[130]

Zatím jsem zde popsala témata, která byla podrobena výraznějším zásahům. Následují poslední dvě témata, která jsou jednak co do obsahu sdělení poměrně vágní, jednak tvořena často silně metaforizovanými výroky, a která tak očima nahrávací společnosti zřejmě nevyžadovala přílišné škrty.

Za prvé: téma **pocity**.

Vzhledem k žánru zkoumaných textů emočně nabitá vyjádření nepřekvapivě hrají významnou roli nejen na této desce, ale i na všech následujících. V kapitole 4.1. spadající do teoreticko-konceptuálního rámce jsem předestřela, že duchovní otec teorie William Reddy ve svém základním rámci pro výzkum emocí v dějinách uvádí dvě myšlenky, které jsem posoudila jako relevantní pro tuto práci. Ta první se projevuje již zde na prvním zkoumaném albu, ke druhé se dostaneme v kapitole 8.1.3. věnované albu *La Grasa de las Capitales.*

V prvním případě se tedy jedná o Reddyho pojem emotive, definovaný (vycházeje z Austina) jako typ řečového aktu nesoucí rysy jak konstativního výroku, který popisuje stav věcí, tak výroku performativního, který stav věcí mění. Výrok „jsem naštvaná“ totiž jednak popisuje stav mluvčí, jednak samotný akt vyřčení slov o naštvání nějakým způsobem tento stav mění (ať už ono naštvání zmírňuje, zesiluje nebo něco ještě jiného.)[131] Jedná se o řečový akt *o* změněném stavu *ve* změněném stavu. Reddy dále mluví o relačním záměru těchto emočních výroků, řečeno konkrétně „promluvit o tom, jak se cítím, velmi často znamená udělat implicitní návrh nebo dar, vyjednávat, odmítnout, iniciovat nějaký plán nebo jej ukončit, vytvořit vztah nebo jej upravit.“ [132] Toto platí obecně – řeknu-li někomu „miluju tě,“ očekávám od něj nebo od ní obvykle nějakou reakci. Ještě intenzivněji se tato vlastnost emočních výroků projevuje, stojí-li jejich mluvčí za mikrofonem.

[130] „A ten, kdo bolestně zvedl ruku / je mrtvý,“ řekl omylem kdosi
[131] REDDY, William M. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. str. 128.
[132] Ibid, 100-101.

Pocity na desce *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* jsem rozdělila na osobní (tj. Charlyho Garcíi jako individua) a kolektivní. Toto rozhodnutí padlo vlastně jen pro pořádek, protože drtivou většinu tvoří kolektivní pocity, tj. když García vnímá, že některé věci cítí on a jeho sociální skupina stejně – to je případ i veršů psaných v první osobě. Zde se právě projevuje Reddym navržený relační záměr výroků s emočním nábojem: verši obsahujícími skupině společné pocity García ponouká své publikum, aby si texty vztáhlo k sobě a utužilo tak vazbu, kterou k němu a k sobě navzájem celá skupina má. Emocí prožitých Charlym jako osobou je v textech pomálu a týkají se většinou beztak jeho vztahu v publiku: jsem v tom sám, neumím se vyjádřit, stejně říkám jenom to, co už všichni kolem mě dávno vědí:

¿Para quién canto yo entonces?
Si los humildes nunca me entienden
Si los hermanos se cansan
De oír las palabras que oyeron siempre[133]

Mezi kolektivními emocemi najdeme zejména pocit nespravedlnosti, jako třeba zde v povolené (!) verzi „Música de Fondo.“

El señor con el juez y el juez indiferente si alguien se ríe
Había una vez un país al revés y todo era diferente
Todo el dolor, el oro y el sol pertenecían a la gente
En esa casa dividieron el pastel y no dejaron nada sin comer
La bandeja se la llevó la sirvienta[134]

Opět, zde již konkrétně, můžeme vypozorovat souvislost mezi emocemi a sociální identitou: když García hovoří o pocitu nespravedlnosti, jedná se kromě popisu jeho osobního stavu v dané chvíli také o návrh iniciovat vztah vůči členům a členkám skupiny – za předpokladu, že tito lidé pocit, že žijí v nespravedlivé společnosti, mají také – a současně vzájemně upevnit skupinovou příslušnost.

Dalšími zřetelnými emocemi jsou pocity nesvobody, samoty, nemohoucnosti rozhodovat o sobě samém, nebo naopak rozčarování a také touha po svobodě. I zde (stejně jako dále v následujících albech) platí, že když García říká, že cítí frustraci, neříká jen „cítím frustraci,“ ale také „a vy ji cítíte taky a já to vím.“

[133] Komu to teda zpívám? / Když mi ti skromní nikdy nerozumí / když moje bratry unavuje / poslouchat slova, co slyší pořád
[134] Pánu a soudci je jedno, že se někdo bude smát / byla jednou jedna zem naruby a všechno bylo jinak / všechna bolest, zlato a slunce patřilo lidem / v tom domě rozdělili moučník a všechen ho snědli / podnos si odnesla služka

Zvláštní kód jsem potom musela vydělit pro těžko definovatelnou emoci, která se dá snad popsat jako „nikdo nemá rád systém," napříč albem se jako motiv opakuje velmi často a znovu v sobě kombinuje kolektivní pocit prožívaný skupinou, která se společně definuje nějakou sociální identitou. Nejpřímočařeji je tento pocit opět vyjádřen v „Juan Represión" (Juan Represión sabe / no hay nadie que lo ame[135]), podobně explicitně v původní verzi poslední sloky „Para Quién Canto:"

Y yo canto para Usted
Señor del reloj de oro
Sé que a usted nada lo hará cambiar
Pero quiero que se entere de que su hijo no lo quiere[136]

a naopak, do oficiální verze „Música de Fondo" prošel verš obsahující stejné sdělení, tentokrát ale schované za metaforizaci vztahu moc vs. lid do vztahu pán vs. služky, které mu slouží jen z musu, povinnosti, nejsou mu „věrné" a současně ve službě jemu trpí (sic!):

Un gran señor que sufría el deshonor de sus sirvientas infieles
Y una mujer neurótica sirviendo el té[137]

Tady už se však pohybujeme v zóně překryvu s posledním tématem této desky. Kód **nikdo nemá rád systém** totiž současně náleží tématu, který jsem pojmenovala **systém bad**.

Jak bylo řečeno v úvodu této kapitoly, toto téma je společně s **pocity** zdaleka nejrobustnější co do výskytů i konkrétních kódů pod něj spadajících – nepřekvapivě, vzhledem k tomu, že původním konceptem desky měl být atentát na argentinské instituce. Velká variace kódů pod **systém bad** nese potom obvykle následující schéma:

(prvek establishmentu) + (negativní přívlastek)

Pod „prvek establishmentu" lze dosadit státní aparát jako celek, jakoukoli oficiální instituci (soudy, armádu atd., ale i např. manželství), pracovníka censurního úřadu, rodiče – prostě lidi, kteří se buď na státním systému a společenské situaci přímo podílí, nebo jsou do onoho systému jen zcela inkorporovaní a nijak proti němu nebrojí.

Negativní přívlastky mají často charakter výsměchu. Nejmarkantnějším příkladem je skladba „Las Increíbles Aventuras del Señor Tijeras" zamířená zřejmě na censora filmů Miguela

[135] Juan Útlak ví / že ho nikdo nemá rád
[136] A já zpívám pro Vás / pane se zlatými hodinkami / vím, že Vás nic nezmění / ale chci, abyste věděl, že Váš syn Vás nemá rád
[137] Velký pán, který trpěl na neúctu svých nevěrných služek / a neurotická žena podává čaj

Paulina Tata.[138] Není pochopitelně jmenován, ale postava jménem Pan Nůžky, která vystřihává erotické scény z filmů, mluví sama za sebe. Censor je hned v první sloce popsán jako nízké, malé, korektní a roztomilé stvoření, které sleduje zpoza byra sekretářku a představuje si ji nahou u sebe v posteli (zde tedy censor – prvek establishmentu – a negativním přívlastkem je pokrytectví, s přidaným kořením posmívání se jeho ubohosti, tělesné konstituci, chování, vystupování atd.).

Poté, co zhlédne film ke schválení, si vezme roli filmu domů, zavře se v pracovně a jde stříhat. Když dojde na scénu se svlékající se herečkou, nastává vrchol skladby a za intenzivní hudební i vokální gradace se projeví naplno to, co jsem napříč albem několikrát zakódovala pod subtéma, které se propisuje napříč albem, a které jsem nazvala **pokrytecká instituce**:

Y el hombre la acuesta sobre la alfombra

La toca y la besa pero no la nombra

Se contiene, suda y después

Con sus tijeras plateadas recorta su cuerpo, le corta su pelo, desforma su cara

Y así mutilada la lleva cargada hasta la pantalla justo a la mañana[139]

Když se García institucím a establishmentu zrovna nevysmívá, tak je, řečeno dnešním jazykem, prostě dissuje (tj., řečeno běžnou řečí, uráží). Systém je dále hloupý, zastaralý a zkostnatělý, stejně tak i chaotický, neví, co dělá. A jak už padlo výše, této kritice jsou podrobeny jak instituce, tak lidé v nich, lidé konformní se statutem quo, kteří jsou pro Garcíu buď „šašci," nebo „starci" (lo que hacía a los payasos / y a los viejos romper la voz para cantar[140]).

[138] ANGUITA, Eduardo, CECCHINI, Daniel. *El señor „Tijeras", el censor de la dictadura obsesionado con el sexo y las karatecas al que Sui Generis le dedicó una canción*. Infobae, 31.10.2020. Dostupné z: https://www.infobae.com/sociedad/2020/10/31/el-senor-tijeras-el-censor-de-la-dictadura-obsesionado-con-el-sexo-y-los-karatecas-al-que-sui-generis-le-dedico-una-cancion/ (online. cit. 30.10.2023).

[139] A ten muž ji položí na koberec / sahá na ni a líbá ji, ale jménem jí neřekne / udrží se, zpotí se a potom / svými stříbrnými nůžkami rozstříhá její tělo, ustříhne jí vlasy, zohaví jí tvář / a takhle zmrzačenou ji přivede na plátno, než přijde ráno

[140] Co přimělo šašky / a starce si zlomit hlas, aby zpívali

8.1.2 Películas

Obr. 9. *Películas*. Členové kapely vychází z kina po shlédnutí filmu Alfreda Hitchcocka *Family Plot* (šp. *Trama Macabra*), kterému vévodí falešná jasnovidkyně a pár profesionálních zlodějů a únosců (sic!). V popředí slepý muž.

Bojácnost Jorgeho Álvareze, nad kterou se pár let nazpět García rozčiloval, se počínaje březnem roku 1976 ukázala jako dobrý trénink pro něco, co bude následujících sedm let prostou nutností. Druhou zkoumanou desku lze, stejně jako tu předchozí, považovat za konceptuální, projevuje se na ní ovšem markantní posun v tvůrčí vyspělosti, který García za dva roky prodělal. *Instituciones* mají sice globální nosnou myšlenku, spočívající samozřejmě v kritice zacílené na různé argentinské instituce, ta se však – i vlivem censurních zásahů – propisuje do různých míst s různou intenzitou. *Películas* jsou naproti tomu tematicky naprosto vyvážené a kompaktní album, kterým se klenou tři ústřední a vzájemně pevně svázaná témata s prakticky totožným počtem výskytů:

Téma **tíseň** (12): subtémata **tohle nejsem já** (1), **paranoia** (4), **no quiero más** (4)

Téma **prostor** (11): subtémata **tady špatně** (6), **jinde lépe** (5)

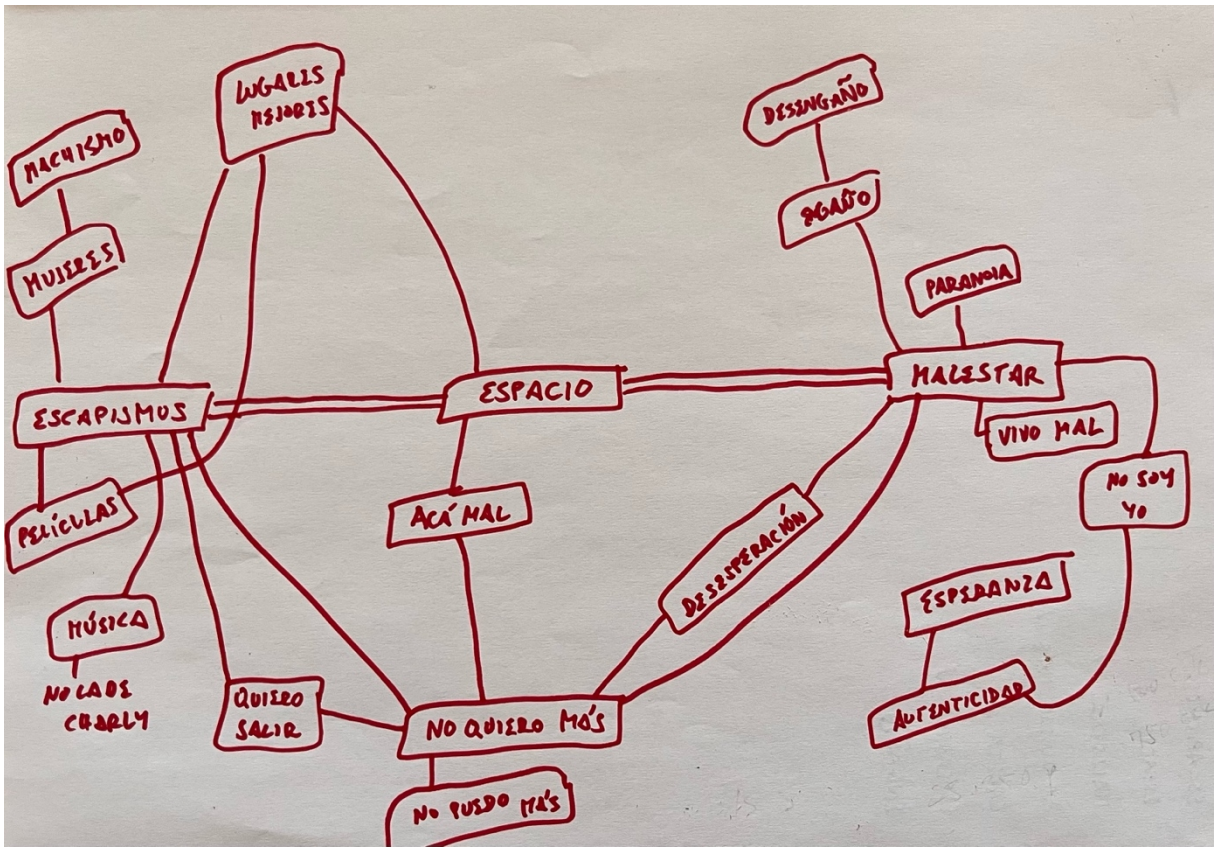
Téma **eskapismy** (11): subtémata **lepší místa** (4), **filmy** (2), **sny** (2), **hudba** (1), **sex** (1)

Ta jsou potom doplněná dvěma vedlejšími tématy, a sice jednak od eskapismů odvislé **vystřízlivění** a jaksi v opozici vůči zbytku stojící téma **naděje**. Obě se vyskytují ve čtyřech instancích.

Takovou soudržnost desce umožňuje ovšem zejména alegorická (alegorii se věnuji níže v této kapitole) a významově ambivalentní povaha jeho textů. Tam, kde album *Instituciones* hovoří konkrétně, *Películas* mlží; tam, kde se *Instituciones* obrací do reálného světa, se *Películas* uchylují do fikce – vzhledem k názvu desky nepřekvapí, že se jedná zejména o fikci filmovou. Výše jsem zmínila tři hlavní témata, **tíseň – prostor – eskapismy.** Dále uvádím, že jsou mezi sebou intenzivně provázaná, konkrétně tak, že jedno způsobuje druhé i třetí. **Tíseň**, způsobená špatným **prostorem**, ústí v **útěky** v prostor lepší, fiktivní – ten však nedokáže zastřít realitu a nevyhnutelné procitnutí v prostoru skutečném vede k další tísni (obr. 9). Vágnosti navzdory jsou *Películas* velmi významově hutné album, doslova se hemží kódy a tématy a jediný verš v sobě často obsahuje několik témat či subtémat najednou.

Zde je na místě okomentovat Garcíovo dílo z hlediska intertextuality. Poznatek Baumana a Briggse ohledně informace přenášené jednotlivými žánry a posléze očekávání na žánr kladených souvisí s jedním ze dvou typů intertextuality, které rozlišuje Porter (intertextualitu jako pojem představuji v kapitole 4.6.); nazývá jej presupposition, tedy to, co text předpokládá o svém referentovi, svém čtenářstvu a svém kontextu.[141]

[141] PORTER, 1986.



Obr. 10. Tematická osa **eskapismy – prostor – tíseň** alba *Películas*.

Aplikujeme-li tento princip na Charlyho Garcíu, je nasnadě, že se všechny zkoumané texty obrací směrem ven; odkazují se tak na to, co se „venku“ děje (tj. na reálie, společenskou situaci, politiku atp.), na argentinskou kulturní tradici a na nově vzniklou tradici rock nacional; současně pak do jisté míry předpokládají, že posluchačstvo náleží ke konkrétní skupině (viz kapitoly Sociální identita a Rock nacional argentino) a že tedy tyto odkazy jednak pochopí, jednak je přijme nebo bude dokonce souhlasit s jejich hodnocením. To samozřejmě neznamená, že by je nemohl poslouchat kdokoli jiný; pro takového posluchače či takovou posluchačku bude však zážitek z díla výrazně odlišný.

Druhým typem intertextuality je podle Portera iterability, čili opakovatelnost „jistých textových fragmentů, citace v tom nejširším smyslu slova, abychom zahrnuli nejen explicitní odkazy, reference a citáty, ale také neoznámené zdroje, klišé, fráze a tradice. To jest, každý výrok je složen ze ‚stop,‘ kusů dalších textů, které pomáhají sestavit jeho význam.“[142] A tento typ intertextuality právě hraje klíčovou roli u zkoumaných textů.

V Garcíově tvorbě se samozřejmě opakují prvky textů, které existují mimo ni; jak však množství této tvorby narůstá, zintenzivňuje se také způsob, jakým se na sebe texty odkazují v j

[142] PORTER, 1986.

ejím rámci, a to jak na úrovni jednotlivých desek (třeba právě zde na albu *Películas*, jak popisuji o pár odstavců výše), tak na úrovni vztahu mezi alby. Některá témata mizí a jiná vznikají; další se ovšem transformují a vyvíjí, tedy reagují nějakým způsobem na svou předchozí podobu. Ať vědomě nebo ne, García souběžně s tím, jak dospívá jako autor i jako člověk, znovu se navrací k tématům, která ve svých textech řeší, a přidává jim nové a nové matice a rozměry. Do nové fáze potom tento dialog s vlastní tvorbou vstupuje na *Clics Modernos*; zde se totiž přesouvá do jednoznačně úmyslné roviny (albu je věnována kapitola 8.1.5.).

Začněme tedy **tísní**. Už zde můžeme vysledovat zásadní rozdíl oproti Institucím: ty jsou sice plné negativních emocí, ale tyto pocity jsou jednak podobnější vzteku než čemukoli jinému, jednak na něco konkrétního míří. Negativní emoce v *Películas* jsou bezmocné, nemají ambici vyvolat reakci a obrací se dovnitř. Jedná se o vágní, nicneříkající smutek z nepříjemného života, ten však nemá jasně označitelného viníka. Zde v „Ruta Perdedora," která tento smutek zhmotňuje do slov ze všech nejvíce:

Sé que mi figura es triste y que vivo con dolor[143]

Text skladby dále pokračuje subtématem, v němž tíseň eskaluje takřka na úroveň identitární krize a které jsem nazvala **tohle nejsem já**:

Sé que a veces ni siquiera soy yo
Y no sé quién es el tonto en el espejo
Y mi alma no me quiere y se va lejos[144]

Komentář k této sloce bych ráda uvedla anotací anonymní/ho přispěvatele/ky na platformě Genius, který/á ji interpretuje slovy: „Jsou dny, kdy (*protagonista, pozn. aut.*) nepoznává sebe sama kvůli tomu, jak se chová/myslí. Jsou chvíle, kdy nenávidí osobu před zrcadlem, osobu, ve kterou se proměňuje."[145] Tady García vyjadřuje (a uživatel/ka platformy trefně vykládá) něco, čemu Reddy říká emotional suffering, tedy emoční utrpení, které definuje jako stav akutního konfliktu mezi zamýšleným cílem emočního projevu a jeho reálným výsledkem.[146] Zde tedy hlas skladby rezignoval z důvodů zjevných, ale nevyřčených na projevování emocí, které reálně cítil, protože ví, že kdyby se o to pokoušel, dostane se mu místo pochopení nebo útěchy jen útlaku a perzekuce, neocitne-li se rovnou ve fyzickém nebezpečí. V důsledku toho se nicméně stává někým, kým nechce být, což přináší další tíseň a utrpení. Současně jako by si však García

[143] Vím, že jsem smutná postava / a že žiju v bolestech
[144] Vím, že to občas ani nejsem já / a nevím, kdo je ten hlupák v zrcadle / a moje duše mě nechce a odchází daleko
[145] Genius: Ruta Perdedora. Online: dostupné z <https://genius.com/28509159> (cit. 2.2.2024).
[146] REDDY, str. 129.

uvědomoval, že tento dojem neupřímného, neautentického života ze sebe nemá sám, a zde opět nastupuje Reddyho relační funkce emočních projevů. García znovu upozorňuje své publikum na to, že v tom jsou spolu. Poslední verš o duši, která nechce protagonistovo tělo a „odchází daleko," je potom další ukázkou tematického překryvu: z tématu tísně se text plynule přesouvá do tématu eskapismů, o kterém budu mluvit později.

Dalším subtématem je paranoia, která spadá také pod **tíseň** a která asi mluví sama za sebe. Objevuje se doslovně v „Hipercandombe:"

Cuando la noche te hace desconfiar yendo por el lado del río
La paranoia es quizás nuestro peor enemigo
Cubrís tu cara y tu pelo también como si tuvieras frío
Pero en realidad te querés escapar de algún lío[147]

Ráda bych zde rozvedla fakt, že tato skladba je v rámci zkoumaného alba nejvíce doslovná. Samotní členové skupiny se nechali slyšet, že měli kvůli ní problémy.[148] Analýza ukázala, že například téma **přetvářky** (v tomto albu se ukázalo být okrajovým a nezahrnula jsem jej tedy do finální analýzy) se v albu vyskytuje na čtyřech místech, z toho dvakrát v „Hipercandombe." Povaha těchto výskytů je ještě výmluvnější. Zatímco v „Ruta Perdedora" se přetvářka vyjadřuje metaforicky veršem „sé que nunca seré un buen payaso," vím, že ze mě nikdy nebude dobrý klaun, v „Hipercandombe" máme doslovný verš „toda tu caretez, mi amigo, no tendrá ya sentido," tedy všechna tvoje přetvářka, příteli, už nebude mít smysl. To je však jediné konkrétní pojmenování, kterého se dočkáme; na zbytku alba hovoří výhradně o nočním strachu, nedirektivní paranoie a blíže nespecikovaném průšvihu. Při opětovném srovnáním s *Instituciones* vychází evidentně najevo strmý sešup směrem k abstrakci.

Posledním, vrcholným stupněm výše popsané tísně a nepohodlí je beznaděj, přesycenost, únavy a otrávenost do míry, již těžko vydržet. Vyjadřuje jej subtéma, které jsem nazvala **no quiero más** a které se pravda neobjevuje tak četně, jako obecnější stísněnost, jedná se však o emoci tak intenzivní a svým způsobem naléhavou, že jsem pro ni vymezila samostatný oddíl. No quiero más do češtiny překládám jako už nechci, už toho mám dost, a právě tento pocit je subtématem vyjádřen: už mi dejte pokoj, už mě nechte. Současně subtéma obsahuje kódy hovořící o naprostém zoufalství, o stavu beznaděje. Opět v „Hipercandombe" a opět doslova:

Déjenme en paz

[147] Když tě noc plní nedůvěrou, zatímco jdeš po břehu řeky / paranoia je snad náš nejhorší nepřítel / skrýváš svou tvář a svoje vlasy taky, jako by ti byla zima / ale ve skutečnosti se chceš dostat z průšvihu
[148] Netflix: *Rompan todo. La historia del rock en América Latina*. 2020.

No quiero más

No hay esperanzas en la ciudad[149]

„Hipercandombe“ navíc na celkovém dojmu urgence dodává rychlé tempo, agresivní střídající se sóla pro kytaru a klávesy a Garcíovy hysterické vokály.

Jiným způsobem je tento pocit vyobrazen v pomalé a klidné „No Te Dejes Desanimar,“ která ukazuje otupělost a letargii, v niž tato únava ze zoufalství ústí:

Estás harto de ver los diarios

Estás harto de los horarios

Estás harto de estar en tu lugar

Ya no escuchás el canto de los mares

Ya no sueñas con lindos lugares

Paara descansar una eternidad[150]

Co tíseň způsobuje? Opět se vracíme k rapidnímu poklesu přesnosti vyjadřování oproti předchozí desce. Zatímco v *Instituciones* vychází negativní emoce z konkrétních problémů, v *P elículas* jako by vznikaly prostě ze špatného prostředí, aniž by kdy zaznělo, co nebo kdo jej vytváří. Toto téma jsem nazvala **prostor** a dále rozdělila na dvě subtémata: **tady špatně** a **jinde lépe**.

Téma prostoru tedy v Garcíově tvorbě jednak znamená obsahovou abstrakci, jednak vytváří alegorii. Vztah diktatury a abstrakce (tj. tendence umělců a umělkyň posouvat se od konkrétního k abstraktnímu, když se ocitnou pod diktátorskými nebo jinak represivními režimy) je zaprvé poměrně snadno intuitivně vyvoditelný – nekonkrétní způsob vyjádření umožňuje komentovat a kritizovat takříkajíc „jen pro zasvěcené,“ aniž by byly komentář a kritika ihned rozpoznatelné, jednak empiricky vypozorovaný nejen u tvorby obsahující text – v Argentině, Brazílii a Uruguayi, tedy v zemích stižených v druhé polovině 20. století vojenskými diktaturami, se ve srovnání se zbytkem kontinentu silně prosazuje abstrakce i ve výtvarném umění.[151]

Jak uvádím v teoreticko-konceptuálním rámci, Mara Favoretto alegorii definuje především skrze významové vrstvy, které jako literární prostředek poskytuje. Ty podle ní „svojí nejednoznačností umožňují umělcům jako García vyzrát na limity cenzury“ a „dovolují množství různých interpretací, které existují paralelně vedle sebe, vzájemně si neprotiřečí a

[149] Nechte mě být / už nechci / není naděje ve městě

[150] Máš dost čtení novin / máš dost rozvrhů hodin / máš dost toho být na svém místě / už neposloucháš zpěv moří / už nesníš o krásných místech / kde by sis mohl celou věčnost odpočinout

[151] BRENIŠÍNOVÁ, Monika, KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Praha: Karolinum, 2018. str. 283.

umožňují alegoristovi ladně uniknout, pokud je tázán cenzurou, a publiku sdílet společnou platformu bez dogmat a interpretačních předpisů.“[152]

Favoretto zde současně víceméně potvrzuje výše představenou tezi o příčinném vztahu mezi diktaturou a abstrakcí. Alegorie je koneckonců svého druhu rozostřením významu, potažmo otevřením se možným interpretacím, kterými se text písně může vyhnout (a zde to taky dělá) potenciální perzekuci jeho autora. *Películas* jsou alegorickou deskou v tom smyslu, že její texty tvoří soustavu symbolů a metafor, jež společně doplňují celkový obraz místa, v němž se špatně žije, místa, které člověku navozuje tíseň. Že se tímto úzkostným, paranoidním prostorem myslí tmavozelenými Ford Falcony bez poznávacích značek křižované Buenos Aires po 24. březnu 1976 si člověk domyslet může a nemusí – a hlavně to nikdo nemá jak dokázat.

Podívejme se, jak to vypadá v konkrétních verších. Jak jsem nastínila výše, subtéma **tady špatně** se zabývá právě popisem místa, v němž se album reálně nachází, a tímto způsobem jsem ho pojmenovala, protože víceméně každé místní označení jakéhokoli prostoru (ruta, calle, lugar, ciudad, tedy cesta, ulice, místo, město) následuje okamžitě něco zlého. Viz již zmíněná „Hipercandombe“ a verš „no hay esperanzas en la ciudad“ či obraz v její druhé sloce, kde prostředí jednotlivce fyzicky ničí:

Cuando la lluvia de gas y alquitrán
Cubra tu cuerpo podrido
Toda tu caretez, mi amigo, no tendrá ya sentido[153]

Navštivme znovu Cullerovu definici metafory: prostředek, který „s něčím nakládá, jako by to bylo něco jiného,“ a „základní způsob poznání,“ protože poznání věci spočívá v jejím nahlížení. [154] Tedy poznáváme, že se nacházíme na špatném, nehostinném místě tím, že nám přijde, že tu prší plyn a tér. Metafora shnilého těla v ihned následujícím verši potom poukazuje na následky, jimiž se toxické prostředí projevuje na jednotlivci: adresátovi písně je uvnitř tak zle, že se zdá, jako by se jeho stav propsal ven na jeho tělo.

Nebo dále třeba „Ruta Perdedora,“ v jejímž refrénu se zpívá:

Y ahora escucho que la calle grita
Bienvenidos a la ruta perdedora[155]

[152] FAVORETTO. str. 160-161.
[153] Když déšť plynu a téru / pokryje tvé shnilé tělo / všechny ty tvoje masky, příteli, ztratí smysl
[154] CULLER, 2000.
[155] A teď slyším, že ulice křičí: / vítejte na cestě poražených

Zde samotná chůze po městě působí tak nepříjemný pocit, že protagonista skladby doslova slyší, jak mu ulice říká, co on sám cítí – a sice že se nachází na území, kde všichni prohráli. A opět: ulice, součást prostoru, křičí a křičí nepříjemné věci. Metafory jako tyto spolutvoří onu soustavu ústící v alegorii, již jsem popsala výše.

Druhým prostorovým subtématem je potom vědomí toho, že ačkoli zde, v těchto prostorech, se vede špatně, někde je to lepší. Subtéma **jinde lépe** má pochopitelně velmi silnou vazbu na následující téma **eskapismů**, projevuje se totiž zejména toužebnými myšlenkami a představami oněch příjemnějších prostorů. Povědomí o tom, že taková místa skutečně někde existují, vyjadřuje první sloka skladby „Ruta Perdedora:" „vím o světě v prostoru obývaném bohem / vím, že žít víc je mnohem lepší." Podobně postesknutí v druhém refrénu „Hipercandombe" že „moje milovaná je daleko odsud / v hypernaturální zemi." Vrátíme-li se k „No Te Dejes Desanimar," jedním z příznaků beznaděje je potom právě to, že člověk, k němuž v písni García promlouvá, „už nesní o krásných místech." Opět Reddy, opět rezignace, opět emoční utrpení.

Mostem mezi tématy **prostoru** a **eskapismů** je potom výmluvně nazvaná skladba „Qué se Puede Hacer Salvo Ver Películas," jejíž protagonista nejdřív vidí v televizi herečku, která zjevně netrpí žádnou z výše uvedených strastí:

Ella es una actriz
Se seca y mira al mar
Se viste de plata, nadie la viene a buscar
No espera que toquen el timbre
Se monta en su convertible y se va, ya verán[156]

Tedy protagonista sedí u televize, on je v prostoru skutečném a špatném. Herečka ve filmu se nachází v prostoru fiktivním a příjemném. V prvním refrénu potom protagonista uniká myšlenkami do filmu, jež právě zhlédl:

¿Qué se puede hacer salvo ver películas?
Sueño con la acrtiz que se seca y mira al mar
Mi corazón es de ella, mi mente está en las estrellas[157]

aby v poslední sloce mohly oba tyto prostory splynout ve vyjádřené přání dostat se pryč ze strach nahánějícího prostoru:

[156] Ona je herečka / suší se a hledí k moři / oblékne se do stříbra, nikdo ji nehledá / nečeká, až zazvoní zvonek / nasedne do kabrioletu a jede pryč, však uvidíte
[157] Co se dá dělat krom koukání na filmy? / sním o herečce, co se suší a hledí k moři / moje srdce je její, moje mysl je ve hvězdách

Salgo a caminar para matar el rato

Y de pronto la veo entre los autos

Justo cuando la luz roja cierra el paso

Me acercaré al convertible, le diré quiero ser libre

Llevame por favor[158]

Eskapismů neboli způsobů, jak utéci aspoň mentálně z neveselé reality, je v *Películas* několik. Krom již identifikovaných útěků **do snů** a **na lepší místa** je převládající destinací masová kultura. Státem povolené a propagované umění poskytuje ve stylu rčení chléb a hry člověku místo, ve kterém může zapomenout na svoji skutečnou situaci, a vytváří konejšivý závoj, jímž zastírá realitu. Jak napovídá název desky, primárním způsobem, jak uniknout, bude **film**. Okrajově se lze otupit také **hudbou** – pochopitelně však ne tou, kterou dělá García. Naopak, ten přese všechny překážky a kamufláže říká i nepříjemné pravdy:

Y si te asusta este canto final o no le encuentras sentido

Podés cambiar el dial y escuchar algo más divertido[159]

Případně se dá také zabavit **sexem**, jako je to znázorněno ve skladbě „Vendedor de las Chicas de Plástico," poněkud zvláštní písni, kde protagonista figuruje jako prodejce gumových panen, které nejí, nepřemýšlí, vždycky se usmívají a vždy mají dobrou náladu. Je otázka, jestli tuto skladbu interpretovat jako Garcíovu kritiku machismu a osobnostních a behaviorálních nároků kladené společností na ženu (což by nebylo nijak přitažené za vlasy, protože tento typ kritiky se v Garcíově tvorbě stejně jako komentáře genderových rolí v opatrných náznacích vyskytují poměrně konzistentně; bohužel však pro tento rys jeho textů nezbylo v práci místo), nebo jako uměleckou sexualizaci všeho výše uvedeného – plastová holka jako konečné řešení emočního utrpení: nic nepotřebuje, nic nechce, nepřemýšlí, nemluví, prostě je hezká a veselá.

Siempre sonríe, siempre de buen humor

Como las chicas que se pasan la vida en las confiterías

Cómprese hoy una linda mujer que no piense ni coma

No busque más, señor, no hay nada mejor que una nena de goma[160]

V těchto verších zároveň jasně vychází najevo falešnost a ultimátní nefunkčnost metod úniku, neboť utíkat nelze pořád. Nevyhnutelným tématem přímo výchozím z **eskapismů** je tedy

[158] Jdu se projít, abych zabil čas / a najednou ji vidím mezi auty / zrovna, když mi cestu zavře červená / přiblížím se ke kabrioletu, řeknu jí: chci být volný / odvez mě, prosím

[159] A jestli tě tenhle poslední zpěv děsí nebo v něm nevidíš smysl / můžeš změnit kanál a poslouchat něco zábavnějšího („Hipercandombe")

[160] Pořád se usmívá, vždy má dobrou náladu / jako dívky, které tráví život v cukrárnách / kupte si dnes krásnou ženu, která nemyslí a nejí / nehledejte dál, pane, není nic lepšího než holka z gumy

vystřízlivění. Zábavná hudba je současně lživá, člověku nezbývá než se ze sna probudit a filmy, kromě toho, že na realitě nic nezmění, samy o sobě také lžou:

La Cenicienta nunca fue feliz

Siempre fue una fregona vuelta princesa[161]

V tomto poměrně depresivním tematickém poli se ovšem vymyká jedno poněkud zřídka, ale přece přítomné poslední téma **naděje**. Té je věnovaná v podstatě celá skladba „No Te Dejes Desanimar," která na jednu stranu nepopírá někdy až v zoufalství ústící tíseň („y si el miedo te derrumba … si tu cuerpo ya no da más"),[162] na stranu druhou posluchače neustále upevňuje v to m, že jedinou obranou je nenechat se zbavit odhodlání:

No te dejes desanimar

No te dejes matar

Quedan tantas mañanas por andar[163]

Tento jev se v Reddyho teoretické soustavě ke studiu emocí nazývá emotional effort, emoční úsilí, a spočívá právě v tom, že si člověk zachovává jistý „akční plán," chceme-li jistou upřímnost v emočních projevech bez ohledu na to, že kvůli přetrvávajícímu konfliktu mezi kýženým a reálným efektem těchto projevů u daného člověka stoupá úroveň utrpení[164]. Právě k tomuto úsilí vyzývá García v „No Te Dejes Desanimar."

Nunca dejes de abrirte

Nunca dejes de reírte

No te cubras de soledad

[161] Popelka nikdy nebyla šťastná / vždycky to byla uklízečka přeměněná v princeznu („Marilyn, la Cenicienta y las Mujeres")
[162] A jestli tě strach poráží … jestli tvé tělo už nemůže
[163] Nenech se odradit / nenech se zabít / ještě zbývá tolik ran k prožití
[164] REDDY, str. 129.

8.1.3 La Grasa de las Capitales

Obr. 11. *La Grasa de las Capitales*. Obal desky paroduje titulku bulvárního magazínu *Gente*. Členové kapely pózují jako stereotypy argentinské společnosti: zleva Pedro Aznar jako kancelářská krysa, David Lebón v tehdy nesmírně populárním rugby triku, García v bílém obleku s dolary v náprsní kapse a kanystrem benzinu v ruce a Oscar Moro jako řezník. Titulky obklopující fotografii opět parodují bulvární periodikum.

Další zkoumané album García, tentokrát už se skupinou Serú Girán, vydal roku 1979. Název desky můžeme přeložit zhruba jako „nevkus hlavních měst," grasa totiž v argentinské španělštině neoznačuje jen tuk, ale slangově i obhroublého, nevychovaného člověka bez vkusu nebo věc, která tento nevkus odhaluje.[165] Před závorku ještě vytýkám, že jsem z korpusu vyřadila skladbu *Paranoia y Soledad*, jejíž text napsal Pedro Aznar.

Na tomto albu jsem vyčlenila dvě témata, která tvoří jeho osu jednak vysokým počtem výskytů, jednak důležitostí. Jde za prvé o ústřední motiv společenské přetvářky:

Caretismo (10) se subtématem **transar** (7).

[165] ASALE: Diccionario de americanismos. Heslo „grasa". Online zdroj. Dostupné z: https://www.asale.org/damer/grasa (cit. 16.11.2023).

Za druhé se znovu objevuje v hlavní roli téma

Tíseň (11); dělí se na subtémata tíseň **z prostoru** (2), **urgentní** (2), **sdílená** (3) a konečně úzkost **z pocitu nepatření** (2).

Na pomezí těchto dvou hlavních motivů stojí téma

Harto (8). Estar harto de algo znamená ve španělštině mít něčeho dost, a García má na desce dost konkrétně právě **caretisma** (3) nebo **tísně** (4).

Konečně, setrvávají i témata **prostoru** a **eskapismů**, která se na *La Grasa de las Capitales* objevují v tomto pořadí šesti a pěti výskytech.

Co se témat týče, je tato deska v lecčem podobná té předchozí: vévodí jí dominantní témata doplněná příbuznými tématy vedlejšími, album samotné zůstává vágní ve svých vyjádřeních, poměrně velký prostor stále zabírá téma **tísně**. V podstatě jediný významný rozdíl vůči tísni v *Películas* – potažmo rozdíl mezi oběma deskami – potom spočívá tom, co tíseň způsobuje. Téma **prostoru** se zde co do výskytů redukuje téměř o polovinu (srov. 11 u *Películas* vs. 6 u *La Grasa de las Capitales*) a společně s tématem **eskapismů** se ze skupiny ústředních témat přesouvá na okraj, a – jakoby výměnou – se hlavním předmětem kritiky stávají jevy spadající pod téma, jež jsem nazvala **caretismo** a jež rozvádím níže.

Než se podrobněji podíváme na hlavní témata desky, sluší se okomentovat onu návaznost na předchozí zkoumané album. Město a ulice jsou v *Grasa* stále prostory, o nichž se mluví veskrz negativně, viz verše jako „vas perdido entre las calles que solías andar“ („Noche de Perros“) či „estamos hartos de huir en la ciudad“ („Los Sobrevivientes“).[166]

Stále existuje povědomí o tom, že někde je to lepší, a stále existuje chvilkový a nepříliš efektivní únik ve formě snění o tomto lepším místě, zde ve skladbě „Viernes 3 AM“ dokonce doslova o lepším, vzrušujícím životě:

El sueño de un sol y de un mar y una vida peligrosa
Cambiando lo amargo por miel y la gris ciudad por rosas
Te hace bien tanto como hace mal
Te hace odiar tanto como querer[167]

Prostorové metafory tedy, ačkoli už netvoří tak významnou část dat, nadále mají svůj význam a slouží jako vysvětlení, proč se protagonistům písní nedaří dobře. U **eskapismů** dochází potom

[166] Jsi ztracený mezi ulicemi, kterými jsi chodíval […] Máme dost prchání ve městě
[167] Sen o slunci a moři a nebezpečném životě / výměna hořkého za med a šedého města za růže / ti dělá dobře stejně jako zle / vede tě k nenávisti stejně jako k lásce

jednak opět k redukci v četnosti, jednak k jejich transformaci. V *Películas* se utíkalo primárně do hezkých představ a filmů. V *Grasa* je únik vyobrazen spíše jako pokřivení sama sebe k obrazu většiny, ztráta autenticity a splynutí s nevkusnou, otupující maskulturou. To vše úzce souvisí s avizovaným tématem **caretismo**.

Careta v kastilské španělštině znamená ochranná maska; v argentinské španělštině potom má toto slovo zvláštní příznak nepoctivosti, pokrytectví, neautenticity a skrývání toho, jaký člověk opravdu je, kvůli obavě ze soudu společnosti. ASALE tento význam definuje jako „označení osoby, která se zajímá výlučně o vnější vzezření.“[168] Neupřímnost lidí vystupuje napříč deskou jako leitmotiv a společně s tématem **tísně** tvoří její osu.

Zde opět přichází na scénu teorie emocí a sociální identity. Z hlediska SIT Garcíovy akuzace většinové společnosti z přetvářky a falše – tedy poukázání na „ně“ a na to, jak zásadně jsou odlišní od „nás,“ kdo se i ve ztížených podmínkách pokoušíme o autenticitu – znovu umocňuje konflikt mezi skupinami, a ten, jak již padlo výše (viz např. kapitolu Sociální identita), slouží mimo jiné jako zesilovač pocitu sounáležitosti vevnitř skupiny.[169] Rozpor přetvářka versus autenticita současně úzce souvisí s teorií emocí. Vrátíme-li se na okamžik ke konceptu emotives, Reddy upozorňuje na normativní charakter, který v některých kontextech tyto emoční výroky mají: ať jde o předpoklad milého chování letušky nebo respektu vůči otci, odmítnutí se zachovat podle očekávaných pravidel emočního chování je téměř vždy nějak penalizováno.[170] García a celá rocková kultura tato očekávání subvertuje: „my“ nebudeme respektovat autority jen proto, že jsou autoritami, a „oni,“ kteří to dělají a žijí svůj život podle společenských pravidel, jsou falešní.

Reddy v kontextu projevování emocí v různých politických režimech uvádí pojem emotional management, který definuje jako „užití sebe-pozměňovacích efektů emočních výroků jako nástroje k dosažení určitého cíle.“[171] To neznamená, že veškerý emotional management je známkou přetvářky (co jiného jsou koneckonců texty písní nebo básní, než užití slovního vyjádření emoce za nějakým cílem – bez ohledu na to, jestli autor nebo autorka emoci reálně prožil nebo prožila?). Jak jsem vysvětlila, Reddy však dál pokračuje tím, že někdy výsledek vyjádření emoce neladí se zamýšleným cílem, a tento nesoulad potom ústí ve stav, jež Reddy nazývá emočním utrpením (mimochodem Reddy jako příklady stavu uvádí neopětovanou lásku

[168] ASALE: Diccionario de americanismos. Heslo „careta.“ Online zdroj. Dostupné z: https://www.asale.org/damer/careta (cit. 16.11.2023).
[169] TAJFEL, TURNER, 277.
[170] REDDY, 125.
[171] Ibid, 129.

nebo politické mučení).[172] Pokud tuto teorii aplikujeme na Garcíu a celou argentinskou rockovou kulturu, jedná se o vyjadřování pocitů nespokojenosti se stavem společnosti, ve které žije, s jejími autoritami a jejím způsobem života, které se nesetkává s porozuměním; naopak jsou projevy takových pocitů potrestány marginalizací a represí. Lidé, kteří si navyknou na tyto rozdíly mezi cílem a výsledkem projevení emocí a naučí se je tolerovat, přestávají slovy Reddyho „emoční výroky používat k prozkoumání svých skutečných emocí,“[173] a slovníkem Garcíi a jeho souputníků tedy přestávají být sami sebou, přestávají být autentičtí. A vzhledem k extrémní důležitosti, kterou rocková kultura v Argentině na autenticitu kladla (do té míry, že upřímnost a bytí sama sebou byly klíčové vlastnosti pro příslušnost k této sociální identitě), bude v Garcíových textech přetvářka až do začátku 80. let neodpustitelným prohřeškem.

Podívejme se ale nejprve na **tíseň**. Vzhledem k rozsáhlosti jsem téma opět rozdělila na subtémata. Mimo již komentovanou **tíseň z prostoru** se jedná dále o **tíseň urgentní** vyjádřenou například ve skladbě „Noche de Perros“ („esta soledad que pronto te va a matar“),[174] nejsilněji však ve výše zmíněné písni „Viernes 3 AM.“

V argentinské žurnalistice, jako i na hudebních webech a blozích existuje mnoho zkazek o tom, že tato skladba byla diktaturou „censurovaná,“ „zakázaná“ nebo blokovaná z rádiového vysílání kvůli jejímu sdělení, jež mělo „podněcovat k sebevraždě,“[175] která kromě toho, že je sama o sobě strašná v jakémkoli režimu, popírá katolický morální kodex, na němž mimo jiné vojenská diktatura stavěla. Na seznamu zakázaných skladeb CONFERu[176] jsem ji neobjevila, informaci jsem se však rozhodla uvést pro její velkou rozšířenost, tudíž i vliv na obecné povědomí. „Viernes 3 AM“ promlouvá v druhé osobě k člověku, který v noci z pátku na sobotu prochází takovými muky, že se v poslední sloce střelí do spánku. V první sloce se vypráví o nepohodě, již protagonista zažívá:

La fiebre de un sábado azul y un domingo sin tristezas

Esquivás a tu corazón y destrozás tu cabeza

Y en tu voz solo un pálido adiós[177]

[172] REDDY, 125-129.
[173] Ibid, 109.
[174] Tahle samota, která tě brzy zabije
[175] Viz například článek deníku *La Nación* z 6. února 2023: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/viernes-3-am-la-cronica-de-un-suicidio-escrita-por-charly-garcia-que-fue-prohibida-pero-se-convirtio-nid06022023/ (online, cit. 18.11.2023) nebo připomínka hudební censury za vojenské diktatury publikované 24. března 2023: https://www.pagina12.com.ar/410446-la-dictadura-militar-y-la-censura-de-la-musica-popular-argen (online, cit. 26.3.2024).
ŠLO BY ZDE UVÉST ZDROJE DVA, AŤ JDE VIDĚT TA ROZŠÍŘENOST.
[176] https://www.calameo.com/read/00270164911aaae4771eb (online, cit. 18.11.2023).

Sloka druhá hovoří o výše komentovaných nenaplněných a nenaplnitelných snech (přeneseně tedy o útěcích do snů a představ o životě v lepším světě), které protagonistovi dělají současně dobře a zle; třetí potom tematizuje marné snahy změnit se k obrazu prostředí:

Cambiaste de tiempo y de amor y de música y de ideas
Cambiaste de sexo y de dios, de color y de fronteras
Pero en sí nada más cambiará[178]

A konečně ve čtvrté sloce dojde na čin:

Y llevás el caño a tu sien apretando bien las muelas
Y cierras los ojos y ves todo el mar en primavera
Bang bang bang, hojas muertas que caen
Siempre igual, los que no pueden más se van[179]

Tíseň ve „Viernes 3 AM" současně zasahuje jistým způsobem do subtématu **tísně sdílené** užitím druhé osoby. Du-formu (jak vidno i z předchozích úryvků) García ve svých textech užívá hojně, klade důraz na to, že svému posluchačstvu rozumí, ví, čím si prochází, a utvrzuje jej v tom, že my (rock) nejsme jako oni (většina). Jak ukázala analýza předchozích dvou desek, sounáležitost byla ve zkoumané tvorbě nějakou měrou přítomna vždy – velmi silně na *Instituciones*, jen o něco málo mírněji na *Películas*. Zde ve skladbě „Noche de Perros" má tato sdílená zkušenost podobu soucitu. García vidí protagonistu stejně ztraceného v prostoru, jako byl mnohokrát v jiných písních on sám, a opakovaně utvrzuje posluchače v tom, že se do něj dokáže vcítit: Garcíův pohled v sobě nese všechnu protagonistovu bolest, García myslí na protagonistův úsměv atd.:

Ya te veo entre los autos pidiendo perdón
Mi mirada tiene todo tu dolor, hombre
Cuando el cielo cae a veces pienso en tu risa
Es muy tarde ya y estoy harto de llorar
No estás solo si es que sabés que muy solo estás[180]

[177] Horečka modré soboty a neděle beze smutku / vyhýbáš se svému srdci a ničíš si hlavu / a v tvém hlasu jen bledé sbohem
[178] Změnil sis čas, lásku, hudbu a ideje / změnil sis pohlaví, boha, barvu a hranice / ale samo o sobě se nezmění nic
[179] A přiložíš si hlaveň ke spánku a pořádně stiskneš zuby / a zavřeš oči a vidíš celé moře na jaře / bum bum bum, mrtvé listí padá / pořád to samé, ti, co už nemůžou, odejdou
[180] Už tě vidím, jak se omlouváš mezi auty / můj pohled má všechnu tvoji bolest, chlape / když padá nebe, občas myslím na tvůj smích / už je hodně pozdě a já jsem unavený pláčem / nejsi sám, když víš, jak moc sám jsi

Poslední odnož tísnivých pocitů jsem nazvala **nepatření**. Album na několika místech vyjadřuje konfliktní situaci člověka, který je u sebe doma, ve své zemi a mezi svými, a přitom se tak necítí, například opět v „Noche de Perros:“

Puede ser que estés muy muy lejos de tu casa

Justo en el lugar que nació tu corazón[181]

A ještě jasněji víceméně to samé sděluje „Los Sobrevivientes:“

Nunca tendremos raíz, nunca tendremos hogar

Y sin embargo ya ves: somos de acá[182]

Naopak jako jakési smíření s tím, že země, ve které žijeme, je holt naší součástí, můžeme interpretovat v tomto verši ke konci skladby „Canción de Hollywood:“

Ves la tierra en que naciste, sos vos[183]

V tomto bodě se naplno projevuje Jenkinsův přínos SIT. V kapitole o sociální identitě jsem nastínila první nákres teorie vypracovaný sociálními psychology Henrim Tajfelem a Johnem Turnerem. Ti používají pojmy sociální skupina a sociální kategorie jako vzájemně zaměnitelné termíny, což Jenkins kritizuje a teorii dále rozšiřuje a podle mého názoru velmi obohacuje tím, že pojmy skupina a kategorie od sebe odděluje a vysvětluje významový rozdíl mezi nimi v krátkosti tak, že sociální skupinu si člověk vybírá sám, zatímco sociální kategorie je mu přidělena.[184] Důležitost takové distinkce se ukazuje právě na příkladu veršů uvedených výše: to, že *skupina* vytvářející a poslouchající v Argentině rockovou hudbu se sama distancuje od většinové společnosti, mnohdy s ní vstupuje v hodnotový konflikt a tímto konfliktem se sama utvrzuje ve vzájemné sounáležitosti v rámci skupiny, neznamená, že *kategorie* vytvářející a poslouchající v Argentině rockovou hudbu nemůže být současně ostrakizovaná většinovou společností ve chvílích, kdy se její členové a členky snaží žít normálním životem. A to, že se jsem přesvědčena o tom, že mám pravdu, když stojím v opozici vůči většině, neznamená, že se nebudu cítit sama a odříznutá, když mě většina vyloučí.

Není účelem této práce zjišťovat, která strana vyvolala první konflikt, a koneckonců mi to ani nepřijde moc zajímavé. Za zajímavou – a to tak, že velmi – naopak považuji ambivalenci sociální identity, jež tu García nejspíš mimoděk popisuje.

[181] Může se stát, že jsi hrozně daleko od domova / přesně na místě, kde se narodilo tvoje srdce
[182] Nikdy nebudeme mít kořeny, nikdy nebudeme mít domov / a přitom vidíš, že jsme odsud
[183] Vidíš zemi, ve které ses narodil, a jsi to ty
[184] JENKINS, 2008, str. 109, 112.

Nyní se konečně podívejme na avizované ústřední téma **caretismo**. To funguje v přímé opozici vůči tématu **tísně**: na jedné straně jsme my (sic!), kdo se zde v tomto prostoru cítíme špatně, nepatříme sem a v hraničních případech nás naše okolí téměř nebo úplně zabíjí – protože, a to je důležité, zůstáváme autentičtí. Řečeno Reddyho terminologií, my tady procházíme emočním utrpením, protože odmítáme přizpůsobit svoje emoční výrazivo ani režimu, ani většinové společnosti (i.e. neprovádíme emoční management). Tomu navzdory se nadále projevujeme tací, jací jsme – vynakládáme emoční úsilí.

Zde ovšem již není dělení na my a oni tak jednoznačné, jako bylo například na první zkoumané desce. Berme v potaz, že v době vydání *La Grasa de las Capitales* je Garcíovi osmadvacet, má doma dvouletého syna a diktatura už trvá třetím rokem; svoji roli zde tedy může sehrát jak postupující osobní dospělost a uvědomování si, že některé věci v životě nejsou jednoznačné, tak i sui generis únava materiálu z toho být neustále v opozici – únava z emočního úsilí. Jedním z charakteristických znaků vývoje zkoumané Charlyho tvorby bude pomalu vzrůstající pochopení pro nečernobílost lidského chování a naopak klesající radikalita.

A tak zde na *La Grasa de las Capitales* pod **caretismo** spadá subtéma „našeho“ pokusu splynout, které se víceméně dělí na tři hlavní sdělení: „zkusil jsem to, zkusil/a jsi to,“ „nefunguje to“ a „nedělej to.“ Možnost, že vyčerpání z emočního utrpení a úsilí dožene i nejednoho z „nás“ do stavu, kdy se pokusí přizpůsobit, se tudíž připouští – jedinou správnou reakcí však stále ještě zůstává setrvat pevně ve svém přesvědčení. Příkladem toho budiž například právě třetí sloka „Viernes 3 AM“ nebo v přesně stejném pořadí tyto tři verše z „La Grasa de las Capitales,“ zakončené dokonce doslovnou výzvou:

A buscar el pan y el vino ya fui muchas veces
A sembrar ese camino que nunca florece
No transes más[185]

Na druhé straně potom máme ty, kdo tuto akci v dobovém slangu označenou právě slovesem transar už provedli a nyní se přetvařují, vzájemně pomlouvají a nechávají se rozptylovat a otupovat maskulturou. Jak caretismo vypadá u konkrétního člověka se popisuje v „Perro Andaluz,“ jejíž vypravěč je zamilovaný do pokrytecké, neupřímné dívky, která si s ním jen pohrává:

Te hacés mi amiga si estás conmigo
Pero cuando estás con otro, me deshacés[186]

[185] Hledat chléb a víno už jsem šel mnohokrát / zasít na té cestě, co nikdy nevzkvete / už neustupuj
[186] Tváříš se jako moje přítelkyně, když jsi se mnou / ale když jsi s jiným, rozkládáš mě na kusy

Dívka je dále jednak je neupřímná ke všem ostatním, jednak se snaží zalíbit lidem, kteří o to nestojí, a chová se špatně k nim i sama k sobě:

Te encanta caretear, ser aceptada donde te odian más
Velocidad mental, estratagemas y saber acutar
Quién más, quién menos conoce el juego
Si así es cómo nos tratamos, esto va mal[187]

Titulní píseň desky, „La Grasa de las Capitales," se zaměřuje na efekt caretisma v masovém měřítku. V bridgi[188] jsou vyjmenovány různé podoby nevkusu, které na sebe bere pokrytecká masová kultura:

Con la cantina con la cantora, con la televisión gastadora
Con esas chicas bien decoradas, con esas viejas todas quemadas
Gente re vista, gente careta, la grasa inunda cual fugazzetta[189]

Poslední verš je založený jednak na homofonii re-vista (mnohokrát viděná) a revista (časopis) a míří na bulvární magazín *Gente*, jehož titulku paroduje obal desky (obr. 11), a jednak na zmíněném dvojsmyslu slova grasa: fugazzetta je druh argentinské streetfoodové pizzy se dvěma vrstvami těsta, velkým množstvím cibule a zhruba půl kilem roztaveného sýra, ze které tuk teče pravda proudem a sníst jednu osminu zasytí na následujících šest hodin. Druhý význam pochopitelně odkazuje k nevyhnutelnosti a všudypřítomnosti přetvářky a nevkusu, podobně jako první sloka skladby:

¿Qué importan ya tus ideales? ¿Qué importa tu canción?
La grasa de las capitales cubre tu corazón[190]

A konečně, samostatnou kategorii jsem potom vyčlenila pro téma **harto**. Tento pocit vysvětlený v úvodu této kapitoly se dělí mezi dvě ústřední témata. Ve čtyřech výskytech navazuje na téma **tísně** – tedy tím, čeho máme po krk, je onen pocit nepohody. S tísní současně často stojí v překryvu, spadají pod něj již citované verše jako „esquivás a tu corazón y destrozás tu cabeza" a „los que no pueden más se van" ve „Viernes 3AM." Na dvou místech se slovo harto

[187] Miluješ, když se skrýváš a jsi přijímaná, kde tě nejvíc nenávidí / mentální rychlost, válečné lsti a herecké umění / kdo víc, kdo míň zná pravidla hry / jestli se k sobě chováme takhle, jsme na tom zle
[188] Pasáž v písni, která není ani slokou, ani refrénem, obvykle se objevuje mezi jednotlivými opakováními refrénů.
[189] S bufety a zpěvačkami, s marnotratnou televizí / s těmi nazdobenými holkami, se seškvařenými babami / stokrát vidění lidé, lidé pod maskou / mastnota zaplaví každou fugazzettu
[190] Co sejde na tvých ideálech? Co záleží na tvé písni? / Nevkus hlavních měst ti pokrývá srdce

objeví doslova, např. „es muy tarde ya y estoy harto de llorar“[191] na „Noche de Perros“ nebo zde v „Los Sobrevivientes:“

Estamos ciegos de ver

Cansados de tanto andar

Estamos hartos de huir en la ciudad[192]

Ve třech výskytech se téma **harto** objevuje v návaznosti na téma **caretismo**; výrazy otrávenosti a zloby zde směřují právě na tolik kritizovanou přetvářku a nevkus maskultury a většinové společnosti. Výše komentovaná skladba „Perro Andaluz,“ v níž tvoří kódy spadající pod **caretismo** většinu textu, se uzavírá refrénem, který oné neupřímné dívce hrozí, že pohár vypravěčovy trpělivosti se brzy naplní:

Pero mi amor se acabará alguno de estos días

Alguna de estas noches[193]

A titulní píseň, opět v refrénu, nechuť dál tolerovat přetvářku příznačnou pro hlavní město Buenos Aires rovněž vyjadřuje poměrně jasně:

La grasa de las capitales

No se banca más[194]

8.1.4 Bicicleta

Album *Bicicleta* vychází roku 1980 opět pod hlavičkou skupiny Serú Girán a co do tematického rozložení přináší předěl podobný tomu mezi alby *Instituciones* a *Películas*. Vypadá to následovně:

Téma **tíseň** (9 výskytů), subtémata **úzkost** (3), **tíseň z prostoru** (3), **špatný život** (2), **otupělost** (1).

Téma **pokroucenost** (8 výskytů), subtémata **teď už i já** (2), subtéma **otupělost** (1), subtéma společné s tématem **tíseň**, **rock transa** (3), **neautenticita** (2).

Z **tísně** a **pokroucenosti** vycházející téma **vnitřní konflikt** (2).

Téma **represe** (11 výskytů), subtémata **censura** (6), **násilí** (4).

Téma **vize změny** (3).

[191] Už je hodně pozdě a mám dost pláče
[192] Viděli jsme, až jsme oslepli / tolik chůze nás unavilo / máme dost úprku ve městě
[193] Ale moje láska skončí jednoho z těchto dní / jednu z těchto nocí
[194] Špína hlavních měst / už se nesnese

Nejdřív se na tuto tematickou rošádu podívejme podrobněji. Za prvé: poprvé od *Instituciones*, te dy za šest let, se objevují přímější narážky na státní represi a násilí. Pochopitelně je třeba mít na paměti, že vojenská diktatura sice ke konci 70. let polevuje na brutalitě, nicméně na pozadí vzniku desky stále probíhá, a jedná se tak o narážky stále silně metaforizované. Když říkám přímější, myslím tím, že na albech *Películas* a *La Grasa de las Capitales* slyšíme neurčitá a vágní vyjádření ohledně jakéhosi životního nepohodlí způsobeného bůhví kým, potažmo se za viníka negativních emocí označí špatné prostředí nebo neupřímnost lidí. Texty skladeb na desce *Bicicleta* v těchto vyjádřeních zachovávají šifru a metaforu, ale už na několika místech míří na toho, kdo toto špatné prostředí vytváří, a na to, jakými prostředky to dělá; příčina nepohody se konkretizuje.

Za druhé: jako důsledek výše popsaného dochází k poměrně výrazné obměně témat. Jak vidno z výše uvedeného výčtu, v podstatě jedinou stálicí zůstává téma **tíseň**. Na *Bicicleta* náhle přichází na scénu nové téma **represe** se subtématy **násilí** a **censury –** zde tedy máme původce tísně – dále pak témata vnitřního **konfliktu** a **pokroucenosti.** Tady zase pokračuje Charlyho cesta k sebereflexi, již jsem avizovala v předchozí kapitole.

Třetím bodem proměny ve vztahu k minulé diktaturní tvorbě totiž bude právě téma **pokroucenost**, které navazuje v jakési druhé fázi na téma **caretismo** z *La Grasa de las Capitales*, ovšem s novým aspektem sebekritiky: víceméně vše, z čeho byli doposud obviňováni jiní, „oni“ – otupělost, ztráta hodnot, neautenticita – se nyní děje „mně,“ potažmo „nám.“

Obr. 12. *Bicicleta*. Na obálce pohřebně se tvářící Serú Girán u stolu prostřeného drobným nádobím, ovocem, snad čajem, a vyzdobeném maličkým bicyklem.

V jistém smyslu zde tedy dochází k pokračování trendu, který začíná na předchozím albu, kde se vůbec poprvé tematizuje pokus někoho z „nás“ změnit se k obrazu většiny (viz např. text „Viernes 3 AM“ komentovaný v předchozí kapitole). Myšlení ve vzorci my vs. oni, dříve tak intenzivní, se na *Bicicleta* dále ředí, a vztahy mezi sociálními skupinami se komplikují. Jak se to projevuje v Garcíových textech komentuji níže.

A konečně, na rozdíl od totální bezvýchodnosti a zoufalství předchozích dvou desek se nyní objevuje nové téma **předzvěst změny**. Opatrně sice a vyvaruje se přehnaného optimismu, García vyslovuje myšlenky týkající se toho, co se bude dít, až „tohle“ skončí. Mimochodem skladba „Cuánto Tiempo Más Llevará,“ kterou jsem vyřadila z analýzy, protože ji napsal David Lebón, se – jak napovídá její název – ptá víceméně přesně na toto: jak dlouho to ještě bude trvat? Mara Favoretto tento význam přikládá i samotnému názvu alba – *Bicicleta*, bicykl, je dopravní prostředek, který přenáší svého uživatele z jednoho místa na druhé. Pojmenovat desku tímto

způsobem podle ní dodává posluchačstvu pojem o pohybu a dynamice, který lze dát do souvislosti s dobovou realitou; to jest, s prvními projevy přesycenosti vojenskou vládou.[195] Jedná se o téma kvantitativně mimořádně okrajové; jakkoli popularita a tedy i řekněme mandát vojenské vlády na přelomu desetiletí klesá, v době, kdy *Bicicleta* vzniká, Argentina stále ještě do jisté míry čerpá (ačkoli už spíše jen ze setrvačnosti) výhody ekonomického programu ministra Martíneze de Hoz a v čele státu pořád stojí jeden z pučistů Jorge Rafael Videla. Jinými slovy to, že se v těchto okamžicích diktatura začíná bortit, víme my teď; obyvatelstvo Argentiny vědělo hlavně to, že mu vládne skupina lidí schopná těžko uvěřitelné brutality. Úvahy o tom, že se v dohledné době možná něco změní, hodnotím proto jako poměrně zásadní, a rozhodla jsem se je uvést jako samostatné téma, ačkoli je reprezentují všehovšudy tři výskyty ve skladbě „Mientras Miro las Nuevas Olas." Ráda bych u této skladby zároveň vypíchla příklad výše předeslané konkretizace: zatímco na předchozích dvou deskách agens způsobující stav věcí prostě není, zde už máme „ty, co pokrývají všechen písek celofánem."

Quiero estar en la playa cuando se han ido
Los que tapan toda la arena con celofán
Recordar las estrellas que hemos perdido
Y pensar a suerte nuestro porvenir

Jak jsem zmínila výše, změna tedy nespočívá v menší úrovni metaforičnosti, ale v tom, *co* se metaforizuje. V *Películas* se z všudypřítomného teroru a strachu stává toxický déšť, a stejně jako nikdo nemůže za to, že prší, i ten teror jako by vznikl zdánlivě sám od sebe. Na *Bicicleta* u ž máme pokračujícími filmovými jinotaji řečeno, že *někdo něco zakrývá*. Sloveso pršet nepotřebuje podmět, sloveso zakrývat ano. V příští kapitole zabývající se posledním zkoumaným albem bude García vzpomínat na hvězdy, které jsme ztratili (sic!), a přemýšlet o tom, co bude dál. Zvláštní důraz potom kladu na následující skeptický verš, který vyjadřuje Garcíovu vnímavost vůči skutečnosti, že ta změna, k níž se možná schyluje, nemusí být nutně k lepšímu:

Será como yo lo imagino o será un mundo feliz?[196]

Vraťme se teď podrobněji k tématu **represe**. To se, jak padlo výše, dělí na další subtémata příslušná ke konkrétnějším formám útlaku, tj. **censuře** a **násilí**. Obojí se často vyskytuje společně a vzájemně doplňuje, jeden způsob ujařmení střídá druhý. Opět navíc vidíme posun

[195] FAVORETTO, str. 47.
[196] Chci být na pláži, až budou pryč ti, co pokrývají všechen písek celofánem / vzpomínat na hvězdy, o které jsme přišli, a myslet na úděl naší budoucnosti … bude to, jak si představuju, nebo to bude šťastný svět?

podle popsaného vzorce: metafora zůstává, ale objevuje se konkrétní činnost a její původce. Zde v „Desarma y Sangra“ se zpívá doslova, že jsou zloději uříznuty ruce (násilí) a odebrán hlas (censura):

El ángel vigía descubre al ladrón

Le corta las manos, le quita la voz[197]

Kým? Andělem strážným, to jest – přinejmenším v rámci katolického vidění světa – autoritativní figurou. A křesťanství, konkrétně římskokatolické, bylo jeden ze základních pilířů společnosti, kterou si junta vytyčila za cíl vychovat.[198]

Represi nejhlasitěji vyhlašuje „Canción de Alicia en el País,“ která, jak napovídá její název, sestává celá z metafory na příběh Alenky v říši divů. Favoretto klade paralelu mezi dadaismem Carrollova díla a absurditou vojenské vlády, která podle ní inspirovala vznik skladby.[199] Jeví se to celkem logicky, myslím si ale, že taková interpretační hloubka vzhledem k povaze textu skladby není ani potřeba. Alenčina píseň si totiž sice vypůjčuje prostředí a postavy knihy, zachází s nimi však poměrně střízlivě. Alicia vidí v Garcíově říši divů „řeku hlav rozdupaných jedinou nohou,“ jeho blahorodí krále mečů, který říká, že „los inocentes son los culpables,“[200] a García sám jí v refrénu prozrazuje, co se „tady“ děje:

Y es que aquí… sabés:

El trabalenguas traba lenguas

El asesino te asesina

Y es mucho para ti

Se acabó ese juego que te hacía feliz[201]

Opět se censura a násilí objevují ve vztahu okamžité blízkosti, tentokrát jen v opačném pořadí: slovní hříčku trabalenguas – traba lenguas, tedy jazykolam láme jazyky, hned v dalším verši následuje nesrovnatelně vážnější a úderně prosté oznámení: vrah tě vraždí. Gradace (vyjádřená také silou hlasu a stoupavou melodií) je zakončená podobně jednoduchým povzdechnutím, že „je toho na tebe moc.“

A stejné schéma vidíme v následující sloce, kde García vzápětí Alicii radí, aby o tom, co viděla, nikde nemluvila (censura), protože nebude mít žádnou moc, právní ochranu ani svědky (sic!):

[197] Strážný anděl objeví zloděje / usekne mu ruce, vezme mu hlas
[198] FAVORETTO, str. 108.
[199] Ibid, str. 24-27.
[200] Nevinní jsou vinni
[201] No a tady… víš jak: / jazykolam láme jazyky / vrah tě vraždí / a je toho na tebe moc / hra, co ti dělala radost, skončila

No cuentes qué hay detrás de aquel espejo

No tendrás poder

Ni abogados

Ni testigos[202]

Netextově signifikující je pak z hlediska censury projevu konec skladby „Encuentro con el Diablo," jejíž protagonista po několika slokách a refrénech úzkosti a paniky z toho, že po něm ďábel – sám symbol zla – neustále chce, aby nahlas řekl, co si myslí, vykřikne:

Esto es lo que yo pienso, nena:[203]

Což následuje kytarové sólo doprovázené neartikulovanými skřeky.

Jako efekt represe je možné opatrně interpretovat témata **tísně**, **vnitřního konfliktu** a **pokroucenosti**. Ta se totiž často objevují buď v přímé návaznosti na téma **represe**, nebo v jeho těsné blízkosti. Témata jsou navzájem tak silně propojená, že jsem se rozhodla část analýzy věnovat jejich společnému komentáři, jako by šlo o tematický blok; platí však, že se jedná o oddělená témata, mezi nimiž panují jasné rozdíly.

Téma **tísně** je nám již dobře známé. I na této desce se dělí na poddruhy: mimo stabilní přítomnost **tísně z prostoru** („estamos en la tierra de todos / en la vida / sobre el pasado y sobre el futuro / ruinas sobre ruinas")[204] vystupuje také subtéma **úzkosti**, pod nějž spadá jeden velmi zajímavý kód: **jsem pod drobnohledem**. Ten jsem vyčlenila opět z „Encuentro con el Diablo." Ďábel – opět svým způsobem autorita, přinejmenším v tom smyslu, že může udělat člověku peklo nejen ze života – Garcíu analyzuje, podrobně a neustále ho pozoruje.

que me analiza como una ecuación

que espera una respuesta de mis labios[205]

Jednak tu tedy máme další příklad metaforizovaného ukázání prstem na toho, kdo nám znepříjemňuje existenci, jednak víceméně napřímo zaznívá, jak to dělá. Znovu srovnejme například s „Hipercandombe" z *Películas*: neurčitý strach, *nějaký* průšvih. Na *Bicicleta* už García není paranoidní jakoby jen tak, naopak ví přesně, čeho se bojí (a hlavně to nahlas říká), a ví, že má proč. Doslova před ním stojí ďábel, pozoruje ho a chce po něm nějaké prohlášení.

[202] Neříkej nikomu, co je za zrcadlem / nebudeš mít moc / ani právníky / ani svědky
[203] Tohleto si myslím, zlato:
[204] Jsme v zemi všech / v životě / mezi minulostí a přítomností / ruiny mezi ruinami (*Canción de Alicia en el País*)
[205] Co mě analyzuje jako rovnici / co čeká na odpověď z mých úst (*Encuentro con el Diablo*)

Zde bych ráda udělala malý exkurz do sféry posluchačských drbů: po fanouškovských webech [206] jako i ve videích věnovaných Serú Girán[207] koluje urbánní legenda, že „Encuentro con el Diablo“ vznikla poté, co si roku 1981 Garcíu, Spinettu a další hudebníky pozval pan Olivera, poradce tehdejšího de facto prezidenta generála Violy pro „záležitosti mládeže“ a ptal se na jejich pohled na životy a starosti mladých lidí. Tato digitální lidová slovesnost cituje (podotýkám, že bez uvedení zdroje) údajná vyjádření Spinetty, Lebóna i Garcíi ohledně schůzky; Spinetta Oliverovi zřejmě řekl, aby postavili vesmírnou observatoř, zatímco García poradil, ať zruší censuru. Jestli taková schůzka proběhla, tak jistě ne roku 1981 a jistě ne s poradcem Violy, protože *Bicicleta* vyšla v roce předchozím, kdy ještě úřad de facto prezidenta vykonával generál Videla; každopádně členové Serú Girán tuto anekdotu v pozdějším televizním pořadu všichni do jednoho dementují a García doslova říká, že když ji psal, nemyslel na vojáky, nýbrž na „svoje šéfy.“[208] Osobně se spíš přikláním k verzi, že žádná schůzka nebyla, a to právě kvůli nesouhlasujícím datům a od nich odvinuté kolize se skutečností, kterou popisuji v kapitole 6.2.2.: Videla a jemu blízcí lidé (jmenovitě zejména admirál Massera) viděli v rockové hudbě ke konci 70. let líheň mládežnické subverse, se kterou se nevyjednává.

Vyvrací se tím moje silně politické čtení Garcíových textů? Ne. Za prvé, jak jsem komentovala v kapitole 7, Charly García je jako zdroj informací poněkud problematický, a to, že popírá politizovanou interpretaci vlastní skladby, považuji spíš za folklór vycházející z jeho smyslu pro mystifikaci a lability jeho veřejné persony (o těchto dementi více v následující kapitole); za druhé, že se nekonala jedna schůzka, kterou si vymysleli Garcíovi příznivci a příznivkyně – tedy součást společnosti, která současně vytváří Garcíův obraz – neznamená, že text nemůže být a priori politický; a za třetí je celkem jedno, na koho nebo na co García myslel, když něco psal, protože zjistit, jak co kdo myslel, není cílem tematické analýzy. Témata, která se opakují a různě transformují v projevu konkrétního člověka, tak mohou činit prostě proto, že jsou v tom daném okamžiku pro toho člověka důležitá a relevantní, a bez toho, aby jimi sledoval nějaký záměr.

Dalšími dvěma subtématy pod **tísní** jsou **špatný život** a **otupělost**, ta jsou však současně na pomezí příslušnosti k tématu **pokroucenosti**.

Jak jsem zmínila výše, jedním ze zásadních rozdílů mezi touto a předchozí deskou je totiž změna paradigmatu. V *La Grasa de las Capitales* se nízká kvalita života připisovala výhradně

[206] Anécdotas: Encuentro con el diablo. La historia del rock argentino. Online. Dostupné z: http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/anec8.html (konzultováno 17.2.2024).
Encuentro con el Diablo. Serú Girán Wiki. Online. Dostupné z: https://serugiran.fandom.com/es/wiki/Encuentro_con_el_Diablo (konzultováno 17.2.2024).
[207] https://www.youtube.com/watch?v=8rTY6KiBr3A&t=483s (konzultováno 17.2.2024).
[208] https://www.youtube.com/watch?v=O_i965DZQec (konzultováno 17.2.2024).

vnějším faktorům, jimž jsme „my“ padli za oběť, ono „my“ však zároveň znamenalo útěchu ve vědomí, že jsme jiní, lepší samozřejmě, než zbytek lidí. Třeba jsme se snad i pokusili zapadnout mezi většinu, ale nemohli jsme, protože „my“ tu autenticitu prostě v životě potřebujeme. Otupělost a neupřímnost tedy na minulé desce patřila ostatním lidem, „jim.“

To se na *Bicicleta* mění. V předchozích kapitolách jsem nadefinovala dva základní teoretické rámce, skrze které Garcíovu tvorbu nahlížím: SIT a teorie emocí. Optikou teorie emocí se jedná o pomalu se projevující efekt únavy z emočního úsilí a utrpení, která ústí v emoční management. V měřítku teorie sociálních identit se děje víceméně to samé na kolektivní škále: meziskupinový konflikt sice posiluje „naši“ soudržnost, ale „my“ si přestáváme být tak jisti sami sebou a svým přesvědčením.

Téma **pokroucenosti** a jeho subtémata (otupělost, špatný život, ztráta hodnot, neautenticita) nyní zahrnují i *nás*. Represe je jedna věc, to, jak se k ní člověk postaví, je věc druhá. Opět navštivme „Encuentro con el Diablo.“ García, tázaný na názor ohledně „této situace,“ si raději myje ruce, snižuje sám sebe, podceňuje váhu svého slova, aby nemusel nic říkat:

Yo solo soy un pedazo de tierra
No me confunda señor por favor[209]

Posléze propadá úzkostným úvahám, kolik si toho asi může dovolit říct, kolik lidí smýšlí jako on, a nakonec si stýská, proč musí být zrovna on první na ráně:

Qué tensión que hay en el ambiente
¿Cuántos pensarán como yo?
Si las papas están calientes
¿Por qué tengo que ser yo el del primer mordiscón?[210]

[209] Já jsem jenom kus hlíny / nepleťte si mě s nikým, pane, prosím
[210] Takové napětí ve vzduchu / kolik jich asi smýšlí, jako já? / Jestli jsou ty brambory horké / proč musím být já ten, co si má kousnout první?

Nejlepším příkladem, na němž lze tuto změnu ukázat, je pak „Desarma y Sangra." Ta obsahuje zmíněná subtémata **cenzury** a **násilí** (le corta las manos / le quita la voz), po nichž okamžitě následuje verš reprezentující subtéma **špatného života**, na nějž opět ihned navazuje subtéma **ztráty hodnot**. Ukazuje se totiž jako zhola nemožné se nenechat ovlivnit tlakem, který diktatura na člověka vyvíjí, a zachovat sám sebe. Lidé v „Desarma y Sangra" doslova sotva existují a pod tíhou represivního systému zapomínají na vlastní lidství:

La gente se esconde o apenas existe

Se olvida del hombre, se olvida de Dios[211]

Poté sloka **tísně z prostoru**:

Miro alrededor

Heridas que vienen / sospechas que van

Y aquí estoy[212]

A konečně poslední sloka, v níž protagonista „myslí na duši, která myslí, a protože myslí, není duší, skládá zbraně a krvácí." Když musí duše přemýšlet, přestává být duší; to jest, když musíme klást rozum do cesty tomu, co bychom sami chtěli (emotional management), přestáváme to být my. „Desarma y Sangra" je prostá posměšků a jízlivých poznámek na účet lidí, co takto žijí, nebo vymezování se vůči takovému chování; text skladby v souladu s její hudební skladbou vyznívá víc než cokoli jiného melancholicky a odevzdaně – prostě to tak je a dělají to všichni.

Dalo by se očekávat, že téma **vnitřního konfliktu** bude navazovat právě na tuto ztrátu ideálů; není tomu tak. Vnitřním konfliktem se zde myslí vztah Argentince nebo Argentinky ke své zemi. Zárodek tohoto tématu se mimochodem objevil už na předchozí desce na „Canción de Hollywood" ve zmíněném verši „ves la tierra en que naciste, sos vos." Tento vztah García vyjádřil v „Canción de Alicia en el País" slovy o „zemi nikoho, která je ale moje:"

Estamos en la tierra de nadie

Pero es mía

Ve stejné skladbě se také komentuje dilema odejít/neodejít. Alicia si opakuje, že odejde, že se odsud dostane, a nakonec zůstává doma, protože neví, kde jinde by mohla žít:

[211] Lidé se schovávají nebo sotva žijí / zapomínají na člověka, zapomínají na Boha
[212] Dívám se kolem / zranění přichází / podezření odchází / a tady stojím já

Te vas a ir, vas a salir

Pero te quedás

¿Dónde más vas a ir?[213]

Tento vztah je mimochodem dodnes – z odlišných důvodů pochopitelně – dost ambivalentní; jako anekdotickou zkušenost můžu uvést svůj krátký pobyt v Buenos Aires, kde se víceméně každá debata na téma Argentinské republiky nesla v duchu prohlášení, že Argentina je un quilombo, bordel, že se tady absolutně nedá žít a že není divu, že všichni mladí lidé odcházejí, na což obvykle jedním dechem navazovaly ódy na rock nacional, fotbal, krásy argentinského venkova, do sedmi ráno trvající večírky, asados a ulice čtvrti Belgrano. Zpět v Praze vypadaly hovory s expaty podobně – s přidaným bonusem emotivního stýskání nad mými fotografiemi z cesty.

Posledním poznatkem k desce budiž toto: *Bicicleta* je prvním zkoumaným albem, které nelze označit za konceptuální, protože nemá žádný nosný pilíř (jímž byly u *Instituciones* instituce a autority, u *Películas* filmy, u *La Grasa de las Capitales* masová městská kultura). Svou roli v t om bezpochyby sehrála i skutečnost, že zatímco doposud se García minimálně podílel na drtivé většině skladeb, na tomto albu je podepsaný pouze pod pěti z osmi písní, a tři napsali jeho spoluhráči.

8.1.5 Clics Modernos

Poslední zkoumané album, natočené v New Yorku a vydané v listopadu roku 1983, je tvořeno podobně jako třeba deska *Películas* osou ústředních témat:

Téma **diktatura** (19), subtémata **exil** (3), **tíseň** (4), **násilí**/**represe** (5).

Téma **změna** (13), subtémata **skepse** (4), **očekávání změny** (7).

a dvě témata vedlejší, přilehlá a související ovšem s oběma tématy hlavními:

Téma **sebereflexe** (9).

Téma **láska** (5).

Tematicky se *Clics Modernos* zpočátku zdály roztříštěné do té míry, že se jednotlivé kódy téměř nedaly zařadit pod širší témata. Spásnou myšlenkou se ukázalo změnit přístup k albu a podívat se na něj z větší dálky. Když jsem přestala hledat témata přítomná v těch či oněch verších několika písní a zaměřila se místo toho na to, o čem vypovídají skladby celkově, zjistila jsem, že

[213] Vypadneš odsud, odejdeš / ale zůstáváš / kam jinam bys šla?

album lze víceméně rozdělit na dvě ústřední témata: za prvé, reminiscence **diktatury**, za druhé, probíhající **změna**.

Ústřední témata se potom dále větví na subtémata významem přiléhající k jedné či druhé straně. Nahlédneme-li *Clics Modernos* tímto prismatem, objevíme překvapivě souměrné rozložení skladeb na ty, které tematizují pomalu ale jistě končící vojenskou vládu, a na ty, jež reflektují začínající období změn a očekávání z něj plynoucí – konkrétně 4 písně („Plateado Sobre Plateado," „No Me Dejan Salir," „Dos Cero Uno," „Nos Siguen Pegando Abajo") vypovídají převážně o **diktatuře**, 4 („No Soy un Extraño," „Nuevos Trapos," „Ojos de Video Tape," „Bancate Ese Defecto") se zaměřují na **změnu** a jedna – „Los Dinosaurios" – stojí jaksi na pomezí (o této velmi specifické skladbě podrobněji níže).

Nejedná se samozřejmě o nepropustné rozdělení. Ve skladbách majoritně soustředěných na končící diktaturu najdeme verše a sloky hovořící o nezadržitelně příchozí změně a naopak – například skladba „Nuevos Trapos" (**změna**), která zeitgeist odráží na pozadí milostného motivu a následně i v refrénu doslovně slovesem cambiar, změnit:

Y aunque cambiemos de color las trincheras

Y aunque cambiemos de lugar las banderas[214]

ale celá její druhá sloka hovoří o teroru, který jsme sdíleli, a zoufalství, ve kterém jsme společně žili – poměrně zřejmá narážka na Proces národní reorganizace.

Habiendo compartido aquel terror

Habiendo convivido en esa desolación total

Ya no es necesario más[215]

Dále z korpusu vyvstala dvě témata takříkajíc univerzální. Jedná se za prvé o téma **lásky**, za druhé o téma **sebereflexe**: v obou případech vystupují v textech poměrně nezávisle na tom, zdali se jedná o skladbu diktaturní, nebo změnovou.

Láska je totiž v Garcíových textech hodnotou, která přesahuje politické systémy. Láska se vzpírá diktaturní represi; výmluvně nazvanou „Nos Siguen Pegando Abajo" (**diktatura**) otevírají ironické verše o dvou zamilovaných, (ona je „mladší" a on „normální") kteří páchají smrtelný hřích. Vzpomeňme opět vztah vojenské diktatury vůči mladým lidem: jak bylo popsáno v části zabývající se společensko-historickým kontextem, mocenský aparát mládí

[214] A i když změníme barvy příkopů / a i když vyměníme místo vlajkám

[215] Sdíleli jsme onen teror / společně jsme žili v totálním zoufalství / už není třeba víc

vnímal jako automaticky nebezpečný segment populace. Onen smrtelný hřích dvou protagonistů skladby tedy není nic než to, že jsou, a že jsou spolu.

Ella es menor, él es normal

y lo que están haciendo es un pecado mortal[216]

Obr. 13. Fotografie pořízená na rohu Walker Street a Cortlandt Alley v New Yorku. Album se původně mělo jmenovat *Nuevos Trapos*, Garcíovu pozornost ovšem během focení s fotografem Ubertem Sagramosem upoutalo graffiti siluety muže a nápis MODERN CLIX. Enter *Clics Modernos*.

Ještě zřejmější je vzdorovitý a současně svým způsobem útěšný charakter lásky v „No Me Dejan Salir“ (**diktatura**), kterou téměř zcela tvoří stížnosti na pocit uvězněnosti, nemohoucnosti, nesvobody (no me dejan salir / no puedo pensar / no puedo vivir[217]). V refrénu ovšem protagonista skladby všechnu nepohodu ruší několikrát opakovanou pozitivní afirmací, že vprostřed toho všeho je jedinou obranou věřit tomu, co cítí:

[216] Ona je mladší, on je normální / a to, co dělají, je smrtelný hřích (*Nos Siguen Pegando Abajo)*
[217] Nemůžu jít ven / nemůžu myslet / nemůžu žít

Tengo que confiar en mi amor

Tengo que confiar en mi sentimiento[218]

Dá se tedy říct, že láska je na Clics Modernos nejsilnějším lékem proti emočnímu utrpení a nejsilnější motivací pro emoční úsilí; dokud milujeme a jsme milováni, kladené překážky se překonávají snadněji. Zároveň je upřímný cit ultimátním projevem autenticity: viz verš v druhé sloce též písně „no puedo sentir si amor es un pensamiento," nemůžu cítit, jestli je láska myšlenka. Vzpomeňme „Desarma y Sangra" z předchozí desky, na níž duše, která přemýšlí (tj. musí se chovat vypočítavě, musí filtrovat, zastírat svou podstatu a provádět emoční management), přestává být duší. Jestli mám začít přemýšlet o svém citu – ergo ho „managovat" – přestávám to být já.

Když se pak téma **láska** vyskytne ve skladbě zaměřené na **změnu**, stává se tím, co se (na rozdíl ode všeho ostatního) nemění, co zůstává konstantní. Výše zmíněná „Nuevos Trapos" funguje svým způsobem jako negativ nebo řekněme druhá strana mince vůči „No Me Dejan Salir." Obě písně jsou technicky vzato lovesongy; každá z nich vypráví o lásce v opačných situacích (diktatura versus demokracie); u obou skladeb láska vystupuje jako síla na politickém režimu naprosto nezávislá. „Nuevos Trapos" otevírá sloka prostě milostná:

Daría cualquier cosa por amar

Daría cualquier cosa por poderte dar un poco más

Más de lo que puedo dar[219]

Výše jsem komentovala atmosféru změn reflektující refrén skladby, neuvedla jsem jej však celý. Pokračuje totiž takto.

Y aunque cambiemos de color las trincheras

y aunque cambiemos de lugar las banderas

Siempre es como la primera vez

Y mientras todo el mundo sigue bailando

se ven dos pibes que aún siguen buscando

Encontrarse por primera vez[220]

Tedy ano, měníme vlajky, měníme příkopy, celý svět tančí, ale dva se hledají, aby se poprvé potkali, což – přinejmenším pro Garcíu – všechna předání moci a veškerou demokratizaci přebíjí.

[218] Musím důvěřovat své lásce / musím důvěřovat svému citu

[219] Dal bych cokoli za lásku / dal bych cokoli, abych ti mohl dát trochu víc / víc, než kolik můžu dát

[220] A i když změníme barvu příkopů / a i když přemístíme vlajky / vždycky je to jako poprvé / a zatímco všichni tančí dál / vidíš dvě děcka, co se pořád snaží / poprvé se setkat

Téma **diktatura** s sebou nese doslovnost dosud neviděnou. Výrazná subtémata **represe**, **násilí** a **exil** nebylo vůbec třeba hledat ani interpretovat, protože v textech jen tak stojí, jinotaje prosta. Děje se tedy revers procesu, který jsem popsala v rámci analýzy alba *Películas*: v roce 1976 se Argentina ocitla v diktátorském vojenském režimu a García metaforizoval skoro doslova jako o život. Roku 1983 vojenská vláda pomalu předává moc civilistům, Argentina se demokratizuje a Garcíova poetika se stává konkrétní, doslovně útočnou, téměř agresivní. V „Nos Siguen Pegando Abajo" se explicitně žaluje na policejní násilí: García několikrát opakuje, jak ho (jedná se o mužskou polovinu onoho páru, co páchá smrtelný hřích) pořád a pořád tlučou a nás (sic!) srážejí dolů. Když chlapec omdlí, dojde dokonce k přímému obvinění toho, kdo mu to udělal: muži v šedém.

Miren, lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo
...
Él se desmayó delante de mí
No fueron las pastillas, fueron los hombres de gris[221]

Represe, zde ve formě noční vazby, opět zcela doslovně v „Dinosaurios:"

Hoy es sábado a la noche
un amigo está en cana[222]

Stejného zacházení se dostává subtématu **exilu**, jemuž se nejvíce věnuje skladba „Plateado sobre Plateado." Kvůli sangre en nuestro hogar, krvi v našem domově, letadla přenášejí ty, co už to nevydrželi, buď do exilu, nebo zpět domů:

Aeroplanos cortando el celofán de un cielo tropical
Abriendo surcos van a llevar hacia el exilio o la vuelta
A los que ya no aguantaron más[223]

Zde se potvrzuje moje hypotéza z *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*, a sice: když García může, řekne to napřímo. Násilí, které tři roky nazpět metaforizoval v „Canción de Alicia en el País" takovým způsobem, že ani jeho spoluhráči si nebyli jistí, o čem píseň vlastně je, nyní

[221] Dívejte, pořád ho bijí / bijí ho znova a znova / pořád nás srážejí dolů ... Omdlel přede mnou / nebyly to prášky, byli to muži v šedém
[222] Dnes je sobota a noc / kamarád je ve vazbě
[223] Letadla stříhají celofán tropického nebe / otevírají brázdy a nesou směrem k exilu nebo návratu / ty, co už nemohli dál

popisuje klubová scéna z „Nos Siguen Pegando Abajo," v níž „nevěsta zůstala bez svatby a rýže / a ženicha odvlekli mnohem víc než dva."

Tíseň, tolik přítomná v posledních třech deskách, v *Clics Modernos* sice figuruje, ale již pouze jako poměrně okrajové subtéma. Vraťme se například k „Nos Siguen Pegando Abajo," kde po dvou slokách a dvou refrénech opakovaného a různě obměňovaného sdělení „mlátí nás," aniž by padl jediný lyrický verš, přichází bridge, kde se protagonista ztrácí před očima jako vyhasínající světlo:

Ma-ma-ma estoy yéndome
Soy como una luz apagándose[224]

Ve srovnání s předchozími alby dochází k poklesu významu tísně jakožto tématu jednak prostou kvantitou (srov. 4 výskyty u *Clics Modernos* oproti 12 na *Películas*, 11 na *La Grasa de las Capitales* a 9 na *Bicicleta*), především však kvalitativně: předchozí alba věnují nějaké formě stísněnosti celé skladby (viz „Viernes 3 AM," „Canción de Alicia" nebo „Hipercandombe"), jejichž texty navíc popisují tento stav jako něco, z čeho v podstatě není úniku, nebo jako možná východiska prezentují v lepším případě otupit se falší popkultury, v horším se v noci z pátku na sobotu střelit do spánku, jak se děje ve „Viernes 3 AM." *Clics Modernos* přináší téma tísně a nepokoje buď v kontextu zlostné, energické akuzace („Nos Siguen Pegando Abajo") a tím se album téměř vrací do polohy, kterou García zaujímal na *Instituciones,* jako něco, co se již brzy změní („Dinosaurios"), nebo jako něco, čeho se lze zbavit tím, že nebudeme klesat na mysli („No Me Dejan Salir"). Současně berme v potaz hudební doprovod textů – „Nos Siguen Pegando Abajo" i „No Me Dejan Salir" jsou rychlé, taneční disco skladby.

Nyní je třeba adresovat dinosaura ve skříni. „Los Dinosaurios" je jedním z Garcíových největších hitů a obecný konsensus praví, že se v ní hovoří o osobách zmizelých během vojenské diktatury. Text skladby této interpretaci pravda dost nahrává.

Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amás puede desaparecer
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer de la calle
Los amigos del barrio pueden desaparecer

[224] Ma-ma-ma, odcházím pryč / jsem jako zhasínající světlo

Pero los dinosaurios van a desaparecer[225]

Vzhledem k náboji, který v argentinské španělštině slova desaparecer nebo desaparecido mají, není význam písni publikem přiřčený k divení. Producent alba Joe Blaney se nechal slyšet, že když se několik Garcíových argentinských přátel zúčastnilo zkoušky skladby, v polovině skladby se zvedli a odešli plakat.[226] Charly v roce 2002 v rozhovoru pro Rolling Stone tuto interpretaci dementoval, konkrétně „přísahá, že když to psal, nemyslel na vojáky." Dále uvedl, že „text má co do činění spíš s pocitem nepřítomnosti, který vznikne, když o něco přijdeš, od lásky po kartáček na zuby."[227] Toto prohlášení ovšem argentinské publikum vesele ignoruje (argentinský Rolling Stone jej doslova označil za „nesprávné a geniální"[228]) a status Dinosaurů coby emotivní hymny o obětech diktatury zůstává neotřesitelný. Na toto nahlížení na skladbu jsem přistoupila i v analýze, a tak vyvstalo poslední diktaturní subtéma **desaparecidos**. Je sice okrajové počtem výskytů – mimo „Dinosaurios" se na desce neobjevuje – vzhledem k popularitě a významu písně pro argentinské posluchačstvo a zejména pak vzhledem k tomu, jak palčivou otázkou zmizelí v Argentině dodnes jsou, jsem ale usoudila, že si zasluhuje zmínku. Příkladem slávy, jíž se skladba těší, budiž třeba vystoupení sedmnáctiletého argentinského hudebníka Milo J na festivalu Primavera Sound Buenos Aires 2023, které bylo otevřeno právě reinterpretací skladby „Los Dinosaurios". Magazín *Gente* o události reportoval slovy „(*Milo J*) vystoupil na pódium v doprovodu kapely, která slibovala důstojné vypořádání s jednou z nejikoničtějších hymen rocku ve španělštině."[229]

Jak jsem avizovala na začátku kapitoly, „Los Dinosaurios" jsou mostem mezi tématy diktatury a změny. Celá první sloka (citovaná výše) vypovídá o tom, kdo všechno se může jen tak vypařit: přátele, zpěváci z rádia, lidé, o kterých se píše v novinách atd. Zmizet se dá ze vzduchu i z ulice. Zdá se zatím, že skladba je pevně ukotvená v diktatuře. Při druhém opakování refrénu však dojde ke změně ve výčtu a ke změně tématu:

Los amigos del barrio pueden desaparecer

Pero los dinosaurios van a desaparecer[230]

[225] Kamarádi ze čtvrti můžou zmizet / zpěváci v rádiu můžou zmizet / ti, co jsou v novinách, můžou zmizet / člověk, kterého miluješ, může zmizet / ti, co jsou ve vzduchu, můžou ve vzduchu zmizet / ti, co jsou na ulici, můžou na ulici zmizet / kamarádi ze čtvrti můžou zmizet / ale dinosauři zmizí

[226] Rolling Stone, 2015.

[227] Ibid.

[228] Ibid.

[229] OLIVERA, Sofía. *Milo J cantó "Los Dinosaurios" y homenajeó a Charly García en el Primavera Sound Buenos Aires*. Magazín *Gente*, 27. listopadu 2023. Online zdroj. Dostupné z: https://www.revistagente.com/entretenimiento/musica/milo-j-canto-los-dinosaurios-y-homenajeo-a-charly-garcia-en-el-primavera-sound-buenos-aires/ (cit. 4.1.2024).

[230] Kamarádi ze čtvrti můžou zmizet / ale dinosauři zmizí

Tedy přátelé zmizí možná, zato dinosauři určitě. Vzhledem k recepci skladby, již jsem popsala výše, je nasnadě, koho si za ony dinosaury dosadilo publikum: dinosauři zmizí, diktatura skončí. Nastane **změna**.

Podívejme se teď na druhé ústřední téma. Způsob, jakým o změně García mluví, je nejednoznačný v tom smyslu, že k ní přistupuje a hovoří o ní současně dvěma různými způsoby; na jednu stranu ji vnímá, nepopírá a sem tam i vítá s jistou opatrnou nadějí na lepší budoucnost, jako například v „No Soy un Extraño," kde „věznitelé lidskosti," kteří jsou (u moci) teď, už nikoho nezajímají, a ti, co je co nevidět vystřídají, budou bez předsudků:

Desprejuiciados son los que vendrán
Y los que están ya no me importan más
Los carceleros de la humanidad no me atraparán[231]

Na stranu druhou García nepodléhá přehnanému optimismu. Výrazným subtématem změny je **skepse**. Příkladem budiž „Ojos de Videotape," která změnu v reflektuje v první sloce (¿no ves que espero resucitar? / mientras mirás esos ojos de video tape)[232] i druhé (ya llega aquel examen del bien y el mal / ya llegan las noticias cruzando el mar),[233] ovšem nepočítá se s tím, že bude snadná. Svět jí vždycky bude klást obstrukce; někdo se bude nostalgicky ohlížet do minulosti, někdo bude radši strkat hlavu do písku:

Este mundo extrañará por siempre
La película que vi una vez
Y este mundo te dirá que siempre
Es mejor mirar a la pared[234]

Pod **skepsi** spadá zvláštní kód, který jsem pojmenovala **potřeba změny zevnitř.** Je se skepsí úzce spojen a vyznačuje se velmi ostrou kritikou soudobé Argentiny a vyjádřením pocitu nespokojenosti. Ten je sice velmi přítomný i na předchozích deskách, opět však platí trend poklesu tísně, strachu a osamělosti. Střídá je totiž nová emoce: vztek.

[231] Ti co přijdou, budou bez předsudků / a ti, co už tu jsou, mě dál nezajímají / věznitelé lidskosti mě nepolapí
[232] Nevidíš, že čekám na vzkříšení? / Zatímco ty se díváš na ty videokazetové oči
[233] Už přichází ta zkouška dobra a zla / už přichází zprávy ze zámoří
[234] Tomuhle světu bude vždy chybět / film, který jsem jednou viděl / a tenhle svět ti řekne, že vždycky / lepší se dívat do zdi

Hace tiempo que no leo ni veo nada

Porque me ofende que todo esté tan mal

Y hasta las personas lindas me dan rabia

Y los chicos y las chicas no hacen nada por cambiar[235]

Za prvé: vztek je něco, co si García naposledy dovolil vyjádřit v roce 1974 na *Instituciones*. Nyní jej už nečeká emoční utrpení, když projeví, že ho to tady všechno štve. A stejně jako v případě kritiky věcí „faktických" jako policejního útlaku nebo násilných zmizení platí Garcíovo pravidlo „když můžu, tak to řeknu." I v případě vyjadřování emocí se otevírají stavidla.

Za druhé: na *Clics Modernos* dochází k dalšímu posunu v sociální identitě, respektive v jejím prohlubujícím se oslabení. Na celé desce se nějaká forma konfliktu my vs. oni objevuje jednou, a to v „Nos Siguen Pegando Abajo." Už to nejsou nějací oni konformisti, oni rodiče, oni autority, oni instituce, oni mlčící většina, proti kterým García brojí – už to jsou prostě holky a kluci; my. Ochranné dělení světa na nás, kteří jsme utlačovaní, ale máme pravdu, a je, kteří si žijí dobře, ale pravdu nemají, už není potřeba. (Viz kapitola představující rock nacional argentino a poznatek Pabla Vily, že do té doby rozhádaná rockerská obec se semkla právě během diktatury, kdy měla společného nepřítele a naopak byla za společného nepřítele označena státní mocí.) „Bancate ese Defecto," z níž úryvek pochází, je přímým apelem na posluchačstvo – všichni by měli bancar su defecto, tedy převzít zodpovědnost za svoje chyby, přijmout je, nepřetvařovat se. Změna totiž nevyhnutelně přijde, lidé na ni však musí být připraveni:

Porque algún día se va a abrir esta trampa mortal

Pero hasta entonces llevarás en tu cara una sombra

Y no presumas más de ser un humano normal

Y no te hagas más el gil, el defecto te nombra[236]

García nicméně naštěstí nekáže svému publiku, aniž by pochyboval sám o sobě. Posledním tématem alba, tématu **skepse** velmi příbuzné, je **sebereflexe**, prvně se objevivší na albu *Bicicleta*.

Vraťme se opět k intertextuálním vztahům uvnitř Garcíova díla. Jak jsem avizovala v podkapitole zaměřené na album *Películas*, *Clics Modernos* se z tohoto hlediska odlišují od

[235] Už nějakou dobu na nic nekoukám a nic nečtu / protože mě uráží, že je všechno tak špatně / i hezcí lidé mě štvou / a kluci a holky nedělají nic pro změnu

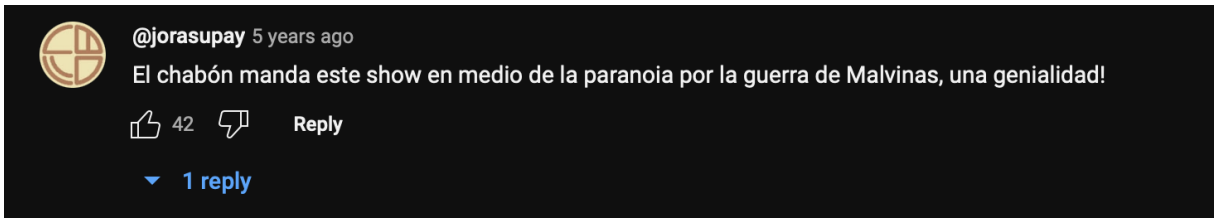
[236] Protože jednoho dne se takhle smrtonosná past otevře / ale do té doby budeš mít v tváři stín / a už se nesnaž být normální člověk / a už ze sebe nedělej blbce, defekt ti dává jméno

ostatních desek proto, že zatímco v předchozí zkoumané tvorbě se opakování témat jeví spíše jako nevědomé, nebo spíše zapříčiněné prostě tím, že tato témata zůstávala relevantní, naše deska číslo pět (i pod vlivem bezprecedentního přelomu probíhající demokratizace v „reálném" světě) se odkazuje na minulost s nějakým záměrem. Na *Clics Modernos* García hledí na text vzniklý v době uplynulé a aktivně s ním bilancuje.

Nad změnou, kterou on sám prošel, García uvažuje v „No Soy un Extraño." Přemítá nad vlastními předsudky a následně vyjadřuje naději na budoucnost bez nich ve výše citované sloce. Sebereflexi je dále věnovaná celá „Dos Cero Uno." Zpívá se v ní o muži označovaném prostě jako él, on; hned v prvním verši však všem, co jsou obeznámeni s Garcíovskými reáliemi, dochází, že řeč je o Charlym.

Él se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci[237]

Oním zaprodáním se Fioruccimu se myslí sponsoring, kterým Garcíovi značka džínů Fiorucci[238] zaplatila mimo jiné také impozantní scénografii koncertu ve stadionu Ferro v prosinci roku 1982, v jejímž rámci ke konci „No Bombardeen Buenos Aires," poměrně zřejmé reakce na válku o Falklandy/Malvíny z Garcíova předchozího alba *Yendo de la Cama al Living*, začaly vzduchem létat rakety, zaznívat exploze a celé pódium se zaplnilo dýmem.[239] Ráda bych upozornila na jeden komentář pod Youtubovým videem, na které se v předchozí větě odkazuji, jež volně překládám takto: „týpek tam pošle takovouhle show vprostřed paranoie kolem války o Malvíny, génius!" (obr. 14).



Obr. 14. El chabón manda este show en medio de la paranoia por la guerra de Malvinas, una genialidad. Screenshot pořízen 8.2.2024.

V druhé sloce se ovšem García obhajuje a přihlašuje opět ke své autenticitě. Podceňuje svou slávu slovy, že nemá najatého ani bodyguarda, protože není Lennon, a dále tvrdí, že:

[237] Přestalo ho bavit dělat protestsongy a zaprodal se Fioruccimu
[238] FIRPO, Hernán. Fiorucci, la marca que "compró" a Charly García, indignó a Luca Prodan y logró que la mujer se pusiera un jean. *Clarín* 9.1.2021. Online zdroj. Dostupné z: < https://www.clarin.com/espectaculos/fiorucci--marca-compro-charly-garcia--indigno-luca-prodan-logro-mujer-pusiera-jean_0_HClkmwofQ.html> (konzultováno 8.2.2024).
[239] Charly García: No Bombardeen Buenos Aires. Živě ve Ferro, 1982. Online. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=h3jMPlI92Ds (cit. 8.2.2024).

Un día volverá a las fuentes

No creo que pueda dejar de protestar

Anda ocupado, perdió algo de fama, pero no le va mal[240]

Dvě zásadní sdělení. Za prvé: já pořád protestuju, nezaprodal jsem se. Za druhé: sláva mě nezajímá, dělám si, co chci. García jako by zde hájil svou rockerskou čest založenou zejména na tom, že „nikdy nezradil sám sebe,“[241] zároveň se však definitivně loučil s polohou toho, kdo mezi samými lháři říká pravdu, které se tak dlouho držel. Po této sebeobhajující se sloce totiž přichází coda (závěrečná pasáž skladby, která obvykle nějak doplňuje její základní strukturu), v níž zazní čtyřikrát zopakované jediné slovo: transás.

García v *Clics Modernos* už se nespokojuje s vědomím, že „my“ máme pravdu a „oni“ ji nemají, i když jsou silnější, a nechce, aby k němu jeho posluchači a posluchačky vzhlíželi, protože není v ničem lepší než kdokoli jiný. Přestáváme se schovávat za „nás“ – o svůj život se musí starat každý sám. Viz

Pero a la vez quiero decirte

que te encargues de tu vida

porque yo no soy mejor que vos

Vos no sos mejor que yo[242]

8.2 Diskuse a interpretace výsledků analýzy

Teď, když máme identifikována a popsána všechna témata přítomná v textech zkoumaných desek, podívejme se, jak korpus pracuje jako celek.

Anekdoty o institucích jsou v roce 1974 mimořádně okleštěné album. Kódy s největší výpovědní hodnotou jsem převážně získala z těch částí desky, které musely být změněny. Nabízí se otázka, jestli má cenu zkoumat texty, které se k dobovému posluchačstvu nedostaly buď vůbec, nebo zazněly pro velmi omezené publikum na živých koncertech. Moje odpověď zní ano, jednoznačně. Protože za prvé: příležitost nahlédnout rozdíl mezi censurovaným a necensurovaným Garcíou má obrovskou výpovědní hodnotu o tom, co censura a autocensura reálně dělá s uměním. Za druhé: toto zjištění lze poté aplikovat en bloc na celý korpus a použít jako argument pro tezi, že Garcíovy texty jsou bez ohledu na rok vydání kritické a místy i protestní.

[240] Jednoho dne se vrátí ke kořenům / nemyslím, že dokáže přestat protestovat / má toho hodně, přišel o trochu slávy, ale špatně se mu nevede

[241] Rozhovor s Jorgem Lanatou, 2000. Online zdroj. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWI (cit. 13.10.2023).

[242] Ale taky ti chci říct / aby ses ujala svého života / protože já nejsem lepší než ty / ty nejsi lepší než já

Míra explicitnosti a konkrétnosti v hudebních textech Charlyho Garcíi má trajektorii písmene U, tedy začíná poměrně vysoko v *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*, strmě klesá s příchodem vojenské vlády v *Películas*, drží se nízko v *La Grasa de las Capitales*, opatrně vzrůstá v *Bicicleta* (souběžně s přelomem desetiletí, kdy se junta začíná dostávat do potíží) a potom opět prudce stoupá v *Clics Modernos*, kdy už předání moci zpět do rukou civilů bylo takzvaně na spadnutí. To se pochopitelně odráží v tématech, jimiž se jednotlivá alba zabývají. Tento vývoj zároveň potvrzuje obecně známou nepřímou úměru čím represivnější režim, tím abstraktnější umění.

Před pučem vydané *Instituciones* jsou i ve své seškrtané podobě velmi konkrétní v tom, co se „nám" nelíbí: vnucované hodnoty, přetvářka, útlak, nesvoboda. Samotná skutečnost, že deska se kriticky vyjadřuje o jedné instituci argentinského státu za druhou, stojí v ostrém kontrastu s tím, co následuje v *Películas* a dalších albech až do *Clics Modernos*. Zde prim hraje téma tísně, která jako by neměla původce; a když už, tak je jím prostě nepříjemné prostředí. Až album *Bicicleta* naznačuje, že to, co celou dobu vadilo, mělo co dělat s vládou, s těmi, kdo drží v rukou moc. *Clics Modernos* se opět navrací s doslovností a tuto domněnku potvrzuje. Vypadá to tedy, že ačkoli pocity úzkosti, samoty a strachu byly bezpochyby nedílnou součástí života za vojenské diktatury, sloužily současně jako kamufláž pro to, co mělo být politickou kritikou.

Druhým významným trendem napříč korpusem je klesání užití dichotomie my vs. oni. To může být zapříčiněno jednak Charlyho postupným dospíváním a zjišťováním tristní skutečnosti, že nedělat kompromisy si v životě může dovolit opravdu málokdo, jednak jeho stoupající popularitou – těžko se vymezovat vůči establishmentu a televizi se stejnou vervou jako v třiadvaceti, když je člověku přes třicet a pravidelně v té televizi vystupuje – nebo kombinací obojího. Dalším faktorem potom byla jistě postupně slábnoucí diktatura.

Zajímavý výstup přineslo také teoretické ukotvení analýzy v SIT a teorii emocí. Tyto dva rámce se ukázaly jako silně propojené: sociální identita, ke které se García hlásil, byla plodem nějakých jeho emocí, a naopak v něm příslušnost k ní vzbuzovala emoce další. Řečeno konkrétně: skutečnost, že García ke konci šedesátých let cítil stejnou averzi vůči hodnotovému systému svých rodičů, státem vnucovaným autoritám a argentinským institucím, jako ostatní buenosaireští puberťáci, kteří zároveň všichni poslouchali rockovou hudbu, vedla k tomu, že v nich jejich společné zájmy a emoční prožívání právě prostřednictvím poslechu stejného hudebního žánru vytvořily sounáležitost a pocit společné identity. Jinými slovy vznikla sociální skupina. Její členové a členky skrze konflikt s jinými skupinami, zde primárně s většinovou

společností, upevňovali vzájemný souhlas, podporovali se v emočním úsilí a vzájemně si byli útěchou ve chvílích emočního utrpení.

Není cílem této práce komentovat, jak se vyvíjela rockerská sociální skupina jako celek, protože to z daného pramene nelze dost dobře posoudit; můžeme však na základě Garcíových textů udělat jakousi případovou mikrostudii a popsat vývoj vztahu jedince – člena – vůči svojí skupině. Tento vztah zjednodušeně řečeno začíná pro Charlyho jako jednak zásadně důležitý, jednak v podstatě neproblematický, a první zkoumané album se nese v duchu „my jsme v pohodě a vy jste blbci." Po propuknutí diktatury se ono „my" a s ním spojený pocit určité morální nadřazenosti nad většinou přetavuje spíše v „my" útěšné; za prvé samotnou Garcíovou afirmací toho, že cítí stejné emoční utrpení jako jeho posluchačstvo, za druhé jakousi cenou útěchy spočívající v tom, že „aspoň se pořád snažím být sám sebou, aspoň nejsem jako oni" – takové je víceméně sdělení textů skladeb na albu *La Grasa de las Capitales* a již jen ve velmi o mezené míře i na následující desce *Bicicleta*.

Ke konci sedmdesátých let však souběžně dochází ke zlomu a García začíná svoji skupinu problematizovat. V textech z roku 1979 se na albu *La Grasa de las Capitales* prvně objevuje možnost, že „my" už taky trochu zkoušíme být jako „oni," protože „nás" po několika letech zmáhá únava z emočního úsilí a utrpení (zde můžeme klást paralelu s dějinným a společenským kontextem vzniku alba: diktatura již trvá třetím rokem, členstvo skupiny stárne, rocková hudba proráží do mainstreamu, větví se do různých menších žánrů a částečně tak ztrácí punc buřičství – tím se také snižuje vyhrocenost konfliktu mezi sociálními skupinami); v roce 1980 na albu *Bicicleta* se to již běžně děje nejen „nám" jakožto nekonkrétním jedincům, ale Charlymu Garcíovi osobně. Na demokratizační desku *Clics Modernos* potom těžko nahlížet jinak než jako na jakési definitivní sbohem Charlyho dosavadní sociální identitě, skrze které García přestává spoléhat na skupinu a stojí nově sám za sebe – a posluchačstvu radí, aby udělali to samé.

V neposlední řadě bych chtěla poukázat na rozpor, který podle mého názoru odhaluje další přínos analýzy. V kapitole 6.2.2. věnované vývoji argentinské rockové kultury uvádím s odkazem na Vilu, Cammacka a Manzano, že vojenská diktatura byla obdobím semknutí proti vnějšímu nepříteli, kterého vůbec nezajímaly vnitřní rozpory v rámci skupiny a perzekvoval ji prostě celou[243] a že z hlediska represe byly pro rockovou kulturu nejobtížnějším obdobím roky 1978-79[244]. Z těchto dvou skutečností můžeme udělat závěr, že tím pádem v těchto letech by se měla sociální identita a příslušnost ke skupině do Garcíových textů propisovat nejsilněji, jenže

[243] VILA, CAMMACK, 1987.
[244] MANZANO, 2017, str. 376.

to se neděje. Naopak rok 1979 a s ním příchozí deska *La Grasa de las Capitales* vnáší do sociální identity nový element, a sice pozorování toho, jak „nás“ začíná pomalu ale jistě většinová společnost pohlcovat.

La grasa de las capitales cubre tu corazón.[245]

Tím nechci rozporovat výše uvedené nálezy Manzano ani Vily s Cammackem; koneckonců závěr, který ze situace dělá *La Grasa de las Capitales* je, že to „my“ musíme vydržet, protože „naše“ hodnoty za to stojí. Považuji však za zajímavé a přínosné, že tato práce díky svému zaměření na umělecké vyjádření jediného člověka opět dokazuje nejednotu rock nacional jako sociální skupiny, kterou sice nikdo z autorstva tématem se zabývajícího nerozporuje, ale ani se neubrání tendenci přeci jen o rockové kultuře mluvit jako o nějakém soudržném tělese.

Vzhledem k tomu, že se jedná o umělecké dílo plné metafor a alegorií, nabízí se otázka: jsou vůbec texty reálně politicky kritické? Je interpretace správná? Domnívám se, že tato tematická analýza prokázala, že ano. Zjistila a otevřela vrstvy díla, které nemusí být zřejmá na první pohled. V analýze jsem ukázala, že existuje jednoznačná korelace mezi stoupáním a klesáním výskytu témat represe a cenzury a stoupáním a klesáním explicitnosti výroků ve zkoumaných textech obsažených, navíc jsem je skrze zvolenou metodu byla schopna uchopit a doslovně popsat. Zároveň existence necensurovaných verzí skladeb z *Instituciones*, stejně jako podoba textů na *Clics Modernos*, kdy už se García nemusel obávat perzekuce, poukazují na to, že když Charly García může, tak politicky nabitý je, a když nemůže, tak taky – jen se naučí svoje sdělení dobře zakamuflovat.

Odpovědí na výzkumnou otázku, tedy jaké jsou protestní prvky v Garcíově hudbě, záleží na konkrétním období. V době před pučem kontruje jako třiadvacetiletý kluk způsob života a hodnoty, které jemu i jeho soukmenovcům vnucuje většinová společnost „dospělých,“ a kritizuje víceméně každou instituci, jež tyto hodnoty afirmuje. Současně reflektuje pokrytectví této společnosti i její všudypřítomné politické násilí – nereflektuje ovšem sám sebe.

Během diktatury takové brojení není v rámci sebezáchovy prostě možné. I kdybychom počítali s tím, že v rámci zachování nějaké publicity na mezinárodní scéně si junta nedovolí zavraždit muzikanta, kterému chodí na koncerty desetitisíce lidí (nad čímž můžeme uvažovat dnes, ale těžko se na něco takového spoléhat roku 1976, notabene když o tři roky dříve u sousedů v Chile vojáci během puče nesrovnatelně slavnějšímu Víctoru Jarovi zpřelámali ruce a pak ho prostříleli jako řešeto), pokud chce García dál žít v Argentině a dál vydávat hudbu, nemůže si dovolit přijít

[245] Špína hlavních měst ti pokrývá srdce.

do studia a říct, že chce příštím albem spáchat atentát na instituce. Kritizuje a protestuje pořád, teď však proti věcem, které se těžko napadají: kdo může za to, že někdo bloudí ztracený ulicemi?

Nicméně v okamžiku, kdy García vycítí, že se ovzduší začíná pomalu měnit, vystartuje roku 1980 s „Canción de Alicia en el País“ a celým albem *Bicicleta* – zde s protestem metaforizovaným, ale přesně zamířeným. A v době, kdy Bignone vyjednává svobodné volby, jako by si Charly ve skladbě „Nos Siguen Pegando Abajo“ to, že může konečně nahlas říct „muži v uniformách nás mlátí a mlátí,“ téměř užíval.

9 Závěr

Analýza ukázala na prominentní témata, která se řeší na jednotlivých deskách; na to, jak tato témata získávají a ztrácejí v průběhu času na významu; a především na to, že García a jeho texty s ním prochází za deset zkoumaných let nějakým vývojem (spíš by bylo k podivu, kdyby ne), přesto však drží korpus pohromadě jako celek a má svou vnitřní logiku.

Zajímavým výstupem analýzy pro mě byl efekt censury, o kterém se zmiňuji v diskusi o výsledcích analýzy. Ne že bych nevěděla nebo si nedokázala představit, co způsobuje; upřímně mě však zaskočilo tematické ochuzení, kterým prošla deska *Instituciones* po preventivním zásahu Jorgeho Álvareze. A v opačném směru jsem poté byla srovnatelně překvapená při analýze následujících alb, která se zase významem hemží, z čehož také vytvářím jeden ze svých závěrů (tj. že se García prostě naučil svá sdělení kamuflovat použitím metafor a jejich sloučení do alegorie).

Párkrát nakousnutým, ale této práci povětšinou chybějícím elementem – a tedy možným předmětem dalšího bádání – je druhá strana hudební produkce: posluchačstvo. Jak vnímalo Garcíovy (potažmo jakékoli jiné) hudební texty – jestli vůbec? Nebo stačilo koupit desku, jít na koncert a cítit se mezi svými?

Zajímavým pramenem je bezpochyby dopisová sekce undergroundového časopisu *Expreso Imaginario*, která se během diktatury stala komunikačním kanálem jejího čtenářstva. To skrze vzkazy redakci psalo o svých pocitech, jedni reagovali na dopisy druhých atp. Pochopitelně pisatelé a pisatelky dopisů museli také svá sdělení nějakým způsobem kódovat. Četba takového pramene by přinesla více mundánní pohled na argentinskou rockovou subkulturu, dodala by informace o recepci rockové hudby a poskytla ucelenější obraz o této sociální skupině jako celku.

V dnešní historiografii stále ještě zbývá mnoho prázdných míst například co se týče historie genderu, který nabízí další prostor pro bádání a dějiny argentinského rocku nejsou výjimkou. Já na tom mám koneckonců sama svůj podíl. O změnu se zasazuje například Valeria Manzano, která v rámci svého studia mladé argentinské kultury druhé poloviny 20. století zaměřuje pozornost právě na dívky – posluchačky rockové hudby, jejich sexualitu a změnu postavení ve společnosti. Co se interpretek týče, do obecného povědomí vstoupila jména jako María Rosa Yorio nebo Fabiana Cantilo – a to je tak vše.

Celkem vzato se jedná o téma, které může pomoci nahlédnout dějiny argentinské každodennosti stejně jako poznat dobovou realitu. Domnívám se, že obojí je (nejen co se týče Argentiny) jedno z nejzajímavějších polí historické vědy; za prvé proto, že na rozdíl od prezidentů, generálů a jiných masových vrahů není ještě zdaleka popsané tolik, co by si zasloužilo, za druhé – a to už je jen můj osobní názor – protože jestli má dnes dějepis něco nabídnout, pak skromný nákres pro pochopení lidského života v jiném tvaru, než jaký má ten můj.

10 Ediční poznámka

Jelikož tato práce obsahuje poměrně velké množství názvů hudebních těles, desek i písní ve španělštině, považuji za vhodné ujasnit způsob jejich zápisu.

Názvy kapel píšu bez kurzívy a s velkými písmeny u každého význam nesoucího slova; u skupiny La Máquina de Hacer Pájaros tedy *de* s malým d, protože se jedná o předložku.

Názvy desek jsou uvedeny kurzívou a řešení velkých a malých písmen je stejné jako u hudebních těles, tedy *La Grasa de las Capitales*. Toto platí i pro názvy filmů (*Blackboard Jungle*) a knih (*Rock y Dictadura*).

Písně uvádím bez kurzívy mezi uvozovky se stejným řešení malých a velkých písmen: „La Grasa de las Capitales.“ V analýze poté na několika místech cituji písňové texty a v rámci šetření opisnými formulacemi uvádím skladbu do závorky bez uvozovek okamžitě za citát: „el asesino te asesina y es mucho para ti“ (Canción de Alicia).

A propos, víceslovné názvy skladeb a alb někdy zkracuji: „Canción de Alicia“ místo „Canción de Alicia en el País,“ *Instituciones* místo *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* atd.

Texty samotné potom cituji dvojím způsobem: buď uvnitř textu pouze česky nebo v originále (český význam vzápětí přikládám) a bez kurzívy, ale s patřičným grafickým oddělením: „yo miro por el día que vendrá,“ tedy vyhlížím den, který přijde.

Delší kusy textu uvádím v samostatném odstavci v původním španělském znění a oddělené kurzívou. Mnou provedený český překlad uvádím v poznámce pod čarou.

Yo miro por el día que vendrá

Hermoso como un sol en la ciudad[246]

Na několika místech odděluji do bloku i kratší citace. Dělám to proto, že chci na obsah citovaného textu upoutat zvláštní pozornost; jedná se například o onen bod 1.6. programového prohlášení junty, který považuji za klíčový pro pochopení vojenské diktatury a odděluji jej graficky od zbytku textu, aby věta vynikla:

Zintenzivnit v souladu s aktivitou vlády boj proti subversi.

Cizojazyčné výrazy, nejčastěji v angličtině a španělštině, nedávám do kurzívy, aby nedocházelo ke zmatení s poměrně velkým množství výše zmíněných názvů desek, písní a jiných děl, které tato práce obsahuje.

[246] Vyhlížím den, který přijde / krásný jako slunce ve městě

Mnohoslovné názvy někdy v rámci snahy neustále je neopakovat zkracuji, tedy z *La Grasa de las Capitales* pouze *Grasa*, z *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* pouze *Instituciones* at p.

Kde je to možné, snažím se vyhnout generickému maskulinu, protože normalizaci inkluzivního jazyka považuji za nevyhnutelný krok ve vývoji češtiny.[247] Kde tedy píšu hudebníci, muzikanti, rockeři atp., dělám většinou proto, že v dané skupině buď skutečně nebyly žádné ženy, nebo byla vnímána jako primárně mužská, což má pochopitelně samo o sobě výpovědní hodnotu o společnosti a historickém okamžiku, v němž se skupina nacházela. Na některých místech se samozřejmě obecnému mužskému rodu vyhnout v rámci zachování struktury češtiny vyhnout nelze.

Všechny překlady, pokud není uvedeno jinak, jsou moje.

A konečně: místy používám – vnímáno v kontextu česky psaných vědeckých prací – poměrně uvolněný jazyk a některé hovorové výrazivo, a to ze tří důvodů. Za prvé anglicky i španělsky psaná odborná literatura zabývající se argentinským rockem používá jazyk podobný – současný a přilehlý tématu. Zároveň a za druhé jsem napsala stostránkovou kvalifikační práci o člověku, který během televizního rozhovoru, ve kterém mu očividně lezly drogy z těla ven ušima, řekl redaktoru Lanatovi „¿sabés qué es el arte?“ a na Lanatovu odpověď „no, ¿vos?“ vypálil „sí. Cagarse de frío.“[248] Kdybych měla s takovým materiálem nakládat striktně v mezích akademického jazyka, vznikla by mezi studovanou věcí a způsobem, kterým o věci mluvím, vzdálenost působící obávám se až komicky. Za třetí je mi stylistická synkreze vlastní a baví mě.

[247] Tristní situaci veřejnoprávních médií, kde se s ženským rodem obtěžuje několik jednotlivců (a jednotlivkyň), vyvažuje etalon progresivní novinářské obce v čele s Filipem Titlbachem (Deník N), který naopak generické maskulinum nepoužívá téměř nikdy. Avantgardu tvoří potom na genderované problémy české společnosti zaměřené magazíny typu Druhá směna (https://druhasmena.cz).

[248] Dialog vypadá přeložený do češtiny takto: „víš, co je to umění?“ „ne, ty?“ „jo. Podělat se zimou.“ V překladu ztracený vtip spočívá v tom, že slova el arte, umění, a helarte, umrznout, se vyslovují ve španělštině stejně.

11 Bibliografie

I. Prameny

GARCÍA, Carlos Alberto:

se Sui Generis

Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Buenos Aires: Talent Microfón, 1974.

s La Máquina de Hacer Pájaros

Películas. Buenos Aires: Talent Microfón, 1977.

se Serú Girán

La grasa de las capitales. Buenos Aires: Sazam, 1979.

Bicicleta. Buenos Aires: SG Discos, 1980.

jako sólista

Clics modernos. Buenos Aires: Ariola, 1983.

II. Sekundární literatura

a. Odborné monografie

ADAMOLI, María Celeste. *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina: preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*. Buenos Aires: Ministerio de la Educación de la Nación, 2014.

ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harvest, 1971.

ATKINSON, Joshua D. *Journey Into Social Activism: Qualitative Approaches*. New York: Fordham University Press, 2017.

BRENIŠÍNOVÁ, Monika, KŘÍŽOVÁ, Markéta, BŘEZINOVÁ, Kateřina. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Praha: Karolinum, 2018.

COLLIER, Simon. *The Life, Music and Times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989.

CONDE, Oscar. *Poéticas del rock*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2007.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.

FAVORETTO, Mara. *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.

FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo. *Historia del Rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal, 1997.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londýn: Routledge, 1979.

JENKINS, Richard. *Social Identity*. New York: Routledge, 3. vydání 2008.

MANZANO, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, poítica y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.

MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una Vida de Charly García*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

MARTÍNEZ DE HOZ, José Alfredo. *Bases para una Argentina Moderna 1976-1980*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina S.A., 1981.

O'DONNELL, Guillermo. *Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism: Studies in South American Politics*. Berkeley: Institute of International Studies, 1973.

REDDY, William M. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SKIDMORE, Thomas, SMITH, Peter. *Modern Latin America* (6th edition). New York, Oxford: Oxford University Press, 2005.

STEPAN, Alfred. *Rethinking Military Politics*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

VILA, Pablo. *Rock Nacional: Crónicas de Resistencia Juvenil*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1985.

b. Články

ARONSON, Jodi. A Pragmatic View of Thematic Analysis. *The Qualitative Report*, vol. 2 no. 3, 1994.

BRAUN, Virginia, CLARKE, Victoria. Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, no. 3 (2006), str. 77-101.

BRIGGS, Charles, BAUMAN, Richard. Genre, Intertextuality, and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology*, prosinec 1992, vol. 2 no. 2, str. 131-172.

BRENNAN, James, CORDILLO, Mónica. Wroking Class Protest, Popular Revolt, and Urban Insurrection in Argentina: The 1969 „Cordobazo". *Journal of Social History*, vol. 27, n. 3 (spring 1994).

CARASSAI, Sebastián. Ni de izquierda ni peronistas, medioclasistas. Ideología y política de la clase media Argentina a comienzos de los años setenta. *Desarrollo económico*, Abril-junio 2012, vol. 52, n. 205, pp. 95-117.

CÓCARO, Gabriel. *Y al final, las instituciones terminaron ganando la partida*. Página 12, 16. prosince 2014. Online zdroj. Dostupné z: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-34271-2014-12-16.html (cit. 16.10.2023)

COWAN, Bainard. Walter Benjamin's Theory of Allegory. *New German Critique*, winter 1981, no. 22, str. 109-122.

EUSTACE, Nicole, LEAN, Eugenia, LIVINGSTON, Julie, PLAMPER, Jan, REDDY, William, ROSENWEIN, Barbara. AHR Conversation: The Historical Study of Emotions. *The American Historical Review*, prosinec 2012, vol. 117, no. 5, str. 1486-1531.

FABBRI, Franco, CHAMBERS, Iain. What Kind of Music? *Popular Music*, vol. 2, str. 131-143.

FAVERO, Bettina, MOSIEWICKI, Francisco. La Revolución Argentina es cosa seria: el humor político en la coyuntura del golpe de estado de junio de 1966. *Diacronie. Studi de Storia Contemporanea*, duben 2015, n. 24.

GOERTZEN, Chris, AZZI, María Susana. Globalization and the Tango. *Yearbook for Traditional Music*. 1999, vol. 31. str. 67-76.

HUTHWAITE, Motoko Fujishiro. Japanese Values: A Thematic Analysis of Contemporary Children's Literature. *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 5 no. 1 (březen 1978), str. 59-74.

KNUDSON, Jerry. The Argentine Press and the Dirty War, 1976-1983. *Latin American Perspectives*, Nov. 1997, Vol. 24, No. 6, pp. 93-112.

MANZANO, Valeria. "Rock Nacional" and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, vol. 70, no. 3, Jan 2014.

OSIEL, Mark. Constructing Subversion in Argentina's Dirty War. *Representations*, Summer 2001, vol. 75, n. 1, str. 119-158.

PORTER, James E. Intertextuality and the Discourse Community. *Rhetoric Review*, vol. 5 no. 1, 1986, str. 34-47.

TAJFEL, Henri, TURNER, John. The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In *Political Psychology*. Psychology Press, 2004, str. 277-291.

VILA, Pablo. Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning. *Revista de Música Latinoamericana*, 1989.

VILA, Pablo, CAMMACK, Paul. Rock Nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music* , May 1987, vol. 6, no. 2, str. 129-148.

WILHELM, R. Dwight. Censorship in Argentina. *International Social Science Review*, Winter 1991, vol. 66, no. 1, str. 21-28.

Audiovizuální/Elektronické zdroje:

Seznam zakázaných písní během vojenské diktatury. CONFER. Dostupné z: https://www.calameo.com/read/00270164911aaae4771eb (online zdroj, cit. 18.11.2023).

Anécdotas: Encuentro con el diablo. La historia del rock argentino. Online. Dostupné z: http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/anec8.html (konzultováno 17.2.2024).

Encuentro con el Diablo. Serú Girán Wiki. Online. Dostupné z: https://serugiran.fandom.com/es/wiki/Encuentro_con_el_Diablo (konzultováno 17.2.2024).

ASALE: Diccionario de americanismos. Heslo „careta." Online zdroj. Dostupné z: https://www.asale.org/damer/careta (cit. 16.11.2023).

ASALE: Diccionario de americanismos. Heslo „grasa". Online zdroj. Dostupné z: https://www.asale.org/damer/grasa (cit. 16.11.2023).

c. Novinové články

ANGUITA, Eduardo, CECCHINI, Daniel. *El señor „Tijeras“, el censor de la dictadura obsesionado con el sexo y las karatecas al que Sui Generis le dedicó una canción*. Infobae, 31.10.2020. Dostupné z: https://www.infobae.com/sociedad/2020/10/31/el-senor-tijeras-el-censor-de-la-dictadura-obsesionado-con-el-sexo-y-los-karatecas-al-que-sui-generis-le-dedico-una-cancion/ (online. cit. 30.10.2023).

Área Educación y Memoria de la provincia de Entre Ríos: *Entre Ríos de Memoria, Verdad y Justicia.* Editorial Entre Ríos, 2013. Online zdroj. Dostupné z: http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00164479/00164479.pdf (cit. 11.7.2023).

CONADEP: *Informe Nunca Más*, 1984. Online zdroj. Dostupné z: http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas-Indice.htm#C1 (cit. 17.7.2023)

FIRPO, Hernán. Fiorucci, la marca que "compró" a Charly García, indignó a Luca Prodan y logró que la mujer se pusiera un jean. *Clarín* 9.1.2021. Online zdroj. Dostupné z: https://www.clarin.com/espectaculos/fiorucci--marca-compro-charly-garcia--indigno-luca-prodan-logro-mujer-pusiera-jean_0_HClkmwofQ.html (konzultováno 8.2.2024).

Junta Militar: *Documentos Básicos y Bases Políticas para el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Junta Militar, 1980. Archiv Biblioteca Nacional para Maestras y Maestros, Buenos Aires. Online zdroj. Dostupné z: http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf (cit. 11.7.2023)

Murió Saint Jean, el que quería matar a todos. Deník *Página 12*, sobota 6. října 2012. Online zdroj. Dostupné z: https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-205033-2012-10-06.html (cit. 13.7.2023).

OLIVERA, Sofía. *Milo J cantó "Los Dinosaurios" y homenajeó a Charly García en el Primavera Sound Buenos Aires*. Magazín *Gente*, 27. listopadu 2023. Online zdroj. Dostupné z: https://www.revistagente.com/entretenimiento/musica/milo-j-canto-los-dinosaurios-y-homenajeo-a-charly-garcia-en-el-primavera-sound-buenos-aires/ (cit. 4.1.2024).

Peron and Wife Win in Argentina. The New York Times: September 24, 1973. Online zdroj. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1973/09/24/archives/peron-and-wife-win-in-argentina-majority-is-more-than-61backers.html> (cit. 1/7/2023).

ROLLING STONE no. 207, vydáno v tištěné podobě roku 2015. Dostupné z internetového archivu: https://es.rollingstone.com/arg-charly-garcia-100-mejores-canciones/ (online zdroj, cit. 30.10.2023).

TIMES 5. srpna 1974: *Music: Return Of a Supergroup*. Online. dostupné z: https://web.archive.org/web/20101015010648/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,879436,00.html (cit. 8.1.2024).

Viernes 3 AM: la crónica de un suicidio escrita por Charly García que fue prohibida, pero se convirtió en un clásico de Serú Giran. Deník *La Nación*, 6. února 2023. Online zdroj. Dostupné z: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/viernes-3-am-la-cronica-de-un-suicidio-escrita-por-charly-garcia-que-fue-prohibida-pero-se-convirtio-nid06022023/ (cit. 18.11.2023).

VITOLLA, Valentino. *La dictadura militar argentina y la censura: del Rock Nacional al Nuevo Cancionero del folklore*. Deník *Página 12*, 24. března 2024. Online. Dostupné z: https://www.pagina12.com.ar/410446-la-dictadura-militar-y-la-censura-de-la-musica-popular-argen (cit. 26.3.2024).

d. Videa

https://www.youtube.com/watch?v=HkWN0CiOW4M

Záznam z koncertu skupiny Pescado Rabioso v rámci festivalu BA Rock roku 1972. Frontman Luis Alberto Spinetta přichází na stage s houkačkou na zádech, což se interpretuje jako výsměch policejním raziím, které rockové koncerty často ukončovaly. (online zdroj: konzultováno 23.10. 2023).

https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc

Excerpt tiskové konference de facto prezidenta Jorgeho Rafaela Videly 13. prosince 1979 v Bílém salonu Casa Rosada. (online zdroj: konzultováno 13.7.2023).

https://www.youtube.com/watch?v=-oG9yWHRW1k

Záznam televizní kamery z 3. března 2000, kdy Carlos García skočil z devátého patra (praví lidový konsensus – deník *Clarín* uvádí patro sedmé) hotelu v Mendoze, přistál v hotelovém bazénu, promluvil s novináři a odplaval. (online zdroj: konzultováno 13.10.2023.).

https://www.youtube.com/@ARCHIVOHISTORICOSAYNOMORE

Youtube kanál Archivo Histórico Say No More.

https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWI

Rozhovor Charlyho Garcíi s Jorgem Lanatou, 2000. (online zdroj. Konzultováno 13.10.2023).

https://www.youtube.com/watch?v=h3jMPlI92Ds

Záznam koncertu Charlyho Garcíi ve stadionu Ferro, 1982. (online zdroj. cit. 8.2.2024).

https://www.youtube.com/watch?v=8rTY6KiBr3A&t=483s

Video *Rock's Best Supergroup was from Argentina* věnované Serú Girán, ve kterém se zmiňuje lidová zkazka, podle níž měla být skladba „Encuentro con el Diablo" založena na setkání hudebníků s poradcem generála Violy. (online zdroj. cit. 17.2.2024).

https://www.youtube.com/watch?v=O_i965DZQec

Výňatek z epizody pořadu Televisión Pública *Elepé* věnované desce *Bicicleta*, na které členové Serú Girán popírají, že by k výše zmíněné schůzce kdy došlo. (online zdroj. cit. 17.2.2024).

Netflix: *Rompan todo. La historia del rock en América Latina*. 2020.

12 Seznam obrazových příloh

Obr. 1. Spinetta – todo camino can andar.

Obr. 2. Contra la censura 11 artistas.

Obr. 3. Kódy textu skladby „Juan Represión.“

Obr. 4. Tematická mapa alba *La Grasa de las Capitales.*

Obr. 5. Seznam výskytů tématu **represe** na desce *Bicicleta*.

Obr. 6. Charly.

Obr. 7. *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones.*

Obr. 8. Její první vydání.

Obr. 9. *Películas*.

Obr. 10. Tematická osa **eskapismy – prostor – tíseň** na *Películas*.

Obr. 11. *La Grasa de las Capitales*.

Obr. 12. *Bicicleta*.

Obr. 13. *Clics Modernos*.

Obr. 14. El chabón manda este show…

13 Ukázky kompletních textů skladeb

„Música de Fondo para Cualquier Fiesta Animada.“ *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*, 1974. Oficiální verze vlevo, původní vpravo. Tučně označeny změny.

Había una vez resultado de un juez que era amante de los jueves	*Había una vez* ***en la casa de un juez una fiesta impresionante***
Un gran señor que sufría el deshonor de sus sirvientas infieles	***Vino y caviar y mujeres sin bailar y marihuana en los cuartos***
Y una mujer neurótica sirviendo el té	***Y un presidente hablando sobre un pueblo en paz***
En las habitaciones de algún juez	***Y la manera de tranquilizar a las bocas***
Disponible el primer jueves del mes	***Que pedían la libertad***
Había una vez una casa con tres personas en una mesa	*Había una vez una casa con tres personas en una mesa*
Uno en inglés otro hablaba en francés y el otro hablaba en caliente	***Un gran pastor con su hijo menor y su mujer blanca y gruesa***
Cada uno mantenía su conversación que giraba en tres temas en cuestión	***Su vida era miserable bajo el sol y el que levantó el brazo con dolor***
Amor libre propiedad y represión	***Está muerto, dijo alguien por error***
Y en la casa la noche pasa amablemente	*Y en la casa la noche pasa amablemente*
El señor con el juez y el juez indiferente si alguien se ríe	***Y hasta el rey se acuesta con el presidente, baila y ríe***
Había una vez un país al revés y todo era diferente	*Había una vez un país al revés y todo era diferente*
Todo el dolor el oro y el sol pertenecía a la gente	*Todo el dolor el oro y el sol pertenecían a la gente*
En esa casa dividieron el pastel y no dejaron nada sin comer	***Los miraba y muy lejos está dividir y en mi plato no hay nada para mí***
La bandeja se la llevó la sirvienta	***Qué justicia habrá entonces para el pueblo***

„Viernes 3AM.“ *La Grasa de las Capitales*, 1979.

La fiebre de un sábado azul y un domingo sin tristezas
Esquivás a tu corazón y destrozás tu cabeza
Y en tu voz solo un pálido adiós
Y el reloj en tu puño marcó las tres

El sueño de un sol y de un mar y una vida peligrosa
Cambiando lo amargo por miel y la gris ciudad por rosas
Te hace bien tanto como hace mal
Te hace odiar tanto como querer y más

Cambiaste de tiempo y de amor y de música y de ideas
Cambiaste de sexo y de dios de color y de fronteras
Pero en sí nada más cambiará
Y un sensual abandono vendrá y el fin

Y llevás el caño a tu sien apretando bien las muelas
Y cierras los ojos y ves todo el mar en primavera
Bang bang bang hojas muertan que caen
Siempre igual los que no pueden más se van

„Nos Siguen Pegando Abajo.“ *Clics Modernos*, 1983.

Ella es menor él es normal
Y lo que están haciendo es un pecado mortal
Ella se quedó sin boda ni arroz
Y al novio lo agarraron entre muchos más que dos

Miren, lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo

Yo estaba en un club no había casi luz
La puerta de salida tenía un farolito azul
Él se desmayó delante de mí
No fueron las pastillas fueron los hombres de gris

Miren, lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo

Ma-ma-ma estoy yéndome
Soy como una luz apagándose
Desde el piso los pude ver
Locos de placer, alejándose

Miren, lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo

Seznam zkratek

ASALE. Asociación de Academias de la Lengua Española.

COMFER. Comité Federal de Radiodifusión.

CONADEP. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

dRAE. Diccionario de la Real Academia Española.

SIT. Social Identity Theory.