



Sačuvano, ispušteno i dodano
u trima prepjevima Yugotona
Sociosemiotički pogled na poloniziranje
jugoslavenskoga rocka i novog vala
Preserved, Omitted, and Added
in Three Yugoton Covers
A Sociosemiotic Perspective on the Polonization
of Yugoslav Rock and New Wave

Nikola Koščak



<https://orcid.org/0000-0002-8303-3056>

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

nkoscak@m.ffzg.hr

Datum podnošenja: 4.03.2026 | Datum prihvatanja: 22.06.2026

ABSTRACT | Three translations of Polish project Yugoton from 2001 and their originals were subjected to comparative sociosemiotic, multimodal, linguistic and stylistic analysis, with the aim of determining what was retained, omitted and added in the translations. The research will also illustrate the usefulness of a multimodal and socioculturally based comparative analysis of original songs and translations.

KEYWORDS | translation, Polish popular music, Yugoslav popular music, social semiotics, multimodal stylistics

Uvod

Predmet analize u ovome radu tri su pjesme objavljene na albumu *Yugoton* 2001. godine, *Malcziki, Rzadko widuję cię z dziewczętami i O nic nie pytam (bo nie pytam ja)*, poljski prepjevi pjesama *Maljčiki i Retko te viđam sa devojkama* beogradskoga benda Idoli i pjesme *Uhvati ritam zagrebačkoga* benda Parni valjak. Između pjesama objavljenih na albumu kao predmet analize odabrane su one koje su bile najveći hitovi, pri čemu su odlučni čimbenici odabira bili dosadašnji pregledi na YouTubeu i činjenica da su za njih napravljeni službeni videospotovi. Prepjevi i izvorne pjesme podvrgnut će se ne samo komparativnoj lingvističkoj i stilističkoj nego i sociosemiotičkoj i multimodalnoj analizi, s ciljem da se utvrdi što se zadržalo, ispustilo i dodalo u prepjevima. Istraživanje se ponajviše usredotočuje na prevođenje i adaptiranje verbalnoga značenja, uključujući konotacije, metaforičnost i sl., no ono će se doticati i prevođenja zvučne razine teksta, poput ritma i metra, i te će se razine prijevoda, kao i neverbalni glazbeni aspekti pjesama poput melodije, instrumentacije i produkcije, te neverbalni vizualni aspekti (pri razmatranju videospotova), i sociokulturnoga produkcijsko-recepcijskoga konteksta zajedno s verbalnim tekstovima tretirati kao složena dijaloški uvjetovana mreža značenja.

Takav se pristup čini opravdanim s obzirom na Kaindlove zamjedbe da je popularna glazba u dijaloškom odnosu s raznim vrstama verbalnih, glazbenih, vizualnih, kao i društvenih i kulturnih elemenata, da se može razumjeti tek unutar širih obrazaca društvenih i semiotičkih relacija, odnosno da akademska istraživanja popularnih pjesama osim lingvističke perspektive zahtijevaju interdisciplinarni pristup jer se značenja u njima prenose ne samo verbalnim, nego i glazbenim i vizualnim elementima¹. Popularne su pjesme naime, prema njemu, višestruki tekstovi, neraskidivo povezani s institucijama i društvenim okruženjima glazbene produkcije i recepcije. Različiti kanali diseminacije, prakse glazbenika i potrošača, vizualni stilovi povezani s različitim glazbenim žanrovima, predstavljeni u obliku videospotova, CD-knjižica i omota ploča, specifičnosti zvuka i opći diskursi o popularnoj glazbi koje prenose različiti mediji ne oblikuju i ne utječu na pjesme i njihov prijevod izvana, već su sastavni dio složene cjeline. Takav će koncept popularne pjesme, kao višestrukoga teksta, Kaindl povezati s Lévi-Straussovim konceptom *bricolage*a i s Bahtinovim konceptom dijalogičnosti:

1 K. Kaindl: *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. U: Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ur. D. L. Gorrée. Rodopi, Amsterdam–New York 2005, s. 235.

Posredovani način postojanja popularnih pjesama [...] čini ideje notiranog, izvornog teksta kao polazišta za prijevod zastarjelima. Prijevod se primarno ne temelji na pisanom tekstu, već istovremeno pribjegava nizu tehnologija, medija, institucija i javnih diskursa. U tom smislu, pojam *bricolage* može se primijeniti u odnosu na verbalnu, vokalnu i glazbenu apropijaciju. U procesu prevođenja niz elemenata prisvaja se iz izvorne kulture, poput glazbe, jezika, vokalnog stila, instrumentacije, ali i vrijednosti, ideologije, kulture itd., te se oni miješaju s elementima iz ciljne kulture. Prevoditelj u tom smislu postaje *bricoleur* koji bira različite komponente višestrukoga teksta koje kombinira i povezuje kako bi formirao novi jedinstveni, označavajući sustav. [...] [P]revođenje u području popularne glazbe ne može se promatrati kao operacija zamjene materijala izvornoga teksta (ekvivalentnim) materijalom ciljnoga teksta, već ga treba promatrati kao *dijalogiku* u smislu Bahtina [...]. Prema Bahtinu, značenje je uvijek smješteno u specifične društvene i povijesne kontekste, a taj primat konteksta čini svaki znak heteroglosnim, tj. nijedan tekst, diskurs, žanr itd. ne postoji sam, već je dio tekstualne, diskurzivne i generičke mreže te stoji u dijaloškom odnosu s prethodnim ili budućim iskazima. Prijevod uvijek na ovaj ili onaj način ovisi o onome što je prethodno rečeno ili napisano. Svaki prijevod funkcionira kroz dijalog na različitim razinama: dijaloge s prethodnim tekstovima, žanrovima, stilovima izvorne i ciljne kulture, dijaloge između (glazbenih, verbalnih i vizualnih) diskursa, dijaloge između producenata i adresata (stvarnih ili zamišljenih), dijaloge između različitih interpretacija pojedine pjesme. Ovi različiti odjeci, tragovi, kontrasti vode do višeglasnoga označiteljskog toka i do koncepta prijevoda koji je intertekstualan, u procesu, i nikada nije dovršen².

O sociokulturnom kontekstu Yugotonovih prepjeva

Glazbeni album *Yugoton* istoimene poljske supergrupe objavljen je 5. ožujka 2001. u izdanju diskografskih kuća Zic Zac i BMG Poland, a potom nekoliko puta reizdan u raznim formatima za Sony Music. Na internetskoj stranici Discogs³ bilježi se ukupno deset dosadašnjih izdanja u raznim formatima. Uz prvotna izdanja na CD-u i kaseti, pa i neslužbeno izdanje, koje ilustrira to da su i pirati našli tržišni interes u proizvodnji i prodaji toga albuma, *Yugoton* je reizdan u CD-formatima povodom 10- i 15-godišnjice debija,

2 K. Kaindl: *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image...*, s. 236 (prijevod N.K.).

3 <https://www.discogs.com/master/433754-Yugoton-Yugoton> [pristupljeno: 23.05.2026].

a povodom 15- i 20-godišnjice i u formatu gramofonske ploče, između ostaloga i u posebnim specijalnim, numeriranim, izdanjima, što sve, čak i bez podataka o dosad prodanim primjercima⁴ svjedoči o popularnosti projekta. Album sadrži dvanaest obrada pjesama jugoslavenskih izvođača iz 1980-ih: Idola, Električnoga orgazma, Filma, Haustora, Prljavoga kazališta, Bajage, Aerodroma i Parnoga valjka. Samo ime projekta potječe od grafoalijenizirana⁵ imena jedne od najvažnijih jugoslavenskih diskografskih kuća, Jugotona⁶, na čijim se izdanjima nalazi i većina prepjevanih pjesama.

Nekoliko je intrigantnih činjenica u vezi s albumom *Yugoton*. Prepjevi, dakako, nisu iznimna pojava u glazbenome svijetu, no ipak je relativno rijetko da se koji glazbeni izvođač (pa i u kojem dijelu svoje karijere) specijalizira za prepjeve pjesama s drugoga jezika, a još rjeđe da objavi cijeli album takvih pjesama, te da taj album bude i uspješnicom⁷. Premda je njegov uspjeh ograničen na poljski kontekst, album *Yugoton* iznimna je dakle pojava po tome što je u cijelosti sadržan od prepjeva pjesama s jednoga jezika (tj. vrlo srodnih jezika, hrvatskoga i srpskoga) u izvedbi jednoga izvođača. Doduše, prepjeve su vokalno izveli razni umjetnici (Katarzyna Nosowska, Paweł Kukiz, Olaf Deriglasoff,

4 50.000 prodanih primjeraka, koliko je u Poljskoj potrebno za zlatnu ploču, registrirano je već s godinom 2014. na internetskoj stranici ZPAV. <https://archive.ph/20140924184154/http://bestsellery.zpav.pl/wyroznienia/zloteplyty/cd/archiwum.php?year=2001> [pristupljeno: 23.05.2026].

5 Moglo bi se ustvrditi da je ime projekta grafički internacionalizirano, zamjenjujući južnoslavensko *j* engleskim *y* u izvornome imenu diskografske kuće, što se može doimati donekle začudnim u ovome kontekstu, s obzirom na to da engleski jezik za njega uopće nije relevantan, no nije rijetka pojava u neanglofonim nacionalnim popularnim kulturama. O grafoalijenaciji i za slične primjere u hrvatskome kontekstu v. N. Koščak: *Figure slova*. U: *XII. međunarodni kroatistički znanstveni skup. Zbornik radova*. Ur. S. Blažetin. Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh 2015, s. 417.

6 Kod dijela ciljne publike koja o toj etiketi nije informirana ime projekta, dakako, lako izaziva asocijacije na jugoslavensku muziku zahvaljujući tome što se radi o složenici sastavljenoj od prepoznatljive internacionalne kratice za tu danas nepostojeću zemlju, tj. morfema *yugo*, i imenice *ton*, koja može funkcionirati kao metonimija same glazbe.

7 Kao jedna od takvih iznimaka može se navesti album *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* iz 1967., na kojem je zapravo tek dio (7 od 10) pjesama koje izvorno pripadaju kanonu brazilske *bossa nove*, uz pomoć jednoga od najvažnijih kompozitora toga žanra Jobima, Sinatra izveo u prepjevima s portugalskoga na engleski. Jedan od globalno najuspješnijih albuma prepjeva uopće svojim će pak u žanru *bossa nove* stiliziranim prepjevima *rock*-pjesama Davida Bowieja s engleskoga na portugalski brazilski izvođač Seu Jorge na albumu *The Life Aquatic Studio Sessions* objaviti tek nekoliko godina poslije Jugotona, 2005. (Doduše, neke od tih pjesama pojavile su se već prethodne godine u filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou /Panika pod morem/* režisera Wesa Andersona i na *soundtracku* za njega.).

Kazik Staszewski, Ryszard „Tymon” Tzymański, Grzegorz Nawrocki), prema pisanju poljskoga novinara, „najveće zvijezde poljskoga *rocka*”⁸, a razni su i autori prepjeva, no to ne umanjuje intrigantnost projekta, već ga u neku ruku i pojačava, zbog činjenice da se na jednome projektu okuplja toliko istaknutih pojava s jedne nacionalne glazbene scene.

Intrigantno je, dakako, i to da se radi o albumu prepjeva s (međusobno srodnih) jezika koji nisu svjetski, i koji su ciljnoj publici relativno nepoznati, na jedan statusno srodan jezik⁹. To se, dakako, nije dogodilo slučajno. Tako portal Interia Muzyka 1. svibnja 2021. donosi intervju s idejnim začetnikom projekta Grzegorzem Brzozowiczem, spominje u naslovu „20 godina hit-albuma”, čime se jasno upućuje na izvanredan i postojan status toga diskografskog uratka, te citira sugovornika koji ga karakterizira sugestivnim sintagmama *męska przyjaźń* ‘muško prijateljstvo’ i *kumpelska inicjatywa* ‘prijateljska inicijativa’¹⁰. Poznati poljski glazbeni novinar u intervjuu će pojasniti da se s radi o produktu koji je povezan s njegovim privatnim životom, s jedne strane elementom nostalgije i kao posveta prošlim vremenima, odnosno s činjenicom da je kao dijete živio pet godina u Beogradu, gdje je slušao ploče s jugoslavenskom glazbom. S druge strane, kako ističe, na albumu su sudjelovali njegovi prijatelji za koje je organizirao koncerte u varšavskome klubu Riviera Remont. Odgovarajući na pitanje novinarke je li ideja o snimanju albuma imala kakav politički podtekst, u smislu izraza solidarnosti s „liječenjem bolnih poslijeratnih rana”, Brzozowicz inzistira da je album snimljen iz čisto umjetničkih razloga. Također će elaborirati i sociokulturne razlike između jugoslavenskoga i poljskoga društva 1980-ih, sugerirajući kao aspekte privlačnosti jugoslavenskoga kasnog socijalizma za njega osobno, ali, moglo bi se dodati, barem i za dio ciljne poljske publike ne samo sliku Jugoslavije kao turistički poželjne destinacije, od tadašnje Poljske liberalnije i zapadnokulturnim utjecajima otvorenije zemlje, nego i ondašnju novovalnu glazbu, koja je svoj procvat doživjela gotovo istodobno kao na Zapadu, a isticala se i svojom kvalitetom. Ti će čimbenici svakako imati udjela i u recepciji Yugotonovih pjesama, barem, kako je navedeno, kod dijela publike, ako ništa drugo, barem u povezivanju prepjeva sa spomenutim pozitivno percipiranim aspektima jugoslavenske kulture i društva.

8 <https://www.rp.pl/kultura/art7368221-recenzja-jugoslawia-z-polski-rodem> [pristupljeno: 23.05.2026].

9 Za razliku od primjerice spomenutih portugalsko-engleskih adaptacija Sinatre i Jobima, odnosno Seua Jorgea.

10 M. Wapińska: *Yugoton: 20 lat przebojowej płyty. Grzegorz Brzozowicz: Męska przyjaźń i kumpelska inicjatywa*. Interia Muzyka, 2021. <https://muzyka.interia.pl/wywiady/news-yugoton-20-lat-przebojowej-plyty-grzegorz-brzozowicz-meska-p-nId,5205301> [pristupljeno: 23.05.2026].

Pritom valja napomenuti: premda se u vezi s izvornicima počesto spominje da su dijelom jugoslavenskoga novog vala¹¹, to je samo djelomično točno, jer na albumu se nalazi i nekoliko skladbi izvođača (Parni valjak, Bajaga, Aerodrom) koje se ipak obično u izvornom kontekstu ne karakterizira kao novovalne, već (šire) kao (*pop-*)*rock* izvođače. Uzevši u obzir da je većina njih ipak u uklopiva u ladicu novoga vala, zanimljivo je da se *Yugoton* pojavljuje u godini koja se obično navodi i kao godina komercijalna proboja mnogih *post-punk*, *new wave* i/ili *garage-rock revival* bendova s engleskoga govornog područja¹². Tu činjenicu ne treba, doduše, precjenjivati jer će se važniji albumi tih bendova objavljivati uglavnom (u mjesecima i godinama) poslije objave *Yugotona*. S druge strane, produkcijski je album *Yugotona* uglavnom mnogo ispoliraniji u odnosu na produkciju izvornih verzija, kao i onu suvremenih *revivalističkih* izvođača, koji uglavnom donose siroviji i alternativniji zvuk od produkcijski popičnijega i vokalno-instrumentalno blago rokerskoga, i stoga široj poljskoj publici potencijalno dopadljivijega *Yugotona*. Teško bi se dakle moglo argumentirati da *Yugoton* znatnije duguje svoj uspjeh gotovo simultanu globalnome *revivalu* novoga vala, ali i te aspekte konteksta ipak također valja uzeti u obzir.

Unatoč globalno rastućem zanimanju za izvorne i *revivalističke* anglofone novovalne bendove teško bi se moglo ustvrditi da je, izuzev *Yugotona*, 2001. godina posebno važna u smislu revitaliziranja pop-kulturnoga naslijeđa jugoslavenskoga novoga vala na eksjugoslavenskim prostorima, pa i u Poljskoj. Sredinom i u drugoj polovici 1990-ih, doduše, beogradske diskografske kuće Hi-Fi Centar i Yellow Dog Records objavljuju pojedina reizdanja domaćih novovalnih bendova u CD-formatu, no radi se o diskografskim pothvatima slaba značaja izvan domicilnoga konteksta, koji ni ondje nisu praćeni srodnijim medijskim projektima, a svakako nisu imali utjecaja ni na poljske recipijente u sljedećim godinama. Zapažen dokumentarni film *Sretno dijete* režisera Igora Mirkovića s kojim se interes za jugoslavenski novi val znatnije povećao, pogotovo u Hrvatskoj, objavljen je tek dvije godine poslije, a istoimena knjiga i *soundtrack* za film 2004. Ciklus pak od pet kompilacijskih albuma *Retromanija* koji sadrži i mnoštvo novovalnih hitova izdavačka kuća Croatia Records (kako je nakon raspada Jugoslavije preimenovan Jugoton) objavljuje tek 2005. Uzevši sve to u obzir, reklo bi se da projekt *Yugoton* nije nastao ni kao odgovor

11 Primjerice u uvodnome tekstu u spomenuti intervju s G. Brzozowiczem: „największe przeboje jugosłowiańskiej muzyki nowofalowej lat 80”. M. Wapińska: *Yugoton: 20 lat przebojowej płyty*. Grzegorz Brzozowicz...

12 Wikipedia: *Post-punk revival: 2001–2007: Commercial breakthrough*. https://en.wikipedia.org/wiki/Post-punk_revival#2001%E2%80%932007:_Commercial_breakthrough [pristupljeno: 23.05.2026].

na neki snažniji retrokulturološki poticaj iz zemalja u kojima su izvorno objavljivane ove pjesme, pa je time uspjeh projekta još intrigantniji.

Ipak, valja spomenuti jedan kontekstni detalj koji neposrednije prethodi Yugotonu, a koji povezuje glazbene scene bivšega jugoslavenskog prostora i poljske kulture, naime to je i doba kada u Poljskoj postiže znatne uspjehe Goran Bregović, jedna od ključnih i globalno najprepoznatljivijih figura jugoslavenske glazbe uopće¹³. A spomenuti Brzozowicz bio je i menadžer i koproducent iznimno popularne i nagrađivane Bregovićeve suradnje s poljskom pjevačicom Kayom iz 1999. Brzozowicz je inače bio i organizator koncerata jugoslavenskih novovalnih bendova u Poljskoj 1980-ih, najprije Šarla akrobate, a kasnije i Električnoga orgazma, koji je od snimaka famozna suzavcem prekinutoga koncerta u Varšavi 1981. godine¹⁴ sastavio i zapažen (mini)album¹⁵.

Na kraju ovoga pregleda sociokulturnih okolnosti u kojima se odigrao fenomen Yugoton evidentno je i to da je G. Brzozowicz kao javna figura kroz razne institucije i vlastitom inicijativom (organiziranje koncerata jugoslavenskih bendova, suradnja s Bregovićem, pozicija glazbenoga novinara i radijskoga glazbenog urednika, osmišljavanje Yugotona, angažiranje „izvornih” novovalnih glazbenika poput Vlade Divljana i Darka Rundeka koji gostuju na albumu itd.), uvelike pripomogao realizaciji i uspjehu projekta, tako da u tom kontekstu ni sljedeće njegove riječi ne zvuče neuvjerljivo: „Ono što ću reći očito će zvučati prilično skromno, ali balkanska glazba je pronašla plodno tlo u Poljskoj zahvaljujući meni. Svatko je mogao prilagoditi pjesme iz bilo koje regije i stvoriti album na poljskom.”¹⁶ No zanimljiva je i Brzozowiczova, svakako pomalo romantizirana, u istom intervjuu izrečena tvrdnja da balkansku glazbu tako privlačnom za poljske slušatelje čini melodija, pa i pjevnost balkanskih pjesama u kolektivnim situacijama koja da nadilazi generacije

13 Njegovo Bijelo dugme, usput, nije zastupljeno na kompilaciji, iako se i taj bend jednim dijelom svoje diskografije stilski približio novome valu, posebno albumom *Doživjeti stotu* iz 1980.

14 U intervjuu s Brankom Kostelnikom frontman Električnoga orgazma Srđan Goković Gile te nastupe opisuje sljedećim riječima: „Mi smo održali četiri-pet koncerata i stvarno je bilo ludo. Ljudi su vikali naša imena i znali pjesme.” (B. Kostelnik: *Moj život je novi val. Razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*. Fraktura, Zagreb 2004, s. 305).

15 Kao kuriozitet: iste godine na albumu *Sunčana strana ulice* Azra objavljuje pjesmu *Poljska u mom srcu*, inspiriranu tada aktualnom nemirnom situacijom u Poljskoj, koja je međutim važnija kao ilustracija društveno-političkih tema koje su našle svoje mjesto u jugoslavenskome novom valu nego što je ostavila traga kod (šire) poljske publike.

16 M. Wapińska: *Yugoton: 20 lat przebojowej płyty. Grzegorz Brzozowicz...* (prijevod N.K.).

i glazbene ukuse. Ne ulazeći u razmatranje opravdanosti tih tvrdnji i u procjene o estetskoj kvaliteti izvornih pjesama koje su adaptirane na albumu *Yugoton*, ali uzimajući u obzir da se većinom radi o pjesmama koje su zadobile status hitova kod izvorne publike, za pretpostaviti je da je dopadljivost melodija, pa i ritmova i ostalih glazbenih elemenata izvornih pjesama, ako ne i (dijelova) tekstualnih značenja, zadržana i u prepjevima, barem među publikom koja je sklona novovalnom, odnosno *pop-rock*-zvuku. Valja međutim istaknuti da nije rijetkost da se među poljskom ciljnom publikom nađu i oni recipijenti koji nisu upoznati s time da se radi o adaptacijama, a kamoli adaptacijama jugoslavenskih pjesama¹⁷. Što je zapravo zadržano, a što izmijenjeno u tekstualnom smislu, kako ti tekstovi dijalogiziraju s drugim (glazbeno-produkcijskim i vizualnim) aspektima starih i novih verzija i njihovim sociokulturnim kontekstima, posredno nastojeći doprinijeti i odgovoru na pitanje o uspješnosti projekta, o tome će se nastojati progovoriti ne samo lingvistički i stilistički nego i multimodalno i sociosemiotički utemeljenom usporedbom triju prepjeva s njihovim izvornim verzijama.

Mladi udarnici prepjevani u tranzicijske *yuppieje* (*Malcziki*)

Mi plešemo i Crno bijeli svijet Prljavoga kazališta, *Fa-fa-fa* Azre, pozamašan dio prve faze Haustora, *Buba rumba* Pekinške patke, *Ska-kavac joj zašo u rukavac* Laboratorije, pa i *Ha, ha, ha* Bijeloga dugmeta – jugoslavenski je novi val donio podosta pjesama, pa i većih ili manjih hitova, koje su evocirale jamajčanski ska, čiji je utjecaj međutim više posredovan iz engleske ska-*punk* scene i od bendova poput The Specials i ostalih s britanske etikete 2 Tone Records nego izravan, od jamajčanskih izvođača osobito plodnih i popularnih 1960-ih. *Maljčiki* su međutim među tim pjesmama posebni i prepoznatljivi po tome što uza ska-elemente sadrže i elemente ruske glazbe, kazačoka, ruskoga jezika i (sovjetskoga) socrealističkog diskursa. Jedan od prvih hitova *Idola*, pa

17 Kao što to ilustrira izjava stanovite Agnieszke 2013. godine za hrvatski portal srednja.hr, a svjedoči i o dopadljivosti prepjeva: „Bila sam uvjerena kako su ove stvari autorske pjesme naših glazbenika. Iznimno su popularne i svakodnevno ih se može čuti na našim radijskim postajama. Malo sam se šokirala kad sam saznala da su to obrade, a vjerujem da to ne zna mnogo Poljaka, otkrila nam je 28-godišnja Agnieszka u razgovoru o ovom projektu.” <https://www.srednja.hr/svastara/poljaci-ukrali-najvece-ex-yu-hitove-i-haraju-top-listama/> [pristupljeno: 23.05.2026].

i jugoslavenske novovalne scene uopće, objavljen je izvorno 1981., u dvjema verzijama s nevelikim razlikama (uglavnom u aranžmanu), kao singl-ploča (u produkciji Gorana Bregovića!) i na kompilacijskom albumu *Paket aranžman*, kojime je zagrebačka diskografska kuća Jugoton jugoslavenskoj publici predstavila tri ključna benda tadašnje beogradske novovalne scene. Jedna je to od onih novovalnih pjesama koje se izvode, pamte i slušaju godinama i desetljećima nakon objavljivanja, te se tako potvrdila kao trajan hit i poslije raspada SFRJ¹⁸. Album *Jugoton* otvara se upravo prepjevom *Maljčiki*, jednim od najzapaženijih i najuspješnijih s albuma. Kakav je međutim prepjev donijela nova verzija, objavljena 20-ak godina nakon izvornika, u posve drugačijoj kulturi, u kontekstu novoga jezika, i posve nove generacije recipijenata?

<i>Maljčiki</i> ¹⁹	<i>Malcziki</i>
Raz, dva, tri, maljčiki!	Raz, dwa, tri, Malcziki!
Plamene zore bude me iz sna Fabrička jutra, dim iz dimnjaka Pesma se ori, mladi radnici Čelična jutra, hitam fabrici	Plomienne zorze budzą mnie ze snu Giełdowy ranek, informacji szum Z radiem na uszach i wartości swej W pełni świadomy, świadomy, że hej
Drugovi moji, radni, veseli Bicikle voze, ponositi svi Drugovi moji, radni, veseli Pobede nove nosićemo mi (раз, два, три)	Moi koledzy ścigają ze mną się Bo do wyścigu każdy gotów jest Moi koledzy z lepszych najlepsi Trzydzieste piętro w biurowcu szklanych drzwi Raz, dwa, tri!
Sunce već greje, vetar čarlija (la-la-la-la) Jutarnja rosa (la-la-la-la), zemlja mirisna (la-la-la-la)	Słońce zachodzi (ła ła ła ła), minął kolejny dzień (ła ła ła ła) A po wyścigu (ła ła ła ła) dobrze zabawić się (ła ła ła ła)

18 U četirima videoverzijama na YouTubeu pjesma s datumom 24. siječnja 2026. ima 766 000 pregleda. Posljednji put objavljena je na vinilnom reizdanju kompilacijskoga albuma *Paket aranžman* 2021. godine (Croatia Records), koji je osim u formatu gramofonske ploče i kazete 1980-ih objavljen i u formatu CD-a 1990., 1999., 2001. i 2007. Pjesma je objavljena i na dvjema singl-pločama 1981., na više samostalnih kompilacijskih albuma *Idola* te kao bonus na CD-verzijama njihova eponimnoga minialbuma. v. <https://www.discogs.com/artist/549206-Idola> [pristupljeno: 23.05.2026].

19 Tekstovi pjesama preuzeti su s internetskih stranica <https://www.tekstowo.pl> i <https://genius.com/> [pristupljeno: 23.05.2026] te su mjestimice pravopisno i jezično redigirani, u skladu sa zvučnim zapisima.

<i>Maljčki</i>	<i>Malcziki</i>
Sunce već greje (la-la-la-la), a-a-a-a-a (la-la-la-la-la-la-la-la-la) Bogata žetva (la-la-la-la), radujem se ja	Moi koledzy (ła ła ła ła) bawią nocą się (ła ła ła ła) Po to jest życie (ła ła ła ła), by korzystać zeń Raz, dwa, tri!
Пополудний кружок, на которой я иду Там уже будет моя девушка, девушка блондинка Которую я люблю Мы вместе будем ездить на кораблю (раз, два, три)	папа любви кружо, на который я иду, там у́же фузии, моя девушка, девушка тандзинка, каторы я люблю, и несем будзием, дези канкарат мне.
Visoke peći (e-ja) potpaljujem ja (e-ja) Ruda se topi (e-ja), nasmejan sam ja (e-ja) Pesma se ori (e-ja), peva fabrika (e-ja) Pesma se ori (e-ja), a-a-a-a-a, a	Który na górę (łeja), który spada w dół (łeja) Kto bardziej sprawnie (łeja) własny los swój kuł (łeja) Więc się i wspinać (łeja), świeczki warta gra (łeja)
[...]	W systemie siła (łeja), a a a a

Objavljeni u jednom od liberalnijih perioda jugoslavenskog socijalizma, nekoliko desetljeća nakon Titova povijesnoga „ne” Staljinu i napuštanja političkoga modela sovjetskoga socijalizma, *Maljčki* su svojim parodiranjem potonjega možda posredno mogli biti interpretirani među osjetljivijim ideološki konzervativnijim slušateljima i kao provokacija na teme proleterijata, industrijalizacije, udarništva, prihvaćanja dužnosti mladoga subjekta i njegove uloge u izgradnji socijalističkoga društva i sl. No sama činjenica da je pjesma, zajedno s još nekoliko slično potencijalno provokativnih na istome albumu (npr. *Amerika* istoga benda, *Vi Električnoga orgazma*, *Mali čovek* Šarla akrobate), objavljena za prestižnu jugoslavensku diskografsku kuću te da je bila slobodno reproducirana u državnim medijima svjedoči o tome da njezina provokativnost svakako nije bila nepodnošljiva za strukture moći²⁰. Naime diskurs pjesme već se tada može doimati zastarjelim, hiperboličnim i prepatećim čak i iz vizure tadašnje komunističke partije, koja se ideološki ionako već davno udaljila od one sovjetske. U *Maljčikima* nižu se slike izražene šturim

20 Vesić navodi da je tadašnji Jugotonov urednik Siniša Škarica zabilježio da „je jedan partijski aparatčik bio zapeo za *Maljčke* [...]”. Činilo mu se da je riječ o izrugivanju socijalističkom samoupravljanju i komunističkom patosu, a ne samo aluzijama na sovjetski socrealizam”, ali da je album *Paket Aranžman* ipak prošao Jugotonovu „programsku komisiju” (D. Vesić: *Zamisli život. Novi val – prva generacija*. Ljevak, Zagreb 2020, s. 162–163). Singl-verzija *Maljčika* ipak je dodatno oporezovana, tzv. „porezom na šund” (D. Vesić: *Zamisli život...*, s. 192–193).

leksičkim materijalom, ali uz vrlo konotativne ideologeme, u jednostavnim, često i nominativnim i eliptičnim rečenicama i u sintagmama. Ironijsko-parodijski učinak temelji se i na glazbenoj izvedbi, tj. zvukovnom aspektu pjesme (afektiranost „dječčakih” vokala, spoj elemenata ska-punka, ruske tradicionalne glazbe i višeglasnoga pjevanja koje asocira na sovjetske zborove, pomalo djetinjasta ubrzavanja i usporavanja ritma) i na hiperboličnosti diskursnih elemenata i slika koje se tim diskursom stvaraju. Ironijski potencijal utemeljen je ne samo u providno hinjenoj hiperoptimističnoj akumulaciji i zgušnjutosti ideološki snažno konotativnih izraza (*plamene zore, fabrička jutra, pesma se ori, mladi radnici, čelična jutra, drugovi moji, pobjede nove nosićemo mi, bogata žetva, peva fabrika...*) nego i u asocijacijama na industrijsko zagađenje (subjekt se budi uz potencijalno očaravajući prizor grimizna neba, ali odmah se potom spominje i *dim iz dimnjaka*), kao i u spoju prizora industrijskoga krajolika i romantiziranih prirodnih detalja (*jutarnja rosa, zemlja mirisna*), u kojem kontekstu iznenada iskrasne i prizor romantična susreta u korablji s plavokosom djevojkom. Ukratko, tekst pjesme ironično svodi identitet subjekta na njegovu ulogu radnika u sretnom progresivnom socijalističkom radnom kolektivu, koji i slobodno vrijeme provodi u društvu radnih drugova, a gdje nalazi i srodnu dušu, bivajući pritom (sablasi?) veselim, kao i svi u njegovu okruženju, bez tračka sumnje u svoj životni stil i u vrijednosti koje gaji zajedno s kolektivom.

Sintagma *plamene zore* u originalu je konotativno povezana ne samo s komunističkom simbolikom (crveno kao simbol revolucije, zora kao simbol nova početka za proleterijat, tj. čovječanstvo) nego i ko-tekstno s rado u socrealističkome diskursu spominjanim industrijskim motivima (*dim iz dimnjaka, čelična jutra, visoke peći potpaljujem ja, ruda se topi*). Premda i u poljskome prepjevu subjekta iza sna bude plamene zore, zbog čega bi se moglo očekivati da će također koristiti elemente socrealističkoga diskursa, već s drugim stihom i spominjanjem sintagme *gieldowy ranek* ‘burzovno jutro’, postaje jasno da tih konotacija ovdje neće biti, nego da on uvodi u prikaz radne svakodnevice u tranzicijskome kontekstu s prijeloma stoljeća. Umjesto subjekta koji u zajedništvu s drugovima, biciklom ali bez utrivanja, radosno hita na fizički zahtjevan posao (u metalurškoj industriji), donosi se prikaz subjekta koji se (također radosno) utrkuje s drugim kolegama hitajući na trideseti kat u poslovnoj zgradi sa staklenim vratima (u kojoj se, za pretpostaviti je, neće baviti teškim fizičkim radom), što se lako tumači kao metafora kapitalističkoga imperativa kompetitivnosti i slavljenja za natjecanje spremna individualca. Ukratko, ostvareni su mladi proleter i prepjevani u grabežljive tranzicijske *yuppieje* opsjednute *rat raceom*.

Prepjev *Maljčika*, slično izvorniku, dakle ironizira i humorizira spremnost mladih da se uklupe u *status quo*, ali je na intrigantan način transponira

i rekontekstualizira, zamjenjujući prikaz jednoga društvenog modela drugime. Pritom se, dakako, u prepjevu izgubilo mnogošto od parodijskostilizacijskih aspekata diskursa izvornika, jer, naravno, nije neobično da poljski prepjev ne donosi elemente parodijske stilizacije socrealističkoga diskursa kad već mijenja kronotop prikaza i tip subjekta. Prepjev umjesto toga donosi elemente parodijske stilizacije kapitalističkoga diskursa, i to u uglavnom u formi uporabe frazema i idioma iz riznice poljskoga jezika koji su aktualizirani u tranzicijskome periodu, a uglavnom se tiču kapitalizmu i individualizmu pripadajuće semantike i motiva natjecanja i sl. (*Który na górę, który spada w dół, Kto bardziej sprawnie własny los swój kuł, Więc się i wspinać, świeczki warta gra, W systemie siła...*), iako ti frazemi i izrazi i nisu toliko usidreni u kakvu specifičnom tipu diskursa kao oni tipično socrealistički u verziji Idola (*plamene zore, drugovi, radnici, pobjede nove nosićemo mi...*).

Specifični parodijski elementi izvornika ipak su zadržani i u nekoliko elemenata prepjeva, u raznim modusima: dijelom čak verbalno, točnije u naslovu i u odbrojavanju (oboje i u izvorniku i u prepjevu – na ruskome jeziku!) te u ironičnu (pseudo)ruskom recitalu (u kojem se također spominje motiv djevojke koja čeka subjekta), ali i u instrumentalno-izvedbenom aspektu pjesme, koji evocira kazačok i zvuk balalajke, tj. rusku/sovjetsku glazbu. No dok su ti glazbeni i (peri)tekstni elementi u originalnim verzijama Idola bili u čvrstome dijalogu s ostatkom teksta, u prepjevu oni su tek eventualno u funkciji evociranja originalne pjesme, bez ikakve poveznice ostatka teksta s ruskom ili sovjetskom kulturom, pa čak ni s poljskom komunističkom prošlošću. Prepjev je dakle svakako tekstualno radikalno dekontekstualiziran, no ipak ne i na svojim rubovima, tj. u peritektstu.

Premda se selekcija tek određenih ruskih elemenata koji su preostali u prepjevu, kao i zaziranje od onih elemenata koji bi mogli suviše asociirati na sovjetski model komunizma mogu dovesti u relaciju s oprezom pošiljatelja zbog traumatiziranosti poljskoga društva komunističkim periodom, taj se postupak može tumačiti i kao više ili manje intencionalno povijanje kapitalističkoj logici tržišta prema kojoj potencijalni komercijalni učinak legitimira preuzimanje (pa i „prepjevanje”) onoga što je potencijalno tržišno isplativo, a odbacivanje onoga što je neprepoznatljivo ili slabo prepoznatljivo novoj generaciji mladih. Generacija je to naime s prijelaza stoljeća, koja se socijalizma, ni sovjetskoga, ni jugoslavenskoga, ni poljskoga, ne sjeća, ili ga se jedva sjeća, ali im se u medijskom i političkom diskursu nameće slika društvenoga uspjeha i samoostvarenja oličena u dobro plaćenu iako iscrpljujućem radu u visokourbaniziranom prostoru (motiv nebodera), koji ipak ostavlja vremena za zabavu, makar i noćnu, barem „dok svijetla ne dogori” – slika koja je na prijelazu stoljeća prijemčivija za ironiziranje, pa i shvatljivija mlađoj publici.

S druge strane, dovoljno je tu elemenata jamajčanske ska-glazbe, koji potencijalno skreću pozornost sa spomenutih rusko-sovjetskih elemenata, pa ih pokoji recipijent možda i zanemari, zbog generalno zabavna i vesela karaktera glazbe. Većina tadašnje poljske publike nije čula *Maljčike* u originalu, ni za Idole, niti za išta od jugoslavenske novovalne glazbe, ali je na temelju dotadašnjega slušateljskog iskustva i uronjenosti u globalnu pop-kulturu svakako bila prijemčiva za zanimljivu melodiju i veseli ska-kazačok tempo prepjeva pjesme koja se već potvrdila kao (plesni) hit u Jugoslaviji, koji su se u obradi Yugotona svakako zadržali, zajedno, doduše, s nekoliko peritekstualnih elemenata, koji se zbog privlačnosti glazbe potencijalno lako zanemare ili stave u zgradu, iako su značenjski u pomalo začudnu neskladu s glavninom prepjeva.

Ukratko, radi se o razumljivu radikalnom mijenjanju teme za novu generaciju u novome kontekstu, osuvremenjivanju teme, uz zadržavanje dobnoga aspekta subjekta i elemenata parodijske stilizacije, premda radikalno drugačijega tipa diskursa, kapitalističkoga, no s ponekim donekle paradoksalnim (peri)tekstualnim stršanjima (naslov, odbrojanje, recital na ruskom) i divergentnim usporednim „modusnim” tokovima (raskorak između „po rusku” stilizirana instrumentalnoga i neruskoga, tj. poljskoga tekstualnog aspekta pjesme). Nevezano uza sam tekstualni prepjev, valja istaknuti da i poljska vokalno-instrumentalna izvedba potpomaže dekontekstualiziranje: glavni muški vokal, sa svojim „muževnijim” glasom, svakako nema jednak efekt gotovo dječaćkim vokalima Idola, a instrumentarij i produkcija mnogo su bliži ukusu široke publike od sirovijega, gotovo pankerskog izričaja originala, a uočava se i da završetak poljske verzije dodaje gitarski motiv, koji pjesmu nenadano odvodi u smjeru „orijentalnoga”, tj. balkanskog melosa.

Ipak, spomenuta potencijalna začudnost sadržaju poljskoga teksta divergentnih elemenata ruskoga jezika i glazbe²¹ uspješno se neutralizira kada se pjesma konzumira uz pripadajući videospot²². Naime slušanjem pjesme u radiotransmisiji ili s nosača zvuka, u čisto glazbenome obliku, spomenute se divergencije potencijalno lakše zamjećuju, no valja uzeti u obzir da je pjesma izvorno objavljena i u formi videospota, dakle u suvremenijem kontekstu recepcije muzike vrlo važnom i često konzumiranom žanru, u kojem elementi

21 U tome smislu bit će zanimljivo u analizi dijaloških aspekata verbalnoga i vizualnoga teksta (ali i glazbenoga aspekta pjesama) i u slučaju ovoga videospota, ali i drugih koji su u ovome radu predmet analize obratiti pozornost na „verbalno-vizualni sinkretizam pri konstrukciji reprezentacija” (E. Buljubašić: *Neoklapski diskurs i stil: o aspektima interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture*. Književni krug Split, Split 2020, s. 321–322), premda nam ograničenost prostora ne dopušta upuštanje u cjelovitu analizu kreiranja značenja u multimodalnome žanru videospota.

22 <https://www.youtube.com/watch?v=iNxDj-i-yi8> [pristupljeno: 23.05.2026].

koji evociraju rusku tradicionalnu glazbu i socrealizam zadobivaju nove smislove. Tako se u spotu kolorizirani prizori burzovnih izvješća, likova burzovnih mešetara koji koriste mobitele i vježbaju u teretanama i suvremenih razuzdanih zabava, koji paralelno ilustriraju pjevani tekst, jukstaponiraju s arhivskim/dokumentarnim crno-bijelim snimkama koje prikazuju komunistička vremena. Moglo bi se dakle ustvrditi da se tako socrealistički aspekt teksta izvorne pjesme prevodi u socrealistički vizualni aspekt prepjeva, a simultano se i ruski aspekt zvuka prepjeva amplificira²³, proširuje, dodavanjem odgovarajućih slika koje su tematski ili asocijativno vezane uz komunizam i Rusiju. Tako, u konačnici, i poljski recipijenti, čak i ako su površno upućeni u komunističku ikonografiju, tekst prepjeva koji parodira kapitalistički diskurs mogu dovesti u dijalog s vizualnim diskursom socrealizma, odnosno dekodirati ponuđene analogije između dvaju ideološki oprečnih, a opet po deindividualiziranju, tj. apsorbiranju i reduciranju individue, srodnih kultova rada. Ipak, ni u video-spotu orijentalni zvučni završetak nije (pre)osmišljen, pa se eventualno može interpretirati kao skrivena posveta glazbenika, tj. svojevrsni intersemiotički (instrumentalni) prijevod izvornoga „balkanskoga” konteksta *Maljčika*.

Senzibilni novovalovac pripitomljen u mačo-rokera (*Rzadko widuję cię z dziewczętami*)

Unatoč tome što je izvorno objavljena (u dvjema verzijama) kao druga pjesma na A-strani na opskurnome split-singlu u ograničenoj nakladi uz beogradski omladinski magazin *Vidici* 1980. te na B-strani singla *Maljčiki* 1981. godine, pjesma *Retko te vidam sa devojkama* postala je s vremenom jedan od najvećih hitova Idola. Nije lako utvrditi zbog čega je neka pjesma postala uspješnicom,

23 Koncepti ilustracije i amplifikacije koriste se u ovome radu prema sljedećim tezama: „Goodwin uvodi tri koncepta kako bi pokazao kako se odnosi između zvuka i slike posreduju i kombiniraju na prilično specifične načine: ilustracija, pojačanje (amplifikacija) i disjunktura [...]. Ove relacijske kategorije u nastavku su proširene na verbalnu dimenziju: ilustracija obuhvaća one odnose u kojima se narativ odvija paralelno kroz različite znakovne kodove. Na primjer, vizualna razina prevodi raspoloženja, priče... artikulirane u tekstu ili glazbi u vlastiti kod. Amplifikacija se odnosi na dopunjavanje narativa drugim znakovnim kodovima. [...] [N]a primjer, vizualna prezentacija dodaje novi element verbalnoj ili glazbenoj razini, koji, međutim, ne proturječi drugim znakovima, već proširuje, nadopunjuje, produbljuje itd. preneseno značenje.” (K. Kaindl: *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image...*, s. 237.) (prijevod N.K.).

no svakako nije teško zamijetiti da je iznimno začudno da je hitom ranih 1980-ih u Jugoslaviji postala pjesma s – ponešto prikrivenim, doduše – motivom glasila o homoseksualnosti, prema nekima čak i s gej-tematikom²⁴. Zanimljivo je da se i na albumu *Yugoton* prepjev te pjesme, *Rzadko widuję cię z dziewczętami*, pozicionira kao svojevrsna B-strana pjesme *Malcziki*, jer upravo nakon nje slijedi kao druga na albumu, kao i to da je taj prepjev također jedan od najuspješnijih ovoga projekta, iako u novome kontekstu, kako će se nastojati pokazati, pjesma dobiva poprilično drugačiji smisao od izvornika. Naime premda prepjev, čiji je autor G. Brzozowicz, donosi gotovo (!) doslovan prijevod iz stiha u stih²⁵, činjenica da je izveden kao dijalog ženskoga i muškoga subjekta, neka odstupanja u prijevodu završnih stihova svake od replika tih subjekata, pa i glazbeno-produkcijski aspekti prepjeva i pratećega videospota, otvaraju mogućnosti poprilično različita tumačenja teksta od onih koje otvara izvornik (u obje verzije).

<i>Retko te viđam sa devojkama</i>	<i>Rzadko widuję cię z dziewczętami</i>
Retko te viđam sa devojkama a viđam te svaki dan retko te viđam sa devojkama ipak nikad nisi sam	Rzadko cię widuję z dziewczętami A widzę cię cały czas Rzadko cię widuję z dziewczętami A jednak nie jesteś sam
Oko tebe su dečaci fini su, al' ipak znaj glasine se brzo šire a kad puknu tu je kraj	Wokół ciebie sami chłopcy Mili są, a jednak wiedz Plotki szybko się rozchodzą I nie będziesz dziewczyn mieć
Retko me viđaš sa devojkama a viđaš me svaki dan retko me viđaš sa devojkama ipak nikad nisam sam	Rzadko mnie widzujesz z dziewczętami A widzujesz cały czas Rzadko mnie widzujesz z dziewczętami A jednak nie jestem sam

24 Poznati rock-novinar Dušan Vesić u svojoj monografiji o novome valu naziva je „pjesmom o homoseksualnosti” (2020: 121). Članak s portala Noizz.rs, premda objavljen pod naslovom *Kako je nastala prva domaća pesma sa gej tematikom*, međutim donosi i pregled drugačijih interpretacija i stavova. <https://noizz.rs/kultura/prva-doma-pesma-sa-gej-tematikom/pxgrg65#:~:text=Prva%20doma%C4%87a%20pesma%20sa%20gej%20tematikom%20Noizz> [pristupljeno: 23.05.2026]. Kada je riječ o gej-motivima, valja istaknuti da je pjesma *Idola* imala i svojevrsnu prethodnicu u novovalnom razdoblju, pjesmu *Neki dječaci* Prljavoga kazališta, s njihova prvoga, istoimenog, albuma objavljenoga 1979., u kojoj muški subjekt posve otvoreno progovara o svojoj žudnji za drugim muškarcem.

25 Sam Brzezowski u već citiranom intervjuu navodi da se radi o gotovo doslovnu prijevodu.

<i>Retko te viđam sa devojkama</i>	<i>Rzadko widuję cię z dziewczętami</i>
Devojke su meni drage volim ih, al' ipak znaj snalazim se teško s' njima jedan susret, tu je kraj	Choć dziewczęta są mi drogie Lubię je, a jednak wiedz Że nie umiem z nimi chodzić Jeden raz, a potem cześć
Veruj mi, veruj mi, veruj mi!	Uwierz mi, uwierz mi, uwierz mi!

Sama mogućnost da se u prepjevu pjesma pretvori u duet, tj. dijalog ženskoga i muškoga subjekta, otvorena je dvodijelnom strukturom izvornoga teksta, zahvaljujući kojoj se on može tumačiti na dva temeljno različita načina, točnije svojevrsnim gramatičkim prijelomom u tekstu kojime nakon stihova koji počinju s *Retko te viđam sa devojkama* otpočinje niz stihova koji započinju s *Retko me viđaš sa devojkama*, dakle prijelomom kojime se zamjenjuju 1. i 2. lice u iskazima s motivom rijetkoga viđanja koga s djevojkama. Funkcija je tih zamjena lica zagonetna, pa se može činiti i kontradiktornom, jer subjekt se pjesme zbog njih može shvatiti kao zatečen u ambivalentnoj poziciji, kao svojevrsna podijeljena ličnost: kao da bi naime u prvih osam stihova sugovornika sam upozoravao na glasine o homoseksualnosti, možda ga i blago zadirkivao ili čak optuživao za potonje, a u sljedećih se osam prometnuo u onoga koji se brani od istih insinuacija. No moguće je i drukčije tumačenje, prema kojemu bi, unatoč tome što oba ta dijela pjeva jedan vokalist (Vlada Divljan), svaki od njih zapravo imao različite subjekte iskazivanja, dakle prvi onoga koji upozorava, moguće i zadirkuje, pa čak i optužuje, a drugi onoga koji se brani²⁶.

Kao što se spomenulo, prepjev je gotovo doslovan, međutim sadrži i nekoliko vrlo važnih odstupanja. U njemu naime poslije šest uglavnom doslovno prevedenih početnih stihova koje pjeva Kasia Nosowska slijede stihovi *Plotki szybko się rozchodzą / I nie będziesz dziewczyn mieć*, što nije baš doslovan prijevod stihova *Glasine se brzo šire / A kad puknu tu je kraj*. Izvorni stihovi naime ipak nisu toliko značenjski konkretni kao oni u prepjevu. U njima se kao moguća posljedica glasina spominje *kraj*, može se pretpostaviti: konvencionalne,

26 Interpretacija zamjene lica koja se temelji na dojmu o tome da su subjekti prve i druge strofe različiti, unatoč tome što ih pjeva isti vokalist, donosi se primjerice na portalu P.U.L.S.E.: „Posebno je potresno kad u drugoj strofi narator pokušava odgovoriti na iznetu primedbu na svoje vladanje, i ponudi iskreno objašnjenje zašto se ne uklapa ('Devojke su meni drage / volim ih, al' ipak znaj / snalazim se teško s' njima / jedan susret, tu je kraj'). Ono ostaje da visi u vazduhu, sučeljeno sa ponovljenom primedbom, koja se polako pretvara u optužbu. Avetinski antički hor, sa svojim više puta ponovljenim 'veruj mi', samo pojačava teskobu, potcrtavajući da iz te stupice nema izlaska.” <https://pulse.rs/idoli-retko-te-vidam-sa-devojkama/> [pristupljeno: 23.05.2026].

društveno prihvatljive heteroseksualne reputacije, dok u prepjevu *ženski* subjekt upozorava muškarca na opasnost od širenja prijetućih glasina, čija bi posljedica bila sasvim konkretna – one bi mu mogle uskratiti *imanje djevojaka*.

Slijedi replika muškoga subjekta, koju pjeva Paweł Kukiz. Ključna je razlika u prijevodu stihova koji se odnose na djevojke: *Snalazim se teško s njima / Jedan susret, tu je kraj*, koji su prepjevani kao *Że nie umiem z nimi chodzić / Jeden raz, a potem cześć*. Prepjev je dakle ponovno konkretniji u jednome svom dijelu: subjekt ne spominje *teško snalaženje* s djevojkama, nego se na istome mjestu predstavlja kao lišen *umijeća hodanja*, tj. sposobnosti za ostvarivanje duljih veza s djevojkama. U sljedećem pak stihu *jedan susret* – koji prije figurativno označava spoj, randevu, nego jednokratnu seksualnu avanturu – zamjenjuje se s *jeden raz* – koji lakše, iako ne nužno, može značiti ono što se u engleskome naziva *one night stand* – pa slijedom toga i *a potem cześć* lakše konotira drzak prekid svih kontakata od apstraktnijega izraza *tu je kraj* u originalu, koji tu konotaciju drskosti nema. Čini se kao i da ima nekog gotovo lukavo pripremljenoga elementa iznenađenja ili obrata u taktici prevođenja toga dijela pjesme: naime prvih 6 stihova iskaza muškoga subjekta, koji su gotovo doslovno prevedeni, kao da će zadržati taktiku dvosmislenoga iskaza kojime se vlastite seksualne preferencije ostavljaju otvorenima, no nakon tih se stihova original posve iznevjerava.

Sve u svemu, pjesma koja je u originalu u najmanju ruku o otvaranju mogućnosti da senzibilan mladi muški subjekt progovori o svojoj (seksualnoj) zbunjenosti i drukčijosti, možda i o svojoj homoseksualnosti, u prijetućoj (dominantno heteroseksualnoj) okolini, a za neke i o problemima s autanjem, prepjevana je kao pjesma o strategiji obrane reputacije heteroseksualnoga mačo-muškarca pred ženskim zadirkivanjem i opasnostima glasina o homoseksualnosti. Muškarac u toj konverzaciji nastoji ostvariti perlokucijski učinak zaustavljanja propitivanja svoje seksualnosti time da se samopredstavlja kao mačo koji, doduše, ne umije s djevojkama ostvariti dugotrajne veze, ali svako mu se učestalo događaju uzbudljive avanture s njima. Subjekta poljskoga prepjeva rijetko se viđa s djevojkama jer ga one, aludira se, zanimaju pretežno kao jednokratni seksualni objekti, a inače preferira muško društvo. Ilokucijski je aspekt tu poprilično providan: on se nastoji obraniti od ženskoga zadirkivanja i mogućih glasina relativno eufemističnom samohvalom svojim erotskim uspjesima, aludirajući pritom i na nezasićenost svojega seksualnog apetita.

Reklo bi se da su u izvornome tekstu ilokucijski aspekti završnih riječi muškoga subjekta mnogo otvoreniji zahvaljujući neodređenosti značenja izraza *teško se snalaziti* (*s djevojkama*), koje recipijent može tumačiti različito, kao izraz nesnalaženja s djevojkama koje subjekta doista zanimaju i u seksualnom smislu ili kao izraz nesnalaženja s djevojkama zbog toga jer ga u seksualnom

smislu više zanimaju muškarci – u svakom slučaju, tu nema ilokucije samohvale. Na temelju analize prepjeva reklo bi se pak da on konvencionalizira izvorNIK, tj. da je potencijalno prihvatljiviji široj publici, jer lakše upućuje na to da je heteroseksualna reputacija muškoga subjekta obranjena. Pa ipak, na internetskoj stranici indikativna imena queer.pl²⁷ intrigantno je mnogo raznovrsnih interpretacija, ali i oprečnih vrijednosnih ocjena prepjeva, koje svjedoče o različitim perlokucijskim učincima pjesme: da se radi o novoj gej-himni, o nepodnošljivom uratku na granici diskriminacije (uza spominjanje toga kako su pjevušenjem njezinih stihova komentatora zadirkivali u radnome kolektivu), o iskazu neautanoga geja samca (i zgodnoj pjesmi, zapravo), o iskazu arogantna ili nesnalažljiva heteroseksualca koji čeka na malo vjerojatan slučaj da mu se kakva žena sama baci oko vrata... S druge strane, premda se na južnoslavenskome prostoru izvorna pjesma već dugo različito tumači, a i vode rasprave o tome radi li se uopće o pjesmi s homoseksualnom tematikom²⁸, o čemu su čak i sami članovi benda iznijeli različite tvrdnje i stavove, vrijednosne su ocjene teksta bez obzira na neusuglašenost interpretacija uglavnom pozitivne²⁹.

Na kraju valja spomenuti da osmišljavanja ovoga prepjeva ne ovise samo o naizgled tek prigodnome pretvaranju pjesme u žensko-muški duet i o naizgled sitnim preinakama u prijevodu koje potom, kako je pokazano, otvaraju mogućnosti veoma različitih tumačenja i recepcijskih učinaka, nego potencijalno i o samoj instrumentalizaciji, vokalnoj izvedbi i produkciji prepjeva. Ne ulazeći u detaljniju glazbenosemiotičku analizu, za zamijetiti je tek da sveukupni „popičniji” dizajn zvuka, uz konvencionalnost zvuka akustičnih

27 <https://queer.pl/news/187671/rzadko-cie-widuje-z-dziewczetami> [pristupljeno: 23.05.2026].

28 Tako neuvijeno pohvalna interpretacija izvorne pjesme na portalu P.U.L.S.E. ide dotle da tjeskobu skrivanja homoseksualnoga identiteta shvaća kao metaforu za društveno otpadništvo uopće: „Pesma je govorila o tome da ne možeš da izbegneš da budeš drugačiji, ako ti je to prirodom dato, ali da ti to neće mnogo pomoći kad te uhvati patrijarhalna palanka, koja ne prašta nikom ako je 'nešto drugo'. Činjenica da su nam Idoli dali mogućnost da se, bar za trenutak, identifikujemo sa egzistencijalnim strahom koga oseća homoseksualna osoba, tako totalno usamljena na ovom svetu, bila je sama po sebi nezamislivo plemenita i daleko ispred svog doba. Do te mere, da niko, evo sve do sad, nije uspeo da snimi ništa slično, a kamoli dospe do njenog visokog humanističkog nivoa. Ovo je bilo prvi put uopšte u javnom delovanju nekog umetnika u SFRJ, da se homoseksualni identitet koristi kao metafora za sve one koji kod nas misle različito od okoline, te da se prepoznaje istina kako se u njihovoj sudbini sagledava sudbina svih disidenata – duhovnih, političkih, kulturnih.” <https://pulse.rs/idoli-retko-te-vidam-sa-devojkama/> [pristupljeno: 23.05.2026].

29 <https://noizz.rs/kultura/prva-domaca-pesma-sa-gej-tematikom/pxgrg65#:~:text=Prva%20doma%C4%87a%20pesma%20sa%20gej%20tematikom%20Noizz> [pristupljeno: 23.05.2026].

gitara (u verzijama Idola dominira reski zvuk *clean* električne gitare) te kontrast senzualna vokala Nosowske (potcrtana još senzualnijim ženskim pratećim vokalima) i „muževna” vokala Kukiza, kojima su tako jasno dodijeljene rodne uloge – što je sve daleko od sablasne neurotično-senzibilne afektiranosti Divljanova vokala i uznemirujuće instrumentalizacije, aranžmana i sirove produkcije dviju izvornih verzija, pogotovo one ranije – pogoduje pristupačnosti prepjeva za širu poljsku publiku s početka 21. stoljeća.

Slični su potencijalni učinci pratećega videospota³⁰, realizirana u formi animirane stripovske priče u kojoj žena u nekom imaginarnom suvremenom urbanom krajoliku (s kvartovima i plakatima koji su označeni tako da asociraju na južnoslavenski prostor) neprestano vreba (vrebavanje je potencirano i ikonično, tigrastim uzorom njezina kaputa) na nekog muškarca, da bi ga na samome kraju pronašla te razotkrila kao Šišmišmana, svojevrсна superjunaka nalik Batmanu – s homoseksualnošću dakle, što bi se reklo, „niđe veze”. Kao što završni kadar donosi heteroseksualno sugestivan prikaz razotkrivena muškarca koji u naručju drži ukroćenu tigrastu mačku s licem vrebatičice, tako i videospot pripitomljuje, tj. zatamljuje potencijalno provokativnu temu homoseksualnosti, pa i problematična položaja neautanih gejeva (u suvremenome poljskom kontekstu). Narativ je videospota tako u svojevrсноj disjunkciji s narativom prepjeva; točnije, kontrolira potencijal njegovih značenja, pazeći da sveukupni smisao ne isklizne u potencijalno nepoželjan smjer, svakako izbjegavajući bilo kakvu naznaku gej-motiva. Pa ipak, jedna napuklina, jedan detalj u prepjevu, koji dosad nije bio istaknut, podriva to pripitomljavanje, čak i u takvu videospotu: pjesma naime završava doslovnim prijevodom ponavljajućeg, vapećeg imperativa *veruj mi: Uwierz mi, uwierz mi, uwierz mi!* Neki su možda povjerovali, neki nisu, a neki možda i ne primijete.

Od eskapističke hipijevske himne do narcisoidnoga pop-rokijanja (*O nic nie pytaj /bo nie pytam ja/*)

O nic nie pytaj (bo nie pytam ja), jedna od uspješnijih pjesama s albuma *Yugoton*, sudeći prema pregledima na Youtubeu i tome što je za nju, kao i za pjesmu *Malcziki*, snimljen videospot³¹, prepjev je pjesme *Uhvati ritam* dugovječna

30 https://www.youtube.com/watch?v=FfauhT_O7rg [pristupljeno: 23.05.2026].

31 Pjesma je objavljena na nekoliko adresa na YouTubeu, zbroj pregleda tek njih triju iznosi oko 1.300.000 s datumom 23. svibnja 2026.

hrvatskoga *rock*-benda Parnog valjka, s njihova istoimenoga albuma iz 1984. godine. O popularnosti izvornika svjedoči i to da je pjesma uvrštena i na nekoliko njihovih *live*-albuma, to da se redovito pojavljuje na raznim kompilacijama njihovih najvećih hitova, pa i to da se primjerice na duplome albumu *The Ultimate Collection* (Croatia Records, 2009.) s 34 pjesama pojavljuje na početnoj poziciji.

<i>Uhvati ritam</i>	<i>O nic nie pytaj (bo nie pytam ja)</i>
Ne govori ništa, prepusti se, uhvati ritam Zažmiri i zaželi cijeli svijet, uhvati ritam Sanjaš o lijepim stvarima Zar ne znaš da su one u nama Igraj svoju igru, opusti se, uhvati ritam Nitko nam ništa ne može, uhvati ritam Prije ili kasnije, bit će svima jasnije	Jeśli nawet mnie nie ma przez cały dzień O nic nie pytaj Może ci opowiem a może nie O nic nie pytaj Możesz mi wierzyć albo nie Zresztą swoje zawsze i tak wiesz
Slušaj ljubav kako dolazi Ljubav će nas jednog dana voditi Iz daljine ponekad se čuje glas Strpi se još malo, doć će red na nas	Jeśli nawet ja czasem jestem zły O nic nie pytaj Podejść tylko i jak zawsze przytul się O nic nie pytaj Wszystko przejdzie zmieni się Ja to wiem i ty to wiesz
Ti i ja, sunčan dan eto razloga za smijeh Mislit svojom glavom ponekad nije grijeh Kad bi mene pitali, svi bi samo plesali Igraj svoju igru, ma boli te, uhvati ritam Nitko nam ništa ne može, uhvati ritam Prije ili kasnije, bit će svima jasnije	Wiem, że miłość połączyła nas I że będzie nas prowadzić cały czas Nawet jeśli czasem coś się dzieje źle Już nie ma odwrotu, bo kochamy się
Slušaj ljubav kako dolazi Ljubav će nas jednog dana voditi Iz daljine ponekad se čuje glas Strpi se još malo, doć će red na nas	Ty i ja w słoneczny dzień to jest powód do uśmiechu Nawet jeśli pada deszcz ja wciąż myślę o grzechu Ja ogień w tobie rozpalę i deszcz pójdzie sobie dalej
Uhvati ritam	Więc bądź jaka jesteś i rób co chcesz
Slušaj ljubav kako dolazi, uhvati ritam Ljubav će nas jednog dana voditi, uhvati ritam Iz daljine ponekad se čuje glas, uhvati ritam Strpi se još malo, doć će red na nas	O nic nie pytam Bo nikt nie może zrobić nam już źle O nic nie pytam Możesz mi mówić albo nie Ja też robię zawsze to co chcę

<i>Uhvati ritam</i>	<i>O nic nie pytaj (bo nie pytam ja)</i>
Uhvati ritam Uhvati ritam	Wiem, że miłość połączyła nas I że będzie nas prowadzić cały czas Nawet jeśli czasem coś się dzieje źle Już nie ma odwrotu, bo kochamy się Wiem, że miłość połączyła nas I że będzie nas prowadzić cały czas Nawet jeśli czasem coś się dzieje źle Już nie ma odwrotu, bo kochamy się

Tekst izvornika izrazito je pozitivan i optimističan (jedine su negativnosti koje se spominju nedefinirana prijetnja u *nitko nam ništa ne može* i mogućnost nestrpljivosti u *strpi se još malo*), s istaknutim motivima iscjeljujuće snage ljubavi i zajedništva, preferiranja unutrašnje ljepote naspram žudnje za materijalnim dobrima, uživanja u sitnicama poput zajedničkoga provođenja sunčanoga dana, uživanja u plesu i glazbi, koncentriranja na vlastitu slobodu umjesto na negativnost drugih, kao i vjere u to da će čovječanstvo jednom ipak shvatiti vrijednost prethodno navedenoga. Mnogošto je od toga na kakav način povezano s ritmom, odnosno hvatanjem ritma: i igranje vlastite igre kao metafore individualne slobode, i osluškivanje dolaska spasonosne (općečovje-čanske) ljubavi, kao i, dakako, plesanje i uživanje u glazbi.

Izvornik ne spominje (gramatičke) rodove, dapače neprestano se ističe uporaba prvoga lica množine, pa predstavljena semantika ljubavi nije ograničena na romantičnu ljubav, već može podrazumijevati i prijateljsko zajedništvo, pa i ljubav većega kolektiva (sumišljenika, generacije, potencijalno i čovječanstva). Prepjev međutim, donoseći između ostaloga u većoj mjeri i 1. i 2. gramatičko lice, sužava temu ljubavi na onu romantičnoga tipa između žene i muškarca, i to one u kojoj se relativno često dešavaju i ružne zgode, pa i svađe. Pjesma otpočinje stereotipnim mačističkim replikama partnera partnerici o tome da ništa ne pita čak i ako izbiva cijeli dan (muškarac je to koji dakle ženi ne mora odgovarati, „polagati račune”), da će joj možda kazati gdje je bio, a možda i ne (odgovor, odnosno prihvaćanje odgovornosti ovisi isključivo o njegovoj samovolji), da mu partnerica može, a i ne mora vjerovati (što ilustrira njegovo ustrajavanje u nepouzdanosti i „istinoneljubivosti”) te da ona, u svakom slučaju, ionako drži svoju stranu (predbacivanje da ne dijeli dovoljno svoj unutrašnji svijet te da zauzima apriornu neprijateljsku poziciju spram partnera). Potom je, u drugoj strofi, ipak nastoji pridobiti izvlačeći se na loš trenutak, odnosno raspoloženje, pozivajući je (dakako, u formi imperativa) na zagrljaj, a kasnije joj čak i dopušta da bude kakva jest i slobodna raditi što god želi, sugerirajući da ga je spopao osjećaj krivnje zbog toga što je

potonje dotad rezervirao isključivo za sebe, a i ljubav ih je povezala i povratka ionako nema (sugestija o neminovnosti cjeloživotne ljubavne povezanosti u stihovima *Nawet jeśli czasem coś się dzieje źle / Już nie ma odwrotu, bo kochamy się*).

Čak i radikalna promjena naslova, s posve različitom semantikom, može sugerirati da se radi o posve različitim temama u izvorniku i u prepjevu. Premda je naslovni ritam iz izvornika, osim u preuzimanju ritma na razini same glazbene izvedbe, zadržan i u sličnoj ritmičnosti i u izosilabizmu ponavljajućih peterosložnih izraza o *nic nie pyta*j / *bo nie pytam ja*, motiv ritma – pa dakle i njegova povezanost s drugim važnim motivima – posve je ispušten u prepjevu. Prepjev ipak sadrži i nekoliko fragmenata koji su približnim prijevodom segmenata izvornoga teksta, pa se tako segment *ne govori ništa* kojim započinje pjesma Parnoga valjka transponirao u ponavljajući izraz o *nic nie pyta*j, no njegova je potencijalna (frazologizirana) bezbrižna apelativnost potkopana okolnim stihovima koji prikazuju problematičan romantični muško-ženski odnos (iako zbog muzikalnosti i ponavljanja on može zasjeniti njihovu semantiku).

Doslovnije prevođenje zatječe se u sljedećim segmentima: *Bo nikt nie może zrobić nam już źle* (prema: *Nitko nam ništa nie może*), a djelomice i u stihovima *Wiem, że miłość połączyła nas / I że będzie nas prowadzić cały czas* (prema: *Slušaj miłość jako dolazi / Ljubav će nas jednog dana woditi*), kao i početni stih strofe *Ty i ja w słoneczny dzień to jest powód do uśmiechu / Nawet jeśli pada deszcz ja wciąż myślę o grzechu / Ja ogień w tobie rozpalę i deszcz pójdzie sobie dalej*. Potonjim se relativno vjerno prevodi stih *Ti i ja, sunčan dan, eto razloga za smijeh*, no nastavak možda i ponajbolje svjedoči o tome koliko su velike tematske, pa i emocionalno-ekspresivne razlike između tih dviju pjesama. Taj nastavak naime nema svoj adekvat u izvorniku (u njemu slijede stihovi *Mislić swojom głowom понекад nije grijeh / Kad bi mene pitali, svi bi samo plesali*), te se u njemu konvencionalnom metaforom raspaljivanja ognja u kome i riječju *grijeh* sa snažnim religijskim konotacijama označava ljubavnu strast, tj. tjelesnu požudu, koja pouzdano rastjeruje metaforičku kišu, nevrijeme, odnosno sumnju u usudom (do)suđenu povezanost. Čak se i stihovi koji slijede, kojima partner partnerici sugerira da i ona bude slobodna i da radi što želi, kad i on već tako čini, ponavljanjem izraza o *nic nie pyta*m, mogu smatrati ilustracijom veze s lošom komunikacijom i asimetričnim odnosom moći. Naime, kako to i naslov sugerira, muškarac je taj koji uspostavlja pravilo prema kojemu njega ne treba pozivati na odgovornost (jer on ne zahtijeva reciprocnost), pri čemu partnerica ne može nego pristati na tako uspostavljenu relaciju, jer ionako ne može umaknuti njenoj moći da uvijek iznova u njoj rasplamsa ljubavnu vatru.

Ukratko, prepjev je zapravo vrlo slobodnom adaptacijom izvornika, u kojoj se eskapistički, gotovo hipijevski apel za univerzalnom ljubavi zamjenjuje prikazom osuđenosti na cjeloživotni romantični odnos u kojem su rodne uloge relativno jasno, tradicijski definirane. Ljubav je tu komunikacijski oskudna, tek prividno slobodna, jer se slobodoljubiv partner ipak može i predomisliti, pa partnerici, koja inače nema osobite kontrole nad svojim seksualnim nagonom, i ukinuti dopusnicu za slobodu, baš kao što i naslov stavljajući ono *bo nie pytam ja* u zgrade sugerira da je njegov prvi dio (*o nic nie pytaj*) ipak presudniji.

Premda se može činiti da je, unatoč radikalno promijenjenom smislu teksta pjesme, glazbeno-instrumentalni aspekt gotovo jednak u izvorniku i prepjevu (u obje pjesme ritam je polagan, udaraljke i perkusije blage, akustične gitare i klavijature nježne), ipak se i njemu zamijetiti bitne razlike. Kukizov je vokal naime primjetno „siroviji” od onoga Akija Rahimovskoga, a uglavnom i ležerniji. Povremeno se realizira i u nervoznoj, drskoj ili svađalačkoj intonaciji koja prati značenje pojedinih stihova (npr. pri stihovima *Możesz mi wierzyć albo nie / Zresztą swoje zawsze i tak wiesz*), a prateći se vokali u refrenu, koji u originalu funkcioniraju kao potencijalni indeks motiva zajedništva, odnosno signal publici da se pridruži pjevanju, ne ističu toliko u prepjevu. Moglo bi se kazati da prepjev preuzima one glazbeno-instrumentalne aspekte izvornika koji sugeriraju ekspresiju ležernosti, zatomiuje one koji sugeriraju zajedništvo, pa i emocionalnu suptilnost, a potencira one koji indiciraju sirovi egoizam i nervozu, čime se uspostavlja adekvatan dijalog s novim tekstom, pa i poetikom pripadajućega videospota³² prepjeva.

Koliko je prepjev udaljen od izvornika, ilustrira i taj, „orijentalno” stiliziran, videospot s haremom u kojem se ne zbiva mnogo više od toga da pretežno nervoznog, nespokojnog, na momente i po pokretima pomalo agresivnog muškarca, pjevača, koji povremeno puši nargilu koja mu „glumi” mikrofona, u ležaju tetoši, miluje, voćem hrani i sl. popriličan broj oskudno odjevenih žena, barem onih koje pritom ne izvode štogod nalik trbušnome plesu, uz mnoštvo kadrova u kojima se zumiraju dijelovi njihova tijela, dekoltei, stražnjice i dr. Videospot tako svojim vizualnim narativom selektira, pa i amplificira one motive i značenja iz verbalnoga teksta koji se odnose na karakter i životni stil muškoga subjekta, pogotovo kada ga „nema po cijele dane” i „kada misli o grijehu”, prikazujući ga još gorim i nesavjesnijim partnerom nego u verbalnome tekstu. Ne samo da afirmativno dijalogizira s prikazom rodni odnosa u verbalnome tekstu prepjeva, videospot rodne stereotipe i patrijarhalnu ideologiju potencira do ekstrema, pogotovo pred kraj, kada mu sluga dovodi posebno

32 <https://www.youtube.com/watch?v=qBXgVBx56JA> [pristupljeno: 23.05.2026].

žuđenu ljepoticu – na povodcu, prićem ostaje otvorenim radi li se o ilustraciji partnerice iz teksta.

Ukratko, hipnotićki izvornik poziva da se uhvati ritam, prepjev ritam preuzima, zajedno sa zaraznom melodijom i leźernim aranźmanom, brišući znaćenja teksta izvornika, uporno ponavljajući da se ni o ćemu ne pita... No katkad nije loša stvar ispasti iz ritma, pa i upitati se ima li uopće smisla slijediti ga, jer zna on, eto, odvesti u ćudnovate smjerove, pa i nekud „u rikverc”, ćak i u naizgled bezazlenim popularnim pjesmuljcima. Da slušatelj ne bi završio poput one krasotice na povodcu, opijen, zauzdan, kao u haremu...

Zaključak

S obzirom na to da će barem dio onih koje zanima više o projektu Yugoton potencijalno kliknuti na poljsku stranicu Wikipedije, bit će zanimljivo pokušati dovesti rezultate ovoga istraźivanja u relaciju s ondje zamijećenom tvrdnjom da taj projekt nastoji uhvatiti duh vremena, 1980-ih, u interpretaciji poljskih umjetnika, odnosno supostaviti dvije stvarnosti (muzićara) u tadašnjoj Poljskoj i Jugoslaviji, kao i s onom da je album povezan sa sadašnjošću (za pretpostaviti, onom s prijelaza stoljeća), ćineći ga tako bezvremenskim i svima pristupaćnim³³.

Premda se površnom usporedbom triju izvornih pjesama i triju prepjeva ćini da su oni na glazbeno-instrumentalnoj razini vrlo slićni, jer uglavnom se radi o nepromijenjenim strukturama pjesama, istim melodijama i ritmovima, a i globalna im je zvućna slika slićna zbog instrumenata koji se koriste i naćina na koji se oni koriste pri izvedbi, ćak se i na toj razini mogu zamijetiti neke bitne razlike, tj. ćimbenici koji uvjetuju emitiranje razlićitih znaćenja kada se prepjevi uspoređuju s izvornicima. Primjerice, upadljivo dodavanje instrumentalnoga „orijentalnoga” završetka na kraju *Malczika* potencijalno dodaje i nova znaćenja, koja se mogu dešifrirati kao posveta kulturno drukćijem, balkanskom, podrućju. Zamijetilo se da i razlićite boje, ekspresivnost i izvedbeni stilovi vokala (u svima trima prepjevima), razdjeljivanje izvorno muškoga vokala u muške i ženske vokalne dionice (*Rzadko widujeć cię z dziewczętami*), pa i zatomljivanje nekih vokalnih aspekata koji su bili prisutni u izvornicima (posebno pratećih vokala u *O nic nie pytać*), utjeću na stvaranje novih znaćenja i brisanje starih. Generalno govoreći, na glazbeno-instrumentalnoj razini – koja ukljućuje i posebnu boju poljskih vokala, npr. „sirovije” muške

33 v. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Yugoton> [pristupljeno: 23.05.2026].

vokale koji više asociraju na *hard rock* nego na novi val i senzualni ženski vokal, i ispoliraniju produkciju (prvenstveno prepjeva pjesama Idola, koje su izvorno produkcijski pankerski intonirane, manje pjesme Parnoga valjka) – poljske adaptacije egzemplificiraju prepoznatljiv „pristupačan” *pop-rock*-zvuk kasnoga 20. i ranoga 21. stoljeća, namijenjen široj publici, pa u tome treba tražiti i poveznicu s čestim emitiranjem tih pjesama na poljskim srednjostrujaškim radijskim stanicama, kao i s činjenicom da su ovi prepjevi postali domaćim uspješnicama. Dakle dvije od triju analiziranih poljskih adaptacija svakako su zvučno-produkcijski osuvremenjene, odnosno prilagođene vremenu izlaska albuma, no već iz današnje perspektive valja zamijetiti da su globalni, pa i poljski glazbeno-produkcijski trendovi otad otišli u drugim smjerovima, pa se dakle teško može govoriti o „bezvremenim” prepjevima u tome smislu, iako *pop-rock*-zvuk i ska-elementi u glavnoj struji globalne popularne glazbe još uvijek imaju svojih predstavnika, a i poklonika.

Glazbeno-produkcijski aspekti prepjeva dijalogiziraju, dakako, i sa značenjima koja oni potencijalno emitiraju na verbalnoj razini. U tome smislu glazbeni aspekt *Malczika* može potencijalno zbuniti ako se dovodi u relaciju isključivo s verbalnom razinom prepjeva, jer dok se ska-elementi mogu smatrati donekle „bezvremenim”, odnosno barem očekivanim u pop-glazbi s početka 21. stoljeća, isto se ne može reći i za elemente ruske tradicionalne glazbe koji su preneseni iz izvornika. Taj se potencijalno značenjski zbunjujući glazbeni aspekt međutim razrješuje konzumacijom pripadajućega videospota, u kojemu se verbalno iskazana tema kapitalističke „utrke štakora” prisposobljuje socrealističkome udarništvu (koje je predmet ironije i parodije u izvorniku) posredstvom vizualnoga zapisa u kojemu se ovo dvoje jukstaponiranjem dovodi u čvrstu analogiju. Dakle *Malcziki* su svakako tematski i diskursno osuvremenjeni, pri čemu, svakako za one koji pjesmu ne konzumiraju posredstvom videospota, zatamljuju verbalnoparodijsku dimenziju usmjerenu na socrealizam, nadomještajući je međutim tadašnjoj poljskoj suvremenosti adekvatnijim parodiranjem tranzicijskoga/kapitalističkoga diskursa uz radikalno izmijenjen verbalni tekst, koji sadrži tek poneke elemente doslovnoga prijevoda.

S druge strane, u slučaju pjesme *Rzadko widuję cię z dziewczętami* naoko se radi o strategiji doslovnoga prevođenja, uz tek neznatne izmjene u pojedinim stihovima. No analiza je pokazala da preinačavanje pjesme u žensko-muški dijalog/duet, uz uzimanje u obzir izvedbenih stilova novih vokala, kao i naizgled sitne preinake u prijevodu, prepjev čine čak i tematski drukčijim u odnosu na izvornik. Pjesma je raspodjelom i zamjenom tipova vokala, osuvremenjenom, tj. ispoliranijom produkcijom te slobodnijim prevođenjem nekoliko riječi i sintagmi izgubila izvornu emocionalnost i indicije o tome da

se radi o pokušaju autanja i postala pjesmom u kojoj mačo-muškarac brani svoju reputaciju heteroseksualnoga avanturista od zadirkivanja potencijalno za njega zainteresirane žene. Zanimljivo je da se pripadajući videospot još snažnije udaljuje od motiva homoseksualnosti, zatomiujući ih vizualnom pričom u kojem se tajanstvenost identiteta muškoga subjekta prevodi u identitet komičnoga superjunaka Poljacima egzotičnoga imena, Šišmišmana. Opisanim načinima prepjev kao da pripitomljuje potencijalnu provokativnost izvornika, prilagođava se široj publici, koju, dakako, ne zanimaju nužno teme vezane uz homoseksualnost i sl., no čak i letimična analiza recipijentskih reakcija pokazuje da to pripitomljavanje kod dijela publike ipak ne prolazi bez kontroverzi.

I dok u slučaju prepjeva pjesme *Retko te viđam sa devojkama* nije teško razumjeti strategije zatomičivanja značenja, odnosno pripitomljavanja izvornoga teksta u svrhu komercijalizacije, zanimljivo je da se i u slučaju prepjeva pjesme *Uhvati ritam* Parnoga Valjka jednu hipijevsku himnu odlučilo preinačiti u pjesmu koja iz također mačističke perspektive prikazuje „romantičan” odnos Njega i Nje. Čini se to međutim posve drugačijom strategijom, naime prepjev je gotovo posve verbalno slobodnom adaptacijom izvornika, izuzev nekoliko stihova koji zbog radikalno drugačije ko(n)tekstualizacije poprimaju posve drugačija značenja. Zanimljivo je i to da se pritom iz izvornika „doslovno” preuzeta instrumentalna ležernost ipak uz dodatak „sirovosti” novoga vokala pretvara u znak ležerna narcizma. Kao da to nije bilo dovoljno odmaknuto od eskapističkoga teksta izvornika koji tematizira kolektivno zajedništvo i otpor pesimizmu, i videospot ide u radikalno drukčijem smjeru, amplifikacijom verbalno iskazanoga egoizma muškoga subjekta pjesme vizualnom ilustracijom njegova hedonizma i poriva za dominacijom nad ženama prikazom harema, u kojemu međutim ni krajnje epikurejstvo ne spašava muškoga subjekta od nervoze i destruktivnosti (iako se, eto, svakako ne može reći da ga se rijetko viđa s djevojkama).

Kao što je ovo istraživanje nastojalo pokazati, nesumnjivo je da su „duhovi” raznih vremena i prostora, kako onoga jugoslavenskog iz 1980-ih, tako i onoga poljskog iz istoga vremena, ali i s početka 21. stoljeća, uhvaćeni u složenoj značenjskoj mreži koju čine ne samo verbalni nego i neverbalni aspekti prepjeva barem ovih triju pjesama s *Yugotona* koje su obuhvaćene analizom. Manje ili više razumljivo, neki su aspekti tih „duhova” izgubljeni, neki zatomičeni, neki pripitomljeni, neki potencirani... Napokon, u popularnoj glazbi dva desetljeća ili četvrt stoljeća dugi su periodi, pa ostaje upitno je li doista pohvalno ma što od nje nazvati bezvremenskim i svima pristupačnim.

Literatura

- Boase-Beier J.: *Stylistic approaches to translation*. Kinderhook – St. Jerome Pub, Manchester–New York 2006.
- Buhin A.: *Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije*. U: *Stvaranje socijalističkog čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Ur. I. Duda. Srednja Europa, Zagreb 2017, s. 221–244.
- Buljubašić E.: *Neoklapski diskurs i stil: o aspektima interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture*. Književni krug Split, Split 2020.
- Frith S.: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge 1996.
- Kaindl K.: *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image*. U: *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ur. D. L. Gorlée. Rodopi, Amsterdam–New York 2005, s. 235–262.
- Kostelnik B.: *Moj život je novi val. Razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*. Fraktura, Zagreb 2004.
- Košćak N.: *Figure slova*. U: *XII. međunarodni kroatistički znanstveni skup. Zbornik radova*. Ur. S. Blažetin. Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh 2015, s. 403–427.
- Košćak N.: *Nestandardni varijeteti u hrvatskome ranom punku i novom valu*. U: *Panorama badań i studiów slawistycznych XXI wieku. T. 2: Badania lingwistyczne i glottodydaktyczne*. Ur. M. Błaszak, P. Pycia-Košćak, S. Sojda. Wydawnictwo Scriptum, Katowice–Kraków 2025, s. 163–180.
- Kress G.: *Visual and Verbal Modes of Representation in Electronically Mediated Communication: The Potentials of New Forms of Text*. U: *Page to Screen: Taking Literacy into the Electronic Era*. Ur. I. Snyder. Routledge, London 1998, s. 53–80.
- Kress G., van Leeuwen T.: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge, New York 1996.
- Kress G., van Leeuwen T.: *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Oxford University Press, Arnold 2001.
- Leelasoorayakan T., Riabroi P., Dhanarattigannon J.: *A Study of Translation Strategies Used in the Translation of Walt Disney Songs into Thai*. „Journal of English Language and Linguistics” 2024, br. 5(3), s. 277–296. <https://doi.org/10.62819/jel.2024.600>.
- Lewicki R.: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.
- Nørgaard N.: *Multimodal Stylistics of the Novel. More than Words*. Routledge, New York 2019.
- Pavlović N.: *Uvod u teorije prevođenja*. Leykam, Zagreb 2015.

- Van Leeuwen T.: *Introducing Social Semiotics*. Routledge, London–New York 2005.
- Van Leeuwen T.: *Towards a Semiotics of Typography*. „Information Design Journal” 2006, br. 14, s. 139–155.
- Van Leeuwen T.: *Multimodality and Identity*. Routledge, New York 2022.
- Vesić D.: *Zamisli život. Novi val – prva generacija*. Ljevak, Zagreb 2020.

Internetski izvori

- Cieślak J.: *Recenzija: Jugosławia z Polski rodem*. „Rzeczpospolita” 2021. <https://www.rp.pl/kultura/art7368221-recenzja-jugoslavia-z-polski-rodem> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Discogs. <https://www.discogs.com> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Genius. <https://genius.com/> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Jovandić M.: *‘Retko te viđam sa devojkama’: 40 godina budi kontroverze*. nova.rs, 2020. https://nova.rs/kultura/retko-te-vidam-sa-devojkama-40-godina-kontroverzi/#:~:text=*%20Najnovije.%20*%20Nova%20BAZA [pristupljeno: 23.05.2026].
- Koprivica J., Džodan N.: *Kako je nastala prva domaća pesma sa gej tematikom*. noizz.rs, 2020. <https://noizz.rs/kultura/prva-domaca-pesma-sa-gej-tematikom/pxgrg65#:~:text=Prva%20doma%C4%87a%20pesma%20sa%20gej%20tematikom%20Noizz> [pristupljeno: 23.05.2026].
- P.U.L.S.E.: *Idoli – ‘Retko te viđam sa devojkama’*. P.U.L.S.E., 2024. <https://pulse.rs/idoli-retko-te-vidam-sa-devojkama/> [pristupljeno: 23.05.2026].
- srednja.hr: *Poljaci ukrali najveće ex-yu hitove i haraju top-listama*. srednja.hr, 2013. <https://www.srednja.hr/svastara/poljaci-ukrali-najvece-ex-yu-hitove-i-haraju-top-listama/> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Styrna N.: *Balkańskie przeboje w polskich wersjach – część 2*. hvala.pl, 2023. <https://hvala.pl/balkanske-przeboje-w-polskich-wersjach-czesc-2/> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Tekstowo.pl. <https://www.tekstowo.pl> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Wapińska M.: *Yugoton: 20 lat przebojowej płyty. Grzegorz Brzozowicz: Męska przyjaźń i kumpelska inicjatywa*. Interia Muzyka, 2021. <https://muzyka.interia.pl/wywiady/news-yugoton-20-lat-przebojowej-plyty-grzegorz-brzozowicz-meska-p,nId,5205301> [pristupljeno: 23.05.2026].
- Wikipedia: *Post-punk revival: 2001–2007: Commercial breakthrough*. https://en.wikipedia.org/wiki/Post-punk_revival#2001%E2%80%932007:_Commercial_breakthrough [pristupljeno: 23.05.2026].

Wikipedia: *Yugoton*. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Yugoton> [pristupljeno: 23.05.2026].

YouTube. <https://www.youtube.com/> [pristupljeno: 23.05.2026].

ZPAV. <https://archive.ph/20140924184154/http://bestsellery.zpav.pl/wyroznie>
nia/zloteplyty/cd/archiwum.php?year=2001 [pristupljeno: 23.05.2026].

Nikola Koščak

Sačuvano, ispušteno i dodano u trima prepjevima Yugotona Sociosemiotički pogled na poloniziranje jugoslavenškoga rocka i novog vala

SAŽETAK | Tri prepjeva iznimno uspješna poljskoga projekta Yugoton iz 2001. godine, *Malcziki*, *Rzadko widuję cię z dziewczętami* i *O nic nie pytaj (bo nie pytam ja)*, i njihovi izvornici, pjesme *Maljčiki* i *Retko te viđam sa devojkama* beogradskoga benda Idoli i *Uhvati ritam* zagrebačkoga benda Parni valjak, podvrgnuti su komparativnoj sociosemiotičkoj, multimodalnoj, lingvističkoj i stilističkoj analizi, s ciljem da se utvrdi što se zadržalo, ispuštalo i dodalo u prepjevima. Istraživanje će ilustrirati i korisnost multimodalno i sociokulturno utemeljene komparativne analize izvornih pjesama i prepjeva, analize koja uključuje i razmatranje nejezičnih, ali semiotiziranih, aspekata popularnih pjesama, uključujući i glazbeno-produkcijske aspekte, pa i vizualne (kada je za analizu relevantan i prateći videospot), kao i konteksta u kojima se one produciraju i recipiraju, te komparativnih istraživanja popularnokulturnih tekstova uopće, pogotovo u slučajevima koji su zaokupili iznimnu recipijentsku pozornost, pa nam tako govore više i o izvornoj i o ciljnoj kulturi te o njihovim dijalogizima.

KLJUČNE RIJEČI | prepjev, prijevod, popularna kultura, poljska popularna glazba, jugoslavenska popularna glazba, socijalna semiotika, multimodalna stilistika

Nikola Koščak

Preserved, Omitted, and Added in Three Yugoton Covers A Sociosemiotic Perspective on the Polonization of Yugoslav Rock and New Wave

SUMMARY | Three translations of the extremely successful Polish project Yugoton from 2001, *Malcziki*, *Rzadko widuję cię z dziewczętami* and *O nic nie pytaj (bo nie pytam ja)*, and their originals, the songs *Maljčiki* and *Retko te viđam sa devojkama* by the Belgrade band Idoli and *Uhvati ritam* by the Zagreb band Parni valjak, were subjected to comparative sociosemiotic, multimodal, linguistic and stylistic analysis, with the aim of determining what was retained, omitted and added in the translations. The research will also illustrate the usefulness of a multimodal and socioculturally based comparative analysis of original songs and translations, an analysis that includes consideration of non-linguistic, but semiotic, aspects of popular songs, including musical-production aspects, and even visual ones (when the accompanying video is relevant

for the analysis), as well as the contexts in which they are produced and received, and comparative research of popular cultural texts in general, especially in cases that have captured exceptional recipient attention, thus telling us more about both the original and target cultures and their dialogues.

KEYWORDS | translation, popular culture, Polish popular music, Yugoslav popular music, social semiotics, multimodal stylistics

Nikola Koščak

Zachowane, pominięte i dodane w trzech coverach Yugotonu Socjosemiotyczne spojrzenie na polonizację jugosłowiańskiego rocka i nowej fali

STRESZCZENIE | Trzy tłumaczenia niezwykle udanego polskiego projektu Yugoton z 2001 roku: *Malcziki*, *Rzadko widuję cię z dziewczętami* i *O nic nie pytaj (bo nie pytam ja)*, oraz ich oryginały: utwory *Malčiki* i *Retko te vidam sa devojkama* belgradzkiego zespołu Idoli oraz *Uhvati ritam* zagrzebskiego zespołu Parni valjak, zostały poddane porównawczej analizie socjosemiotycznej, multimodalnej, językowej i stylistycznej. Jej celem było określenie, co zostało zachowane, pominięte i dodane w tłumaczeniach. Badania potwierdzają przydatność multimodalnej i społeczno-kulturowej analizy porównawczej oryginalnych piosenek i ich tłumaczeń. Uwzględnia ona bowiem aspekty nie tylko pozajęzykowe, lecz także semiotyczne piosenek popularnych, w tym kwestię produkcji muzycznej, a nawet stronę wizualną (gdy towarzyszący materiał wideo jest istotny dla analizy) oraz konteksty, w których są one wytwarzane i odbierane. Ponadto w artykule wykazano użyteczność badań porównawczych tekstów kultury popularnej w ogóle, zwłaszcza w przypadkach, w których przyciągnęły one szczególną uwagę odbiorców. Dzięki takim badaniom poznajemy dokładniej kulturę oryginalną i docelową oraz dialog między nimi.

SŁOWA KLUCZOWE | adaptacja, przekład, kultura popularna, polska muzyka popularna, jugosłowiańska muzyka popularna, semiotyka społeczna, stylistyka multimodalna

NIKOLA KOŠČAK | docent na Katedri za stilistiku Odsjeka za kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavio knjigu *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih* (2018). Objavljuje znanstvene radove u stručnoj periodici i zbornicima sa znanstvenih skupova, na hrvatskom, poljskom i engleskom jeziku. Područja stručnoga interesa: stilistika pripovjedne proze, suvremena hrvatska pripovjedna proza, žargon, kolokvijalni jezik, grafostilistika, stilistika prijevoda, teorija stila, popularna kultura.