

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce



Bc. Štěpán Hamajda

Interpretace písní s texty Josefa Kainara

Interpretation of Songs with Lyrics by Josef Kainar

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

2024

Poděkování

Rád bych vyjádřil své upřímné poděkování prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za odborné vedení, cenné rady a podporu při přípravě této práce. Jeho inspirující přístup a vhled byly pro mě neocenitelné.

Mé poděkování patří také mé mamince, která mě přivedla na myšlenku tohoto tématu a svým povzbuzením mě společně s tatínkem podporovali v jeho zpracování.

Prohlášení

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

Štěpán Hamajda

V Nespekách dne 29. 11. 2024

Abstrakt

Diplomová práce se věnuje zhudebněným textům Josefa Kainara šesti interprety. Eva Olmerová, Jiří Suchý, Vladimír Mišík, Michal Prokop, Karel Plíhal i Zuzana Navarová začlenili do svého repertoáru Kainarovy verše, které souzněly s jejich celkovou hudební výpovědí i životním naladěním. Práce se zaměřuje na charakter zpěváků a zpěvaček, na hudební žánr a na dobu, v níž písně vznikaly a působily. Nejprve se nastiňují hlavní rysy Kainarovy poetiky písňových textů: Kainarovo blues, metoda Kainarovy tvorby apod. S tímto základem se pak rozvíjí kapitoly esejistického ražení k zmíněným hudebním interpretům. V nich se práce snaží postihnout nejbližší okolí a zajímavosti spojené s danými Kainarovými písněmi. Nabízí srovnání různých interpretací stejné písně (např. „Mrtvý vrabec“ zpívaný Jiřím Suchým a Karlem Plíhalem), srovnání autorských písni interpretů s těmi Kainarovými, motivaci zpěváků k začlenění básnickových textů do své hudební dráhy, i různé jazzové, swingové, bluesové, rockové, soulové, folkové a jiné podoby Kainarových písní. Práce také přihlíží k rozsáhlé literatuře předmětu, jíž nezdědka nechává promlouvat, a zároveň se snaží zaplnit prázdnější místo interpretací písni jakožto celkového fenoménu, v níž je text pouze jednou její součástí.

Klíčová slova: Kainar; Olmerová; Suchý; Mišík; Prokop; Plíhal; Navarová; zhudebněná poezie; blues

Abstract

This thesis explores the set-to-music poetry of Josef Kainar as interpreted by six artists: Eva Olmerová, Jiří Suchý, Vladimír Mišík, Michal Prokop, Karel Plíhal, and Zuzana Navarová. Each of these performers incorporated Kainar's verses into their repertoire, resonating with their musical expression and personal style. The analysis focuses on the interpretation of the lyrics, examining how they reflect each artist's character, musical genre, and the context of their time. It begins with an outline of the key traits of Kainar's poetic style and songwriting approach, then transitions to essay-like chapters on each artist's unique engagement with Kainar's songs. Through comparisons of various interpretations of the same songs and insights into the motivation for including Kainar's work, the thesis sheds light on the diverse musical expressions of Kainar's lyrics. In addition to drawing on existing scholarship, the work aims to fill a gap in the interpretation of musical texts as holistic works in which lyrics play a part, but do not constitute the whole.

Key words: Kainar; blues; set-to-music poetry; Olmerová; Suchý; Mišík; Prokop; Plíhal; Navarová

Obsah

Úvod.....	7
Josef Kainar: písňový textař.....	9
Kainarovo blues.....	12
Kainarova písňová poetika.....	14
Hudební interpreti Kainarových textů.....	17
Eva Olmerová.....	18
Blues železničního mostu.....	21
Jiří Suchý.....	25
Mrtvý vrabec.....	28
Vladimír Mišík.....	32
Kuře v Hodinkách.....	35
Stříhali dohola malého chlapečka, Obelisk.....	38
Michal Prokop.....	43
Město ER.....	44
Odjezd.....	45
Karel Plíhal.....	48
Nebe počká.....	52
Zuzana Navarová.....	57
Závěr.....	64
Seznam použité literatury.....	65
Primární literatura.....	65
Sekundární literatura.....	65
Zvukové nosiče.....	67

Úvod

Na úvod diplomové práce je, myslím, příslušné podělit se se čtenářem o motivaci výběru tématu. Inspirační zdroje k napsání této práce jsou především dva a pochází z odlišného prostředí. Tím prvním je bezpochyby můj osobní, „fanouškovský“ zájem o písničky Josefa Kainara. Přivedla mě k nim maminka folkařka, která sama zhudebnila „Konec cesty“ a dvě Kainarovy písně pro děti, s tou pro dospělé pak několikrát vystupovala za doprovodu Jana Šolce i dalších hudebníků, s těmi dětskými téměř stokrát do roka ve svých pořadech pro mateřské školky. Jako dítě jsem však folkovou hudbu, kterou vysílali rodiče ze své rozsáhlé sbírky CD a LP, nesnášel. Když zazněla pověstná „Marie, má se vracet / tak postav cihlu“ Zuzany Navarové, myslel jsem, že tu absurdní cihlu po zpěvačce sám hodím. Poté, co jsem ale dosáhl určitého věku, začal studovat bohemistiku a Francouzskou filologii na vysoké škole, naučil se hrát natolik dobře na klavír a kytaru, abych se doprovodil ke skladbám všeho druhu, začala mě písňová tvorba fascinovat a Kainarovy texty mi byly především blízké.

Druhý inspirační zdroj práce je motiv vědecký. V posledních letech se i v českém prostředí začíná stále více připouštět, že je nosné věnovat se i na akademické půdě populárním jevům. Hudba s Kainarovými texty spadá do onoho meziprostoru, jenž není ani vysokou, ani nízkou kulturou, jak se dualita chápala dříve, a i dnes lze slyšet názor, že populární hudba do historie literatury nepatří. Funkce písňového textu je odlišná než funkce toho básnického, to ovšem ještě neznamená, že by píseň samotná nepřinášela onu pověstnou katarzi, jež je vlastní uměleckým dílům. Co může badatele odrazovat, je fakt, že rozbor písně je mnohem složitější než rozbor básně. Kritik musí zohlednit nejen text, ale roli zpěváka, jeho image, hudební performance, kontext působení písně, které je více vázáno na dobu představení, charakter publika, generační tendence. Tato diplomová práce je pak – podobně jako byla má bakalářská práce věnovaná Marsyas – pokusem vytyčit hlavní rysy jednotlivých interpretů Kainarových textů, porovnat jejich práci, s ohledem na dobové, pěvecké, performační, hudební a žánrové charakteristiky a začlenit do jejich hudebního vývoje, směřování a působení jejich interpretaci písní Josefa Kainara.

Tento odvážný úkol bude mít strukturu konkrétních zaměření daným interpretům. Budu se postupně věnovat Evě Olmerové, Jiřímu Suchému, Vladimíru Mišíkovi, Michalu Prokopovi, Karlu Plíhalovi a Zuzaně Navarové. Nejedná se o vyčerpávající seznam interpretů Kainarových písní. Škála zpěváků je vybrána tak, aby korelovala s doporučeným rozsahem diplomové práce, aby podala dostatek nových informací a zároveň nezamlčovala, co již bylo k tématu řečeno.

Na úvod shrnu základní rysy Kainarovy poetiky, přestože je to téma značně probádané, pro pochopení následných interpretací má i zde své relevantní místo, neboť postaví základní stavební kameny práce a umožní čtenáři lépe se orientovat v poetice Kainarových písní.

Josef Kainar: písňový textař

Kainar a hudba je již téma dobře známé. Životní osudy přerovského rodáka byly nejednou popsány a stejně tak bylo provedeno množství rozborů jeho básní a písňových textů. Muzika hrála v básnickově životě i díle výsostní roli a není divu, že přilákala a dosud láká badatele k výzkumu a fanoušky k opěvování. Na Kainara působily tóny již od dětství, kdy jako dítě sedával doma pod pianem a nechával se unášet hudbou, která se ze zázračného přístroje linula z pod rukou jeho matky a dalších příbuzných. „Z životopisů (Blahynka 1983, Opelík 1972) se dovídáme o Kainarově dětství prožitém v hudebně inspirativním ovzduší, kterému vévodila muzikálně založená maminka. Talent malého muzikanta se plně projevil už v 5 letech hrou na housle, později zaměněnými za kytaru. V tercii Kainar se spolužáky založil malý tango-orchester, a dokonce se pokusil komponovat. Doma se pravidelně muzicírovalo, pořádali se hudební dýchánky. V době studií začal Kainar velmi brzy (od kvarty) psát texty k popmusic jazzovým melodiím a evergreenům. Výsledkem pak byly texty později zařazené do nevydané prvotiny *Tulák spí na louce*“ (Novák, 2016: 66–67). A muzika Kainara neopustila ani na sklonku života: jedna odnož jeho díla končí nedokončeným textem (poslední písní) k albu skupiny Flamengo *Kuře v Hodinkách*.

Co může práce pětadvacetiletého bakaláře přinést k široce probranému tématu nového? A klade si autor vůbec za cíl vyzkoumat nové poznatky v předmětu tak rozsáhle i hluboce zpracovaném, k jehož poznání přispěla jména jako Milan Blahynka, Jiří Opelík, Miloš Pohorský nebo Jiří Černý?

Bylo by dozajista naivní pokoušet se znovu celistvě popsat Kainarovu životní dráhu a jeho vztah k hudbě. Stejně tak se mi zdá zbytečné opětovně interpretovat poetiku Kainarových písňových textů a jejich podobnost a odlišnost od textů básnických. Také nevolím výklad Kainarova díla v chronologickém řazení a nepokouším se popisovat různé etapy Kainarova díla s ohledem na jeho životní peripetie, jakým způsobem postupoval například Blahynka. Pro mou práci bude přínosnější, popíšeme-li základní a hlavní rysy Kainarovy písňové tvorby, které utvoří pomyslnou mozaiku autorovy tvorby. A čtenář i pisatel diplomové práce má na paměti, že tato mozaika netvoří její cíl, ale staví základy, na nichž stojí následující interpretace písní s texty Josefa Kainara.

Josef Kainar napsal mnoho typů textu, z nichž se následně staly písně. Tři velké skupiny představují zaprvé písně, k nimž složil jak text, tak hudbu („Černá kára“, „Mrtvý vrabec“), dále

písňě, jež vznikly ex post, tedy zhudebněním původní básně („Obelisk“), a české texty k zahraničním, zejména americkým písním.

Kainarovy písňové texty můžeme také rozdělit do tří období, v nichž vznikaly.¹ Podle Lenky Kocánové první a zároveň „nejrozsáhlejší část souboru Kainarových písňových textů představují texty k hudbě jazzového okruhu ze třicátých a čtyřicátých let. K předlohám přistupoval Kainar různě – někdy znal jen hudební motiv a na jeho základě pak rozvinul vlastní příběh, jindy nejspíš znal i překlad originálu a dodržuje formu i obsah předlohy. Různé přístupy k originálu lze snad vysvětlit tím, že texty byly psány z různorodých pohnutek a s jinými cíli. Mnohé z těchto textů známe dnes z nahrávek (*Světové evergreeny s texty Josefa Kainara*, 1970, *Obelisk*, 1978, interprety Kainarových textů z tohoto období jsou např. Jiří Suchý, Eva Olmerová, Rudolf Pellar či Karel Hála)“ (Kocánová: 30). Výčet interpretů a alb je v tomto kontextu dlužno doplnit jménem Karel Plíhal, který nahrál dvaadvacet Kainarových písní na album *Nebe počká* v roce 2004. Lenka Kocánová se při výčtu Kainarových písňových textů dotýká zajímavé otázky o původu Kainarových textů. Bylo by pravděpodobně možné, ač v Kainarově případě velmi náročné, dopátrat se původu jednotlivých textů, a z nich poté snad i vyvodit pohnutky a cíle autorovy práce. Mně osobně by jako fanouška Kainarova textařského mistrovství velmi zajímalo, jak přišel na ten či onen slovní obrat nebo jak se mu podařilo vyrovnat se s nepřeložitelností originální písňě. Tato otázka má bohužel dvě veliké ale. Jednak se přikláním k názoru, že není možné vysledovat všechny psychické procesy, které probíhají autorovým myšlením při vytváření uměleckého díla, a autorovy pohnutky jsou objektivně nepostihnutelné. Jednak se tato otázka netýká cíle mé diplomové práce: v ní jde naopak o výsledné působení, které mají písňě na posluchače, ne o zachycení jejich vzniku.

K obtížím s editací Kainarových písňových textů z 30. a 40. let se vyjadřuje také Miloš Pohorský v knize *Stará a nová blues*: „S přípravou této části edice bylo spojeno mnoho nesnází. Z doby, kdy texty vznikaly, nejsou zachovány žádné Kainarovy rukopisy. Pouze něco otiskl Kainar sám později. Většinou bylo nutno spoléhat na záznamy a paměť přátel a s jednotlivými

¹ Josef Vlček navrhuje následovné tři etapy Kainarovy textařské tvorby, které usouvztažňuje s životními a pracovními osudy Josefa Kainara. První období určuje jako swingové či popové. Výrazně souvisí s básnickovým pobytem v Brně v letech 1945–1956, kde Kainar koncertoval s kytarou a seznámil se s Gustavem Bromem. Začal zde psát nové texty k americkým jazzovým písním a předělávat některé své převody amerických šlágrů z dřívější doby (Toto období by se tedy dalo rozšířit a bylo by přesnější klást jeho začátek již do třicátých let). Šedesátá léta jsou pak u Kainara ve znamení šansonu, Vlček tuto fázi spojuje s nástupem divadel malých forem a rock’n’rollu, s prací Jiřího Suchého a Evy Olmerové. Za poslední písňovo-textařskou etapu považuje Vlček tvůrčí spolupráci na rockových albech *Město ER* a *Kuře v hodinkách* (Vlček, 2023: 11).

texty bylo třeba pracovat jako s variantami“ (Pohorský, 1984: 215). Pohorský poukazuje na nedostatek původních rukopisů, což výrazně ztížilo rekonstrukci těchto textů. Kainar sám později publikoval jen omezené množství svých děl z tohoto období, a proto se editor musel spoléhat na vzpomínky přátel a dochované záznamy. Zároveň některé texty Kainar sám v pozdějších letech upravoval (jak uvidíme při rozboru „Mrtvého vrabce“ nebo „Blues železničního mostu“) a podoby textů se nezdá lišit v konkrétní hudební realizaci s ohledem na jejího interpreta nebo koncertní představení.

Hovořili jsme o prvním písňovém období jako o písních vzniklých textovým překladem amerických šlágrů, které vznikaly v průběhu 30. a 40. let a tvoří nejrozsáhlejší stopáž Kainarovy hudebně textařské dráhy. Radomil Novák poskytuje komplexní pohled na druhé a třetí tvůrčí období Josefa Kainara, kdy se básník významně inspiroval hudbou, a to především jazzem a blues. Kainarovo působení jako profesionálního kytaristy v Doležalově orchestru mělo zásadní vliv na jeho písňovou tvorbu. Ve svých textech z tohoto období, shrnutých v roce 1969 do sbírky „Miss Ottis lituje“, Kainar čerpal z atmosféry a rytmu dobových hitů, přičemž jeho poezie získala na civilnosti, náznakovitosti a byla prosycena melancholií, smutkem a osaměním. Zároveň však obsahovala i milostné básně plné plachého, hořkého a mnohdy neuskutečnitelného citu, ironické prvky a groteskní minipříběhy balancující mezi tragikou a humorem.

Ve sbírce *Moje blues* (1966), která vrcholí jeho jazzově inspirovanou poetikou, se Kainar posouvá k hlubší a niternější sebereflexi, odkrývající realitu hlučného světa postrádající štěstí a naději. Tato sbírka již není vázána na konkrétní jazzové skladby, ale blues se stává přirozenou platformou jeho tvorby. Posmrtně vydaná sbírka *Včela na sněhu* a další texty byly ve výboru z roku 2002 souhrnně nazvány „improvizacemi v blues“, čímž se neodkazuje jen na formální improvizací techniku, ale především na proměnu blues v základní rámec Kainarovy poetiky (Novák, 2016: 66–67). K tomuto období můžeme také přiřadit texty složené na zakázku rockovým skupinám. Hynek Žalčík zprostředkoval nejprve spolupráci s Michalem Prokopem a album *Město ER* (1971) otevírá stejnojmenná téměř dvacetiminutová skladba s Kainarovými verši. Následně napsal Kainar také jedenáct textů pro album Flamenga *Kuře v hodinkách*. Pomyslné čtvrté období pak tvoří posmrtně zhudebňovaná poezie, kterou odstartoval v roce 1975 Vladimír Mišík písní „Stříhali dohola malého chlapečka“, a pokračuje stále nekončící se řadou zhudebňování jeho básní mnohými autory, např. opět Mišíkovo nejnovější album *Vteřiny, měsíce a roky* (10. 10. 2024) obsahuje báseň „Nevědomí“ z Kainarovy agitační sbírky *Český sen* (1953).

Na úvod bych rád přidal obecnější poznámku o charakteru práce. Široká veřejnost často autora písňového textu nezná. Případ diplomové práce je z tohoto úhlu pohledu speciální, neboť usouvzažňuje tvorbu hudebníků na základě jejich textaře. Tito interpreti a kapely, jak později blíže uvidíme, jsou navíc svou tvorbou mnohdy velice odlišní. Přičtíme k tomu žánrovou různorodost Kainarových skladeb, a seznáme, že nám vzniká paleta hrající všemi barvami. S Kainarem se táhne hudební linie od 30. let 20. století až po současnost, což je jednak vzácný úkaz, který poukazuje na kvalitu a dlouhověkost Kainarových textů, jednak je přirozené, že se hudební zpracování mohou a budou v průběhu let a s ohledem na interpreta značně lišit. Na první pohled bychom tak například jen těžko hledali spojitost mezi jazzovým evergreenem „Já bych si rád najal dům“ v podání Waldemara Matušky a úvodní rockovou baladou „Město ER“ kapely Framus Five a zpěvem Michala Prokopa.

Na první pohled se jednotící prvek tématu diplomové práce jeví jasně a nosně: písně s texty Josefa Kainara. Jenže svou slabinu ukazuje právě v tom, co jsme nyní popsali. Že totiž text je pouze jednou součástí písně, a dokonce ne vždy její nejdůležitější. Proto by například neukázalo mnoho zajímavostí srovnání dvou zcela odlišných písní jako je ta Matušková a Prokopova. Dostali bychom se pravděpodobně jen k obecným žánrovým odlišnostem. Ne nadarmo se říká, že rozdíl se prokazuje nejlépe na tom, co si je podobné. I kvůli tomu musíme v práci přistupovat jemným citem ke komparaci Kainarových písní. Téma je ve své podstatě tak široké, že by se na něm dala popsat celá česká hudební produkce druhé poloviny dvacátého století, téma je tak široké, že se diplomová práce, v níž Jana Dostálová dokazovala bluesový směr v poezii na základě Kainarovy poetiky, roztáhla na sto padesát stran.

Kainarovo blues

Mluvíme-li o spojení Kainara s hudbou, myslíme tím především jazz a blues. Tyto hudební žánry byly pro Kainara největším inspirativním zdrojem. Zatímco význam slova „jazz“ se víceméně nadále drží v kolonkách hudební terminologie, sémantika „blues“ se rozšířila a nemíní se jím pouze hudební žánr (vzniklý z jazzu). Anglický idiom „to feel blue“ znamená cítit se smutně, kterýžto základní pocit smutku dominuje atmosféře bluesových písní. Bluesové písně nemají jednotnou formu, poznáme je zejména díky její smutné náladě. „Je dobré a výmluvné, že na počátku Kainarovy textařské dráhy bylo blues. „Blues. Ani ne tak píseň jako spíš litanie, nářek nad nevěrnou či zhrzenou láskou, napůl vzlyk, napůl zakletí ze samoty – z touhy – z marnosti.“ (Jiří Voskovec). Kainar sice málokdy dbal na dodržení klasické (trojčlenné) bluesové formy, ale to, co blues nese, je přítomno vždycky: základní a stálý pocit životní tíhy, smutku a opuštěnosti. Láska je veliké trápení, do trýznivého stesku po domově

pískají vlaky, smrt čeká a pobízí k sobě, nebeská zdviž vyjíždí do ráje“ (Opelík; 1972: 17). Tato bluesová nálada se i v Kainarově tvorbě rozlila z hudebních břehů a poslední básnická sbírka *Moje blues* dokazuje, že Kainar s pojmem zacházel i jako s básnickou veršovou formou.

Novák píše o tom, jakým způsobem zacházel Kainar s bluesovou formou písní a textů. „Kainarova poezie je ve své strukturní i motivické výstavbě do jisté míry ovlivněna specifikou jazzové formy blues, to znamená, že v první řadě hojně využívá principu opakování a variací. Nelze však v žádném případě tvrdit, že by Kainar dogmaticky využíval dvanáctitaktového a odpovídajícího dvanáctiveršového schématu a třídlíné stavby strofy (AAB). S tímto uspořádáním se setkáme zřídka, protože strofická podoba Kainarových veršů je v celé jeho tvorbě velmi různorodá a je podřízena spíše myšlenkové tkáni textu“ (Novák, 2016: 70).

O tom, co to přesně znamená, mluvíme-li o „Kainarově blues jako životním naladění“² možná nejlépe vypoví slova samotného autora. V dopise svému pražskému kolegovi Janu Pilařovi psal Kainar o každodenní rutině při práci na pile v Ostravici: „Že bych byl ovšem svěží, tomu nevěř. Vyplňuji si den trápením a nepříjemnostmi úplně systematicky, aniž bych si toho byl vědom. Snad proto jsem byl nedávno nucen vypočítat si podle data narození na prstech, kolik mi vlastně je, a to jenom z dlouhé chvíle, a nic zábavného a důležitého jsem si od výsledku nesliboval. Stále ještě nevedu solidní a pěkné známosti a střežím se, abych snad měl být komu i jen v maličkostech věrný. Také se varuji přílišných mozolů, protože se chci dožít své konzervatoře, svého klavíru ve svém pokoji – tj. svého naplnění... Pokud se mne týče, vymýšlím a vymýšlím, už jsem si stvořil celého svatého podle svých mylných představ a on si roste. To, že mi něco zabavili, mne netěší a nermoutí. Rybník mi tím nevypustili. Má vizáž? Holím se jednou týdně, a když tak učiním, nevnímám se příliš. Jirka prý umřel. Je to něco, co se mi nesrovnává, stále a stále. Nechci o tom psát, protože se té věty bojím... Víš, kdysi mne hrozně těšilo být vytištěn, a proto (jaká domýšlivost!) i sem tam čten. Dnes mne baví ukládat své listy veršů do lepenkových desek, při přenášení dřeva si prozpěvovat básně beze slov, jenom rytmiické nápěvy jambů a trochejů, občas do toho vpustit hezké slovo. Doma pak vypiji svůj půllitr mléka, kouřím cigarety z dýmkového tabáku, ustelu, uklidím (nebo ne), lehnu si na břicho a píšu (nebo ne). Při tom všem si velmi ledabyly uvědomuji, že nosím s sebou takovou podivnou věc, kterou musím před lidmi skrývat (a já to už umím) a která se snad ani nedá léčit. Týká se to, ovšem duševně, lásky. Ale já se necítím ani vyřazen, ani nadřazen, mám trochu víc beznadějných dnů, než tomu u lidí bývá, píši a ono to přejde.“ Miloš Pohorský k tomuto dopisu

² Tento výraz použil Novák jako označení kapitoly věnované Kainarově písňové tvorbě (Novák, 2016: 66).

dodává, že dobové okolnosti, včetně zmíněné smrti Jiřího Ortena a protektorátní atmosféry, naznačují jednu z hlavních motivací Kainarovy tvorby v této době. Vedle toho však vystupuje do popředí i jeho osobní vztah k náladě blues, fascinace mýtem a experimentování s novou melodičností verše. V jeho dílech je patrné vědomí přechodnosti času a osudově tragické erotiky, která se například výrazně projevuje v klíčové básni „Marie z Magdaly“, kde se básník zpovídá z hlubokých osobních prožitků (Pohorský, 1987: 441–442).

Podle Nováka je blues pocit, který dominuje Kainarovu celoživotnímu naladění. „Blues živě koresponduje s básnickovým neurčitým teskným meditativním pohledem do dálky, zasněností do samoty, touhou po milosti, zapomnění, nutkání volnosti a svobody. Bluesový pocit souznění s jeho převážně pasivním životním pocitem, poddajným jakoby unaveným postojem k životu, jenž na něj tlačí svou tíhou, opuštěností a smutkem. Blues pomáhá Kainarovi pojmenovat to, co mu bylo vždy vlastní a přirozené“ (Novák, 2016: 67). Nadto blues a hudba celkově pomáhala Kainarovi v těžkých životních chvílích. Myšlenka na klavír byla Kainarovi tím, na co se těšil až se vrátí z práce na ostravické pile. Ať už chápeme v dopise piano doslovně, ať jako metaforu domova, ať jako synekdochu hudby celkově, představovalo v mladém Kainarovi životní naplnění, naději na spásu. V hudbě se totiž ocitáme – snad nejplněji ze všech typů umění – v prostoru nečasí, v mezičase oproštěném denní rutinou, kdy se můžeme plně vyjádřit ze svých pocitů za pomoci melodie, tónů, zpěvu. Hudba má moc nás uklébat i povznést.

Kainarova písňová poetika

Kainarovy texty jsou zajímavé v mnoha ohledech. Na některé jejich rysy a témata jsme narazili již v předchozích kapitolách: hovořil jsem zběžně o jeho volné práci s formou textů, o milostné tematice aj. Nemám zde prostor analyzovat a interpretovat do hloubky ani šířky Kainarovu poetiku, ale i přesto bych rád zmínil alespoň některé nejdůležitější prvky, které nám pomohou lépe osvětlit Kainarův písňový rukopis. Nejedná se o úplný soupis, ani o hluboký ponor a některé význačné motivy písní popíšu také v samotné interpretaci jednotlivých zpěváků, například význam železnic v bluesových textech ozřejmíme v souvislosti s písní „Blues železničního mostu“, motiv snu u alba *Nebe počká* apod.

Motivika bluesových písní je do jisté míry spojena se stejnojmenným hudebním žánrem. Tím nechci říct, že by značným způsobem omezovala autora při skládání textu. Vztah je oboustranný a platí to tak u hudebních žánrů obecně: v bluesovém textu se hovoří o takových věcech, které souzní s „blue“ atmosférou, láska v nich například není pohádkové spříznění duší

jako v popu, ale ambivalentní zkušenost s klady i zápory. Pokud by se v textu mluvilo o šťastné, ideální lásce, pravděpodobně již píseň nezařadíme k bluesovému žánru. Samozřejmě má na kategorizaci písní k žánrům vliv další faktory, jako je složení hudebních nástrojů, harmonie, rytmus, forma písně i neformální záležitosti kontextové: kdo píseň nazpíval, v jaké době, za jakým účelem.

O čem se mluví v Kainarových blues, výstižně shrnul Miloš Pohorský: „V originálních blues se často objevuje řeka a železnice jako výraz uplývání času a jako připomínka dále. Vyskytují se v nich biblické nebo apokryfní motivy jako ozvěny původních kostelních zpěvů. Je v nich smutek, únava a vztek, ať už se zpovídá čistič bot nebo starý sluha, ať už vyprávějí o nevěrné milé nebo o opuštěném milenci. Podobné motivy se opakují i v Kainarových blues. Ale jsou v nich také verše a představy, které přinášel sám Kainar a které zůstávaly přátelům snad nejvíce v paměti: Když se zpívalo, že takovou žízeň může mít jen bernardýn nebo starý lom, když se ozval rozverný nebo sarkastický humor, když jim brandy připomnělo snědý nádech ženské pleti, když jim svět připadal jako mdlý meloun, který zraje pro cizí atd. Tyto verše představují vlastní Kainarovu bluesovou lyriku. Aniž si to Kainar vážně uvědomoval, je to poezie, ve které tehdejší doba zní. Vystupují v ní motivy samoty a nepodařené lásky, tíhy života a bolestivých rozchodů vnitřního neklidu, touhy po šťastném okamžiku. Rýsuje se v ní vzdálený sen jako ráj nebo jako slunce, je tam atmosféra žhnoucího úpalu nebo deštivého večera, scénérie mostů a železničních kolejí a pomalu plynoucí řeky. Vybavují se zkrušující a rozmarné chvíle, utěšované lahvi alkoholu. Je v ní zvláštní směs černého humoru a ironie, banality a bizarnosti, je v ní trochu cynické a melancholické gesto i křehká něžnost, jsou v ní překvapivé metaforické nápady i třeba hra s významem slov“ (Pohorský, 1984: 229). Pohorský zde hovoří o základních motivech Kainarovy písňové tvorby, které jsou většinou v souladu s bluesovým žánrem: nepodařená láska, samota, těžkost života, touha po dálkách a klidu, vzdálený sen, prostředí nádraží, mostů, alkohol apod.

Předtím než přejdu k samotné interpretaci, chtěl bych poukázat na jeden důležitý prvek Kainarových písňových textů: jejich příběhovost. Jiří Opelík v souvislosti s popisem Kainarových básní hovoří o tom, že v nich lyrika a epika často stojí vedle sebe. Kainarovy básně se například od Halase, Kainarova mentora a největší básnické inspirace, liší přítomností příběhu. Sám autorův vztah k danému příběhu je viditelně dvojznačný: „šev mezi upláváním v čase a utkvěním v okamžiku, mezi autorovým odstupem od tématu, a naopak jeho přítomností v příběhu bývá znatelný – Kainar se vždy dostaví do básně, obvykle v pointě, ale přitom dbá na to, aby jeho příchod byl po královském způsobu patrný“ (Opelík, 1969: 144). Jak píše literární

vědec dále, stavebním plánem Kainarových básní a jejich příběhů – a o velké části písňových textů to platí také – je její dvojplánovost, ať už námětová, jazyková či ideová. Existuje například silné napětí mezi spisovnou normou jazyka a obecnou češtinou (Tamtéž: 145).

Jinými slovy, existuje napětí mezi autorovou přítomností i nepřítomností v textu. Jedním z výrazných rozdílů recepce písně a básně je právě přítomnost autora v textu: lyrické já může mluvit svou řečí, a autora s ním ztotožnit nelze. Oproti tomu posluchač písně podvědomě (leckdy i vědomě) spojuje vyprávěný příběh s interpretem skladby. Zpívá-li Eva Olmerová „Blues samotářky“, je to její blues, její vyznání, ne nějakého abstraktního mluvčího. Zpěvák je navíc tím, který v příběhu zdůrazňuje ty, či ony události, kdežto v tichém čtení poezie tato výsost patří čtenáři. Toto je snad známý jev, ale zde se dostávám k pocitu, který při poslechu Kainarových písní mám já jakožto posluchač uvědomující si, kdo za samotným textem stojí. Ve chvíli, kdy slyším zpívat Zuzanu Navarovou *Tu černou káru tu mám stále na patách* nebo *Kdo může znát tu píseň co já v sobě mám*, do pozice „já“ dosazuji dokonce tři osoby: zpěvačku Navarovou, autora textu a celé písně Kainara, a sebe. Jako bychom v tu chvíli táhli černou káru všichni tři společně a zpívali každý svou vlastní píseň, které nikdo neporozumí. To, že posluchač promítá do příběhu sám sebe není nová a nikterak zvláštní věc, o to je častější a silnější, o co má člověk více společného se samotným textem, o co více se do ní „vžije“. Zvláštním se ale stal fakt, že v Kainarových písních je pro mě nositelem příběhu jak zpěvák, tak textař. A neplatí to pouze o písních nazpívaných Navarovou, ale o všech Kainarových skladbách. I to je možná pojící prvek celé diplomové práce a odpověď na pomyslný metodologický nedostatek komparování naprosto odlišných písní, jež se ocitly ve společné skupině „pouze“ díky společnému textaři, o čemž jsme se zmiňovali dříve. Neboť tyto písně mají pro mě dva nositele příběhu, dva vypravěče, dvě osoby, jež tahají černou káru a jdou do nebe. Je zde zpěvák či zpěvačka, který/á přenáší hlavní část zvuku a pak někde v pozadí vystupuje také pomyslný Josef Kainar, pobrukuje si tu samou melodii, jen tak sám pro sebe si podupává do rytmu a kýve hlavou.

Hudební interpreti Kainarových textů

Kainarovy texty interpretovalo mnoho hudebníků. První singl („Naschvál“) nazpívala již Mila Spazierová-Hezká v roce 1943. Významným počinem bylo nahrání desek s výhradně Kainarovými texty, na nichž se podílelo mnoho předních českých zpěváků. Některá alba zahrnují Kainarovy texty ze třicátých a čtyřicátých let, *Světové evergreeny s texty Josefa Kainara* (1969), *Chvilé lásky* (1969), *Nebe počká* (2004). Důležité bylo také zařazení tří Kainarových textů ze stejné doby do výběru *Český šanson* (1970), nazpívané Alenou

Havlíčkovou a Rudolfem Pellarem. Album *Obelisk* (1977 a rozšířená reedice 2000) pak zahrnuje to nejlepší ze šlágrů i z pozdějších rockových skladeb Mišíka, Prokopa, C&K Vokal.

Zpěváci, kapely a písničkáři, kteří zařadili do svého repertoáru něco z Kainara, nevyskytují se na nahraných výběrových albech a nedostane se na ně v hlubším ponoru další části práce, jsou např. kapela Hm... („Budete zlá“, „Na nádraží“, „Sen“), brněnský Folk Team („Odcházím z domova“, „Nevědomí“), Petr Skoumal („Dítě začíná vidět“), Sbor sv. Pluka z gymnázia v Uherském Hradišti, Lenka Hamajdová („Konec cesty“) atd. Také stojí za zmínku Kainarovo zhudebnění v rámci klasické hudby. Album *Hořké a jiné písně* (2016) se zaměřuje na méně známý vliv Kainarových básní v klasické hudbě. Dokládá, že jeho poezie oslovila skladatele různých hudebních směrů a stylů: Václav Kučera (*Hořké a jiné písně pro soprán a klavír na verše J. Kainara*), Jiří Hlaváč („Sen; rytmodram pro recitátora, claves, klarinet a klavír na text J. Kainara“), Radim Smetana („Kantáta na slova básně Člověka hořce mám rád“), Harry Macourek („Člověka mám rád, sbor a cappella“) a Jaromír Podešva („Dvě blues na básně J. Kainara“). O spojení Kainarovy poezie pro děti a o jejím zhudebnění napsala zajímavou práci Petra Bělohlávková, která si všímala zejména vzájemných básnických a hudebních metroritmických vztahů (Bělohlávková, 2017: 21–34).

„Skoro každý, kdo se pohyboval na české scéně v době její obrody v šedesátých letech, využil něco z jeho brněnské éry. Ale třeba i Banjo Band Ivana Mládka udělal v sedmdesátém sedmém ‚Míval jsem klobouk‘, Nerez o deset let později ‚Černou vodu‘. ‚Odcházím z domova‘ zpíval po Karlu Hálovi brněnský Folk Team. Jiná brněnská kapela Budoár staré dámy má na desce *Na hraní* z roku 2002 Kainarovu píseň ‚Nemocná‘. A Petr Kalandra na koncertech rád hrával ‚Trochu v hlavě mám‘“ (Vlček, 2023: 9).

Eva Olmerová

„Železnice, koleje, vlaky, vagony, železné kotouče výhybek na trati, nádraží, noční čekárny vytvářejí specifický prostor, v němž se odehrávají dramata neustálého odjíždění a opouštění: hledání domova, bezpečí, jistoty – jihu, protože ‚vlaky jedou na jih‘ (‚Doky vlaky hlad a boty‘). Ono odcházení, odjíždění a opouštění však nikdy není jednoznačné, vůle je bloumavá, líná a ospalá na to, aby rozhodla, a tak vlak sice odjíždí na jih, ale lyrický mluvčí míří paradoxně *‚na sever‘*³. Lze tak mluvit o stálém dvojím dynamickém pohybu ven a zpět, čekání i ne-čekání, touze a jejím téměř úmyslném zmarnění (‚Blues o třech stech vlaků‘). Při míjení vlaků je pociťován neurčitý pocit stesku, něco nenávratně odchází, opouští mne, zesiluje samotu a smutek (‚Blues noční čekárny‘). Vlak může být touhou po změně, útěk z trudné reality vstříc nové naději a domovu. Poslední, co zbývá poznovu promeškanému odjezdu, je blues. Když i to zmizí, zůstává jen nejasná touha“ (Novák, 2016: 76). Nádraží, aneb onen specifický prostor hledání domova, bezpečí a jistoty, může být za určitých podmínek také domov samotný. A nejen železniční stanice, ale třeba také železniční most, který vede do dále a traverzuje řeku, silnici či údolí, se za jistých okolností stává útočištěm vyhoštěnců, kteří, lidově řečeno, bydlí „pod mostem“.

Mlha je moje deka

A místo stropu – most

Koupelnou je mi řeka

Hostem jen hlad a zlost

Prý za to všechno může

jen moje černá kůže (Hegerová, 2008. Transkripce Hamajda).

Píseň „Černá Jessie“ zpívaná Hanou Hegerovou vypráví příběh – či střípek ze života malé černošky, vyčleněné ze společnosti kvůli své barvě kůže. Téma dnes přinejmenším provokativní, ale téma upomínající mimo jiné na kořeny blues, které vznikalo zpěvem Afroameričanů při práci (často na železnici). Blues souviselo s prací a fyzickou činností, tzv. work songs, a proto bylo těsně spjato s pracovním rytmem a tempem otroků. Zpěv ulehčoval náročnou práci. Životní „blues“ Jessie, která je bez peněz, žije pod mostem a umírá hlady, je o to těžší, že nemá ani tu práci. Má jen řeku, most a naději na útěk a nový život, naději na přemostění na druhou stranu řeky života. Chtěla-li by se najíst, musela by se dát milovat, v čemž

³ Narážka na píseň „Doky, vlaky, hlad a boty“ z alba *Kuře v hodinkách* skupiny Flamengo, v níž se zpívá *Vlaky jely na jih / já volil sever*.

jí brání hrdost. Bez peněz pak nemůže odjet a ocitá se v začarovaném, bezvýchodném kruhu. Zdá se mi dodnes, že tato píseň jako by byla stvořena pro Evu Olmerovou. Tím nechci tvrdit, že by provedení Hanou Hegerovou bylo v čemkoli špatné. Zpěv Hegerové je nepoddajný, tvrdý, přesný, krásný a duchem vždy souzní s textem písně, neboť zpěvačce záleží na významu slov, kterým také dobře rozumí. Z celkového projevu Hegerové – snad i vztahem k celoživotnímu dílu – přechází píseň do šansonové roviny. Ačkoli kdyby ji zpívala Olmerová, bude se zpívat „Blues o černé Jessie“.

První (a nadlouho jediný) nahráný singl Evy Olmerové (narozena 1934) „Jsi jako dlouhý most“ (1962) vyhrál soutěž Hledáme písničku pro všední den (text Rostislava Černého a hudba Karla Mareše).⁴ Byl to právě skladatel a dramaturg Semaforu Karel Mareš, který si Olmerové všiml, když zpívala v lokálně Meteor s Jiřím Verbergerem (Kříženecký, 2009: 40), a na jeho popud v roce 1962 nastoupila do Semaforu jako náhrada za Evu Pilarovou. Ve hře *Zuzana je sama doma*, jež byla předváděna v Semaforu od roku 1960, začala zpívat písně po Evě Pilarové a nedlouho poté jí Suchý se Šlitrem napsali divadelní představení na míru: *Šest žen*. Ještě, než s touto hrou stihla v Praze vystoupit (proběhlo pouze několik vystoupení v Plzni), bylo zrušeno. Do redakce Semaforu začaly chodit anonymní dopisy o špatné minulosti zpěvačky, a Olmerová tak chtě nechtě přešla do vedlejšího divadla Alhambra. Z jakého důvodu byla pro některé fanoušky v Semaforu nechtěná?

Z životopisu sestaveného Jaroslavem Kříženeckým se dovídáme o bouřlivém dospívání Evy Olmerové. Mezi lety 1959–1960 si odseděla čtrnáct měsíců ve vězení za výtržnictví a urážku veřejného činitele. Vadit mohl také její vznětlivý, svéhlavý charakter, nevybíravá mluva, liberální styl života, pořádání pověstných večírků ve svém bytě na Kampě. Její pozice outsidera ve společnosti je zhodnocena i v první písni složenou přímo pro ni dvojicí Suchý-Šlitr. „Blues samotářky“ se stalo jejím druhým vydaným singlem.

⁴ Píseň začíná se dvojverším: *Jsi jako dlouhý most / jenž druhou stranu vůbec nemá*, které zajímavě koresponduje s vyzněním „Černé Jessie“, tak jak jsme hovořili o nemožnosti malé černošky dostat se k vytouženému cíli na druhou stranu řeky. Písnička „Jsi jako dlouhý most“ je ale založena na jiném principu, a to použití oxymóronu a pocitu naděje a náhlého zklamání: *Jsi jako milý host / kterého marně někdo čeká. // Jsi jako píseň pro mne ale nemá*. Zatímco pro Jessie je naděje jakýsi neznámý bod, vyhlídka na jiné – a proto lepší zítřky někde v dáli za mostem, pro mluvčí dlouhého mostu je naděje určitá, ale vždy pohasínající. To, co se ocitá na druhé straně dlouhého mostu, tedy někde v dáli, je její „milovaný“, o němž se zpívá: *Jak vzdálený jsi, i když tě mám blízko / Marně, marně hledám východisko* (Olmerová, 2004. Transkripce Hamajda).

Jsem sama jak ten klíč, co na dně řeky leží
To když jsem byla malá, do vody mi spad
A od těch dob je pryč a zpět se vrátí stěží
Jsem sama jak ten klíč, co na dně řeky leží
A teď už nechci, a teď už nechci
Teď už se nechci vdát (Olmerová, 2004. Transkripce Hamajda).

Nevím, zdali v písni klíč může odemknout cestu k přátelství, k lásce nebo k manželství a Olmerová jej ztratila již jako dítě, jisté je, že jeden zámek odemkla již v dětství na celý život: a to dveře držící cestu k jazzu a blues. O svých inspiracích se vyjádřila v rozhovoru s Jiřím Černým již v roce 1964: „Mně se líbí, jak zpívá Pilarová. Nebo Přenosilová, ta holka opravdu... té to zní. Když někdo zpívá, jako že to může být a nemusí, to moc nežeru. Ale nevadí mi to, je to jejich věc. Mně vadí blbý lidi. Hrozně. Jako tenhle pes. Někdy bych ho seřezala, jak je blbej. Ale jinak je hodnej, vid', potvoro..." (Černý, ...*na bílém*: 142). To, co je pro Olmerovou na projevu zpěvačky důležité, je autenticita a prožitek. Tedy rysy inherentní spíše než pro jazz pro blues, které je při zpěvu nutno cítit tělem i duší. „[Blues m]usí být cítit srdcem a hlavou. Za zdánlivým klidem se ukrývá přetlak nejrůznějších emocí. Houpavý opakovaný rytmus ukolébává, na druhé straně však obsah vnitřních emocí neustále zneklidňuje a irituje, nutí k stále silnějšímu intenzivnějšímu prožívání“ (Novák, 2016: 73). A opravdu, když slyšíme Olmerovou (i z nahrávek ze studia, kde nerada točila), cítíme za slovy a krásným zpěvem její osobní prožitek a spojení s celkovým vyzněním skladby.⁵

Podle Jiřího Černého Olmerová není zcela jazzová zpěvačka (jako třeba Pilarová) také kvůli tomu, že zpívá technicky jednodušeji a v jejím hlase není tolik různých odstínů. Zato ale vyniká neomylným citem pro jazzové frázování a dokáže dokonale vystihnout atmosféru skladby. Vyjádřit hudební napětí v pomalých bluesových skladbách je velice obtížné, ale právě v tom je největší síla Olmerové. Černý nepřirazuje zpěvačku ani k šansonu. „Olmerová se chová k českému textu přece jen jinak než šansoniér, mnohdy si nevšímá významu jednotlivých slov ani celých textových obrátů a vyjadřuje plynulým, nepřerušovaným podáním celkovou náladu skladby. Jazzový cit ji přitom upozorňuje více na hudební než na textové nápady. V tom je

⁵ Což není typickým rysem jazzu. Tento nedostatek Olmerové jako jazzové zpěvačky komentuje Leo Jehne: „občas se do její interpretace, zvláště nejazzových písní, dostal prvek, který je vlastně jazzu cizí – sentimentalita. Kupodivu, i té se dalo u Olmerové věřit, bylo znát, že plyne ze zpěvaččiných pocitů a že není do zpěvu uměle implantována proto, aby dosáhla laciného efektu“ (Černý, ...*na bílém* 5: 495).

samozřejmě i nebezpečí, že písničku ochudí, což se myslím stalo u Dlouhého mostu. Ve srovnání s Pilarovou, která zvýrazňuje melodii, přináší podání Olmerové více hudebních představ, jenomže jsou tak důrazné, že textové obraty chvílemi zanikají. Z toho logicky vyplývá nejvlastnější sféra Evy Olmerové – scat. Má ho také nejraději. Ukázala to v Šesti ženách, kam ho přímo pro ni napsal Jiří Šlitr“ (Černý, ...*na bílém* 3: 142–143).

Blues železničního mostu

Text „Blues železničního mostu“ prošel značnými obměnami. Vychází z amerického originálu Langstona Hughse (1901–1967) „Homesick Blues“.

Langston Hughes – Homesick Blues

De Railroad bridge's

A sad song in de air.

De railroad bridge's

A sad song in de air.

Every time de trains pass

I wants to go somewhere.

I went down to de station.

Ma heart was in ma mouth.

Went down to da station.

Heart was in ma mouth.

Lookin' for a box car

To roll me to de South.

Homesick blues, Lawd,

'S a terrible thing to have.

Homesick blues is

A terrible thing to have.

To keep from cryin'

I opens my mouth an' laughs (*Caroling Dusk*, 1927).

Langston Hughes – Blues stesku po domově

Tak smutně zpívá

ten železniční most.

Smutně zpívá

železniční most.

Vždycky, když jede vlak,

mám toho tady dost.

Šel jsem na nádraží.

Žal se mi v hrdle zdvih.

Jdu na nádraží.

Žal se v hrdle zdvih.

Ale kde je ten vagón,

co jede na náš Jih?

Stesk po domově, Pane,

tak strašně na mne pad.

Stesk po domově

strašně na mě pad.

Abych nemusel brečet,

ústa se začnou smát (Opelík, 1972: 18).

Jiří Opelík přidává vedle překladu Jiřího Valji – který se více méně drží znění originálu – také jednu verzi Kainarova převodu asi z roku 1965. Vedle ní stavím text zpívaný Evou Olmerovou v nahrávacím studiu 1969.

Josef Kainar – Blues o kolejích
U železničního mostu nad řekou
ve vzduchu visí dým a blues
U železničního mostu nad řekou
ve vzduchu visí dým a blues
Kdykoliv vlak mě míjí
mé srdce teskné je
dívám se za ním a přemýšlím
kam tekou koleje

Někdy si myslím že vlak se zastaví
aby mě s sebou vzal
Někdy si myslím že vlak se zastaví
aby mě s sebou vzal
Znovu se ozve pára
zazní to hlouběji
naděje mizí blues mi zbývá
nad řekou kolejí

Když se pak vracím dolů k stanici
srdce až v ústech mám
Když se pak vracím dolů k stanici
srdce až v ústech mám
Větry mý blues jak páru
bůhvíkam rozvějí
a já chci domů zpátky domů
po řekách kolejí (Opelík, 1972: 18).

Blues železničního mostu – Eva Olmerová
U železničního mostu
ve vzduchu visí dým a blues
U železničního mostu
ve vzduchu visí dým a blues
Den co den u trati čekám
s bláznivou nadějí
Každý den ztrácí se všechno někam
zlou řekou kolejí

Strojvůdce možná to tuší
Někdy mi rukou zamává
Strojvůdce možná to tuší
Někdy mi rukou zamává
Potom se ozve zas pára
Výhybky doznějí
A ve mě umře ta touha stará
nad řekou kolejí

Když pak jdu vod mostu domů
Srdce až v ústech mám
Když pak jdu vod mostu domů
Srdce až v ústech mám
Některý sny se jen zdají
Jiný jdou hlouběji
A já bych tak ráda domů na jih
zlou řekou kolejí (Olmerová, 2004).

Kainar provedl stylistické, rytmické, motivické proměny, základní linie o stesku po domově ale zůstává.⁶ Jako v předešlých písničkách Olmerové se i zde objevuje bluesové téma naděje a její nenaplnění. S prostředím železnice se pojí pocit melancholie, denní rutiny a její cykličnosti. Mluvčí chodí každý den na nádraží – s jakým cílem se neví, snad aby odjela? nebo se dívala, jak jezdí vlaky? nebo za prací? – a každý den se zase vrací zpátky „domů“ – není to ovšem její pravý domov, ale pouze přechodné bydliště, neboť v pointě příběhu zní, že do pravého domova jezdí vlaky směřující na jih. Tato podvojnost vyvěrající z dvojí sémantiky slova domov (jakožto místa, kde se cítíme doma, a budově, v které se zrovna bydlí), objevující se pouze v upravené verzi zpívané Olmerovou, je jeden z významných metodických postupů Kainarovy textařiny vůbec. Jak píše Opelík, tato dvojplánovost – ať už lexikální, námětová, ideová, či vše dohromady – „odkazuje k obecnější autorově vůli po odliterátštění poezie a k zaujetí zcela konkrétního životního postoje. Takových *od-* nebo *do-* je v Kainarově tvorbě mnoho a jsou důsledkem základního rysu jeho metody, totiž *kritického přehodnocování*. Kainar rebeluje proti krunýřům, do nichž jsou navlečeni lidé i jejich myšlení i věci kolem nich. Svými *od-* ruší básník hranice, které lidé svým zpohodlnělým, zvyky a konvencemi ovládaným vědomím přiřkli jevům a v nichž se jim jevy zdají jedině být v pořádku“ (Opelík, 1969: 145).

V úvodu jsme o Kainarově formální metodě vyřkli, že zřídka kdy dodržuje klasickou bluesovou „dvanáctku“ AAB (kvůli opakujícím se dvanácti taktům, na nichž je píseň vystavěna). V této skladbě mohou být ale příznivci formální důslednosti potěšeni – a to jak v textařské, tak v hudební rovině. Opakující se první dva verše slok vyjdou na osm dob (přičemž druhý takt začíná subdominantou, jež pomáhá zvýraznit větší náruživost opakované věty) a zbylé čtyři takty tvoří druhá část slok zahrnující odpověď či vyústění té první.

Hudba v podání orchestru Gustava Bromma má houpavý charakter. Objevují se sedmičky, devítky, střídají se durové a mollové pasáže (tónika C na úvod oproti Amoll zpočátku části B). Kadence dechové mezihry také napovídají cosi o otázce a odpovědi a zpřítomňují mlhavost atmosféry celé písně. Jsou v souladu s táhlými, melancholickými tóny na konci veršů, jež dávají

⁶ V nové verzi odpadávají dva zajímavé motivy: paralela *naděje mizí blues mi zbývá* (v15) a motiv větru odnášející blues (v21). Vítr, který se pojí se symbolem tvůrčí inspirace, má zde opačný, totiž ničivý charakter. Verš *naděje mizí blues mi zbývá* připomíná zase kultovní báseň Guillaumea Apollinaira Pont Mirabeau a jeho refrénový verš *Les jours s'en vont je demeure* (Dny prchají já zůstanu, přel. Jiří Žáček). Dalo by se najít plno dalších spojitostí o melancholii, kterou vzbuzuje most a pod ním proudící řeka, stejně jako o elementu větru, inherentního nejen pro poezii, ale také pro folkovou píseň, o čemž píše třeba Josef Prokeš v souvislosti s tvorbou Boba Dylana, např. písni „Blowin' in the wind“ (Prokeš, 2011: 23).

vyniknout zrnitému altu Olmerové, a aby se daly dobře dlouze zazpívat, objevují se na koncích taktů dlouhé samohlásky (což může být i důvodem nové verze textu).

Olmerová nazpívala ještě jednu kainerovku: „Černou káru“. Přestože jsou to jen dvě písně z širokého materiálu, který vznikl v její pozdější bohaté tvorbě, dodnes zůstávají hrány a poslouchány, a tvoří nedílnou součást zpěvaččiny kariéry.

Psal se rok 1963 a pět tisíc anonymních přispěvatelů volilo nejlepší zpěvačku Československé socialistické republiky. Eva Olmerová se nedostala ani do první třicítky. Poté se dalo hlasovat vítězům ankety. Přední zpěváci a zpěvačky Milan Drobný, Karel Gott, Eva Pilarová, Viktor Sodoma a další se shodli na jméně Eva Olmerová (Černý, ...*na bílém*: 142). Populární v šedesátých a sedmdesátých letech nebyla, což do jisté míry zapříčinilo také vedení komunistické strany, ale uznávaná mezi svými byla již tehdy. Pilarová říkala, že když slyší Olmerovou, slyší zpívat černou zpěvačku. Hlas jí byl dán matičkou přírodou, nemusela se připravovat ani rozezpívat před koncertem, a dodnes o ní koluje pověst, že hudebníci, kteří s ní hráli, ji nikdy neslyšeli zazpívat falešný tón (Černý, ...*na bílém*: 120).

Jiří Suchý

Jedním z důvodů, proč Suchý nahrál Kainarovy písně (a také proč se mu líbily), může být podobnost účinku jejich textů. Hovořili jsme o Kainarově metodě *kritického přehodnocování*, což není vlastnost pouze textů přerovského rodáka, ale mnoha jiných básníků a textařů, mezi něž patří také Jiří Suchý. Suchému podle Huvara, který autorovi věnoval celou monografii, jde především o destrukci konvence. V textech Suchého nacházíme každodenní věci, předměty a předpoklady. Jde mu o estetickou funkci jako v poezii, ale nepoužívá velkých myšlenek, ani velkých slov. Používá zautomatizované slovní spojení, často je náhodně přiřazuje na základě rýmu, místa ve slovníku nebo jejich zvukové podoby a podobnosti, používá jednoduchá slova, kterým každý rozumí, ale neřadí je nějakým konvenčním způsobem, ba naopak: řadí je náhodně a tím rozbourává konvenční myšlení o literatuře. Posluchač je očištěn nekonvenčností textů a jde až za věci sami – má nadhled nad událostmi a tím je konfrontován se základními elementárními vztahy, hodnotami a věcmi. Odtud také vědomí, že poezie je v nejvšednějších věcech (Huvar, 1999: 99–104). Huvar v knize dochází k závěru, že se dá Suchý považovat nejen za písničkáře, ale také za básníka.⁷ Suchý byl také první, kterému v šedesátých letech vycházely

⁷ Huvar se věnuje Suchého přínosu české kultuře, zejména v oblasti písně. Název knihy s velice ošklivou obálkou *Suchý (písničkář a básník)* je poměrně zavádějící, neboť naznačuje, že byl Suchý nejen textařem, ale také básníkem, nebo že se jeho písňové texty dají vnímat samostatně jako plnohodnotné básně. Je pravda, že Suchému byly vydány některé nezhudebněné básně a povídky a také mu byly písňové texty jako prvnímu v Československu vydávány jako samostatné sbírky básní/písní. Naproti tomu sám autor knihy Michal Huvar nevnímá stejnou důležitost Suchého textů písňových a literárních. A také uvádí příklady, které odmítají hodnotu vydání písňových textů na papíru bez hudební složky. Celé zaměření Huvarovy knihy se soustřeďuje na Suchého divadelní dráhu (Divadlo na zábradlí a především Semafor) a poetiku Suchého písňových textů. Rozbor této poetiky je ovšem výhradně vázán na píseň. Na písňový text, který funguje úzce spjat se Šlitrovou či Havlíkovou hudbou. Nehledě na fakt, že v českém prostředí je jako písničkář často brán ten, který se doprovází sám, proč tedy název obsahuje slovo básník? Odpověď na tuto nelehkou otázku není ani tak komerční potřeba, ale spíše manifestační akt. Huvar názorně a přesvědčivě dokazuje, že Suchého texty jsou skládány za účelem estetického působení, a tím se liší od soudobé populární hudby. V Suchého případě je estetická funkce písně na rozdíl od popu na prvním místě a až za ní následují funkce užitkové: hudba jako doprovod k zábavě a k tanci a snaha po módnosti. Není to tedy tak, že by Huvar řadil na stejnou roveň píseň a báseň, jde mu o to poukázat na kvalitu písňových textů, které mají stejně jako básně schopnost pohnout posluchačem/čtenářem, bořit konvence, udávat nové směry a být autentické. Huvar sám si pravděpodobně nepředstavuje Suchého jako básníka, ale jako textaře, který umí používat jazyk v celé šíři jeho možností.

písňové texty vytištěné k tichému čtení jako sbírka básní (první bylo *Klokočí*, 1964). K porovnávání básníků a písňových textařů se vyjádřím jen krátce, neboť mi otázka přijde uměle vytvořená společenským tlakem. Podsouvá názor, že básník je něco víc než textař písni, že básně jsou kvalitnější – protože propracovanější a hlubší – než texty populární písň. Je pravda, že některé popové texty vyvolávají v posluchačích nechuť svou jednoduchostí, banálností a nesmyslností (což ale mnoho posluchačů naopak přitahuje). Stejný pocit ovšem může pociťovat čtenář špatné básně. Zkrátka a dobře, rozdíl mezi vysokou kulturou (básní) a nízkou (populární píseň) již pro mě v tomto případě není relevantní problematikou. V písni hrají slova jednu z mnoha funkcí a musí být podřízeny výslednému účinku, proto k textu přistupujeme z jiného úhlu pohledu než k textu básně. Když čtu Suchého vytištěné písně „na sucho“, a znám jejich hudbu a melodii, jen těžko si muziku odmyslím a dokážu číst daný text jako báseň, odpoutat se od rytmu a melodie, přeskakovat z řádku na řádek (stejně tak se všemi ostatními autory písni). Proti tištění hudebních textů v zásadě nic nemám, namítám pouze, že je to uměle vytvořený konstrukt, v tisku jsou totiž písně ochuzeny o svůj prvotní účel a o svou autentičnost. Tato námitka funguje ovšem i jako argument pro relevanci tištění písňových textů jako básní: v básni totiž nejde o autenticitu projevu jako v písni, jde v ní více o výpovědní hodnotu a estetickou funkci. A tak srovnávám-li hodnotu básní a písni, vždy nakonec dojdou k názoru, že srovnávám dvě rozdílné věci a je jen na mně, kterou zrovna upřednostňuji, z kterého úhlu pohledu se zrovna dívám.

Zemanová popisuje, že v průběhu padesátých let, kdy Suchý začal vystupovat, ustupovala popularita budovatelských písni vnucovaných komunistickou stranou. Písně pro masu postrádaly nápaditou hudbu i text, přestávaly se líbit a být poslouchány. Nejposlouchanější byly písně dechových orchestrů (Vackův, Valdaufův), bigbandů (ten pražský Karla Vlacha hrající pod jménem Hudební divadlo Karlín, brněnský Orchester Gustava Broma), jež navazovaly na repertoár meziválečné swingové éry. Zařazujeme sem např. „Nelly Gray“ (1954), „Rolničky“ či „Píseň pro Kristýnku“, které se od svého uveřejnění roku 1954 do roku 1969 prodalo 300 000 kusů. Oproti tomu nejúspěšnější budovatelské skladby nepřesáhly celkový odběr ani jednoho tisíce (Zemanová, 2015: 22–23).

Suchý tak svými divadly (postupně Akord, Divadlo Na zábradlí, Semafor) pomyslně zaplňuje díru české populární písň. S příchodem rock’n’rollu (mimo jiné) získává v šedesátých letech značné renomé, a následně bigbít opět opouští a přenechává jej mladší bigbítové generaci. Produkuje neskutečné kvantum textů a sám s nimi vystupuje či píše na míru Šlitrovi („Co jsem měl dnes k obědu“). Suchého oblíbenost (již v prvním roce se prodalo 208 000 desek

s písněmi S&Š „Včera neděle byla“ a „Léta dozrávání“) byla podle Černého zaručena předně čtyřmi body: zaprvé v textech Semaforu vždy o něco šlo, tedy kvalita textů; Šlitrova hudba byla v dokonalém spojení se Suchého texty; hudební skupina Ferdinanda Havlíčka vnášela do písniček – v duchu dřívějšího Akord klubu – výrazný rytmus, podmíněný Šlitrovými nápady; a konečně to byla bezprostřednost a přirozenost Suchého projevu, žádné profesionální herectví, ale spíše rytmičnost a legrační performance Jiřího Suchého (Černý, ...*na bílém*: 105–107).

Suchého můžeme po vzoru Voskovce zařadit ke zpěvákům-komikům. Podle Černého se liší od zpěváka Osvobozeného divadla v naléhavosti projevu a v tom, že je u mikrofonu většinou sám, zatímco Voskovec se o něj dělil s Werichem. Černý se také snaží uvolnit Suchého ze škatulky zpěváků komických. Suchému bylo zpočátku pokládáno za zlé, že není dobrý zpěvák, jeho hlas je bezbarvý, drnčivý, s únavou se vloudí také falešné tóny a kvůli svému předkusu nedobře vyslovuje hlásky d, t, š, č, ž, a proto vyvažuje své zpěvácké nedostatky komediantstvím. Ovšem tak se děje pouze v písních, jímž odpovídá komický ráz textu („Knot“), v písních typu „Pramínek vlasů“ nebo „Klokočí“ umí být Suchý vážný. Černý dokonce označuje Suchého za šansoniéra, nebýt toho, že s sebou název nese francouzské konotace rytmicky uvolněných písní, kdežto význačný rytmus je pro tvorbu Suchý-Šlitr příznačný (Černý, *na bílém*: 108–9). Co činí ze Suchého poutavého zpěváka, je jeho upřímný a usilovný apel na posluchače. Jeho zpěv si zakládá na tom, aby mu bylo dobře rozumět, aby artikuloval co možno nejzřetelněji, tak, aby byla slova pro každého slyšitelná, a aby jim každý rozuměl. To mu umožňuje zpívat absurdní texty, zdůrazňovat slovní hříčky či pro češtinu nepřirozeně klást důraz na jinou než první slabiku slov. „Jestliže třeba na Olmerové je sympatické, že si zpívá sama pro sebe, Suchý strhuje svou přesvědčovací vervou“ (Černý, ...*na bílém*: 108).

Když v roce 1969 Suchý zanotoval ve studiu také Kainarovy písně, byl již „hvězdou“ československé populární hudby. Nazpíval jich tehdy pět. „Kučeravý listonoš“ (Sixty seconds), „Odjakživa mě to vábí“ (Flat Fleet Floogie) vyšly na albu *Světové evergreeny s texty Josefa Kainara* (1970), na *Obelisku* (1978) zase „Bombardovací blues“, „Imperial Blues“ a „Mrtvý vrabec“. Vyšly také na Suchého sedmém CD a byly to první převzaté písně, jejichž text sám nenapsal.

První čistě kainarovskou desku *Světové evergreeny s texty Josefa Kainara* nazpívali kromě Suchého Karel Hála, Jiří Jelínek a Waldemar Matuška. Pod vedením Gustava Broma a jeho orchestru vznikla zajímavá kompilace Kainarových textů k americkým šlágrům. Deska vyšla v roce 1970, rok před Kainarovým úmrtím, ve stejném roce jako *Český šanson*

(s Kainarovými třemi písněmi) a méně známé a vlivné kainarovské album *Chvilé lásky*, v němž zazpívala Alena Havlíčková, Rudolf Pellar a Josef Abrhám. Připočítejme k tomu ještě alba *Kuře v hodinkách* a *Město ER*, jejichž vydání se již Kainar nedožil, a můžeme tvrdit, že za pouhé tři roky 1970–1972 toho kainarovského vyšlo skoro tolik, co dříve i později.

Album je zajímavé také tím, že se na jeho přípravě podílel i sám Kainar. Od padesátých let se s Gustavem Bromem vídal a z této spolupráce vznikla tehdy nejznámější Kainarova písnička „Hvězda nad Brnem“, která z rozhlasu poprvé zazněla v roce 1955 a hrála jako znělka na brněnském hlavním vlakovém nádraží.

Mrtvý vrabec

Mrtvý vrabec skýtá jedinou příležitost k porovnání původního mladistvého textu sedmnáctiletého Kainara s novou verzí z pozdějších let.

Blues o mrtvém vrabci
Na střeše kavárny Edison
ležel kdysi
mrtvý lysý
vrabec

Mrtvý vrabec
Jenom trochu sazí a trochu peří
na světě mi to nikdo neuvěří
že tam leží na nároží
starý a mrtvý vrabec

V zatažených očích
hajal teplý sen
o červnových třešních

O červnových třešních se mu snad zdálo
když jsem nad ním stál právě poprchalo
a on tam ležel na nároží
starý a mrtvý vrabec.

A dole v kavárně
sedm hudebníků
sedm smolných much v pavučinkách linek
zpívalo nejnovější blues:

Zatím dole v dancingu
tři bledí páni v smokingu⁸
hrají pro cizí vkus
stesk jim oči zavírá
když kytarista zazpívá
svý nejnovější blues

Na střeše kavárny Edison
ležel kdysi
mrtvý lysý
vrabec (Opelík, 1972: 16).

Jenom trochu sazí a trochu peří
na světě mi to nikdo neuvěří
že tam ležel na nároží

⁸ V Plíhalově verzi nejsou páni „bledí“, ale „snědí“.

starý a mrtvý vrabec (Brom, 1970.

Transkripce Hamajda).

„Text se změnil i nezměnil. Není už neohrabaný, zpevnil jej dokonalý rýmový systém, prospěla mu i členěnější konkrétnost a viditelná autorova přítomnost – avšak základní rozvržení a nahození obrazů zůstalo. (Přitom logický protiklad na střeše kavárny – dole v kavárně byl vystřídán mátožnější dvojicí na nároží – dole v dancingu.)“ (Opelík, 1972: 16). Rozličné vymezení prostorů smazalo část svého protikladu, ale stále viditelně přemísťuje čtenáře a posluchače do nového místa. Druhá část písně, odehrávající se „v dancingu“, je hudebně a tematicky protikladná k té první. Kontrast pomalého blues o mrtvém vrabci, který leží sám, mokrý a opuštěný a zajímavý pravděpodobně jen pro básníka, který si jej jediný všímá, zatímco ostatní lidé si vedle užívají tancovačky. Ovšem na hudebníky samotné jako by smutná událost také nepřímě působila: hrají pro cizí vkus neboli za účelem výdělku, ne pro radost. A tak se nálada opět přesouvá k tragické – a přitom každodenní – smrti starého vrabce.

Mluvíme-li v práci často o různých variantách Kainarových textů, tato dlouholetá písnička se proměňuje také doprovodem. Já ji hraji například – jako Plíhal – v Cdur, původně ji Kainar napsal v Bdur, ale na kytaru ji hrál v Ddur. Harmonie je – alespoň z dokladu původní verze, toho, co říká pamětník Slávek Žalud, toho, co slyšíme hrát Karla Plíhala, „proměnlivá“. Zdá se, že není tak důležité, který akord se zrovna zahraje, pokud se předává podobná atmosféra. Pro zajímavost sem otiskuji slova Slávka Žaluda, která napsal k výročí třiceti let od smrti autora. Na tu počest byl uspořádán festival v Přerově zasvěcený Kainarovi a vyšla také brožurka s pár texty o Kainarovi a hudbě, mezi nimiž zářil i tento:

„Jenom trochu“ (akord Ddur na druhém poli) – „sazí“ (H7 na sedmém poli) – „a trochu peří“ (Gdur – třetí pole, A7 – páté pole) – tak vypadá kytarový doprovod písničky Mrtvý vrabec. Proč ale zrovna akord H7 na sedmém poli hmatníku, když jej lze hrát ve třech dalších, pohodlnějších polohách? Hrají to tak proto, že mě to tak naučil můj tatínek, kterého to naučil spolužák na studiích v Brně – Karel Zedníček, kterého to naučil Josef Kainar při společném hraní.

Každý kytarista má tak trochu svůj rukopis. Když mívají přerovští Entuziasté jednou za čas kainarovské období, snaží se ten původní Kainarův hudební rukopis dodržet. Mnohé z jeho písniček se šířily jen ústním podáním a žily tak svůj vlastní život. Teprve nedávno jsem se dostal k originálnímu zápisu první verze Mrtvého vrabce a jsem zvědav, jakou cestu ušla tato písnička od svého vzniku až k podání současných

interpretů. Znáám dvě verze této písně a vypadá to tak, že obě jsou Josefa Kainara. To však přenechám hudebním historikům a dál budu dávat přednost ústnímu podání a hrát H7 na sedmém poli, a to navzdory tomu, že původní zápis je psaný v Bdur.

Jak si představuji pana Kainara, smál by se dnes snaze vystopovat tu nejpůvodnější melodii jeho věcí. Texty jeho písní však, zdá se, tvořivost interpretů nepoznamenala. Ty se opravdu dožily původního provedení, a to je důležité (*Nebe počká*, 2001: 8).

Až na poslední tezi (některé Kainarovy písňové texty se nedožily původního provedení) je Žaludův text v leccems obohacující a přesný. Hudebníci – tím spíše kytaristé – rádi kopírují originální prstoklad. Rozdíl hraní akordu H7 na prvním, třetím, či sedmém pražci není pro běžného posluchače důležitý, většinou ani nepozná samotný akord H7. Tento fetišismus napodobování originálního úchopu souvisí s autentičností projevu a se spřízněností s jejím autorem: tím, že v „Mrtvém vrabci“ hraje Žalud H7 na sedmém pražci (jako sám Kainar), dělá z písně neopakovatelný a silný zážitek, a zároveň se stává více jeho vlastní písničkou (Žaludovou). Píseň samotná, jak píše Žalud, pak ožívá, dostává svůj vlastní příběh a přidanou lidovou hodnotu.

V podání Jiřího Suchého ovšem celý tento proces mizí. Není přítomen. Suchý píseň zpívá vlastním stylem. Nedoprovází se sám, hraje mu k tomu jazzový bigband Gustava Broma (v nahrávce). A píseň se tak ocitá v kontextu jazzu, Suchého dalších písní a divadla Semafor, ne v kontextu kytaristů typu Slávek Žalud a Karel Plíhal. Je to stále táž píseň vyprávějící příběh o mrtvém vrabci, její funkcí je stále zaujmout posluchače, stále je spojena s Josefem Kainarem, ale v obou pólech se zároveň stává zcela odlišnou. Bude mít jiného posluchače. Bude-li snad kdo poslouchat obě verze, postavíme-li ho před osudný soud, nebude pro něj těžké jedné z nich dát přednost.

Když Suchý mluvil o svých inspiračních zdrojích, vedle Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Karla Hašlera zmiňuje také svou úctu k Josefu Kainarovi. „V těch letech padesátých ale taky ke mně dolítly písničky, které zněly u nás už za války, ale rozšířily se s jistým zpožděním, a dokonce ani ne příliš. Mám na mysli písničky s texty Josefa Kainara. To byly pro mne ohromné objevy. Když jsem někdy v roce 1954 ve vojenské uniformě poslouchal záložníka na cvičení Boru Kříže, jak se svou snovou harmonikou zpíval Blues o mrtvém vrabci, byl jsem u vytržení, jak se říká tomu stavu, kdy člověk nenachází slov pro lepší vyjádření svého úžasu, dojetí, úcty a nevím čeho ještě. Písničky Josefa Kainara se mě zmocnily a byl jsem na vrcholu

štěstí, když jsem o mnoho let později některé z nich směl nazpívat na gramodesky. Dodnes, když učím ty, kteří studují na Lidové škole umění textařinu, předčítám jim ‚Kučeravého listonoše‘ a říkám: Všimněte si, jak každý verš je nápad. Veliký, úctyhodný a básnický nápad. A totéž mohu doporučit i vám – všimněte si těch veršů, vybral jsem jich z písničky jen pár, abyste je líp a pečlivěji vychutnali“ (Suchý, 1990).

Kučeravý listonoš mi přines psaní s modrou pečetí
Řekl Dobrý den A rozplynul se v šeru schodů vzápětí
Známka byla vzácně zlatá
Na ní želva v závoji
Kde tu krutost vzít
dopis otevřít
když vím že obálka se nezahojí

Dal jsem dopis pod polštář
a nechal jsem si jeho obsah zdát
Psal mi jeden vetešník
že svou minulost by mi prodal rád
Tak jsem ji koupil za dolar
a chodím v ní už deset jar
Když kluci na mě vtip si brousí
Usmívám se pod licousy
Hodinky mi jdou o sto let zpět
Život je sladký jen o sto let zpátky... (Pohorský, 1984: 64).

Vladimír Mišík

V listopadovém čísle z roku 2007 zveřejnil časopis *Blender* kontroverzní žebříček „40 nejhorších rockových textařů“. Anketa zahrnovala hudebníky z různých období a kritéria hodnocení zahrnovala pojmy jako používání nesouvislých metafor nebo přehnanou sentimentalitu. Do žebříčku se dostala známá jména: Noel Gallagher z Oasis (4. místo), kritizovaný za neschopnost udržet metaforu v jednom verši, Paul McCartney (38.), jenž byl zařazen kvůli svým textům po éře Beatles, které byly označeny za příliš sentimentální a fantazijní. Na prvním místě se umístil Sting, bývalý frontman kapely The Police. Autoři článku tvrdili, že jeho texty jsou často přehnaně intelektuální a plné esoterických odkazů, což prý odrazuje posluchače. Přestože Sting dosáhl velkého komerčního úspěchu, *Blender* ho kritizoval za to, že jeho poetický styl byl příliš složitý a sebestředný. „Sting would go on to rip off Chaucer’s *Canterbury Tales*, St. Augustine’s *Confessions* ... even Shakespeare. After the Police split, Sting pursued a second career liberating soccer moms from their ‚soul cages‘“ (Eckstein, 2011: 9)⁹. Tento žebříček vyvolal mnoho debat, Stingovo umístění bylo zvláště kontroverzní. Zatímco někteří fanoušci jeho texty považují za podnětné, kritici je viděli jako přehnaně komplikované.

V rockové písni nemá posluchač čas zastavovat se u složitých metafor, hudba plyne neustále kupředu a nezřídka je těžké vůbec samotná slova rozeznat. Rocková muzika je tvrdší a hlasitější než bluesová, jazzová či folková, a podřizuje se tomu i výběr slov, která – aby byla vnímatelná – neohledávají hluboké myšlenky a tíhnou k jednoduššímu vyjádření, ke sloganům a ke křiku.

A také k angličtině. Kořeny českého rock’n’rollu i pozdějšího bigbítu mají punc liberálního stylu s prvky revolucionářství, stylu, který přišel ze Spojených států, a komunistické moci nebyl po chuti. Bigbít byla problémová hudba volnomyšlenkářů s dlouhými vlasy, kteří boří základy socialismu. Správný rocker oproti tomu chtěl pobuřovat, ničit konvence, exoticky se oblékat, a hlavně nezažít nudu a dělat hudbu. K zahraničním rockovým písním, které byly zakázané, se mladí dostávali skrz rádio Luxemburg a ti šťastnější, kteří měli kontakty, měli možnost dostat se – opět ilegálně – také k jednotlivým deskám. Kalandra si je přivezl rovnou

⁹ Česky: „Sting pak vykradl Chaucerovy *Canterburské povídky*, *Vyznání svatého Augustina*... dokonce i Shakespeara. Po rozpadu skupiny Police se Sting věnoval druhé kariéře – osvobozování fotbalových maminek z jejich 'klecí na duše'. Autoři článku zde plní satiry odkazují na Stingův posun k emotivnějším a často osobním tématům v jeho sólové tvorbě, zejména k albu *The Soul Cages* (1991).

z Ameriky, kde navštívil svého strýce, Mišíkova matka pracovala na ambasádě a brala mu odtud zabavené desky jazzu, dixielandu, rock'n'rollu apod.

Před každou kapelou stála otázka, zda bude zpívat česky, či anglicky. „Ortodoxní beatové publikum nadále považovalo angličtinu za nezbytnou součást tohoto hudebního žánru. Soudilo se, že angličtina se svými jedno- a dvouslabičnými výrazy vyhovuje daleko lépe beatovému rytmu než mnohoslabičná slova česká (bez ohledu na to, že Sputnici tuto obecně zakořeněnou představu značně zrelativizovali, např. Tomislav Vašíček se svým pětislabičným *Krvežíznivým rakem* či Eduard Krečmar s nepřekonatelným veršem „do kamenolomu“ v písni *Šeptej, dítě, šeptej*). Je však třeba připočíst i důvody mimohudební, zejména protestní charakter, který v uměle rusifikovaném českém prostředí angličtina měla a který byl zvláště pro mladé lidi přitažlivý. Není tedy divu, že po „neslavném“ konci Sputniků naše beatové kapely s českými texty váhaly“ (Zemanová, 2015: 163).¹⁰

Mišíkova (narozen 1947) hudební dráha začala – po krátkých působeních v kapelách Uragán a Komety – v roce 1965 zájezdem do NDR se skupinou Fontána, která se vrátila zpět do rodné země s kvalitní aparaturou a s ambiciózními představami o pozdější činnosti (a s novým názvem Matadors). Po absolvování povinné vojenské služby se Mišík dostal do skupiny Blue Effect, která se stala objevem roku 1968 druhého československého beatového festivalu a Mišíkův „Sluneční hrob“ (dnes již kultovní píseň proslavená filmem „Pelíšky“) vyhrál autorskou soutěž. Působení ve skupině trvalo pouhé dva roky. Mišík českou „supergroup“ opustil po natočení desky *Meditace* (v angličtině *Kingdom of Life*) a přestoupil k Flamengu. Toto angažmá mělo opět krátkého trvání (1970–1972) a skončilo jediným – a opět vynikajícím – albem s texty Josefa Kainara *Kuře v hodinkách*.¹¹

V sedmdesátých letech ztrácely rockové kapely možnost vystupovat a nahrávat. Nyní již nebyla problémová otázka, zda se bude moci zpívat anglicky, ale zda se vůbec bude moci zpívat. „Bývaly u nás i časy, kdy folk měl zelenou, alespoň ve srovnání s rockem. To platí zhruba o sedmdesátých letech, někdy do Charty 77. Naše rockové skupiny postupně ztrácely nahrávací, koncertní i agenturní půdu pod nohama, uhvozdění strejcové v rekvalifikačních komisích si na nich brousili své prořídle estrádní zuby, a protože žít se z něčeho muselo, zdatní

¹⁰ Zemanová na předchozích stránkách popisuje zánik kapely Sputnici v souvislosti se zpíváním českých textů v rockových skladbách. Kapela tímto dostala prorežimní image a ztrácela svou popularitu (Zemanová, 2015: 162).

¹¹ Tento odstavec je výtažkem z Mišíkova profilu v *Českém hudebním slovníku* (Tůma, *Český hudební slovník*: „Vladimír Mišík“).

instrumentalisté se stávali snadnou kořistí sólistů ze středního proudu. Ti bystře pochopili, že mít skupinu místo orchestru je lacinější i záživnější. Baskytarista Guma Kulháněk hrál u Pilarové, Prokopovi kolegové z Framus Five se rozběhli k Drobnému a bylo i hůř. Vlád'a Mišík [...] zkoušel s kdekým včetně konzervatoristů, někdy trochu zoufale“ (Černý, ...*na bílém*: 218). Ovšem založení vlastní skupiny Etc... roku 1974 umožnilo Mišíkovi věnovat se jeho oblíbenému stylu hudby. V obsazení Petr Pokorný (kytara), Vladimír Padrůněk (basová kytara), Bořek Suchý (saxofon), Miroslav Hrubý (bicí) a Jan Hrubý (housle) mohl konečně hrát hudbu se subtilností folku, s náladou blues a rovnocenným postavení textů vedle hudební složky. „Vždy si pečlivě vybíral textaře, s nimiž spolupracoval (Vladimír Merta, Pavel Šrut, Jan Burian, Jiří Dědeček, Václav Kopta, Jiří Suchý), často zhudebňoval verše básníků (Josefa Kainara, Františka Gellnera, Václava Hraběte). Tak vznikly nejslavnější písně (,Stříhali dohola mladého chlapečka‘, ,Variace na renesanční téma‘, ,Jednohubky‘, ,Proč ta růže uvadá‘, ,Obelisk‘, ,Taxůvku jsme chytli‘, ,Špejchar blues‘ a další), za které byly Mišíkovi dvakrát přiznány Ceny Melodie (1977, 1980).¹² Tomuto pojetí se dařilo v klubovém prostředí, jemuž se Mišík přiblížil formou komorních vystoupení buď sólově s akustickou kytarou, nebo v páru s Janem Hrubým“ (Tůma, *Český hudebník slovník*: „Vladimír Mišík“).

Mišíkovo vystupování bylo profesionální a zároveň přirozené. Vyhovovalo mu komorní prostředí typické pro folk. Černý v této souvislosti hovoří o Mišíkově obráceném hudebním postupu, než měl Bob Dylan. Ten se vyvíjel od folku k rocku, zatímco Mišík začínal jako bigbít'ák, ale v sedmdesátých letech, i kvůli tomu, že byl folk v době normalizace méně problémovým žánrem, postupně přecházel více do písničkářské polohy. Poté co sedmdesátá léta rocku nepřála, hrál Mišík s Mertou a Padrůněkem, nazvaní The Three Vladimirs. „Při improvizovaných bluesových večerech získával Mišík větší nadhled nad svým temperamentem. Ostatně zpívalo se často v sedě, což změnilo tón i frázování. Ještě víc než na dráždivý rytmus lidé čekali na dráždivé myšlenky. Ale i z hlediska muzikantského dostal Mišík nový impuls: sám dnes prohlašuje, že ho Mertův zpěv ovlivnil. [...] Do Mišíkova projevu vstupoval stále častěji humor, v přímém kontaktu s publikem pobublával sám od sebe, s kytarou na něj bylo víc času než s rock'n'rollem za zády. Věci se zjednodušovaly a zpřehledňovaly, nejen v půtkách s partajníky. [...] Nebyl slavný ani zbožňovaný, byl poctěný ještě lépe: posluchači ho brali vážně. Když ho po Praze míjeli, neloudili z něj podpisy, usmívali se na něj a zdravili ho“ (Černý, *na*

¹² Mišík získal jako vůbec jediný Cenu Melodie dvakrát, a to „za mimořádné úspěchy při prosazování původní české rockové tvorby, která spojuje moderní postupy v aranžmá s ryze domácí melodikou a v písňové formě tvůrčím způsobem využívá básnických textů“ (Černý, ...*na bílém* 3: 65).

bílém 4: 307). Když dostal Mišík v letech 1983–1985 zákaz činnosti (a společně s ním také Pražský výběr) – za to, že při koncertu v Lucerně zahrál dvě nežádoucí skladby a promítl neschválený studentský film „Špejchar blues“ (v němž hrál sám hlavní roli a utahoval si z komunismu), Pražané ožili proslulými výkřiky „nechte zpívat Mišíka!“. Znamé heslo dává dnes již uznávanému a opěvovanému zpěvákovi punc rockové hvězdy dostupné lidem.

Kuře v Hodinkách

„Album *Kuře v hodinkách* shrnuje první opravdu významnou ucelenou vlastní tvorbu, v níž skupina dospěla po předchozí etapě osvojování angloamerického repertoáru (rhythm & bluesové až hardrockové orientace) k relativně osobité kolektivní stylové syntéze. Bohatá rhythm & bluesová zkušenost se projevuje nejvíce v rytmickém a výrazovém charakteru písní ‚Stále dál‘, ‚Rám příštích obrazů‘, ‚Kuře v hodinkách‘ a ‚Doky, vlaky, hlad a boty‘. Zároveň se však již v těchto písních objevují i nové stylové impulsy rozvíjejícího se jazz rocku, dané mimo jiné i jazzovými zkušenostmi saxofonisty Jana Kubíka (elektrizující melodické úryvky, odpovídající bohatším harmonickým vztahům, i složitější členění formálních proporcí, včetně střídání různých metrytmických pojetí uvnitř skladby). V repertoáru alba se však vyskytla ještě další, lyričtější stylová poloha, vyplývající z Mišíkova tíhnutí k folkovému písničkářství. Píseň ‚Já a dým‘ je předobrazem pozdějšího Mišíkova zhudebňování Kainarových básní (‚Stříhali dohola malého chlapečka‘, ‚Obelisk‘, ‚Sochy‘...). Obsahuje introdukci s výrazným melodickým nápadem, vracejícím se v mezihrách, suplujících refrénovou složku; obsahuje i parlandovou melodiku slok s jednoduchým akordickým doprovodem, inspirovaným zvukem akustické kytary, a hlubokou lyrickou emocionalitu interpretačního prožitku. K této orientaci lze přiřadit i písně ‚Pár století‘ a ‚Chvilé chvil‘, které se však více blíží poloze rockově šansonové. Žádná ze zmíněných stylových poloh však z celku nevyčnívá, neboť každá má svou dramaturgickou funkci v celkové výrazové mozaice, sjednocené společným názorem“ (Opekar, 1993: 192). *Kuře v hodinkách* je ucelený soubor devíti písní, které mezi sebou komunikují, které byly napsány a složeny s cílem vydání spjaté desky. Skupina Flamengo se rozpadla ještě před jejím vydáním, nemohla tak s deskou koncertovat či udělat turné (což by bylo za daných politických podmínek stejně nepravděpodobné), a album jednak skupinu přežívá, jednak žije vlastním ostrakizovaným životem. Přesto je důležitým milníkem české hudby. Hovoří se o ní – společně s *Městem ER* (1971) – jako o počín, který dovršuje éru českého beatového textu (např. Zemanová, 2015: 193).

Obě alba mají mnoho společných rysů. Ať už je to spoluúčast básníka Kainara, motiv časoprostoru, lidského individua (a kolektivu), hledání se, hledání lásky; ať už to je přítomnost

spočky, organizátora, produkčního a textaře Hynka Žalčíka, nebo fakt, že se také skupina Framus Five těsně po natočení desky stejně jako Flamenco rozpadla.

Kuře v hodinkách, aneb „rocková suite“, jak ji Opekar procesně nazývá, byla českým muzikologem detailně analyzována již v roce 1993. Opekar se věnuje textové a hudební složce, porovnává formální i myšlenkovou stránku jednotlivých písní s ohledem na smysl celého alba, zasazuje desku do kulturního prostoru a komparuje jediný text napsaný Hynkem Žalčíkem, který již Kainar nestihl dopsat, s ostatními Kainarovými texty. Jedná se o přesnou a pozornou práci, v oblasti interpretace české populární hudby ojedinělou, k níž odkazují s vědomím, že se zde omezím na pár poznámek, které snad mohou být obohacující zase trochu jinými vztahy.

Jak si všímá Zemanová, *Kuře v hodinkách* navazuje na *Město ER* v motivu putování a hledání lásky. Oproti Městu ER ji ovšem hrdina *Kuřete* na závěr nalezne (Zemanová, 2016: 196). V cestě za láskou, která je vykoupením a smyslem života, stojí ovšem různé překážky. Texty poukazují na to, že pasivita a strach nám brání lásku najít a žít naplno. Život je zde přirovnán k bílému korábu, plavícimu se na líném moři, kde jediné odvážní se mohou doplatit ke snu a lásce. *Kdo má strach v podpalubí, / jakživ se nedoplaví za snem a láskou*¹³. Během života však přicházejí i prázdné okamžiky, kdy se zdá, že se nic neděje. *Jsou léta zatmění, / jsou roky prázdných dnů...* Láska je kouzelnou silou, která vytrhuje člověka z melancholie a pasivity. Pokud někdo svůj život žije bez ní, nikdy skutečně nepozná jeho pravý smysl. Celé album je prostoupeno myšlenkou, že láska je věčná a překonává samotnou smrt. Čas i století plynou, ale láska zůstává univerzální silou, která nás všechny spojuje: *Pár století zaniká v hodinkách, / slýchám tiše v nich bít srdce malé*.

Teprve pátá píseň alba „Doky, vlaky hlad a boty“ a následná „Stále dál“ (dopsaná Hynkem Žalčíkem) obsahuje konkrétní lidský příběh. Píseň o chudém pracovníkovi z doků je plná aluzí na Kainarovu předešlou tvorbu a jeho životní osudy, a nepřímou tak navazuje na autorovu poslední básnickou sbírku *Moje blues* (1966), v níž se Kainar zpovídá ze svého života. Verš *Boty samou díru / záračnej klobouk* připomíná zase Kainarovu dřívější píseň „Odcházím z domova“.

Mám klobouk děravý Mám díru v kytaře
Nikdo mě nezdraví a sám jsem na jaře
Já zesnout se neodvážím
Nemám na faráře (Pohorský, 1984: 57–58).

¹³ Citace z *Kuřete v hodinkách* jsou brány z knihy *Stará a nová blues* (Pohorský, 1984: 183–189).

Hrdina této písně nakonec i v posmrtném životě pokračuje ve své cestě. Jeho duše i po odejití na onen svět stále zpívá blues.

Najednou někdo duši tahá za ruku
Anděl jí harfu dává na věčnou záruku
Má duše teď v nebi zpívá
To blues ale to pravý
O ranním šálku kávy
A má tam pořád nabito (Tamtéž).

Píseň „Doky, vlaky, hlad a boty“ a následná Žalčíkova „Stále dál“ vypráví pro Kainarovu poezii typický životní příběh, jeden lidský osud. Jako by zde stály jako synekdocha všech možných osudů, odehrávajících se po celá staletí.

Závěrečná píseň desky navazuje na předešlé metafory života jako strastiplné Odysseovy cesty, na jejíž plavbě musí člověk nalézt odvalu, aby naplnil svůj osud, a stal se člověkem. Symbol tohoto úspěchu je zobrazen v předmětu flétny. *Flétnu v rukou mám / Jdu já vím už kam / Číslo domu znám / Flétnu v rukou mám*. Flétna, v řecké mytologii sestavena bohyní moudrosti a války Athénou, upomíná na souboj Marsya s Apollónem, v němž se bojovalo i o samotnou podstatu múzického umění. A upomíná také na poslední Mozartovu operu zahranou tři měsíce před skladatelovou smrtí, v němž hudební nástroj pomůže princovi Taminovi nalézt a zachránit ztracenou Paminu, dceru Královny noci, podobně jako Ariadnina nit ukázala Théseovi cestu z labyrintu.

Dvě písně z alba zhudebnila také skupina C&K Vokal. Šestičlenná skupina včele s Ladislavem Kantorem a Jiřím Cerhou převzala nejen Kainarův text, ale také hudbu Flamenga a začlenila skladby „Rám příštích obrazů“ a „Doky, vlaky, hlad a boty“ do svého prvního ceněného alba Generace. Vyšlo nejprve v angličtině 1975, poté 1977 v češtině. Hudebníci čekali na vydání alba dlouhých šest let od počátku svého působení.¹⁴ Skupině založené na vokálních vícehlasech, ve složení Ladislav Kantor, Jiří Cerha, Milena Červená, Helena Arnetová, Zdena Adamová a Luboš Pospíšil, šlo především o generační výpověď, o dokonalost výsledného produktu.¹⁵ Kantor s Cerhou na svou hudbu kladli vysoké nároky, zkoušeli dlouhé hodiny (snad více než

¹⁴ Mezi lety 1972–74 působila skupina také pod Jiřím Suchým v divadle Semafor, ovšem ten si s nimi „nevěděl rady“, a tak bylo od spolupráce odstoupeno (Černý, ...na bílém 2: 361).

¹⁵ „Mišíkovu“ generaci, do které patří i C&K Vokál, zhodnotil Jaroslav Ježek parafrází Kainarovy písně „Obelisk“: „Byli jsme hlučný, jen když jsme měli radost“ (Černý, ...na bílém 5: 151).

koncertovali). Každá součást písně byla předem promyšlená, texty ne jednoduché. O popularitu skupině nikdy nešlo, což dokonce vyslovují jako generační krédo: *Kdo je nám blízký, ten možná ocení, že se chcem vyhnout cestám, který jsou všem známi*. Na další slova písně „Generace“ *J sme na půl blázni, / z toho jak zpocení / Honíme vzdušné zámky / kdesi pod hvězdami* navazuje na dálku Jiří Schelinger (o pár let mladší) hitem „Jsem prý blázen jen“. Mertova píseň „Na okraji“ – zpívaná také Mišíkem, jemuž vyšla na druhém LP Etc... – se zase podobá explicitní vyřazeností ze společnosti písni C&K Vokál „Na kraji“. Merta odloučenost ztělesňuje v postavě strašáka na poli, C&K Vokálu jde o člověka v krizi, který neví, kam povedou jeho další kroky, který vkráčí do neznáma, musí se okamžitě se rozhodnout a překonat svůj strach: *Ten, kdo je na kraji, má jen jediný krok / Má na rozmyšlenou jedinou chvíli*. Podobně jako hrdina z Kainarova *Kuřete v hodinkách* či *Města ER* musí najít odvahu a vykročit do života, aniž ví, kam vede. Člověk tápající pak sleduje znamení, které mu pomohou nalézt správnou cestu: *Čekal jsem až někde / nad jedním zabloudí / zaváhá zakrouží / abych já věděl kam / věděl kam / vstoupit mám // Stálo tam město / Byl to můj sen* („Město ER“; Pohorský, 1984: 182).

Stříhali dohola malého chlapečka, Obelisk

Jestliže na albu *Kuřete v hodinkách* nebylo Mišíkovi často rozumět, v pozdější práci s Kainarovými texty je jeho výslovnost již o mnoho zřetelnější.¹⁶ V roce 1975 odstartoval zhudebněním legendární básně „Stříhali dohola malého chlapečka“, která propůjčila název první desce Etc..., na níž se nachází i další Kainarův kultovní počín „Obelisk“. Následovaly „Sochy“ na druhém LP skupiny nazvané prostě *Etc... 2* v roce 1980 obsahující hity „Variace na renesanční téma“, „Jednohubky“. Slova těchto básní mají v písních výraznější místo, než tomu bylo v hudebně tvrdším *Kuřeti v hodinkách*. Písně jsou více bluesové, až folkové („Sochy“). Výrazně se do nich promítla Mišíkova spolupráce s Mertou, později s Čundrgrundem a zhudebňování dalších českých básníků (Hrabě, Suchý, Gellner, Kopta, Merta, Ivan Wünsch), které si i díky Žalčíkové či Kovářikově doporučení oblíbil.

Píseň o novém sestřihu malého chlapce není třeba příliš představovat. Její mnohovýznamovost byla mnohokrát interpretována a báseň – i píseň – samotná se stala

¹⁶ K Mišíkově těžko srozumitelnému zpěvu se váže také humorná příhoda, která nepotvrzuje zcela má slova o lepší výslovnosti s přibývajícími léty. Na rekvalifikačních zkouškách, které v době normalizace musely podstupovat všechny kapely a zpěváci, aby mohli hrát muziku, vyzvala porota Mišíka k zahrání nějakého Kainara. Zahrál „Střídali dohola malého chlapečka“ a Karel Hála (někdejší zpěvák Kainarových jazzových singlů) sedící v komisi prý poznamenal: „No víte, náladu to má, to ano, ale přece jen, kdybyste dokázal dbát na výslovnost, bylo by to mnohem lepší“ (Mišík, 2021: 106).

„evergreenem české poezie“ (Engelking, 2005: 361). Polský literární vědec Leszek Engelking jí věnoval delší studii zabývající se zejména dlouholetou lidovou tradicí stříhání chlapců, kterýžto obřad v různých kulturách symbolizuje proměnu chlapce v muže. Úvodní báseň *Nových mýtů* (1946) má válečné konotace, byla označena jako báseň dokazující existencialismus v poezii (Blahynka, 1983: 131), a sbírka se více než jiné pojí ke Skupině 42, k jejímu pojetí mýtu všedního dne a k celkovému zaměření seskupení výtvarníků a básníků sdružených postavou Jindřicha Chalupeckého.

Co se ovšem o básni nezmiňuje často, je metrum daktylského alexandrinu, kterým je psána, a jehož kadlub autor někdy zvýrazňuje rýmem, jindy obohacuje porušením její formy („a už přece“, „už mu to začlo“). Kainar – jako v mnohých básních – výrazně pracuje s nedořečeností. Sloka, kterou Mišík vypustil, protože se mu nehodila,¹⁷ má, stejně jako alexandrin, francouzské konotace. Zdánlivě nesouvisející příhoda z Francie roku 1835 odkazuje k ponapoleonské době červencové monarchie, v níž sílil odpor k bohatým měšťanům (jako po druhé světové válce) a nespokojenost s vládou Ludvíka Filipa vyústila v revoluci roku 1848 a v nastolení republiky. Lid byl v tu dobu socialistický (i když ne komunistický) a křesťanství nebylo východiskem, ba naopak bylo dělníky často zesměšňováno. Balzakova Lidská komedie či Flauberta *Citová výchova* živě popisují nově se formující vládu liberálů s Lamartinovými hesly kolujícími ulicemi, se skandováním Marseillaisy a s bouřlivou předrevoluční dobou potažmo celé Evropy. Kainarova báseň sice nevypráví tento příběh, je to jen jedna její sloka napsána možná asociací k verši *Jako kus masa když pleskne o zem*, který sloce předchází a také ji v upravené verzi ukončuje, ale domnívat se, že by pro báseň byla postradatelná, je velice odvážné tvrzení.

Poezie často spočívá v opakování jedné myšlenky různými slovy. Projevuje se to variacemi a permutacemi, které mohou rozvíjet příběh, obraz nebo náladu, mohou obsáhnout celý život vytesaný třeba do „obelisku“. Píseň o životě milujícího páru se dotýká univerzálního a zároveň jedinečného prožitku dvou milujících se lidí. Síla prvního dvojverší na sebe postupně nabaluje konkrétní podoby lásky zvěčněného páru, jejichž vyřčení mají až gnómský ráz lidových pravd.

¹⁷ Hudebník výběr komentoval například pro denik.cz: „Nedávala mi smysl. Píseň musí mít příběh a tahle sloka vybočovala. Později jsem zjistil, že v jednom z vydání Kainarových básní i on tuhle sloku vynechal. Asi taky věděl, proč“ (Kaňová, 2021: 29). Nedopátral jsem, které vydání Kainarovy sbírky má Mišík na mysli, ale Kainarovy spisy tvořené Milošem Pohorským, Opelíkuv výběr *Bláznův kabát* a také původní sbírka sloku obsahuje.

Milovali se
jen když se měli rádi
Kávu pili
Když jim bylo černo
Neptali se
Kdo je druhá – druhý
Platili dluhy
bez antických gest
[...]
Kvetly jim růže
A tvářičky na mrazu
Naplňovali údivem
Cukřenky Svět a Sebe
Byli nezaručení
Ale též neodvysílání
Léčili kočku
která spolkla nit

Uprostřed té niti
Světlo Odejít
Umřeli v horoucím
A přesvědčivém stisku
Toto je pravda
Pravda Samá Pravda

KONEC OBELISKU (Kainar, *Vybrané spisy 3*: 179–180).

Hudebně je skladba pozoruhodná prací s pauzami. Věty jsou rozděleny na dvě části, první verš je zazpíván rychle na první dobu (*milovali se*), následuje pauza na druhé a třetí době, čtvrtá doba obsahuje druhou část věty (*jen když se měli*) a poslední slovo verše je na první době druhého taktu (*rádi*). Zbytek druhého taktu je bez zpěvu. Vznikají tak dlouhé pauzy (2.–3. doba v 1. taktu; 2.–4. v druhém taktu), které dodávají písni napětí a utvářejí prostor k vstřebání a k reflexi textu. Zároveň se s novým taktem mění akord. Obrazy postavené na zajímavých kontrastech první a druhé části věty, jsou tak hudebně dokonale postaveny do opozice a pochopení je ulehčeno zdůrazněním plnovýznamových slov, zpravidla slovesem v první polovině dvojverší, které je nějak „problematizováno“ v polovině druhé. Podobné frázování

nacházíme i v písni „Proč ta růže uvadá“ s textem Jiřího Suchého. V té je navíc proces zvýrazněn kladením důrazu na poslední slabiku slova uvadá (napadá atd.) a opět změnou akordu. Transakcuetualizace je jev Mišíkovi vlastní (podobně jako Suchému), dodávající jeho dikci punc cizojazyčnosti (v kontextu bigbítu angličtině, v kontextu kladení důrazu jazykům, které akcentují na poslední slabice slov, např. francouzštině), objevující se výrazně již v písni „Doky, vlaky, hlad a boty“.

Harmonie písně „Obelisk“ je jednoduchá. Střídá se dominanta (s přidanou sekundou) s tónikou, což zvýrazňuje protikladnost částí veršů. Melodická linka zpěvu kopíruje běžný spád mluvené, trochu afektované řeči, téměř jako deklamace, která podtrhuje gnómický a věčný charakter textu. Celý tento hudební i textový postup připomíná výrok, který je jasný, věčný a plný pravdy, podobně jako projev u soudu nebo na pohřbu. Každý verš představuje jeden obraz, který se jako hieroglyf vrývá do pomyslného obelisku postaveného jako záznam života konkrétního páru. Přestože jsou ale obrazy pro jejich život jedinečné, fungují jako obecně platné pravdy o životě zamilovaných.

Za některými verši je znatelný morální apel: „Neptali se / Kdo je druhá – druhý“, „Platili dluhy / Bez antických gest“. Tyto verše umisťují pár mimo „běžnou“, konzumní společnost, ať už tím, že jsou zrovna zamilovaní, nebo tím, že nepatří k masám. V Kainarově tvorbě pozice outsidera v hlavní roli není překvapivá. Básník se věnoval zejména lidem na okraji společnosti a vyprávěl jejich příběhy plné krizí, nedostatků, tužeb a při troše štěstí i lásky. Zajímavé je, že – jak zatím vyplývá z jednotlivých rozborů – také jeho hudební interpreti Olmerová, Suchý, Mišík, C&K Vokal se ocitali mimo trendový proud. I proto si Kainarovy bluesově laděné texty snadno přivlastňovali, a mohly na ně – jako blues na Kainara – působit ozdravující silou a mít terapeutické účinky.

Za jediný rok se prodalo přes 70 000 kusů druhého alba Etc... Černý vychvaluje Mišíka, kterému se podařilo Kainara ještě více zpopularizovat. Fascinovalo jej volné splnutí leadera se skupinou. Vyjmenovává Mišíkovy charakterní rysy, díky nimž se podařilo skupině uspět, které jsou do jisté míry podobné Kainarově tvorbě: úspornost zpěváckého projevu, vyspělost, pohled zevnitř, mladého a malého člověka v rozpacích (Černý, ...*na bílém* 3: 48).

Michal Prokop

Michal Prokop (ročník 1946, o necelý rok starší než Vladimír Mišík) začal svou hudební kariéru v kapele Framus repertoárem skupiny Shadows s klavíristou Ivanem Trnkou. Poté se přes rytm and blues, Ray Charlese, britský Animals, Manfreda Manna (který koncertoval v Praze na památném koncertě 1965), Arthura Browna, stal s Framus Five senzací prvního československého beat festivalu. Sám Prokop získal ocenění nejlepšího zpěváka festivalu. Skupina Framus jezdila koncertovat do Jugoslávie, NSR, do Polska; tam hráli za rok dvěstěkrát, zejména s anglickými texty. Prokopova skladba „Blues in Soul“ pak propůjčila název i prvnímu albu nahranému do ciziny, to české se jmenuje Framus Five + Michal Prokop a sestává se také z osvědčených amerických soulových a bluesových hitů. „Vrcholu dosáhli *Městem Er*, vlastní hudbou na celou stranu alba, kterou otextoval Josef Kainar. To je ta deska, kterou bych si vzal na opuštěný ostrov“ (Černý, ...*na bílém* 4: 42).

V době vzniku desky se Framus Five rozpadl a v sedmdesátých letech vstoupil Prokop na sólovou dráhu. Její počátky se nesly ve znamení značného autorova hudebního ohledávání. Prokop hostoval v Jazz Q a ve Flamengu (jako Mišíkův nástupce), načež podepsal smlouvu s vydavatelstvím Supraphon a zpíval po boku Evy Pilarové a Hany Zagorové v Tanečním orchestru Československého rozhlasu. Zahrál v Semaforu v inscenaci *Kytice*, vystupoval v doprovodném sboru západoněmeckého turné Karla Gotta. S odstupem času komentoval Prokop svou normalizační popovou éru s despektem: „Výroba mě tlačila do věcí, které mě nebavily a zpíval jsem je jen proto, že se to zdálo k něčemu potřebné, ale od samého začátku jsem tomu ani trošku nevěřil. Posluchači tohle hrozně rychle poznají a přestaneš je zajímat“ (Černý, ...*na bílém* 3: 43). Nedostatek autenticity a seberealizace Prokopa vyhnal z popové scény a zpěvák ve svém vyjádření mimo jiné přesně vystihl obecný rozdíl mezi populárním a alternativním uměním.

Proto se vrátil k bluesové, rockové, soulové muzice, která mu byla vlastní, a navázal na započatou bigbítovou tradici. „Líbí se mi Etc..., především jako kapela... ,Proč ta růže uvadá‘. Je to jako facka. Tam nic není, ale je to ono. Takhle bych chtěl, aby to bylo, ta muzika, kterou dělám“ (Černý, ...*na bílém* 3: 64). V roce 1978 obnovil kapelu Framus 5, a přestože hudebníků nezdídko nehrálo přesně pět, obnovení vyústilo ve výborné věci zejména v přelomovém albu *Kolej Yesterday* (1984). Při znovuzaložení měl leader skupiny hlavní slovo. „[U]rčil, že všechny nově natočené písničky musí být hratelné na koncertech (proto upustil od zamýšleného

použití dechové sekce) a v každé musí být alespoň částečně zastoupeno blues“ (Tůma, *Český hudební slovník*: Michal Prokop‘).

Město ER

„Město ER otevírají tajemné tóny varhan, po nichž se na scénu zatoulá píštěc přinášející líbeznou melodii a zvěst Michala Prokopa. Po prvních slovech přichází ohromující nástup kapely a orchestru (*Na malém náměstí / fontána šelestí*), vzápětí opět ztišený až k šepotu a za zvuku bubnu se objeví nový gradující motiv hraný postupně varhanami, baskytarou i orchestrem, vtahující do pohádkově bájně atmosféry skladby. Krátké kytarové sólo a již se tato melodie vytrácí (*...jen písmo v písku stéblem psaný*) překryta novým motivem smyčců, před nimiž se ztiší i stále přítomné bicí, vrací se flétna a po další sloce se hudba opět v kolapsu kytary a vířících bicí vytratí, aby varhany odstartovaly nový motiv. Po výborné části se zoufalými otázkami *Kam vedou / kam vedou / ty prázdný ulice* následuje swingující jazzová pasáž se sóly trubky, kytary i varhan. Za chvíli se ale vracíme k ději skladby v parádní vystupňované pasáži, v níž se nabízí další ohňostroj nápadů, výborné, místy až mrazivé je zde aranžmá smyčců a zhruba po deseti minutách začíná duetem baskytary a bicích výborná gradující instrumentální pasáž. Pěkné sólo hrají varhany a potom až hororovými smyčci a jinými zvuky doprovázené bicí Karla ‚Káši‘ Jahna. Náhle se vrací zbytek kapely a vše převálcuje nádherný zpěv dvou kytar Luboše Andřšta. Vráti se i Michal Prokop a skladba vrcholí a končí opět samotnými varhanami“ (Grinc, 2006).

Devatenáctiminutová rocková suita nenechává posluchače ani na chvíli v klidu. Hudební témata, jak Grinc výstižně popsal, se někdy postupně, jindy náhle mění, v souvislosti s danou pasáží Kainarova textu, k němuž byla hudba psána. Swingující část například vypráví příběh mladého krále, který zabloudil a ocitl se ve městě ER, a navazuje na jazzovou a swingovou tradici Osvobozeného divadla a Semaforu.

Co to je za místo, to neznámé město ER? „*Město Er* promítá na pozadí dnešního města hrozivý obrys starověkých vyvrácených a prázdných měst, jako byly Ninive nebo Babylón; město Er, které jediné z těch dob v básníkovi žije, svým jménem připomínající jihomezopotamské město Ur, je a není dávné; je možností dnešních měst; je městem černého snu vztahujícího ‚ze sklepů ruku‘ přímo ‚za tebou‘, a to jsme u ‚r‘ dnešní fyziky a také politiky, u symbolu pro rentgen, jednotky záření gama při radioaktivním rozpadu. Městem Er se prohání zlý vítr, na portály domů padá zlověstný bílý prach lehčí než sníh, ‚starší než svět / vypůjčený svět kolem nás‘; ale je nad ním, v zahradách kvetoucích růžemi, také hvězda, ‚malinko prasklá‘;

avšak „jitřní a čistá“. Vize města Er je znepokojivě otevřená a naléhavě klade otázku identity: „Jenom ten já jsem nebyl já““ (Blahynka, 1983: 200–201).

Cyklická skladba končí slovy *Kam vedou, kam vedou ty prázdný ulice / snad k vám za tebou, za tebou*. Na otázku na dálku několika let odpovídá skupina Abraxas. Ve své třináctiminutové skladbě „Poslání“ (za mě vůbec nejlepší české, dnes již téměř zapomenuté, rockové baladě) se v průběhu otevírají témata smyslu lidské existence a jeho směřování uváděné anaforou „proč“, aby na konci vyřkli odpověď do utichajících kytar *Snad někde v záři hvězd / na konci dlouhých cest / je klíč*.

Inspiraci v *Městě ER* slyšíme v nejlepších českých rockových kapelách 80. let. Ať je to zmíněný Abraxas nebo Pražský výběr, jehož první čistě instrumentální deska *Žízeň* (1978) obnovuje kytarovou tradici započatou Etc..., Framus Five a Odysseou. Mluvili jsme o albech *Kuřete v hodinkách* a *Městě ER* jako o ukončení éry českého bigbítu, stejně tak můžeme vnímat *Město ER* jako započetí tradice, na níž se navázalo o dekádu později.

Odjezd

V pořadí šestá píseň alba *Kolej Yesterday* (1984) si vybírá Kainarův text „Odjezd“ z *Nových mýtů* (1946). Zavádí nás opět k železničnímu prostředí, o němž jsme mluvili v souvislosti s Evou Olmerovou. Smíšené pocity vyvolané opouštěním města vlakem byly skupinou Framus 5 ušity do nového hávu reggae. „Odjezd“ je plný absolutních protikladů *šťastný – zoufalý, necítím – cítím, bílá – černá* a mnoha dalších částečných. Atmosféra písně je zamlžená, hrdinu opouští *Nejhorší láska Která nezlomí / Jenom tu je / A jenom cítá dech*. Nálada „Nesnesitelné lehkosti bytí“, kdy končí jedna část života a začíná nová, ještě neohraničená, prázdná, a přitom již tížící: *Necítím nic / A cítím nic jak tíhu*.

Nejsem šťastný Nejsem zoufalý

Bylo to jiné než lze předvídat

Nosiči kufrů Kteří volali

Poslední vagón Bral jej líný spád

Lenivý strašný spád mé slavné řeky Jihu

Necítím nic A cítím nic jak tíhu

Železných kotoučů výhybek na trati

Po které odplouvá

Co mělo zůstat (Kainar, *Vybrané spisy I*: 390).

Blues písni podporuje houpavý rytmus, vhodné opakování některých veršů, Prokop svým přesným, intenzivním a náruživým hlasem navazujícím na černošskou bluesovou tradici. Energie bicích naopak dodává písni svěžest a snad i ponouká k tanci, což se může zdát jaksí v kontrastu s melancholickou náladou ztraceného hrdiny, a zanáší blues do jiných, šťastnějších končin. Saxofonová předehra i mezihra pak dobře funguje k nastolení melodie, která posluchače neopouští ani v slokách, v nichž Prokop frázuje něco mezi zpěvem a vyprávěním. Proto je také veliký kontrast mezi slokami a refrémem, v němž Prokop celou tíhu v jedné větě vyřve a tím se mu ulehčí *Lenivý volný dech těch úst která tu zbyla*. I když Prokop někdy přednáší, někdy zpívá, v jeho projevu je – pokud má dobrý text – skvělé napětí pravého bluesového zpěváka. Je tak – opět po boku Olmerové – názorným dokladem staronové poučky, že se má zpívat, jako by se mluvilo.

Před „Odjezdem“ stojí na *Koleji Yesterday* píseň „Tramvaj“ s textem baskytaristy Michala Bláhy. Působí jako předzvěst následujícího „Odjezdu“. *Dneska mi ujela poslední tramvaj / křižovatkou snů a skutečností. [...] Snažil jsem se za ní kousíček běžet, / jenže mi za chvíli nestačil dech*. Jednoduchý text nemá společnou myšlenku, ani náladu jako bluesový Kainarův text (ač se v ní objevuje podobné téma a lexikum). Jedná se o prostou, nijak neproblematizovanou událost nestihnutí poslední tramvaje, a co by v příběhu mohlo být napínavé, tedy jeho vyústění (co tedy poté hrdina dělal? Jak se dostal, kam měl namířeno?), se v písni nedočkáme. Odpovědi se dočkáme až následující písni (ač s odjezdem vlaku a ne tramvaje). Zařazení rychlé, jednoduché „Tramvaje“ a následného bluesového, „problematického“ „Odjezdu“ je zdařilým organizačním počinem producenta alba Ladislava Kantora.

Vrchol desky přijde v jejím závěru. Hity „Bitva o Karlův most“ (Jan Hrubý, Pavel Šrut), „Kolej Yesterday“ (Petr Skoumal, Pavel Šrut) a na úplném konci „Blues o spolykaných slovech“ (Michal Prokop, Jiří Žáček). V písni „Kolej Yesterday“, jež také vyhrála cenu Vokalízy 1984, je vzpomínáno na studijní léta. Kolej se tentokrát nevztahuje k železnici, ale k ubytování vysokoškolských studentů, jejichž svět Framus 5 zvětšil v dechberoucí generační výpovědi. Píseň přenáší posluchače zpět v čas do druhé poloviny 60. let, do uvolňující se atmosféry večírků a mladistvých snů, kdy váleli Beatles (odkaz písni se váže k hitu *Yesterday*). Doba, v níž *se všechny trable zdály vzdálené*¹⁸ ovšem minula a dnes se musíme vypořádat

¹⁸ Volný překlad refrénu Beatles: „All my troubles seemed so far away“.

z nynějšími problémy. Deska končí slovy: *Až si pro mě přijdou / funebráci*. Což je vlastně argotem nové vlny parafráze Boba Dylana (poté Guns N'Roses) a českého Petra Kalandry: *Knock, knock, knockin' on heaven's door (Všichni jednou zaklepem na nebeskou bránu)*. Hudební podobnost s opakováním refrénových slov je znatelná. Kalandrův převod navíc do osobního projevu explicitně vnáší kolektivní ráz.

Album *Kolej Yesterday* (1984) se natočilo ve chvíli, kdy měl konkurenční Pražský výběr a také Vladimír Mišík zákaz vystupovat. Ze skupiny Etc... opět přešlo k Prokopovi několik hudebníků, Jan Hrubý s houslemi, Petr Pokorný s elektrickou kytarou. Byla by zajímavá práce sledovat všechny možné i „nemožné“ přestupy tehdejšího poměrně úzkého českého hudebního prostoru, skýtajících přirozeně mnoho skandálů, zamlčených lží a potenciálních novinových „kachen“. Z dnešního pohledu se může zdát, jako by všichni nakonec hráli se všemi, ať už to byl Jiří Stivín, Jan Hrubý, Jaroslav Nejezchleba ad. Tři písňové desky, mezi něž patří i „Odjezd“, složil Petr Skoumal, producentem byl Ladislav Kantor z C&K Vokal, jehož tehdejší členové se podíleli také na vokálech v polovině písni. Okruh české hudební scény byl do velké míry propojen, a snad i proto dává smysl věnovat se při analýze této diplomové práci zejména jejich leaderům, kteří jsou nositeli hlavní části image kapely. Na druhou stranu je jejich práce přímo vázána na jejich spoluhráče, bez nichž by nedosáhli kýženého efektu (bez nichž by to pravděpodobně ani nedělali), a vzniká tak složitá spleť mezilidských i uměleckých vztahů. Ta byla ještě problematizována normalizací, v níž muselo svobodné umění – natož pak rock – hledat cestu skulinami a podzemím. Pražskému výběru vyšlo první zpívané album až v uvolněnějším prostoru roku 1987, a to již od konce sedmdesátých let patří k nejlepším českým hudebním skupinám.

Karel Plíhal

Jestliže se Mišíkova generace po revoluci vrhla do vedení nové společnosti, Karel Plíhal (ročník 1958) okolo roku 1989 zažíval svou druhou tvůrčí krizi (Prokeš, 2011: 106). Písničkář vstoupil do hudebního prostoru – jako mnoho jiných začínajících autorů – díky folkovému festivalu Porta (která představovala podobnou instituci pro písničkáře jako československý beatový festival pro rockery). Předtím než Plíhal vyhrál Portu s písničkou „Akordy“ 1983, muzicíroval nejdříve ve country-swingové kapele Falešní hráči a za společnosti proměnlivých členů v seskupení zvaném Plíharmonyje. A ještě předtím sotva odmaturoval z českého jazyka a literatury, neboť jeho slohová práce na téma „Umění v naší společnosti“ nedosahovala patřičných kvalit, zejména co se týče obsahu (Prokeš, 2011: 100). Plíhalova sólová dráha měla rychlý nástup. Již v roce 1985 vyšlo první LP s bleděmodrým obalem nazvané prostě Karel Plíhal. Přerovský rodák zaujmul pro folk netradiční návazností na poetismus, hravostí, vtipem, nenuceností svého projevu, a to jak přednesem a průpovídkami mezi písněmi, tak zdrženlivým zpěvem samotným, který byl založen na kvalitních textech, intimním prožíváním a skvělé hře na kytaru.

Do českého folku vstoupil Plíhal v tzv. třetí generaci, která začala svou kariéru v osmdesátých letech. Jejími hlavními představiteli byl slezský bard Jaromír Nohavica, Pavel Dobeš, Zuzana Navarová a Nerez, Marek Eben. Tito písničkáři navazovali na již bohatě rozvinutou tradici českého folku, která začala v druhé polovině šedesátých let tvorbou Jaroslava Hutky, Karla Kryla, Vladimíra Merty, Petra Kalandry ad. Jestliže pro zakladatelskou generaci protestsong představoval přímý prostředek, kterým vyjadřovali nesouhlas s politickým režimem, po zavedení normalizačních opatření byli interpreti nastupující v sedmdesátých letech (alias druhá folková generace Marsyas, Slávek Janoušek, Petr Lutka, Dagmar Andrtová-Voňková nebo dvojice Jan Burian a Jiří Dědeček) nuceni své kritické postoje do textů zakomponovat skrytějším způsobem, na což navazovali také současníci Plíhalovi. „Bojovný patos byl vystřídán osvobodivou a kritickou silou vtipu, společného smíchu a satirického výsměchu, ale i cenzurně neuchopitelným pocitem sounáležitosti těch, kteří navzdory době chtějí být spolu a navzdory okolnostem svobodně zpívat“ (*Dějiny české literatury IV*, 2008: 371). V průběhu osmdesátých let uvolňující politická atmosféra umožňovala písničkářům vyslovovat se svobodněji, častěji koncertovat a nahrávat své skladby v nahrávacích studiích. Zároveň ovšem přibývajících popularita českého folku tlačila autory i ke skládání líbivých songů,

v nichž autoři ztráceli individualitu a díla uměleckou hodnotu. Velký počet koncertů například Plíhala podnítil k tomu, že si v roce 1988 dal od všeho vystupování roční pauzu.

Josef Prokeš hovoří o Plíhalovi jako o „velkém harmonizátorovi“. Slovo poukazuje jak na netradiční, ale výborné harmonické postupy, které vznikly tím, že Plíhal byl hudební samouk, a jeho písně se tak vymykaly zaběhnutým schémátům např. jazzových standardů, tak na to, že Plíhal opěvoval to krásné, zatímco to špatné v písních opomíjel. Prokeš zajímavě přirovnává Plíhala ke skotskému kytaristovi Donovanovi, jenž se po bouřlivých, ale úspěšných mladistvých letech přestěhoval na farmu a začal zpívat bezkonfliktní písně o ptácích a zvířátkách, obyčejných věcech, lidech a poetických snech (Prokeš, 2011: 101).

Zatímco Mišík, Pražský výběr a vůbec všechny bigbítové kapely museli bojovat v normalizační době o přežití a o možnost svobodně vystupovat, Plíhalova tvorba komunistickou moc nijak neobtěžovala. Plíhalovy texty se vyhýbaly závažným tématům, válce, politice nebo nesvobodě, písničkář zpíval o ptácích, o akordech, o něžnostech. Jediná píseň, která upozornila cenzuru, byla píseň „Květina“ – podobně jako visel vykřičník nad Suchého protiválečným „Tulipánem“, ale i tu Plíhal úspěšně obhájil a obohatil slokou, v níž odsuzuje alkoholismus mladistvých.

Míti svou duhu kapesní,
to je dnes určitě terno.
Nebud'me, přátelé, adresní,
ale kdo dělá to chladno a černo?

Lepší je fušovat do kytek,
když nám ten svět nějak zešed,
nežli se ztřískat jak dobytek
a pak se řezat a věšet (Plíhal, 2011: 34).

Plíhalovo „fušování do kytek“ je jinými slovy to, co zpívá v „Tulipánu“ Jiří Suchý. Pro oba je východiskem společenského problému obrácení se k prosté kráse přírody. V případě Plíhala duha vytvořená z květin vadí lidem, zatímco u Suchého lidé ničí květiny. Alegorie vztahu mezi lidmi a květinami vypovídá o svobodě (či nesvobodě), a snad by se dalo hovořit o protestsongu, kdyby je byl napsal Karel Kryl.

A proto tvrdím že když kvůli pánům
Se lidi začnou mezi sebou prát

Neprospívá to ale vůbec tulipánům

A nezlobte se já mám kytky rád! (Suchý, 2001: 50).

Plíhal navazuje na Suchého hravostí a vtipem, zpíváním o obyčejných věcech, zpřítomňováním každodenních věcí, které brilantní prací s jazykem ožívají a nechávají posluchače podívat se na věc znovu, z jiného úhlu pohledu (a vůbec se na věc samotnou podívat – jako třeba na rosu či květinu a zastavit se nad jejím významem). Podobně jako válečné téma Suchý odlehčil závěrečnou humornou pointou, učinil tak Plíhal v písni „Modrá knížka“, v níž převrací ustrnulý pohled na zbytečnou branou výchovu. Humor, který je východiskem z „beznadějně šedého světa“, připomíná Plíhalova vrstevníka Jaromíra Nohavicu, jenž prolomil písni „Když mě brali za vojáka“.

Celej svět je náhle beznadějně šedý

Bloudím ulicemi zoufalý a bledý

Všude vidím mládež odvedenou, veselou a bodrou

A jenom mně dali knížku modrou, modrou, modrou (Plíhal, 2011: 47).

Suchý ovšem do devětašedesátého roku těžil z význačné Šlitrovy rytmiky, jeho písně byly zaměřeny na divadelní inscenace, na probuzení emocí v obecnstvu a na společné zpívání s publikem. Zato Plíhal se plouží ve svých hezkých, příjemných melodiích a slovech, které jsou jakoby recitací za doprovodu kytary, rytmus není význačný, přestože v některých písních Plíhal skvěle nechává pochodovat basovou linku kytary a ta zní, jako by hráli dva lidé. Plíhalův posluchač je posluchač spíše tichý, přemýšlivý a pozorný, aby neprošvihl slovní hříčku, autorovu sebeironii a nadsázku. Na Plíhalově koncertu si diváci nezatančí. Přijdou si sednout, nechají se ukolébat a ze snění je sem tam vytrhne nějaký dobře načasovaný vtip. Plíhalova melancholičnost a snovost se při koncertech nevytrácí, naopak díky své citové otevřenosti a svému hudebnímu „amatérství“ navazuje blízký kontakt s publikem, podobně jako dříve třeba Kalandra.

Plíhalova osobnost také napovídá, proč se rozhodl rozšířit svůj repertoár písněmi Josefa Kainara. Spojuje je nejen rodné město Přerov a jejich moravanství, ale také kytarové mistrovství, melancholické, modré životní naladění a snad i podobná postava a úsměv dobráka s kulatým obličejem.

Textařství obou básníků je ovšem rozdílné. Ač se oba rádi věnují každodenním situacím a předmětům, jejich metoda se liší. „Obecně u Plíhalových textů platí, že důležitější než sdělení

je způsob zpracování. Plíhal pracuje s detaily, na jejichž základě rozvíjí velmi konkrétní obrazy. Obecnost je Plíhalovi cizí. Z textů je patrné, že jazyk není pro Plíhala jen nástrojem, který potřebuje k vyjadřování myšlenek, ale svým způsobem hračkou, kterou se myšlenky nechají vodit“ (Kebrtová, 2009: 44). Zdrojem myšlenek je Plíhalovi často jazyk sám. Důležitou funkci v jeho písni hraje rým a veršové schéma, které je oproti Kainarovým textům pravidelné a představuje opakující se formu vyplněnou slovy, jež se na patřičných místech rýmují. Oproti tomu, jak již víme z předchozích kapitol, v Kainarových textech jde o nosné myšlenky, jež jsou vystihnuty správnými slovy. Kainarova metoda je založena na kontrastech, na motivické, jazykové a námětové dvojplánovosti. Výsledkem básní není nějaký přímý ukazatel skóre, ale bilancování obou pólů problému. V básni „Bombardovací blues“ s válečnou tematikou nechává porovnávat úděl mluvčího, jenž je zavřen ve sklepě a zpívá si pod zemí, zatímco za okny bubnuje válka. Báseň je rozdělena do dvou textových částí, to, co si básník „zpívá za války“ je označeno kurzívou, obvyklým písmem pak jakýsi recitativ.

Hle co jsem zpíval

Nech si mě pod palcem

Máš dost svých Serafů a Kůrů

Nech si mě pod palcem

Dneska se těžko hledí vzhůru

Co dneska shůry

Padá

To není Mana

Nebeská

Co dneska z nebe

Padá

Za to ti žádnéj

Netleská (Pohorský, 1984: 145).

Osobní zpověď člověka, jenž se „sbíral k Odvaze a Činům“, ale velmi pozvolna, a tak do války nakonec nevstročil a nepřiložil ruku k dílu. Ovšem k jakému dílu? K dílu nesmyslnému „ve jméně Věčné Pitomosti“, „Takže pak z rozpaků / A z pumovnic / Než rozpaky líp Nic“. Co ve válce z nebe padalo, nebyla Mana ani vůle nebeská. A ani co mířilo ze země do nebe nebylo jedno ani druhé. Jako by shora letecké bombardéry vyměňovaly svou municí s lidskými životy zezdola. Mluvčímu se ovšem na nebesa zatím nechce, a proto pozoruje onen směnný obchod z bezpečného útočiště a prosí pána boha o další den a trochu dalšího spánku.

Nebe počká

Kainarovy písně „Mrtvý vrabec“, „Imperial blues“ a „Bázlivá“ nahrál Plíhal na koncertu v Náměšti nad Oslavou *Takhle nějak to bylo* (1992), „Tichá je voda“ byla začleněna na album *Kráľci, ptáci, hvězdy* (1996), a roku 2000 „Diga diga dou“ vyšla na desce *Kluziště*. Plíhal poté sestavil album čistě kainarovské. *Nebe počká* (2004) mu trvalo připravit a dát dohromady dlouhé čtyři roky. Některé písně oživil za pomoci Kainarových bývalých přátel a rodiny. Vykonaná práce byla do poslední noty promyšlená, Plíhal sestavoval a učil se složitě komponovaná kytarová sóla (a některá nakonec ani nepoužil) a podařilo se mu desku nahrát pouze s pomocí kytaristy Petera Bindera hostujícím na dvou písních, pět skladeb pak nazpívala Zuzana Navarová. Ač se na albu ztrácí Plíhalova koncertní nenucenost a „neokoralost“, s níž „číhá jako dravá zvěř na jakýkoli záchvív štěstí, přirozenosti, radosti a dobra“ (Černý, *na bílém* 3: 320), byla deska velice pozitivně přijata a hodnocena, i proto, že byla vytvářena s cílem upřednostnit texty písní, což se jí také podařilo. Plíhal si na sebe naložil velké břímě – přirozeně byly a budou Kainarovy písně v novém hávu srovnávány s těmi, které byly nazpívány dříve Jiřím Suchým, Evou Olmerovou či Karlem Hálou. Některé Plíhalovy interpretace jsou na můj vkus trochu unylé. „Imperial blues“ (i podle recenzenta Lukáše Svobody (Svoboda, 2004)) loudavá vyprávěcí atmosféra nesluší, stejně tak „Blues železničního most“ si pustím raději od Olmerové. Plíhal ovšem nepotřeboval orchestr k tomu, aby předal bluesovou atmosféru písní, nesnažil se soupeřit se svými předchůdci, ani nikoho ohromit. Album je vzdáním pocty Josefu Kainarovi ve své ryzí niterné upřímnosti a v obdivuhodné touze o zachování a renesanci Kainarových pozapomenutých písní. Zpestření dodává albu pět písní nazpívaných Zuzanou Navarovou, rozumně rozmístěných, bez nichž by CD ztratilo mnoho půvabu.

Soubor dvaadvaceti kainarovek je uvedeno Plíhalovým blues „Děvče mi usnulo“, které volně přechází v následující píseň „Bázlivá“. Po hořkosladkém, humorném Plíhalově textu a Kainarově stydlivé dívce se na albu ocitá píseň často hraná také Petrem Kalandrou „Trochu v hlavě mám“. Swingová klasika se textově k nepoznání liší od svého originálu „Sweet Sue, Just You“ Victora Younga, v níž se zpívá prostě o lásce k Sue.

Trochu v hlavě mám
chodím sem a tam
bloudím, courám

Chodím po Zlíně
voním po víně
zpívám líně

Pane strážníku
ta trocha povyku
to nic není
to mívám ve zvyku

Vždyť sám Alláh ví
že život bez láhví
je zlý prázdný (Pohorský, 1984: 44).

V podání jediného českého hippie je alkoholové téma jaksí na pořadu dne; Plíhalovi je zase vlastní vtip, nadlehčená atmosféra písně nebo rým „Allah ví“ – „bez lahví“. Třináctá píseň alba „Odkakživa mě to vábí“ je celá postavena na rýmování slavných osobností a humorem vznikajícím z vysněného osobního setkání s historickými postavami.

Snad není to věc vyloučená
potkat pana Diogena
říct mu do chlupatých lýtek
Nechals' pípu otevřenou vytekl ti nábytek (Pohorský, 1984: 65).

Tato metoda nezůstala neznámá ani Suchému (*Na slamníku propoceném / Setkal jsem se s Diogenem* atd.) či Plíhalovi. Nejednalo se samozřejmě pouze o Diogena. Zajímavou a poněkud překvapivě výraznou pozici má v tomto ohledu královna ze Sáby. U Suchého se objevuje v písni „Tu krásu nelze popsal slovy“, Etc... zhudebnilo Kainarovu píseň „Královský večer“ ze sbírky *Člověka hořce mám rád*, rocková skupina nové vlny Kečup měla dokonce celou píseň zasvěcenou jižanské královně, jež navázala úzký vztah s králem Šalamounem. Tajemství, jež je okolo neznámé (možná i fikční) královny opředeno, může být jedním z motivů, proč je její příběh poutavý v rámci široké škály vyprávění Nového zákona, neboť setkat se s ní by znamenalo dovědět se tajemství jejího původu, potvrdilo by její existenci a tím pádem i moudrost krále Šalamouna, který vyřešil její hádanky. Samotné setkání by tedy znamenalo dotknutí se dosud nenalezené pravdy.

Zuzana Navarová nazpívala mimo jiné píseň již známou v podání Evy Olmerové: kainarův hit „Černá kára“. Plíhalův kytarový doprovod je půvabný, ale nesnadný. Nejen v jednoduchosti je krása.

Emi(Gmi)(Fismi)(Emi) Bdim5+ H+ Emi6/9 C9 H7
 1. Každý tu černou káru svou si táhne sám
 Emiadd9 Hmi Cismi7/5- C6/9+ G (Ami)(Bmi)(Hmi) H7
 kdo může znát tu píseň, co já v sobě mám, v sobě má——m
 Emiadd9 Hmi Cismi7/5-Hmi7 G7(/A,/B,/H)C9 C7/6
 můžeš si půjčit k—lobouk, nepůjčíš si n—ikdy cizí žal,cizí žal
 Emi(/Es,/D,/Cis) C9 H7 /Emi6/9 C9 H7/
 cizíma ústy ještě nikdo nezpíval

(Obr. Plíhal, 2011: s. 15).

Složitost jednotlivých akordů včetně náročné sestupné kadence tvrdící každou dobu úvodního taktu, na první pohled odradí nejednoho táborového kytaristu. Snad i proto mají dodnes Mišíkovy skladby širší zastoupení, neboť je jejich „rocková“ jednoduchost přístupnější amatérským hráčům. V „Obelisku“, v jehož textu se objevují gnómičké výrazy podobného rázu jako v první sloce „Černé káry“, se střídají pouze dva akordy A2 a Em7, které jsou navíc, laicky řečeno, jednodušší než klasická tónika A a dominanta Em, neboť kytara připouští zmáčknutí pouze dvou strun ze šesti a ne tří. I pro samotného Plíhala byla dřina nastudovat a naučit se hrát Kainarovy skladby, nevyučil se jako Kainar hru na kytaru a k zahrání podobných přechodů Plíhala dovedla pouze vytrvalá píle a pokora.

Není snad tak důležité, kde jaký akord zní, ovšem u Plíhala je otázka tím pertinentní, že vstoupil na trh písní „Akordy“. A zajímavostí je, že oblíbený akord z písně přerovského rodáka „Amaj7“ je potažmo se všemi „majovými“ akordy typický pro kapelu Nerez. To je onen blue akord, melancholický, jemný, něžný, patetický, snový, neboť v sobě obsahuje jak durovou, tak mollovou složku (např. zmíněný Amaj7 akord Adur a Cismoll).

Neřeknu vám, která zpěvačka nazpívala píseň lépe, zda Olmerová, či Navarová, neboť obě ji interpretovaly podle mě dokonale. Silná píseň, jež s sebou v podobě „černé káry“ nese těžké životní břímě – život sám. U Olmerové vypráví její bouřlivý život plný chudoby, odloučení z veřejnosti, večírků a přešlapů, u Navarové možná rozváznější, zato stejně křivolakou cestu s dalekými výlety do střední a jižní Ameriky, s nestabilními muži neschopnými ukojit ženské vášně.

Trošku tý lásky dej mi
 věrný srdce můj
 Věčně tu káru táhnout
 to je šílený
 šílený

Sevři mě jemně ty seš jediný

co na té cestě mám

A jako blues tě na svých ústech vyzpívám (Pohorský, 1984: 100).

Jediné, co ze života nakonec zbývá, je vždy jen blues, v němž promlouvá neposkvrněné a tolik zraňované lidské srdce. I proto bylo blues tím, co Prokop požadoval od znovu založeného Framus 5, neboť symbolizuje zpěvákovu autentičnost.

Hlavní téma alba je vztah mezi nebem a zemí, na což poukazuje i samotný název desky *Nebe počká* (pojmenovaný podle její poslední písně). Kontrast posmrtného života a každodenních starostí se objevuje ve většině písní, albem se prolínají biblické motivy, andělé, harfy. Místo tam „nad kouřem komínů“ je ovšem vždy navázáno k pozemskému životu, z kteréhož kontrastu vyvěrá napětí, smysl textů, melancholická a snová atmosféra písní.

Sedávám na domovních schodech

zpívávám v krásných cizích slovech

kterým jenom sama rozumím

z komínu stoupá dým

Stíny jdou, stíny nebem táhnou

stíny jdou, do mých strun mi sáhnou

ke všem písním zapomenutým

z komínu stoupá dým (Pohorský, 1984: 25).

Závěrečná píseň hovoří o lásce jako o prostředníku mezi nebem a zemí, neboť je pozemským rájem.

Nebe počká neboť já vím

že kdykoli jdu s tebou

mé kroky do ráje jdou

nebe počká

Nebe to ví že já nehodlám

státi u jeho bran

neboť jsem zamilován

zde na zemi (Pohorský, 1984: 47).

Nejen láska je pojítkem mezi světem nahoře a dole. Je jím také sen. V něm se ocitáme v meziprostoru, v chodbě k nebeské bráně, ač do něj mnohdy vnikají naše niterné, podvědomé a

zcela běžné představy, problémy, situace a neuskutečněné události světského života. Sen není – podobně jako voda – ani špatný, ani zlý, zná vše a zároveň vše zamlčuje, mluví v náznacích i v nejkonkrétnějších detailech, vtahuje nás do jiného světa, z něhož se nevracíme stejní, ač jsme to stále my. Dostálová umně dokazuje, že kontrast je základním rysem Kainarovy tvorby, a sen je oním mezistupněm mezi bytím a nebytím. Opekar jeho důležitost zdůrazňuje v Mišíkově albu *Kuře v hodinkách*, *Město ER* je celé o zpřítomnění zapomenutého snu a podle Nováka je snění v kontextu Kainarových písňových textů „nepostradatelnou součástí života, někdy dokonce i jediným způsobem smysluplné existence, je *houpací židlí* (prostředníkem) mezi světem (*svět je zplihlý, plný špatného bláta, neštěstí a viny*) a nebem (nebe je tajemstvím, klidem, zapomnění, odpuštěním), sen je směřováním k ‚navždy‘. Absence snů a lásky se rovná samotě, sen je přirovnáván k životu, zaplňuje samotu, je propojen *s namodralou mdlou, náladou noci*“ (Novák, 2011: 74).

Snad to zní pateticky, říci na závěr, že sen, blues a láska jsou jedinými vykupiteli z života na zemi, a přesto je tvrzení víc než pravdivé. Jestliže Kainarova milostná zkušenost byla převážně hořká, stejně je láska tím, na co pouhá představa držela básníka nad vodou. A stejně tak vybízí mnohé z nás bojovat s každým všedním dnem.

Zuzana Navarová

„[T]ěžiště Kainarova bluesového světa není pevně ukotveno, byť se na první pohled zdá, že se bezstarostně pohupuje nahoru a dolů po hladině hravého bluesového rytmu. Právě naopak, klesá po vertikále „bytí a nebytí“ směrem dolů. Pohyb dolů se stává symbolem pro střemhlavý pád po vertikále tragického lidského osudu. Ten můžeme přirovnat k nahozenému splávku s „háčkem smrti“, jenž klesá hlubinami vod existence kamsi k nekonečnému, bezútěšnému dnu. Návrat do horních, šťastných pater existence již není možný, avšak u dna můžeme alespoň na okamžik zahlédnout záblesk pravdy. Můžeme říci, že směřování dolů prostupuje napříč všemi autorovými básnickými sbírkami. Podle J. Trávníčka je „základním pohybem uvnitř Kainarových situací. Někde jde o směr spojený se zeměpisným určením, a to zcela jasným [...], nebo zastřeným. (Trávníček, 1996: 39)“ V bluesově-jazzových textech se směřování dolů, k smrti a konečnosti existence, stává projevem tíhy bluesové existence. Je nabytým vědomím o tragickém údělu člověka vzdorujícího smrti, která na jedné straně dává smysl lidskému životu a na straně druhé jej limituje. V bluesových textech je tímto konkrétním místem zaslíbeným černošský Jih, ambivalentní symbol ztraceného ráje, touhy po domově, pocitu bezpečí a jistoty a na straně druhé nenáviděného prostoru vykořeněnosti, lidského ponížení, bídy, násilí a smrti. Přese všechno, jsou touto „jižní“ střelkou kompasu hrdinové přitahováni a nasměrováni. Přičemž touha po návratu je natolik zásadní, že hledání a vysněný návrat na Jih se stává hnací silou a současně i smyslem života, jak se svěruje mluvčí v básni „Miss Otis lituje“: „odejdu někam na jih / kam bych se jinde dal“ nebo závěr textu „Vrátím se zpátky“: „Vrátím se zpátky a už jsem to vyčít/ že i réva na zdích/ mi ukazuje jih“. Pohyb dolů je současně i pohybem dostředivým, pohybem dovnitř. Je návratem zpět, k jakémusi základu, snad podstatě bytí. Paradoxně je tento návrat je spojen s negativními konotacemi smrti,¹⁹ jak nasvědčuje ukázka: „Vezmi mne s sebou Dolů zpět/ A přšet Zticha Zabíjet/ Tak v cizích ústech V domě/ Chladno/ Co zbývá S tebou dolů Na dno//“. Mluvčí apeluje na návrat k „něčemu“ známému, ale neblahému, co jsme však dávno raději zapomněli. Z posledního dvojverší textu „A už jen ty/ A konec cesty“ nakonec vyplývá, že se jedná o bolestný návrat k sobě samému. Pohyb směrem ke dnu není v tomto žánru ojedinělý, najdeme ho i v dobově starších, tradičních bluesových textech, například ve verších B. W. McTella: „Blues mě táhne/ ke dnu víc než zemská tíž,/ neodejdu,/ dokud mě ho nezavíráš“ nebo ve verších L. Hughese: „Jdu na nádraží/ Žal se mi

¹⁹ Souvislost směřování dolů a odejití na onen svět je paradoxní pro čtenáře západního světa. V křesťanství se posmrtný život dobrých lidí odehrává v ráji, a proto si jej často představujeme tam nahoře. Oproti tomu v čínské kultuře čas proudí jako voda seshora dolů, a proto v ní logicky život končí v nižších patrech světa.

v hrdle zdvih/ Ale kde je ten vagón, / co jede na náš Jih?‘ V těchto textech je ve směřování dolů, na ‚Jih‘ ovšem vyjádřen základní bluesový pocit tíže, stesku, smutku, samoty a ‚mollové‘ polohy bluesové existence. [...] Původní bluesová náladová rozkolísanost textu ‚nahoru a dolů‘ je v poetice pozdních bluesových básní nahrazena pohybem směrem dolů, existenciálním propadem ‚kamsi‘ do hlubin k blíže neurčenému ‚bezednému dnu‘, jež zároveň ‚je i není‘“ (Dostálová, 2013: 149–150).

Se směřováním dolů přímo souvisí element vody, který se line celou Kainarovou tvorbou. Jak píše Dostálová dále, dynamický obraz vody v básnickově tvorbě představuje symbol tragického lidského údělu a existence. Vyjadřuje v sobě tok času, čímž dodává bytí existenciální rozměr na pozadí jeho neustálého plynutí. „Motiv vody se stává i metaforou lidského života. Samotné narození člověka však není oslavou, je přirovnáváno k pádu do neznáma, vhození do ‚černé vody‘ žití, v plen tragické existenci a vstříc náruči smrti, jak plyne z výpovědi mluvčího následující ukázky: ‚Nebyl jsem zrozen/ Byl jsem jenom vhozen/ Do té vody/ Do té černé vody// Které se žití nazývá/ Byl jsem tam vhozen/ Nahý červík v háčku/ Byl jsem tam vhozen zaživa//[...]A černá voda nade mnou/ Se kývá Kývá/ Dál se zatmívá‘²⁰ Motivické spojení vody a smrti se zakládá na celé řadě kontrastních spojení ve formálně-významové rovině textu. Motiv vody v kontrastním spojení ‚černá voda‘ přímo evokuje motiv smrti. Variované, gradačně vystupňované verše první a druhé sloky básně zakládají tragický rozměr lidské existence, zejména pak variačním spojením úvodního a závěrečného verše druhé sloky básně vzniká paradoxní tvrzení: ‚nebyl jsem zrozen/ byl jsem tam vhozen zaživa‘, jež vystihuje i paradoxní podstatu lidské existence. Tímto významovým spojem se stírá hranice života a smrti, člověku již není umožněno, aby byl zrozen z něčí vůle, ba naopak je do života přímo ‚vhozen zaživa‘, neznámo kým a neznámo proč“ (Dostálová, 2013: 171).

Černá voda – Josef Kainar

Po hluboký vodě
po černý hlubině
utržený kvítí
pryč ode mne plyne.

Že nebylo nikdy
lásky mezi náma,

²⁰ Báseň „Malá půlnoční hudba“ (Kainar, *Vybrané spisy* 3: 145).

voda si to kvítí
sama zutrhalá.

Zutrhalá z břehů
lilie studený,
zanesla to na hrob
mýmu potěšení.

Studená lilie
z břehu utržená
jak já vodu poznám,
že vona dno nemá?

Tu hlubokou vodu
nemůžeš vyměřit,
jako očím z uhle
nedá se uvěřit.

Skoč si do té vody,
dyž tak těžko je ti,
vona už ti poví,
co jsi chtěl vědět.

Rybky co družičky
na pohřeb ti pudou
a ty splavy modrý
zvonit hrany budou.

Budou zvonit hrany,
že tě není škoda,
neuměls milovat,
vzal tě čert a voda.

Víckrát se nevracej
do naší světnice,
musela bych ždímat
mokrý nohavice.

Taky bych musela
sedat vedle kamen
a se objímati
s nákým hastrmanem.

Skoč si do tý vody,
jestli je ti libo,
ale za mnou nechod'
potom jaktěživo (Kainar, *Vybrané spisy* 3: 42–43).

Studenou květinu odňala voda samotná, která představuje jak neustálý a silný proud času, tak závěrečné spočinutí. Oč jinou má zde rostlina funkci než v Suchého „Tulipánu“ a Plíhalově „Květině“. Nerez báseň zpívají *a capella*, pouze s tamburínou. Střídají se promluvy mužské Zdeňka Vřešťála a Víta Sázavského a ženské Zuzany Navarové. Ta přebírá otěže v polovině básně a se zrychlením tempa, se zvyšující se náruživostí, s bicími na druhé a třetí době, s drncivým „R“ a s femininním procítěním přímých i nepřímých výčitek graduje celou skladbu, aby ji poslední slokou navrátila do tišší, recitační polohy, z níž píseň vzrostla. Nedořečenost posledního verše zdůrazňuje lhostejnost nad osudem bývalého milého a po tichu nastává již jen hořký popěvek všech zúčastněných. Skupila Nerez často pracuje s lidovými náměty, ať už je to romsky laděný „Javor“, maďarsky lidová „Přivázali koně“ nebo čardášová „Kytka“, která je nerezovskou verzí Kainarovy „Černé vody“, příběhem o utržené květině symbolizující konec vztahu či to jediné, co z něj zbylo a co také uvadlo. V písních s lidovou tematikou nás Nerez zavádí do hutných, osobitě pojímaných vztahů, a zároveň odkazuje na vztahovou dlouhověkost a opakovanost, spříznění s osudy, které se dějí za všech časů a ve všech krajinách.

Píseň „Černá voda“ se objevila na druhém albu Nerez. Po úvodním *Masopustu* (1986) bylo nahráno *Na vařený nudli* (1988). Do třetice všeho dobrého byla natočena deska *Ke zdi* (1990). Výběr těch nejlepších písní zaznamenává CD živého koncertu v Městské knihovně 18. 3. 1993. Jmenuje se *Stará láska Nerez a vy* a zahrnuje to nepodařenější, co kdy tříčlenná skupina napsala a nahrála (chybí snad jen píseň „Tisíc dnů mezi námi“). Objevují se na ní písně se silnými slogany, brilantními pěveckými výkony, hutnými, kvalitními texty i skladby ovlivněné Latinskou Amerikou („Kočky“, „Samba v dešti“, „Za poledne“). Hostuje na ní pouze Jaroslav Nejezchleba, který dříve spolupracoval mimo jiné s Mišíkem, Prokopem i Marsyas, kde v osmdesátých letech začínal.

Nerez si vystačí ve třech, podobně jako dřívější Marsyas, jejich největší inspirační zdroj. Dva muži kytaristé a zároveň tvůrčí osoby a k tomu stejně tak kreativní a nadaná sólová zpěvačka, to je rys, který oběma kapelám zaručuje svébytnou pozici v historii českého folku. Zároveň jejich spojení dalo vzniknout tomu nejlepšímu, co jsme od jednotlivých hudebníků mohli slyšet: opuštění Kalandry a Oskara Petra Marsyasu neprospělo, stejně tak renesance Nerez bez Zuzany Navarové se změnou jména Neřež, bylo jen slabým odvarem předchozí skupiny. Přestože Petr Kalandra natočil vynikající album s ASPM (zvláště to první z roku 1993), Oskar Petr koncertoval na vlastní pěst a napsal řadu hitů pro Anetu Langerovou či Lucii, Zuzana Navarová se zaměřila na spolupráci s hispánskými hudebníky a natočila skvělé album *Barvy všechny* (2002), nic z jejich pozdější tvorby nedosáhlo takové úrovně a hodnoty jako jejich společná spolupráce. Obě tria si zakládají na nádherných trojhlasích, na svébytných textech vymykajících se popovým manifestacím, a nutí posluchače k opětovnému poslechu, který umožňuje správné porozumění. Na první poslech nesrozumitelnost a absurdnost některých slovních spojení je v těch povedenějších písních pouze zdánlivá, její hloubka se při pozorné reflexi vynoří na povrch, o tolik se liší od blábolů, které produkoval třeba Kryštof nebo další populární zpěváci a zpěvačky konce dvacátého a začátku jednadvacátého století.

Ocelově modrou masku máš

Pátý týden se ti bráním

Den za dnem si na nit navlékáš

Korálky s vůní našich dlaní

Světlo a tma – tak to jsem já

Zhasni a dělej co se dělat může

Světlo a tma – tak to jsem já

[: Jestli chceš nezůstane na mě ani kůže :]

[...] Tisíc dnů mezi námi

Jako nekonečno nevypadá

Našel jsem tě kdysi na stohu slámy

Ještě dnes mi za košili padá

Tisíckrát vlasy rozcuchaný

Vlasy rozcuchaný v očích máš

Sladká jak hrušky planý

V hlavě mám z tebe galymatyjáš (Nerez, 2002: 4).

Kdo by dokázal použít tak nezpěvné slovo „galymatyjáš“ tak, aby nepůsobilo jako pěst v oku, a přestože stále vyčnívá (a snad i proto, že vyčnívá), je hřebem celé písně.

Bylas jak poslední hlt vína

Sladká a k ránu bolavá

Za nehty výčítky a špína

Říkalas dnešní noc je tvá

Co my dva z lásky vlastně máme

Hlubokou šachtou padá zdviž Já říkám kiš – kiš

Navrch má vždycky těžký kámen

A my jsme v koncích čím dál blíž (Tamtéž, 38).

Citované dvě písně a největší nerezovské hity „Tisíc dnů mezi námi“ a „Já s tebou žít nebudu“ mají stejný hudební půdorys. Začínají předehtou, čtyřveršovou slokou, následuje refrén zakončený opakujícím se veršem, jenžto proces se opakuje podruhé a píseň „Tisíc dnů mezi námi“ má na závěr přidanou část se třemi strofami začínající slovy „Tisíc dnů...“, zatímco druhá citovaná skladba pokračuje třetí slokou a refrénem. Zpěv nezačíná přesně na první dobu (ale v jejím průběhu, respektive na dobu druhou), což s mnohými synkopami vytváří trvajících rytmické napětí. Přestože je jeden text trochej, druhý jamb, v písni se rozdíl s ohledem na hudební rytmus smývá a frázování obou skladeb je podobné, ať už zpívá Vřešťál, Sázavský či Navarová.

I texty mají podobné rysy: sdružený rým střídající ženské a mužské zakončení, v nichž se bez výjimky používá dlouhých slabik, verš má okolo osmi slabik stejně jako běžná česká věta. A téma? Problematická „nepopová“ láska, s mnohými konkrétními, barevnými detaily, svůdná, plná vášně a erotiky. Mimochodem vše rysy společné textům Zuzany Michnové (Srov. Hamajda, 2021: 44–48).

Zuzana Navarová (1959–2004) se přidala ke dvojici Vít Sázavský (1958*) – Zdeněk Vřešťál (1956*), kteří do té doby zpívali především humorné písně, po návratu z Kuby roku 1981. Hned rok následující vyhrála skupina Nerez Portu a následně také Vokalízu. Tři desky z nahrávacího studia i záznam koncertu dodnes umožňují opětovný poslech tříčlenné kapely, která je dnes možná známější, než byla za časů svého působení. O Zuzaně Navarové to platí jistě. V Novoměstské radnici nedávno proběhla výstava Pocta Zuzaně Navarové (3. 10. – 10. 11. 2024) doplněná o stejnojmenný koncert. Do rádií zpěvačka prorazila až písní „Marie“ v roce

2003. Rok před natočením kainerovského alba *Nebe počká* s Karlem Plíhalem, což byly poslední písně, které natočila. Nejen toto album je její labutí písní, ale také její sólová hudební tvorba byla symbolicky zakončena písní „Do nebes“, jež Navarová složila s rakovinou a vědomím blížícího se odchodu na věčnou pout’.

Neste mě, neste, ptáci, do nebes
k divokým kachnám volám přes vrátka
Skřivan ať zanechá mě blízko hvězd
a straky odnesou má zrcátka
Neste mě, neste, ptáci, do nebes
divokým kachnám čechrám peřinky
Přes moře žluté přejdu lila vřes
a straky odnesou mé hodinky ještě dnes

Hou, hou, hou
Kam zas všichni jdou
Za kouskem nebe dojíš se chlebem
a ten je s medem dokud dva jeden jsou

Neste mě, neste, ptáci, do nebes
netřeba na jih, stačí Polárka
Neste mě, neste, ještě voní bez
tam, kde je Petřín a kde Vikárka, cigárka (Internetové stránky Zuzany Navarové).

Závěr

Co říci na úplný závěr? Mnohé již bylo řečeno. Prozkoumali jsme význam Kainarových textů v díle předních českých zpěváků a zpěvaček: Evy Olmerové, Jiřího Suchého, Vladimíra Mišíka, Michala Prokopa, Karla Plíhala a Zuzany Navarové. Těchto šest interpretů se dá dobře rozdělit do dvojic – první pár představuje Kainarovův swingový a jazzový vliv v padesátých a šedesátých letech, druhý pár Kainarovu beatovou polohu a třetí zase folkovou. Všichni pak s Kainarem souzní v nejpodstatnějším hudebním žánru blues. Ovšemže páry netvoří přísně oddělenou skupinu od ostatních dvojic a dalších Kainarových interpretů, vztahy se v průběhu let vytvořily mezi všemi autory, ať už to jsou ty na první pohled zřejmé jako je interpretování stejné skladby „Černá kára“ Olmerovou a Navarovou, nebo ty méně zřejmé jako například Suchého a Mišíkova častá pěvecká trasakcentualizace.

Výzva, jež by tvořila skvělou přílohu k naší práci, zůstala bohužel nenaplněna. Mluvím o zpěvníku s písněmi Josefa Kainara. Úplně by stačilo, aby takový zpěvník zaznamenal text, noty hlasové linky a akordy. Práce by to byla záslužná, a ne nijak složitá, ani časově náročná. Menší náklad nějakých tří set kusů by, myslím, mnoho hudebníků příjemně přivítalo. A možná by také nasměrovalo akademický prostor k otevřenějšímu bádání o populární hudbě, které se zpravidla stáčí k rozboru textu. A není se čemu divit, neboť přístup k notám populární hudby je značně omezený. Takové zpěvníky by zjednodušily orientaci v použití hudebních postupů a harmonie, umožnily by jejich srovnání. Kainarovy písňové texty na nás zírají z desítek knih, ale noty k nim nemáme. Stejně tak zpěvníky pro kytaristy tvořené pouze texty s akordy jsou pro badatele pouze poloviční pomocí.

Práce nese stopy hodnocení, což možná obecně diplomové práci nepřísluší. Každá přímá kritika v sobě nese tu nešťastnou vlastnost, že přesouvá pole zájmu z tématu, o kterém se mluví, na autora, jenž mluví. Ač jsem se snažil mnohdy držet zpátky, leckdy mi temperament nedovolil odpustit si slova chvály či nezdaru. Vždy jsem měl ovšem na mysli jen ta nejupřímnější tvrzení, která jsou založena na realitě či na osobním prožitku. Stejně tak v sobě výběr jednotlivých interpretů zahrnuje velký vědecký soud. Koho zařadit a koho ne? Vybrat Olmerovou, která nazpívala jen dvě písně, proč ne kapelu Hm... jež zpívá nejméně tři, a dokonce je sama zhudebnila? V tomto případě šlo opravdu zejména o osobní volbu a to, co se hodilo do konceptu celé práce. Olmerová pro mě ztělesňuje Kainarovy texty, slyším-li ji zpívat,

vidím Josefa Kainara, a společně si s nimi notuju, slyším-li zpívat kapelu Hm..., nenechává to ve mně žádný dojem, a tak nemám, o čem bych hovořil.

Seznam použité literatury

Primární literatura

Hughes, Langston. „Homesick Blues“. In. *Caroling Dusk*. Harper & Brothers, 1927. [online]. Dostupné z <https://poets.org/poem/homesick-blues>.

Kainar, Josef. *Bláznův kabát*. Praha: Československý spisovatel, 1972.

Kainar, Josef. *Stará a nová blues*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Kainar, Josef. *Vybrané spisy 1. Příběhy, osudy a mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

Kainar, Josef. *Vybrané spisy 3. Poslední blues*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

Plíhal, Karel. *Zpěvník. Písň Karla Plíhala*. Ed. Vojtěch Beil. 2011. [online]. Dostupné z <http://zpevník.beil.cz/pdf/complete/zpevník-2012-karel-plihal.pdf>.

Navarová, Zuzana, Sázavský, Vít a Vřešťál, Zdeněk. *Nerez*. 2002. [online]. Zpěvník s texty skupiny Nerez. Dostupné z <https://nerez.szm.com/nerez.pdf>.

Navarová, Zuzana. Internetové stránky. [online]. Dostupné z <https://navarova.cz/>.

Suchý, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého, svazek 7. Písničky To–Ž*. Praha: Karolinum, 2001.

Sekundární literatura

Bělohávková, Petra. „Kainarova poezie pro děti a její použití v písňové tvorbě soudobých českých skladatelů. Pohled vzájemných básnických a hudebních metrrytmických vztahů.“. In. *Teoretické reflexe hudební výchovy*, 2017, roč. 13, č. 2., s. 21–34.

Blahynka, Milan. *Člověk Kainar*. Ostrava: Profil, 1983.

Engelking, Leszek. „Nový Mýtus, Staré Rituály O Básni Josefa Kainara Stříhali Dohola Malého Chlapečka.“ In. *Česká Literatura*. Praha: 2005, č. 3, s. 361–75.

Černý, Jiří. *...na bílém 1–5*. Praha: Galén. 2014–2018.

Dostálová, Jana. *Bluesová inspirace v české poválečné poezii se zaměřením na texty Josefa Kainara*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Učitelství českého jazyka a literatury pro střední školy. 2013.

- Eckstein, Lars. *Reading Son Lyrics*. Amsterdam – New York: Rodopi B. V., 2011.
- Grinc, Jan. „Michal Prokop & Framus Five – Město ER“. 2006. [online]. Dostupné z <https://www.artrock.cz/recenze/michal-prokop-framus-five--mesto-er.html>.
- Hamajda, Štěpán. *Písň skupiny Marsyas v kontextu dobového hudebního provozu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2021.
- Janoušek, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. IV. 1969–1989*. Praha: Academia, 2008.
- Kaňová, Alena. *Zhudebněná poezie Josefa Kainara*. Bakalářská práce. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Ústav bohemistiky a knihovnictví. 2021.
- Kebrtová, Helena. *Písničkář Karel Plíhal*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a katedra české literatury. 2009.
- Kocánová, Lenka. *Písňové texty Josefa Kainara*. [online]. Dostupné z <https://www.ceskaliteratura.cz/studie.htm>
- Mišík, Vladimír a Bezr, Ondřej. *Byl jsem dobřej: Rozhovory s Ondřejem Bezrem z let 1999, 2006, 2017, 2020*. Praha: Galén, 2021.
- Novák, Radomil. *Česká literatura jazzující (1918–1968)*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta. 2012.
- Opekar, Aleš. „Analýza rockového alba: Flamenco — Kuře v hodinkách“. In. *Česká literatura* 41. Praha: 1993, č. 2, s. 187–198.
- Opelík, Jiří. „Josef Kainar“. In. *Jak číst poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 142–157.
- Opelík, Jiří. Úvod. In. Kainar, Josef. *Bláznův kabát*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 7-21.
- Pohorský, Miloš. Josef Kainar. In. Kainar, Josef. *Básně a blues*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 9-33.

Pohorský, Miloš. Blues – Kainarův osud. In. Kainar, Josef. *Stará a nová blues*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 221–238.

Pohorský, Miloš. Ediční poznámka. In. Kainar, Josef. *Stará a nová blues*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 214–217.

Pohorský, Miloš. Příběhy, osudy a mýty. In. Kainar, Josef. *Vybrané spisy 1. Příběhy, osudy a mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 427–444.

Pohorský, Miloš. V náladě blues. In. Kainar, Josef. *Vybrané spisy 3. Poslední blues*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 263–279.

Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.-80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Svoboda, Lukáš. „Ať si nebe počká“. 2004. [online]. Dostupné z <https://musicserver.cz/clanek/10018/Karel-Plihal-Nebe-pocka/>.

Suchý, Jiří. „Texty, básně, povídky“. In. *Ahoj na sobotu*. 1990, č. 12, s. 14. [online]. Dostupné z <https://semafor.wdr.cz/main.php?profil=text&sablona=4&detail=1&tema=133>.

Trávníček, Jiří. „Ortel svobody“. In. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 37–52.

Tůma, Jaromír. „Vladimír Mišík“ a „Michal Prokop“. In. *Český hudební slovník*. [online]. Dostupné z https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1000500 a https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1000483.

Vlček, Josef. „Josef Kainar. Kultovní osobnost mezi českými textaři“. In. *Autor In*. 2023, č. 4, s. 10–15.

Zemanová, Zuzana. *Písničky pro (ne)všední den. Písňové texty v české populární hudbě 60. let*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. 2015.

Zvukové nosiče

Brom, Gustav. *Světové evergreeny s texty Josefa Kainara* [CD]. 1970. Transkripce Hamajda.

Hegerová, Hana. *Všechno nejlepší* [CD]. 2006. Transkripce Hamajda.

Olmerová, Eva. *Blues samotářky (To nejlepší z 1962–1992)* [CD]. 2004. Transkripce Hamajda.