

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Bakalářská práce**

Štěpán Hamajda

## **Písně skupiny Marsyas v kontextu dobového hudebního provozu**

The Marsyas Band's Songs in The Context of That Time Musical  
Milieu

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Josef Šebek, Ph.D.

**Poděkování:**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce Mgr. Josefu Šebkovi, Ph.D., za trpělivost a cenné rady k mé práci a rodině za podporu a inspiraci ve výběru tématu.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Nespekách, dne 26. 7. 2021

Štěpán Hamajda

**Klíčová slova (česky)**

Marsyas, Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Oskar Petr, český folk 60.–80. let, český folk-rock, písňový text, performance

**Klíčová slova (anglicky):**

Marsyas, Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Oskar Petr, Czech Folk Music 1968–1989, Czech Folk Rock, Lyrics, Performance

### **Abstrakt (česky)**

Bakalářská práce *Písň skupiny Marsyas v kontextu dobového hudebního provozu* se zabývá působením české folk-rockové skupiny Marsyas. V první části autor vymezuje kontext, který se podílí na celkové podobě performance Marsyas. V druhé části analyzuje písně hlavních tvůrců kapely – Zuzany Michnové, Petra Kalandry a Oskara Petra. Věnuje se zejména písňovým textům, které hrají důležitou roli ve výpovědi folkové písně. Textovou analýzu provádí s vědomím specifické funkce textu v populární písni, ve které na rozdíl od básně záleží více na výpovědní hodnotě než na obsahu sdělení.

### **Abstract (in English):**

The bachelor thesis deals with the specific songs and performances of the Czech folk rock band Marsyas. In the first part, the political, musical, and culture context of 70s and 80s is defined with the meaning of Marsyas's performance as the main interest. In the second part, the author analyzes some songs by the three crucial authors of the band – Zuzana Michnová, Petr Kalandra and Oskar Petr. In particular, he focuses on the song lyrics whose meaning is, in popular music, inseparable from the expression of the song.

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>MARSYAS V KONTEXTU DOBOVÉHO HUDEBNÍHO PROVOZU .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1</b>	<b>POLITICKO-KULTURNÍ KONTEXT .....</b>	<b>11</b>
<b>2.2</b>	<b>ZAŘAZENÍ MARSYAS K HUDEBNÍMU ŽÁNRU .....</b>	<b>14</b>
<b>2.3</b>	<b>ČESKÝ FOLK 60.–80. LET .....</b>	<b>17</b>
<b>2.4</b>	<b>HISTORIE MARSYAS .....</b>	<b>19</b>
2.4.1	<i>Nultá etapa 1971–1973 (Michnová, Kalandra, Jeřábek) .....</i>	<i>19</i>
2.4.2	<i>Marsyas 1973–1978 (Michnová, Kalandra, Petr).....</i>	<i>20</i>
2.4.3	<i>Marsyas 1978–1981 (Michnová, Kalandra, Vondráček, Skála) .....</i>	<i>21</i>
2.4.4	<i>Marsyas 1981–1984 (Michnová, Kalandra, Skála, Nejezchleba) .....</i>	<i>22</i>
2.4.5	<i>Marsyas 1985–1989 (Michnová a spol.) .....</i>	<i>23</i>
2.4.6	<i>Marsyas po roce 1989 .....</i>	<i>23</i>
2.4.7	<i>Shrnutí historie Marsyas .....</i>	<i>23</i>
<b>2.5</b>	<b>IDENTITA MARSYAS .....</b>	<b>24</b>
2.5.1	<i>Zuzana Michnová .....</i>	<i>25</i>
2.5.2	<i>Petr Kalandra .....</i>	<i>26</i>
2.5.3	<i>Oskar Petr .....</i>	<i>27</i>
<b>2.6</b>	<b>PERFORMANCE: VYSTUPOVÁNÍ MARSYAS .....</b>	<b>28</b>
<b>3</b>	<b>PÍSNĚ SKUPINY MARSYAS.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1</b>	<b>CHARAKTER PÍSNĚ A ROZDÍLY V ANALYZOVÁNÍ TEXTU PÍSNĚ A BÁSNĚ.....</b>	<b>31</b>
3.1.1	<i>Rozdíl mezi nízkou a vysokou kulturou v přístupu k písni .....</i>	<i>32</i>
3.1.2	<i>Plynutí času při vnímání básně a písně .....</i>	<i>33</i>
3.1.3	<i>Ústřední role zpěváka .....</i>	<i>33</i>
3.1.4	<i>Role textu v písni .....</i>	<i>34</i>
3.1.5	<i>Rozdíl v rytmu písně a básně.....</i>	<i>35</i>
3.1.6	<i>Rým v básni a v písni .....</i>	<i>36</i>

<b>3.2</b>	<b>TEXTACE PÍSNÍ MARSYAS .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3</b>	<b>POETIKA MARSYAS .....</b>	<b>39</b>
3.3.1	<i>Zuzana Michnová – Na poslední chvíli .....</i>	39
3.3.2	<i>Specifičnost poetiky Zuzany Michnové.....</i>	44
3.3.3	<i>Petr Kalandra – Slunce a déšť .....</i>	48
3.3.4	<i>Specifičnost poetiky Petra Kalandry .....</i>	53
3.3.5	<i>Oskar Petr – Zmrzlinář.....</i>	57
3.3.6	<i>Specifičnost poetiky Oskara Petra.....</i>	63
<b>4</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>67</b>
<b>5</b>	<b>SEZNAM SEKUNDÁRNÍ LITERATURY.....</b>	<b>69</b>
<b>6</b>	<b>SEZNAM AUDIOVIZUÁLNÍCH ZDROJŮ.....</b>	<b>71</b>

## 1 Úvod

Bakalářská práce *Písně skupiny Marsyas v kontextu dobového hudebního provozu* se zabývá písněmi skupiny Marsyas a kontextem, který spoluutváří jejich význam. K písňovému textu přistupujeme jakožto k fenoménu, jehož recepce se liší od recepce tištěného slova, neboť prvotní význam písně určuje její přenos (performance) v konkrétním čase a prostoru. Proto se v první části zaměříme na okolí, které je neodmyslitelné od samotných textů, a několik kapitol věnujeme politicko-kulturnímu kontextu, českému folku 60.–80. let, historii, identitě, performance a hudebnímu žánru skupiny. Ve druhé části práce se snažíme podat ucelený portrét tvorby Marsyas. Neboť se poetiky tří hlavních textařů (Zuzany Michnové, Petra Kalandry a Oskara Petra) výrazně liší, analyzujeme vždy nejprve vybranou píseň umělce (např. *Na poslední chvíli* od Zuzany Michnové), kterou vnímáme jako synekdochu celého jeho díla, a tedy i přínosu Marsyas, a poté ukazujeme interpretovy charakteristické rysy stylistické, významové, hudební a mimoestetické.

Folk-rocková skupina Marsyas zažila největší slávu v letech 1973–1978 v seskupení Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Oskar Petr. Dvě akustické kytary, foukací harmonika, občasná výpomoc banja (Jiří Jeřábek), klavíru (Daniel Fikejz), baskytary (Jiří Veselý), bicích (Jan Hrubeš) a dalších nástrojů a zejména tři vyvážené hlasy a silné individuality. Poté, co Oskar Petr odešel k Jazz Q (1978), přizvala Zuzana Michnová všestranného hudebníka a zpěváka Jiřího Vondráčka a kytaristu Pavla Skálu. Profil Marsyas se změnil, ani tato formace ovšem nevydržela déle než pět let. Seskupení se v 80. letech dále obměňovalo, a proto v této práci podáváme stručnou historii Marsyas s přihlédnutím k různým hudebním a výrazovým podobám skupiny. V analýze písní samotných ovšem zaměříme pozornost na počáteční tvůrčí trio, neboť přínos Oskara Petra skupině je pro Marsyas neodmyslitelný.

Sekundární literatura k Marsyas je poměrně bohatá, i když se hudební skupiny dotýká zpravidla jen částečně. Knihy zaměřené výhradně na skupinu byly sepsány fanoušky nebo hudebními kritiky: Vojtěch Lindaur zpracoval v knize *Dávám, tak ber* (2013) historii členů skupiny, v níž se ovšem věnuje pouze trojici Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Oskar Petr a jejich společnému působení; pod



vedením Jana Šulce vznikla tištěná reedice všech textů Zuzany Michnové s názvem *Země Bójů* (2008), doplněná drobnými medailonky ze života Zuzany Michnové, diskografií a vybranými články o Marsyas; podobně uspořádal Petr Rálek všechny písně Petra Kalandry do zpěvníku (většina textů obsahuje také hudební doprovod), který zatím čeká na knižní vydání, zato je volně dostupný na internetu (*Zpěvník Petra Kalandry*, 2005). Dalšími užitečnými publikacemi jsou práce, které se Marsyas dotýkají částečně nebo nepřímo: ucelený pohled na fenomén české folkové písně podal Josef Prokeš v knize *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (2013); o historicko-spoločenském postavení folku jakožto účinné rezistence vůči komunistické moci pojednal Přemysl Houda v knihách *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace* (2014) a *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů* (2008); fenoménem folku se zabýval také hudební kritik Vladimír Vlasák v publikaci *Folkaři – Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* (2008). Někteří autoři popsali konkrétní tematiku subkultury písničkářů stejného období: sociologií a náboženstvím se zabýval Zdeněk Nešpor v knize *Česká folková hudba 60.–80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství* (2002), Pavel Šenkapoun se věnoval vztahu písňového textu a literatury (2009), Martin Simota analyzoval humor v písních 60.–80. let v diplomové práci obhájené na FF UK v roce 2018 a Aleš Opekar provedl celkový rozbor hudebního alba skupiny Flamengo *Kuře v hodinkách* (1993). V loňském roce pak vyšla nosná studie „Filkovi na kalhoty: Příspěvek k teorii písňového textu“ (psáno 1984, vyd. 2020) Vladimíra Pistoria, ve které autor porovnává odlišnosti v přístupu k básni a k písňovému textu. Pro širší teoretický rámec vybíráme také ze zahraniční literatury, zejména knihu Simona Frithe o významech populární hudby *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996) a publikaci Johna Fiskeho *Jak rozumět populární kultuře* (2017), který popsal problematiku populární kultury a ukázal, jak s ní zacházet při jejím rozboru.

Čerpáme také z audiovizuálních zdrojů. Dokumenty o životě autorů osvětlují charisma interpretů a jejich bezprostřední vliv na fanoušky a okolí. Obsahují výpovědi spoluhráčů, fanoušků i hudebních kritiků a díky nim jsou nosným zdrojem pro pochopení koncertního působení Marsyas i obrazu, který kolem sebe vytvářel. O životě Petra Kalandry pojednává dokument *Příběhy slavných: Dobrá víla Kalandra* (2001) režiséra Václava Kučery, o Zuzaně Michnové dokumentární film *Jsem slavná tak akorát* (2013) Jitky Němcové. Dalšími pořady České televize, které

se v určitých momentech věnují Marsyas, jsou třináctidílná dokumentární série *Legendy folku a country* (2000, režie Jiří Vondrák) a dokumentární cyklus o československém rocku *Bigbít* (42 dílů mezi lety 1995 a 2000, režie Zdeněk Suchý 1–13 a 14–15, Václav Křístek 18–42, Zdeněk Tyc 14 a Václav Kučera 17).

Jako velice přínosné dále vnímáme články hudebního kritika a fanouška v jedné osobě Jiřího Černého, který tvorbu Marsyas reflektoval od samého počátku. Svými hudebními analýzami přispíval do časopisu *Melodie* a v článku „Kdo zlaté struny nahrát zná“ (1975) položil důležitou otázku týkající se zařazení Marsyas, jehož dílo spojuje prvky populární a alternativní muziky. Texty Marsyas byly totiž podle tehdejších vydavatelství příliš umělé a náročné na porozumění a na druhou stranu byla Marsyas (např. písničkářem Vlastimilem Třešňákem) vytýkána snaha zalíbit se. Ve svém druhém, obsáhlejší příspěvku „Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu“ (1980) Jiří Černý komentuje nové složení Marsyas s Jiřím Vondráčkem a Pavlem Skálou, identitu protagonistů, jejich performance, texty a hudbu a podává tak první a zároveň doposud jediný stručný portrét působení Marsyas.

Pro textovou analýzu volíme podobný postup, jaký uplatnil Josef Prokeš ve své knize o české folkové písni: nejprve vybírá jednu stěžejní píseň folkaře jako synekdochu celé jeho tvorby (např. *Darmoděj* Jaromíra Nohavici) a poté poukazuje na autorovy další specifické rysy hudební, textařské a performační (charisma interpreta, performance atd.). V naší analýze budeme postupovat obdobně, s tím rozdílem, že se performačními rysy budeme zabývat již v první části a v druhé rozebereme charakteristiky zejména textařské a hudební.

## **2 Marsyas v kontextu dobového hudebního provozu**

V první části práce popíšeme kontext hudební tvorby Marsyas, jehož některé aspekty (zejména performance) mají přímý vliv na estetiku samotných písní. Struktura tohoto oddílu vytváří pomyslný oblouk: nejprve charakterizujeme kulturní, politický a společenský kontext 70. a 80. let, v kterých skupina nejaktivněji vystupovala, poté se zamýšlíme nad postavením Marsyas v hudebním prostoru a krátce představíme význam subkultury českého folku tehdejší doby. Následně se již věnujeme detailněji samotné skupině a jejím členům, její historii a identitě, která hrála důležitou roli při vystupování na koncertech. Závěrečná kapitola věnovaná performance Marsyas je ústředním bodem první části, v níž se spojují charakteristiky z předchozích kapitol, tedy čas a místo představení, význam Marsyas ve folkovém světě a charisma hudebníků.

### **2.1 Politicko-kulturní kontext**

Skupina Marsyas vstoupila na hudební scénu na počátku 70. let. Tedy v době tzv. normalizace, kdy se po invazi sovětských vojsk v srpnu 1968 snažila Komunistická strana Československa navrátit pořádek věcí do „normálu“ (tj. přibližně tak, jak stát fungoval v 50. letech) za pomoci represivního aparátu. Restrikce se týkala všech kulturních oblastí. Jaký byl přístup dominantní moci k hudební produkci, osvětlil Josef Vlček:

*Hlavně na začátku sedmdesátých let byla postavena pevná hráz mezi kulturou institucionalizovanou, a tudíž kontrolovanou KSČ, a hudební kulturou, která na tento princip odmítala přistoupit. Zatímco západní šoubyznys pochopil, že tento protest proti oficiálním strukturám je komerčně využitelný, a postavil na něm celou obchodní strategii od vyhledávání talentů až po prodej (tzv. koupená revoluce), česká stranická nomenklatura se naopak snažila všechny nekonformní trendy ještě více izolovat prostřednictvím svých struktur (nepovolování koncertů, tiskové kampaně atd.) a represivního aparátu. Přitom KSČ nebyla od sedmdesátých let schopna vytvořit jednotnou koncepci práce s mládeží, takže rozhodování o přijatelnosti či nepřijatelnosti určitého hudebního*

*produktu bylo postaveno na subjektivním estetickém názoru kulturního pracovníka. Zásadní tezí bylo: nejsi-li si jist, povolení nedávej.*<sup>1</sup>

Vlček v citovaném úryvku popsal snahu KSČ zamezit rozvoji volné alternativní scény. Tato snaha se ale na počátku 70. let míjela účinkem. Čeští písničkáři a folkové kapely měli možnost vystupovat, a to způsobem, který se vymykal institucionalizované tvorbě i represivnímu aparátu.<sup>2</sup>

Autoři vystupovali především v pražských klubech, kavárnách, na vysokoškolských kolejích a na festivalech. O relativní nezávislosti subkultury folku svědčí festival Porta, který každoročně vítal desetitisíce posluchačů, dále časopis *Melodie* nebo sdružení písničkářů Šafrán, které se snažilo popularizovat folk, sjednocovat autory a pomáhat jim v realizaci koncertů a desek. Zakladateli tohoto seskupení byli mezi jinými Zuzana Michnová, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třeštnák nebo Petr Lutka. Někteří písničkáři se dostali pod přísný dohled KSČ. Provokovala zejména tvorba a osobnost Jaroslava Hutky a Vladimíra Merty, kteří se po podepsání Charty 77 rozhodli odejít do exilu.<sup>3</sup>

Josef Vlček ve svém článku upozornil na další důležitý bod tehdejší hudební kultury, a to na rozdíl mezi institucionalizovanou, komerční, kontrolovanou produkcí a produkcí alternativní. Takováto diferenciacie kultury funguje ve všech režimech a zemích. Rozdíl mezi komerčním popem a neformálním folkem zkoumal Niall MacKinnon, v jehož podání folkové konvence fungují právě díky odlišení od pravidel komerčního popu.<sup>4</sup> Vystupování folkařů je doslova „vědomé ničení půvabu“ neboli, jak to shrnul Simon Frith,<sup>5</sup> diskurz folku lze chápat pouze jako kritiku

---

<sup>1</sup> VLČEK, Josef. Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let. In ALAN, Josef. *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 201.

<sup>2</sup> Srov. *Legendy folku a country* [dokumentární seriál]. Režie VONDRÁK, Jiří. Česko, 2000, díl 2, 17:00–17:30.

<sup>3</sup> Jaroslav Hutka odešel do Nizozemska, Merta odjel do Švýcarska.

<sup>4</sup> MacKINNON, Niall. *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*. Buckingham: Open University Press, 1993, s. 81.

<sup>5</sup> FRITH, Simon. *Performing Rites: On The Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, s. 40.

každodenní komerce. Josef Vlček ovšem upozornil na fakt, že západní země z tohoto „problému“ vytvořily prosperující marketing, který jim navíc pomáhal kontrolovat alternativní scénu, oproti tomu struktury KSČ se snažily všechny nekomfortní sféry odstrihnout a izolovat. Ne vždy se jim to dařilo. Jiří Pallas například založil ve švédské Uppsale v roce 1979 exilové hudební vydavatelství, které neslo název Šafrán 78. Zde dokázal během šesti let vydat 24 desek zakázaných českých autorů, Karla Kryla, Jaroslava Hutky, Vlastimila Třešňáka, Vladimíra Veita a dalších. Ze Švédska je následně dopravoval do Československa, kde byly tajně distribuovány. Oproti tomu připravovaná deska sdružení Šafrán již takové štěstí neměla. K jejímu vydání v nakladatelství Supraphon (1975) byla nahrána veškerá hudba, byla zhotovena obálka s komentářem, ale Státní bezpečnosti se na poslední chvíli podařilo dostat do nahrávacího studia a všechna LP byla zničena ještě před jejich distribucí.<sup>6</sup>

Co se týče skupiny Marsyas, ta před svým prvním nahráváním ve studiu Panton v roce 1974 delší dobu pouze koncertovala. Marsyas hrál především na vysokoškolských kolejích, v pražských klubech (Tesla club v Čáslavské), kavárnách, v krajských městech a domovským stánkem se jim stala Malostranská beseda. V roce 1974 hudba Marsyas vyšla poprvé na LP. Byly to písně *Podzimní sen* (text Zory Růžové, hudba Zuzany Michnové) a česká verze písně Grahama Nashe *Teach Your Children* s převodem Oskara Petra *Zní*.<sup>7</sup> Následně Marsyas začal připravovat celé album v Supraphonu. Ještě před jeho plánovaným vydáním v roce 1975 byly texty označeny jako nevyhovující a nahrávky, podobně jako album Šafránu, musely být zničeny. První desky se tedy Marsyas dočkal až v roce 1978.

V této souvislosti bylo důležité, jaký má interpret status a jak vystupuje během kvalifikačních, později rekvalifikačních zkoušek, povinných rozhovorů se Státní bezpečností. K vydání prvního alba a rekvalifikacím se vyjádřil Oskar Petr: „[P]ři přípravě našeho prvního alba nám textová komise Supraphonu seškrtila, co se dalo. Poprvé napsali na první list textů: ‚Ne!‘ Zuzana tam ale za nimi začala chodit

---

<sup>6</sup> *Legendy folku a country*, D2, 17:28–17:51.

<sup>7</sup> Marsyas si ke spolupráci pozvali bývalého člena, banjistu Jiřího Jeřábka. Nahrání desky nezůstalo bez povšimnutí hudební kritikou, v časopise *Melodie* tento počín okamžitě reflektoval Jiří Černý, kterému se finální úprava nelíbila, zvukařům vytýkal například slabé sejmutí Kalandrova hlasu. ČERNÝ, Jiří. Problém Marsyas: Kdo zlaté struny nahrát zná? *Melodie*. 1975, 13 (9), s. 269.

jako spojka, takže po výměně nějakých veršů (a taky za pomoci Hynka Žalčíka)<sup>8</sup> jsme to nahrání nakonec protlačili. Chtěli jsme prostě to album vydat. Neustoupili jsme ale zas tak daleko. Když jsme to dobojovali, tak jsme zjistili, že nám na desce nechali třeba jasné narážky na srpen 1968. Moc těm textům asi nerozuměli.“<sup>9</sup> O nesnázích při vydávání prvního alba se zmínila také Zuzana Michnová, která mimo jiné ozřejmila, jak se se státními orgány dalo pracovat: „Bylo potřeba dodržet jejich úřednickou činnost. [...] Když jsme třeba odevzdali písně na naši první desku, tak se nám vrátily všechny texty Oskara Petra příšerně podtrhané. Skoro to vypadalo, že musíme být nepřátelé lidstva. Všechny jsem je ale nějakým způsobem uhájila. Šlo tedy o to, tam k nim chodit a úředničit. Tohle jsem uměla.“<sup>10</sup> Z citovaných výroků se dá vyčíst, že přestože byly texty Marsyas občas protirežimní, nezabránilo to kapele ve vystupování, dokonce je to, podle slov Michnové, nedonutilo k žádnému ústupku v jejich tvorbě.

Na těchto příkladech jsme chtěli osvětlit možnosti produkce neoficiální hudby. Můžeme shrnout, že existovala tenká hranice mezi tím, co je k vydání ještě přípustné, a tím, co už není. Tento verdikt zpravidla nezáležel na objektivní nebezpečnosti písně vůči režimu, ale jak píše Vlček, na „subjektivním estetickém názoru kulturního pracovníka“.

## **2.2 Zařazení Marsyas k hudebnímu žánru**

V úvodu práce jsme skupinu Marsyas označili za folk-rockovou. Je tomu skutečně tak? Na základě čeho jsme tak učinili? A proč je podstatné si takovou otázku klást?

Tvorba Marsyas byla charakterizována různě. *Slovník české hudební kultury* popisuje hudbu Marsyas jako „Syntézu na pomezí folku, rocku a jazzu atd. [s] původním repertoárovým vkladem“.<sup>11</sup> V časopise *Melodie* se zpravidla

---

<sup>8</sup> Hynek Žalčík byl producent a textař, který zprostředkoval více alb „nežádoucích“ autorů během normalizace, například alba skupin Flamengo, Framus Five a také Marsyas.

<sup>9</sup> HOUDA, Přemysl. *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, 2008, s. 381.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 350.

<sup>11</sup> MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 1008.

o Marsyas psalo jako o skupině folkové. Jiří Černý mluví o Marsyas jako o folk-rockové skupině, stejně tak Vojtěch Lindaur a také sami hudebníci, Oskar Petr a Zuzana Michnová. Přestože se definice liší, neznamená to, že by některé byly nepravdivé. Pokud *Slovník české hudební kultury* popíše Marsyas jako „syntézu na pomezí folku, rocku a jazzu“, můžeme předpokládat, že hodnotí tvorbu skupiny na základě jiných kritérií než časopis *Melodie*, přesněji řečeno, slovník hledí zejména na hudební strukturu díla a *Melodie* zase na společensko-kulturní kontext, ve kterém písně vznikaly. Stejně tak je možné, že hudební skupina (nebo jednotlivec) projde v čase vývojem a jeho jednotlivé etapy budou zařazovány do různých hudebních žánrů. Takovouto proměnou prošel například Jaroslav Hutka, který se na začátku 70. let inspiroval v lidové tvorbě a začal vystupovat s novým repertoárem tradičních moravských písní.

Průkopnickou práci, která nám nabízí přehled kritérií, podle nichž lze určit hudební žánr, napsal Franco Fabbri.<sup>12</sup> Definoval pět kritérií pro zařazení skupiny k hudebnímu žánru:

1. Formální a technická pravidla neboli hudební forma a konvenční způsoby hraní – jaké dovednosti musí hudebník mít a jakým stylem na nástroj hraje; typy použitých nástrojů; vztah slov k hudbě atd.

2. Sémiotická pravidla zahrnují komunikační pravidla, fungování rétoriky v hudbě: referenční, intertextuální, emocionální, poetické, apelativní, metalingvistické významy, hudební expresivitu a emocionalitu ad.

3. Behaviorální pravidla jsou performativní rituály, gesta, charisma a osobnost interpretů, chování autorů v zákulisí, v rozhovorech a médiích.

4. Společenská a ideologická pravidla reflektují společenský status a vliv hudby na společnost nehledě na to, co sama deklaruje.

5. Komerční a právní/právnícká pravidla odkazují k potřebám produkce hudebního žánru, k otázkám vlastnictví, finančních odměn, k procesu studiového a koncertního nahrávání apod.

Interpreti nejsou k žánru zařazováni podle jednoho kritéria, ale jejich kombinací. Může se stát, že některý interpret spadá v různých kritériích do odlišných žánrů. Problematika tohoto schématu spočívá dále v tom, že žánr je

---

<sup>12</sup> FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David, Tagg Philip. Eds. *Popular Music Perspectives*. Goteborg and London: IASPM, 1982, s. 71.

v něm zachycen jako statický fakt, přestože se ve skutečnosti stále proměňuje. Jak píše Simon Frith: „Žánr není určen na základě své formy nebo stylu textu samotného, ale na základě toho, jak obecnost vnímá jeho styl a význam, zejména v průběhu vystoupení“.<sup>13</sup>

Když se zaměříme konkrétněji na dobu 70. let v ČSSR, můžeme tvrdit, že nejdůležitější kritérium bylo kritérium společenské. Žánr folku pak zahrnoval celou řadu hudebních projevů, které se formálně velice lišily.<sup>14</sup> Jinak řečeno, písničkáře spojoval přínos, kterým obohacovali sociokulturní pole. Prostřednictvím svých textů folkaři vyjadřovali pocity, které jejich posluchači často sdíleli, a písně pak fungovaly jako určitý zdroj naděje a pocitu sounáležitosti. V tomto ohledu se vystupování Marsyas jeví jako folkové, neboť vklad Marsyas do sociokulturního prostředí byl podobný, jaký měli čeští písničkáři a folkové skupiny.

Přesto se v práci držíme označení folk-rocková skupina, a to z několika důvodů. Hudba Marsyas zaprvé vykazovala některé formální a technické rysy rocku, například zvonivý hlas Zuzany Michnové nebo použité nástroje (bicí, baskytara, elektrická kytara, elektrické klávesy). Marsyas pak prošel vývojem, který by se dal označit za čím dál rockovější. Po druhé výměně členů skupiny byl nahrazen kytarista a zpěvák Jiří Vondráček Jaroslavem Nejezchlebou (1981), který, přestože byl vystudovaný violoncellista, hrál v Marsyas především na baskytaru. O větší rockovosti svědčí také další angažmá hlavních protagonistů Zuzany Michnové, která v roce 1985 nahrála rockovou desku *Rány* s Michalem Pavlíčkem,

---

<sup>13</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 56.

<sup>14</sup> Tuto problematiku už dříve shrnul Zdeněk Nešpor: „Veškeré dosavadní pokusy vymezit folkovou hudbu na základě určitých hudebně strukturních charakteristik (návaznost na domácí nebo zahraniční folklór, instrumentační jednoduchost a ‚obecná srozumitelnost‘, ústřední role ideového sdělení textu, sociální, politická a kulturní angažovanost, důraz na aktivní participaci recipientů apod.) se ukázaly jako nedostatečné. Je to zcela pochopitelné, uvědomíme-li si třeba skutečnost, že folkovou hudbou se v Čechách na přelomu 60. a 70. let mohly stát třeba tradiční moravské *lidové* písně ze Sušilovy sbírky (v podání J. Hutky). Jinak řečeno, folkovou hudbu tvoří její sociální kontext, nikoli svébytná strukturní podstata žánru. Folkové písničkářství z tohoto důvodu vymezují jako *axiofanii*, tedy vnášení určitých hodnot do sociokulturního systému.“ NEŠPOR, Zdeněk. Česká folková hudba 60.–80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství. *Sociologický časopis*. 2002, (39), s. 81.



a Petra Kalandry, který v roce 1984 odešel k Janu Spálenému a vytvořil s ním a Františkem Havlíčkem trio nazvané ASPM (Amatérské sdružení profesionálních muzikantů), opět hudebně tvrdší než původní Marsyas. Nejvýznamnějším důvodem pro naše označení folk-rock ale zůstává, jakým způsobem přistupoval k žánrovosti Marsyas Jiří Černý, neboť se jeho práce zasvěcené Marsyas dodnes jeví jako nejhodnotnější.

### **2.3 Český folk 60.–80. let**

Jak píše písničkář Jaroslav Hutka,<sup>15</sup> „folk“ je žánr populární hudby, který vznikl v 50. letech ve Spojených státech a v následujícím desetiletí se rozšířil po celé Evropě. Folk vychází z lidové hudby (folkloru), zejména z tradice amerických lidových písní. Jiným typem folku je městský folk, jehož představitelé hledají výraz pro postavení současného člověka ve společnosti nebo reflektují politické problémy. Hutka dále zmiňuje,<sup>16</sup> že folkař neboli písničkář je politicky angažovanou osobností, zúčastňuje se různých společenských akcí (stávek, demonstrací, schůzí). Pomocí písně (zpravidla mu stačí pouze kytara a vlastní zpěv) může vyjadřovat nespokojenost s dosavadním politickým vedením či s jinými společenskými problémy. Publikem písničkáře je nejčastěji vysokoškolský student, který od písničkáře spíše než hudební přesnost a dovednost očekává upřímnost, autentičnost a morální přesah.

Subkultura folku byla v 60. letech důležitá tím, že se folkaři ve svých písních mohli do určité míry svobodně vyjadřovat. Do roku 1968 byl častý protestsong (Karel Kryl), hudební forma, ve které interpreti kritizují politické vedení, odmítají válku apod. Po invazi spojeneckých armád už přímá kritika možná nebyla, písničkářům se ovšem dařilo vystupovat mimo dosah KSČ. V této souvislosti se mluví o subkultuře českého folku, který si během 70. let udržoval částečnou autonomii na koncertech, jako o „ostrůvku svobody“.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> HUTKA, Jaroslav. I. Folk a jeho historie. In *Stránky Jaroslava Hutky* [online]. 2008 [cit. 2021-7-6]. Dostupné z: <http://hutka.cz/>

<sup>16</sup> Tamtéž.

<sup>17</sup> SMLSAL, Jiří. Jako nedohraný folkový song. In *Soudobé dějiny*. 2015, 22 (1), s. 181.

Základem folku je přímý kontakt autora s publikem. Posluchači požadují především autentičnost, vkus (který závisí na vhodnosti, tedy místu a situaci vystoupení) a morální hodnotu písně.<sup>18</sup> Prvním známým českým písničkářem se stal amatérský zpěvák a skladatel Karel Kryl. Jeho písně, přenášené v roce 1968 rozhlasovým pořadem *Dvanáct na houpačce*, se řadily k nejpopulárnějším českým písním té doby. Přestože poté Karel Kryl roku 1969 emigroval do zahraničí, v průběhu 70. let vyšlo šest jeho desek v exilových vydavatelstvích, takže jeho tvorba byla v českém prostředí stále přítomna.<sup>19</sup>

Folk se rozšiřoval zejména na festivalech. Z těch významných jmenujme Folk & Country festival, Festival folk-song, které probíhaly mezi lety 1968 a 1972, a festival Porta (od roku 1968 dodnes). Důležitým počinem bylo také pouliční a kavárenské vystupování, značný vliv mělo například hraní Jaroslava Hutky s Petrem Kalandrou v atriu paláce Platýz a na Karlově mostě na konci 60. let.

V Československu se nezávisle na sobě vyvíjelo vícero proudů folku podle toho, na jaké předchůdce písničkáři navazovali. Důležité byly zejména čtyři inspirační zdroje: divadelní hudební tvorba Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle (např. Karel Kryl), americké country a western (Minnesengři), američtí písničkáři Bob Dylan, Donovan, Peter Seeger ad. (Marsyas) a konečně lidová píseň (Spirituál kvintet, Jaroslav Hutka). Vlivů mohlo být samozřejmě více naráz: všichni členové Marsyas se například nechali inspirovat americkými folkaři (jak uvidíme podrobněji v následující kapitole), zároveň ale Oskar Petr obdivoval také jazz.

České folkaře můžeme rozčlenit do tří generací. První generace folku začala vystupovat na sklonku 60. let a jejími hlavními představiteli byli Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Petr Kalandra, Bohdan Mikolášek, Miroslav Paleček a Vlastimil Veit. Na počátku 70. let se objevila druhá generace, do které bývá zařazován mimo jiné Marsyas, Slávek Janoušek, Petr Lutka, Dagmar Andrtová-Voňková nebo dvojice Jan Burian a Jiří Dědeček. Jestliže pro

---

<sup>18</sup> Srov. FRITH, *Performing Rites*, s. 72.

<sup>19</sup> SIMOTA, Martin. *Humor v písňových textech českých folkových písničkářů* [online]. Praha, 2018 [cit. 2021-7-6], s. 35. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/103032>

zakladatelskou generaci byl typickou formou protestsong, ve kterém autoři vyjadřovali přímo nesouhlas s politickým režimem, po nástupu normalizačních praktik byli interpreti nuceni svůj odmítavý postoj v písních určitým způsobem skrývat: „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.“<sup>20</sup> Třetí generace interpretů do folkové arény vstoupila počátkem 80. let: Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pavel Dobeš, Zuzana Navarová a Nerez, Marek Eben a další. Během 80. let se písničkářům postupem času dařilo více se vyhýbat represivnímu aparátu a dostávat se snáze do nahrávacích studií.

## **2.4 Historie Marsyas**

Historii skupiny Marsyas již byla věnována kniha Vojtěcha Lindaura *Dávám, tak ber* (2013). Tato publikace se zabývá zejména tvorbou tria Zuzana Michnová – Petr Kalandra – Oskar Petr. Mapuje jak jejich společné dílo, tak osobní cestu každého z nich před společným působením a po něm. Na druhou stranu skupina Marsyas nadále vystupovala jak po odchodu Oskara Petra v roce 1978, tak po odchodu Petra Kalandry v roce 1984. Bylo by tak neúplné vymezovat historii Marsyas pouze touto trojicí. Náš výklad proto do velké míry využívá *Český hudební slovník osob a institucí* (publikován online 2003, průběžně aktualizován) a slovníkové heslo Marsyas napsané Jaromírem Tůmou (posl. aktualizace 2009).

Jak následně uvidíme, tvorba Marsyas se dá rozdělit do čtyř (popřípadě pěti) etap podle toho, v jakém složení skupina vystupovala. S různým obsazením se zároveň měnila i hudba, texty a celá identita skupiny. V této kapitole se pokusíme vymezit a stručně popsat tyto čtyři etapy, v interpretacích se pak budeme zabývat zejména písněmi tria Michnová – Kalandra – Petr.

### **2.4.1 Nultá etapa 1971–1973 (Michnová, Kalandra, Jeřábek)**

Před oficiálním vznikem Marsyas (1973) působila Zuzana Michnová od roku 1971 v seskupení s banjistou Jiřím Jeřábkem, ke kterému se téhož roku připojil Petr

---

<sup>20</sup> *Dějiny české literatury 1945–1989*. IV. díl. Ed. Pavel Janoušek. Praha: Academia, 2008, s. 371.

Kalandra.<sup>21</sup> Postupem času se Zuzaně Michnové a Petru Kalandrovi přestávalo líbit banjo, a jelikož se jim nepodařilo Jiřího Jeřábka přesvědčit, aby vyměnil banjo za kytaru (na kterou také uměl hrát), Jeřábek skupinu opustil. Příležitostně pak hostoval na koncertech nebo ve studiových nahrávkách Marsyas v roce 1974 a 1978.

#### 2.4.2 Marsyas 1973–1978 (Michnová, Kalandra, Petr)

Když v roce 1973 Michnová a Kalandra v Malostranské besedě slyšeli, jak Oskar Petr zpívá píseň Neila Younga *Cowgirl in The Sand*, okamžitě se rozhodli jej oslovit. Oskar Petr nabídku přijal a skupina necelý rok koncertovala pod příjmeními hudebníků. Název Marsyas poprvé navrhla Zuzana Michnová s odkazem na stejnojmennou knihu Karla Čapka.<sup>22</sup> Zuzaně Michnové se líbilo, že Marsyas v podání Karla Čapka představuje „smetí ze stolu umění“, že se ocitá na okraji literatury a populárního umění, na okraji poezie a prózy a že se vztahuje k řecké báji, ve které se střetává polobůh Marsyas v hudebním souboji s bohem Apollónem.<sup>23</sup> Dát skupině název nebyl pouze estetický čin, ale byl užitečný i z propagačních důvodů (je atraktivnější pro publikum) a také umožňoval interpretům skrýt svá jména před strukturami KSČ. Neboť jakmile by se některý z trojice dostal na černou listinu, byl by lehce dohledatelný. Struktury represivního aparátu nefungovaly dokonale, a tak když skupina vystupovala pod názvem Marsyas, nebudilo to takovou pozornost, představitelé režimu zpravidla ani nevěděli, jací hudebníci skupinu tvoří.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Petra Kalandru přivedl do skupiny Jiří Jeřábek. První společný koncert byl naplánovaný v Jablonci nad Nisou. Jiří Jeřábek ovšem onemocněl a v autobuse se sešli pouze Petr Kalandra a Zuzana Michnová. Po cestě se společně domlouvali na repertoáru svého prvního společného vystoupení, pomohlo, že znali stejné kapely. Z představení nakonec vznikl čtyřhodinový koncert a stal se z něj základní kámen pro třináctileté společné působení Petra Kalandry a Zuzany Michnové.

<sup>22</sup> *Bigbít* [dokumentární seriál]. Režie SUCHÝ, Zdeněk, KRÍSTEK, Václav, TÝC, Zdeněk, KUČERA, Václav. Česko, 1995–2000, díl 21, 40:19–41:41.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Srov. *Legenda folku a country*, D1, 46:38–46:55.

Domovskou scénou Marsyas byla Malostranská beseda, kde se skupina po dobu pěti let snažila každý měsíc předvést jednu novou píseň.<sup>25</sup> Často během večera vystoupil také Miroslav Kovářik se svými básněmi, Pražský výběr nebo Jazz Q. Marsyas si se zmíněnými skupinami přivydělávala také tzv. výchovnými koncerty ve školách. Zároveň vystupovala na řadě folkových festivalů v nejrůznějších českých městech. Nejvýraznější úspěch pravděpodobně zaznamenala na Portě 1974 v Českém Krumlově, kde se umístila jako druhá v kategorii folkových skupin za vítězným seskupením Bohdana Mikoláška.

Při nahrávání prvního LP v roce 1978 Marsyas vypomáhala skupina Labyrint pod vedením saxofonisty Pavla Fořta. Dalšími hosty byli prvořadí hudebníci Jiří Jeřábek (banjo), Michael Kocáb (klávesy), Ondřej Soukup (basová kytara), Ladislav Malina (bicí), Jiří Tomek (conga), Jan Hrubý (housle) a Emil Viklický (syntezátor). Přestože zněla studiová podoba jinak, než na co byli posluchači Marsyas zvyklí z koncertů, sklídila značný ohlas a stala se Tipem roku 1978 časopisu *Melodie*. Ve stejném roce ovšem začal Oskar Petr vystupovat současně také s Jazz Q Martina Kratochvíla, ke kterému postupně přešel úplně. Rok nato se s Československem rozešel zcela, když emigroval do Spojených států. Odchod Oskara Petra byl podle jeho slov i slov Zuzany Michnové nenávratný.<sup>26</sup> Oskar Petr se v budoucnu chtěl věnovat jiné, jazzovější hudbě.

#### 2.4.3 Marsyas 1978–1981 (Michnová, Kalandra, Vondráček, Skála)

Zuzana Michnová s Petrem Kalandrou tentokrát přizvali hned dva hudebníky: Jiřího Vondráčka, bratra Heleny Vondráčkové, který zpíval a hrál na dvanáctistrunnou kytaru, a kytaristu Pavla Skálu. O povedeném přeskupení podal svědectví Vojtěch Lindaur. Čtveřice nahrála desku *Kousek přízně* (1982),<sup>27</sup> stylově posunutou do „jižanského rocku, ale i country, latiny a blues“.<sup>28</sup> Tehdy se naplno

---

<sup>25</sup> ČERNÝ, Jiří. Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu. *Melodie*. 1980, 18 (6), s. 166.

<sup>26</sup> *Bigbít*, d21, 46:40–48:50.

<sup>27</sup> Album bylo nahráno i v anglické verzi: *Pieces of Favour* (1982). České texty do angličtiny přeložil Zdeněk Majer.

<sup>28</sup> MACEK, Petr, BEK, Mikuláš. *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Brno: Masarykova univerzita, 2003 [cit. 2021-7-6]. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

projevil tvůrčí talent Zuzany Michnové, která za necelý rok vyprodukovala více než deset nových písní. Příchod slavného Jiřího Vondráčka do Marsyas byl v hudebních kruzích přijat rozporuplně, o povedeném přeskupení se ale zmiňuje jak Zuzana Michnová<sup>29</sup>, tak Jiří Černý.<sup>30</sup> Marsyas se změnil, ovšem ne k horšímu. Podle Michnové přinesl Jiří Vondráček do skupiny více slušnosti, řádu a profesionality.<sup>31</sup> Čtvrtý člen, Pavel Skála, byl typ spolehlivého a technicky zdatného kytaristy, který pomáhal také při výstavbě textů: „Příchodem Pavla jsme získali citlivého muzikanta, který velkou měrou ovlivnil tvorbu Marsyas. Osobně jsem v něm potkala chápavého a vnímavého muzikanta, který umí reagovat na moje muzikantské potřeby. Proto jsme mohli napsat společně písně *Pasák* (za komoušů se musela jmenovat *Já a Můňa*), *Co tě čeká*, *Zlato a stříbro*.“<sup>32</sup> Ještě před nahráním LP *Kousek přízně* ovšem Jiří Vondráček přešel ke skupině Turbo (a v nahrávacím studiu pak ve skutečnosti hostoval).

#### 2.4.4 Marsyas 1981–1984 (Michnová, Kalandra, Skála, Nejezchleba)

Angažování Olina Nejezchleby (zpěv, violoncello, basová kytara, housle) a časté spoluúčinkování Jaroslava Petráska (bicí) způsobilo další výrazné posunutí k rocku. Pětičlenná sestava natočila album *Jen tak* (1984). Téhož roku se Kalandra připojil k ASPM (Amatérské sdružení profesionálních muzikantů) a vytvořil trio s Janem Spáleným a Františkem Havlíčkem. Stejněho roku se Olin Nejezchleba přidal k Vladimíru Mišíkovi. Oba odchody jako by podtrhovaly hudební posun od folku k rocku. Důležitou okolností také bylo, že fyzický stav Petra Kalandry se v té době začal výrazně zhoršovat. Jan Spálený hovoří o tom, že měli s Františkem Havlíčkem obrovské potíže udržet Petra Kalandru ve stavu, který by mu umožňoval vystupovat, a že často fungovali s Františkem Havlíčkem spíše jako zdravotníci než jako hudebníci.<sup>33</sup> Petr Kalandra mimo působení s ASPM natočil dvě alba s Blues Session: první v roce 1993 a druhé hned po propuštění

---

<sup>29</sup> Zuzana Michnová – *Jsem slavná tak akorát* [životopisný dokument]. Režie NĚMCOVÁ, Jitka. Česko, 2013, 48:50–49:10.

<sup>30</sup> ČERNÝ, Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu, s. 166.

<sup>31</sup> *Jsem slavná tak akorát*, 48:50–49:10.

<sup>32</sup> MICHNOVÁ, Zuzana. *Země Bójů*. Ed. Jan Šulc. Praha: Galén, 2008, s. 34.

<sup>33</sup> *Dobrá víla Kalandra*, 36:15–37:02.

z nemocnice 1995. Ve stejném roce předčasně zemřel na selhání plic ve střešovické nemocnici.

#### 2.4.5 Marsyas 1985–1989 (Michnová a spol.)

Poté, co Zuzana Michnová natočila s Michalem Pavlíčkem a Klaudiem Kryšpínem sólové album *Rány* (1985), opět obnovila skupinu Marsyas. Přizvala Petra Pokorného (kytara), Jiřího Veselého (basová kytara), Davida Nolla (zpěv, klávesy), Václava Bratrycha (saxofon) a Jiřího Chlumeckého (bicí). Tato formace již nebyla pevná, vše záviselo více méně na Zuzaně Michnové,<sup>34</sup> která pro album *V přítmí* (natočeno v prosinci 1987, vydáno 1989) sepsala všechny texty a většinu skladeb. Ještě než album vyšlo,<sup>35</sup> skupina přerušila činnost.

#### 2.4.6 Marsyas po roce 1989

Opakované pokusy obnovit skupinu Marsyas se v 90. a nultých letech neseťkaly s dlouhodobým úspěchem. V roce 2004 se Michnová sešla s Jiřím Vondráčkem a Pavlem Skálou a společně vydali kompilaci *Marsyas 1978–2004*, doplněnou o nově nahranou píseň *Země Bójů*. Při té příležitosti uspořádali koncert a přislíbili obnovení aktivit, k čemuž již nedošlo.

#### 2.4.7 Shrnutí historie Marsyas

Pro všechna čtyři období je příznačná právě jedna vydaná deska. Nahrání desky zároveň jako by předznamenalo konec daného seskupení. Zuzana Michnová pak fungovala jako organizační pracovnice, která za odpadlé členy stále vyhledávala nové. Proces to byl dlouhodobě neudržitelný, o čem svědčí také fakt, že každé nové

---

<sup>34</sup> Média v té době psala o skupině jako o Zuzaně Michnové a Marsyas nebo Zuzaně Michnové a spol. *Jsem slavná tak akorát*, 33:09–33:35.

<sup>35</sup> Album *V Přítmí* nahrála tato sestava: Zuzana Michnová (zpěv, autorka textů a většiny skladeb), David Noll (zpěv, klávesy), Petr Pokorný a Petr Roškašňuk (kytary), Petr Michalík (basová kytara) a Pavel Pulkert (činely, hi-hat). Jako hosté byli přizváni Jiří Chlumecký (bicí), Jiří Veselý a Jaroslav Nejezchleba. Kritika nepřijala desku s nadšením: Ondřej Konrád ji například v recenzi hodnotil takto: „Michnová se cítí líp uprostřed folkrockové atmosféry, kterou dokonale vytvářeli ‚staří‘ Marsyas.“ KONRÁD, Ondřej. *V přítmí. Melodie*. 1989, (12), s. 379.

sdružení vydrželo společně kratší časový úsek. Nakonec se skupina Marsyas zúžila na Zuzanu Michnovou a hosty.

Největší slávu zažila trojice Zuzana Michnová – Petr Kalandra – Oskar Petr. V 70. letech se stala skupina možná nejpopulárnější folkovou skupinou, a to právě v tomto složení.

## **2.5 Identita Marsyas**

Identita všech populárních hudebních skupin závisí na více faktorech. Jsou to především hudební vzory, které skupiny poslouchají, napodobují, z jejichž nahrávek se učí technickým dovednostem. Tyto vzory pak mají podle Simona Frithe velký podíl na zakládání i rozpadu skupin.<sup>36</sup> Autentičnost Marsyas bude druhým stěžejním bodem této kapitoly a osvětlíme ji za pomoci charakteristik členů Marsyas: Petra Kalandry, Zuzany Michnové a Oskara Petra. Důvod, proč budeme popisovat charakter a způsob života jednotlivých členů, je, že charisma interpreta hraje důležitou roli při hudebním představení. Zpěvák působí na koncertě nejen svými hudebními schopnostmi, ale také svým vystupováním (ať už stylizovaným, nebo upřímným). Posluchač vnímá interpretova gesta, řeč těla, a utváří si o něm určitou představu, která se do větší či menší míry shoduje s jeho skutečným já. Tyto performační jevy působí na posluchače a spoluutváří celkový význam písně, proto je například tvorba Petra Kalandry neodmyslitelná od jeho image, který kolem sebe vytvářel, od vlastního obrazu svobodomyšlného umělce a bezstarostného člověka.

Společné vzory jsou podle Simona Frithe základem pro vznik a rozpad skupin: „Ve většině žánrů populární hudby vzniká tvorba z posedlosti poslechem hudby; do procesu je tak zabudován určitý ‚druh fanouškovství‘, což je důvod, proč když se kapely dávají dohromady a rozpadají, dělají to [...] ve jménu svých různých hudebních vzorů, s odkazem na své sbírky desek.“<sup>37</sup> Jinými slovy, poslech stejných hudebních kapel pomáhá při sblížování hudebníků, což byl také případ Marsyas. Svědčí o tom výpovědi samotných členů skupiny. Stalo se tak Zuzaně Michnové a Petru Kalandrovi při cestě do Jablonce, kdy před prvním společným vystoupením

---

<sup>36</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 55.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 40.



probírali repertoár; při angažování Oskara Petra v Malostranské besedě, který zazpíval píseň Neila Younga; ale také když se Oskar Petr chtěl věnovat jiné, jazzovější hudbě a odešel k Jazz Q.<sup>38</sup> Petr Kalandra a Zuzana Michnová čerpali inspiraci od anglosaských písničkářů nebo skupin: Bob Dylan, Joan Baez, Donovan, Beatles, Rolling Stones, Melanie, Jefferson Airplane, Joni Mitchell a především čtveřice Crosby, Stills, Nash & Young, ke kterým bylo vystupování Marsyas také nejvíce připodobňováno. Podobnost byla zřetelná jak v hudbě (čisté vícehlasy, bluesová schémata písní), tak ve vizáži hudebníků (srov. účes Oskara Petra a Grahama Nashe nebo Petra Kalandry a Neila Younga).<sup>39</sup> Některé písně těchto amerických vzorů členové Marsyas převedli do češtiny: *Teach Your Children* Grahama Nashe (Oskar Petr – *Zní*), Petr Kalandra interpretoval český překlad Vladimíra Kose písní *Heart of Gold* a *Old Man* Neila Younga (Kosovy překlady nesou názvy *Moje místo* a *Dětské šaty*).

#### 2.5.1 Zuzana Michnová

Zuzana Michnová (\* 31. března 1949 v Jihlavě) byla vedena ke zpěvu již od dvou let. Její otec, příslušník anglické osvobozené armády, se v cizině naučil lidové písně (ale i písně Elvise Presleyho), které doma zpíval se Zuzanou a její sestrou. Zuzana Michnová se poprvé uvedla do folkového prostředí s pražskou skupinou Folksingers. Z této původně osmičlenné sestavy postupně odcházeli jeden člen za druhým, až zbyla samotná Zuzana Michnová s Václavem Prejzkem. Společně získali zvláštní cenu poroty na Portě 1970. Poté odešel i Václav Prejzek, Zuzana Michnová se dala dohromady s banjistou Jiřím Jeřábkem, který po necelém půlroce přizval Petra Kalandru, což byl základ pozdější skupiny Marsyas. V té působila jako lídr do roku 1988 a při jejím obnovení v roce 2004. Mimo to nahrála výše zmíněnou

---

<sup>38</sup> Když Oskar Petr popisuje příčiny odchodu, uvádí, že měl postupem času jednak na Marsyas větší hudební nároky, chtěl rozšířit kapelu o další hudební nástroje, zlepšit rytmiku apod., a jednak poslouchal trochu jinou hudbu: anglického kytaristu Johna McLaughlina (známého též jako Mahavishnu), který hrával s kapelou styl zvaný jazz fusion, jazzmana a pianistu George Juka nebo kapelu Steely Den zahrnující prvky z jazzu, latiny, R&B a blues. *Bigbít*, d21, 46:40–47:17.

<sup>39</sup> Zuzana Michnová často připomínala zase zpěvačky Joni Mitchell nebo Joan Baez.

významnou sólovou desku *Rány* (1985) s kytaristou Michalem Pavlíčkem a bubeníkem Klaudiem Kryšpínem.

Zuzana Michnová je především vynikající zpěvačka, jejíž zvonivý hlas (zajímavé je, že v některých vícehlasech zpívala níže než Petr Kalandra) je snadno rozpoznatelný. Jak už jsme zmínili dříve, Zuzana Michnová byla také organizačně schopná. Zpravidla ona zařizovala pro Marsyas koncerty, nahrazovala odpadlé členy nebo vyřizovala problémovost textů ve vydavatelstvích. Kromě toho na jevišti i mimo něj působila jako ženský idol krásy.<sup>40</sup> Její tělesný půvab přitahoval na koncerty širší obec a za Marsyas se například podle Marka Ebena nechodilo jenom kvůli hudbě, ale také kvůli obrazu, který kolem sebe vytvářel.<sup>41</sup> Zuzanina krása pak měla o to důležitější roli ve spojení s texty, které nejčastěji tematizují vztah mezi mužem a ženou, a interpretka v nich působí jako středobod vyprávění a v případě Zuzany Michnové i jako hlavní role, neboť se svěřuje se svými pocity a zážitky.<sup>42</sup> Na jevišti působila Zuzana Michnová svérázně, občas až nespoutaně. Jiří Černý komentuje tuto její charakteristiku takto: [...] Zuzana onehdy v Branickém divadle sotva mluvila, ale zpívala pak vůči textu i klukům citlivěji, vícehlasy se vyrovnaly. Když je moc zdravá a nespoutaná, někdy se mění v nezvladatelný živel.<sup>43</sup>

### 2.5.2 Petr Kalandra

Petr Kalandra (\* 10. března 1950 v Praze) vystoupil již jako dítě v televizním pořadu *Hledáme písničky pro děti*, v němž zazpíval píseň Jaromíra Hořce *Chtěl bych umět blues*. V roce 1969 se mu s otcem podařilo vycestovat přes Tunis do Ameriky, z níž si kromě celoživotních zkušeností, zážitků a historek přivezl i cenné a v Česku ojedinělé desky amerických autorů.<sup>44</sup> Tyto nahrávky pak mohl doma

---

<sup>40</sup> Jeden příklad za všechny podává o Zuzanině kráse fanoušek a hudební kritik v jedné osobě Vojtěch Lindaur: „Do tria Marsyas (možná i do Zuzany, která mi z profilu tak mocně připomínala Joan Baezovou) jsem byl zamilovaný od prvních koncertů“. MICHNOVÁ, *Země Bójů*, s. 136.

<sup>41</sup> *Jsem slavná tak akorát*, 27:40–27:57.

<sup>42</sup> ČERNÝ, Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu, s. 166.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Kalandra nejdříve pracoval na ruzyňském letišti (dnes Letiště Václava Havla), z něhož si často vozil domů různé nejnovější zahraniční desky, a později působil dokonce jako prodavač v obchodě s gramofonovými deskami.

poslouchat, napodobovat, a tím se z nich učit a také je půjčovat přátelům. Petr Kalandra dále vlastnil cenné předměty, v tehdejší Československu nevídané: kytaru Yamaha 60, gramofon Dual, sadu harmonik, kazetový přehrávač; a také vůz Volkswagen „brouk“, v němž jezdil Marsyas na koncerty.<sup>45</sup> Cennosti přivezené ze Spojených států spoluutvářely image Petra Kalandry v souladu s jeho osobností a způsobem života.

Petr Kalandra o sobě podle svých kolegů vytvářel mýtus svobodného člověka, květinového dítěte, na kterého jsou „bolševici krátký“.<sup>46</sup> Hovoří se o něm jako o neustále pozitivně naladěném, přátelském člověku, jenž stále snil, žil ve svém vlastním světě, jenž se často míjel se skutečností. Petr Kalandra byl výrazně ovlivněn Amerikou, zemí, jejíž svobodu obdivoval a jejíž kus se snažil přivést do Československa. Ze Spojených států si odvezl také spoustu historek, které si často přibarvoval a vymýšlel.<sup>47</sup> Ať už byly jeho příběhy skutečné či vyfantazírované, efekt na okolí měly značný: osobnost Petra Kalandry se ve folkovém prostředí stala symbolem svobody, která mnohým pomáhala přežít těžké období 70. let. Tento styl bohémského života pak přenášel také do své tvorby, na jeviště a na své posluchače. Když publikum slyšelo například jeho píseň *Postavím si dům z obilí*, z úst květinového dítěte zněla upřímně, silně a opravdově, a tedy i její působivost byla diametrálně odlišná, než kdyby v té době stejný text představil kdokoli jiný. Zároveň měl jeho životní styl i svou odvrácenou stranu. Jeho svobodomyšlnost se dotýkala jeho osobního rodinného života<sup>48</sup> a vyústila ve značné zdravotní problémy způsobené alkoholismem, které ovlivňovaly koncertování: když například během večera příliš kouřil, ztrácel dech.<sup>49</sup>

### 2.5.3 Oskar Petr

Oskar Petr (\* 16. května 1952 v Praze) se narodil do hudebně založené učitelské rodiny. Rodiče zpívali ve Sboru pražských učitelů, strýc Josef byl dirigentem bratislavského Národního divadla. V mládí vystudoval střední výtvarnou

---

<sup>45</sup> *Bigbít*, d21, 53:13–53:41.

<sup>46</sup> *Dobrá víla Kalandra*, 15:49–16:18.

<sup>47</sup> Tamtéž, 6:30–7:00.

<sup>48</sup> Tamtéž, 28:48–39:30.

<sup>49</sup> ČERNÝ, Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu, s. 167.

školu na Lidové škole umění ve Štítného ulici a mezitím objížděl pěvecké soutěže. V letech 1970–1975 ho ve zpěvu doučoval sólista Národního divadla Jaroslav Gleich na Konzervatoři Jaroslava Ježka.<sup>50</sup> Po studiu si přivydělával jako rekvizitář Národního divadla a příležitostně prodejem svých olejomalb a pastelů. Od roku 1972 vystupoval v Malostranské besedě s pořadem *Písničky z obou kapes* a rok poté zde zaujal Zuzanu Michnovou a Petra Kalandru. Celý život se zajímal o Spojené státy americké, v roce 1979 tam emigroval a o sedm let později získal americké občanství.

Oskar Petr nosil dlouhé kudrnaté vlasy a plnovous. Při nahrávání videí k písni musel on a Kalandra zpočátku schovávat dlouhé vlasy v čepicích, aby neprovokovaly představitele režimu. Jeho texty jsou také více protirežimní, pro Oskara Petra bylo typické vyjadřovat svou kritiku v básnických obrazech, jejichž význam byl někdy více a někdy méně skrytý. Jemný bluesový hlas Petra Kalandry a zvonivý hlas Zuzany Michnové vyvažoval Oskar Petr svým přesným a výrazově pružným hlasem, který byl osou trojhlasů. Petrovo výtvarné vzdělání se promítalo v některých textech (*Barvám, Paleta*) a zúročil jej také při přípravě obalu první desky *Marsyas* (1978).

## **2.6 Performance: vystupování *Marsyas***

Jak píše Simon Frith,<sup>51</sup> performance znamená v první řadě komunikativní proces. Vyžaduje publikum a odvíjí se od interpretace textu, kterému dává performer specifický význam za pomoci rétoriky, gest a řeči těla. Stejně jako Frith tedy chápeme performance jako komunikaci mezi vystupujícím a příjemcem sdělení v konkrétním časoprostoru.

Každá performance je situována do určitého místa a času a podílí se na ní také další nehudební faktory jako off-stage vystupování hudebníků, jejich vizáž a schopnost komunikovat s publikem. Když jsme dříve zmiňovali pět Fabriho kritérií pro zařazení interpreta k hudebnímu žánru,<sup>52</sup> hodnota tohoto pojetí spočívá v tom, že performance plní klíčovou roli v estetice populární hudby. Dobří písničkáři znají publikum a vědí, kdy mají podle reakcí posluchačů zahrát rychlou nebo pomalou píseň, kdy je třeba zapojit obecenstvo a kdy vyprávět příběh ze života. Herní

---

<sup>50</sup> MACEK, *Český hudební slovník osob a institucí*, heslo: Oskar Petr.

<sup>51</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 204.

<sup>52</sup> FABBRI, *A Theory of Musical Genres*, s. 81.

schopnosti pak podle Simona Frithe tvoří pouze padesát procent úspěchu, druhá polovina závisí na tom, jak folkař umí zacházet s publikem.<sup>53</sup> Pro vydařené představení jsou tak důležité „hodnoty týkající se spolupráce s publikem, schopnost hrát s dalšími lidmi; hodnoty důvěry, spolehlivosti a určitá míra profesionality“.<sup>54</sup>

Podíváme-li se blíže na folkové prostředí, platí určité konvence při vystupování folkových skupin v tom, jak je postavené pódium, jak se chová publikum a jak performeři. Niall MacKinnon v této souvislosti píše o „propracovaném budování neformálnosti“,<sup>55</sup> neboť podle jeho slov folkové hodnoty přirozeného, spontánního a okamžitého jsou ve skutečnosti realizovány vědomě a záměrně tak, že písničkář například odhaluje publiku pouze svoji stylizovanou tvář. Jinými slovy, folkař své nekorektní chování na koncertě pouze předstírá, nasazuje si takovou masku, jakou předem zvolí. Dělá to z různých důvodů: aby zaujal, aby byl divákovi bližší nebo je to jeho obrana proti nervozitě (jako v případě Vladimíra Merty). Mimo pódium a v běžném životě se ovšem chová jinak.

Skupina Marsyas pak byla na svých koncertech unikátní zejména díky jedinečnému přínosu osobnosti Petra Kalandry, který nedělal tlustou čáru mezi svým off-stage chováním a vystupováním na pódium. Jeho otevřenost a spontánnost byly stejné při veřejném koncertě jako při večerním táborovém zpívání s přáteli. Petr Kalandra se při hraní nejlépe cítil v momentě, kdy měl přímý a blízký kontakt s posluchači.<sup>56</sup>

Vystupování Zuzany Michnové a Oskara Petra na pódium se nijak výrazně nelišilo od chování soudobých hudebníků. Oskar Petr si držel vizáž městského folkaře, který se nebojí napadat zakořeněnost a strnulost politického režimu. V tomto ohledu se dá srovnat například s pražským písničkářem Vlastimilem Třešňákem. Zuzana Michnová zase v 70. letech působila svou krásou jako populární zpěvačky-madony. Současně se od komerčních umělců lišila nebojácností ukazovat svět takový, jaký je – ať už špinavý, nebo čistý.

Vystupování Marsyas bylo velice specifické. Oproti sólovým zpěvákům s kytarou byla jejich koncertní hudba více ovlivněna dobrým či špatným

---

<sup>53</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 53.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>56</sup> *Dobrá víla Kalandra*, 30:50–31:47 a 45:40–46:00.

nazvučením. Specifičnost performance Marsyas výstižně popsal Jiří Černý v článku z roku 1980,<sup>57</sup> kdy již Marsyas hrál ve složení Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Jiří Vondráček a Pavel Skála:

*Když se sejde únava z cestování s neklidem ze špatné akustiky, nevyprodaného sálu nebo i ze slavného jména mezi posluchači, ztrácejí zpěváci a hudebníci Marsyasu úsměv a nahrazují uvolněnost snahou. [...]*

*Posluchači to vycítí, ale zpravidla jim to nevadí. Brodí se tím proudem se zpěváky, zvědaví, kdy a jak to skončí. Někdy tu smůlu protrhne vtip, někdy kolosální, a tím právě osvobozující kiks. A téměř zaručeně každá nečekaná, byť jen sebemíň milá reakce publika.*

*Jsou umělci, na nichž nespapříte stín námahy. Předkládají vám hotové, bezvadné výrobky a pod jistou, vysokou mez spolehlivosti nikdy nejdou. To Marsyas nebyl a dodnes není. Vidíte muzikantům do rukou, slyšíte, když se dohadují o tóninách a když se během koncertu nahlas přou, jak se která písnička doopravdy jmenuje. Vondráček s Kalandrou vyimprovizují krokovou klauniádu à la Shadows z okamžitého nápadu, který někde rozesměje, někde ne, ale nezamrazí vás při něm šmíra ani vypočítavost. Jako byste nakukovali do ševcovské dílny a cítili vůni kůže i zápach bělidla.<sup>58</sup>*

Otevřenost a spontánnost Marsyas, o které píše Jiří Černý, může být samozřejmě do větší či menší míry připravená a záměrná. Nicméně důležité je, že na publikum působila skupina autenticky, a to byl základní prvek všech vystoupení Marsyas a jeden z hlavních důvodů jeho popularity.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> ČERNÝ, Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu, s. 166.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Srov. DORŮŽKA, Petr. První vydání alba Marsyas (1978) [sleevenote k prvnímu albu *Marsyas*]. In MICHNOVÁ, Zuzana. *Země Bójů*. Ed. Jan Šulc. Praha: Galén, 2008, s. 128.

### 3 Písňe skupiny Marsyas

Ve druhé části bakalářské práce analyzujeme písňe tři nejvýznamnějších představitelů Marsyas – Zuzany Michnové, Petra Kalandry a Oskara Petra. Věnujeme více pozornosti písňovým textům než hudební složce, jejíž interpretaci provádíme v situacích, kdy hudba výraznou měrou ovlivňuje nejen celkové působení písňe, ale také samotnou podobu slov. Přestože se v celé práci snažíme podat ucelený portrét skupiny Marsyas, tvorba Zuzany Michnové, Petra Kalandry a Oskara Petra je natolik odlišná, že analyzujeme jejich poetiky zvlášť a přitom máme na paměti jejich společnou performance.

Před samotnou analýzou popíšeme charakter písňového textu a jeho recepci, jež se v mnoha ohledech liší od tichého vnímání textu, jako je báseň. S tím souvisí také různé varianty zápisu slov písňe a problémy (např. zápis interpunkce), se kterými se musí badatel při přepisu písňového textu vypořádat, což podrobněji komentujeme v kapitole 3.2 *Textace textů Marsyas*.

Na závěr ještě upřesněme námi používané pojmosloví, konkrétně dva termíny. Prvním je *verš*. Přestože samotná píseň verše neobsahuje, při popisu struktury textu s tímto termínem pracujeme stejně jako při popisu poezie. Když napíšeme třetí verš textu písňe, myslíme tím třetí řádek našeho opisu písňového textu. Druhou dílčí otázkou je použití slov *převod* a *překlad* ve smyslu *převodu/překladu* textu písňe do jiného jazyka. Tato problematika vzniká ve chvíli, kdy se z cizího prostředí převezme hudba a napíše se k ní český text, který může a nemusí být svým obsahem podobný originálu. Jelikož se některé české verze od původních textů předávanými informacemi výrazně liší (např. *Heart of Gold* Neila Younga popisuje nelehký život horníka a Vladimír Kos v *Dětských šatech* reflektuje smutek způsobený koncem dětství), někteří hudební kritici nepovažují za správné používat výraz *překlad*, ale pouze *převod*. Považujeme tento přístup za logický a v souladu s tím naším, neboť při adaptování písňe nejde o samotný obsah, ale o předávaný pocit, který se dá spíše *převést* než *přeložit*. Přesto používáme obě slova v podobném významu, a to kvůli nedostatku dalších synonym.

#### 3.1 Charakter písňe a rozdíly v analyzování textu písňe a básně

Na folkovou píseň můžeme nazírat ze dvou různých pohledů: ten první říká, že text písňe jakožto synkretického umění je neoddělitelný od jeho performačních

složek (charisma interpreta, čas a místo performance ad.), a tudíž bychom na jeho analýzu neměli klást stejná měřítka jako na analýzu básně; ten druhý si je vědom specifické funkce textu v písni, ale zároveň se nebojí používat stejné prostředky při textové analýze písni, které používáme při rozboru samostatně stojících textů. V naší práci volíme přístup druhý, stejně jako Josef Prokeš,<sup>60</sup> neboť se domníváme, že významová výstavba textů se podílí na celkovém působení písni.

Při analýze písni a básně ovšem existuje řada rozdílů, na které se nyní blíže soustředíme.

### 3.1.1 Rozdíl mezi nízkou a vysokou kulturou v přístupu k písni

Důležitý rozdíl při srovnávání přístupu k básni a populární písni se dá širše charakterizovat jako rozdíl mezi vysokou a nízkou kulturou. Theodor W. Adorno rozlišoval mezi „jedinečností“ vysokého umění, jehož význam a efekt závisí na jeho formě, a na druhé straně „funkčností“ nízkého umění, jež slouží nějakému cíli. John Fiske předefinoval Adornovo pojetí jako kontrast mezi mírou kvality a estetiky vysoké kultury, a mírou relevantnosti a produktivity (výkonnosti) nízké kultury. Podle Johna Fiskeho publikum vysokého umění hodnotí dílo na základě jeho samého, kdežto publikum nízkého umění vnímá předmět na základě toho, jaký užitek může tomuto publiku přinést.<sup>61</sup>

Jak později uvidíme, písni Marsyas v sobě zahrnují rysy typické jak pro nízké, tak vysoké umění, což je jev pro folkovou píseň příznačný. Proto také přestává Simon Frith striktně oddělovat funkčnost, relevantnost a produktivitu nízkého umění na jedné straně a jedinečnou formu vysokého umění na straně druhé. Namísto toho přistupuje k folkové písni jakožto k fenoménu, jehož význam vytváří působení interpreta na posluchače, ať už je ho docíleno prostředky, které spadají více k umění vysokému, nebo nízkému.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> PROKEŠ, Josef. *Česká folková píseň: v kontextu 60.–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

<sup>61</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 18.

<sup>62</sup> Tamtéž.



### 3.1.2 Plynutí času při vnímání básně a písně

Recepce písně a básně se liší i v zacházení s časem při působení uměleckého díla na příjemce. Čtenář totiž může číst báseň, jak dlouho uzná za vhodné, kdežto posluchač je veden písní od začátku do konce v časovém limitu. Jak napsal již Vladimír Merta: „Čtenou poezii může čtenář vnímat takříkajíc na ‚dlouhé lokty‘. Může se kdykoli vrátit na kterékoliv místo básně, zkorigovat svůj první vjem. Vnímá ji v čase, který mu vyhovuje. [...] Čas písničky naproti tomu neúprosně plyne. Jednou ztracené (slovo či souvislost) posluchač prostě propásl.“<sup>63</sup> Čtenář poezie se tedy může v básni vracet, číst verše na přeskáčku nebo pozpátku, v čase, který si sám zvolí. Takovou možnost posluchač hudby nemá. V jedné drobnosti bychom s Vladimírem Mertou nesouhlasili, a totiž že vnímatel má možnost „zkorigovat svůj první vjem“ při opakovaném poslechu písní. I proto budeme k textové analýze přistupovat z pozice posluchače, který má texty písní naposlouchané a není vystaven neznámému, kde by se „utápěl v představě dojmů“<sup>64</sup>. Budeme si zároveň všimnout různých významotvorných prvků, které mohou publiku v čase představení uniknout, a budeme tak činit s vědomím, že žádná interpretace nemůže být všeobsahující.

### 3.1.3 Ústřední role zpěváka

Píseň se od básně liší také tím, že je na čtenáři, na které slovo, význam nebo obraz klade důraz. Je na něm i celková interpretace básně, jež může být mnohoznačná. Oproti tomu v písni interpretuje text zpěvák (ať už je sám textařem, či ne). To má podle Simona Frith<sup>65</sup> dva důležité důsledky: jednak je nutný kontakt s publikem, jednak přítomnost zpěváka implikuje nějaký narativ, v jejímž středu je sám zpěvák. Ten vyjadřuje pocity, prožitky, příběhy a posluchač přirozeně porovnává obsah písně s tím, kdo ji zpívá. Publikum se musí smířit s jistým omezením, neboť zpěvák je ten, který v daném okamžiku určuje, jak se má lyrický text nebo narativ vnímat, když volí svoji interpretaci textu: „Interpret dává textu smysl: vede posluchače, aby text vnímal tak, jak autor chce. Klade důraz na jím vybraná slova, volí intonaci, melodii a rytmus tak, že dává textu jednu linii

---

<sup>63</sup> MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990, s. 23.

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 169.

interpretace. Tím pomáhá posluchačům zorientovat se, ale na druhou stranu jim bere právo přizpůsobovat si text písně jejich výkladům.“<sup>66</sup>

#### 3.1.4 Role textu v písni

Podle Simona Frithe jde v písni především o výpověď (*expression*).<sup>67</sup> Autor předává pocit, a to spojením hudby, textu (a zároveň jím zvolenou interpretací), gest a řeči těla. Text samotný pak nabývá hodnoty v souvislosti s celkovou výpovědí písně. Podle Frithe dobrá píseň není určena na základě propracovaného obsahu svého textu, ale na základě jeho vhodného vztahu s ostatními složkami. I kdyby byl tedy obsah textu sám o sobě pro diváka nesrozumitelný, hudba a okolí písně může vyvolat pocit sounáležitosti, pochopení, hněvu či radosti.<sup>68</sup>

Simon Frith následně dochází k závěru, že tématem při rozboru písně nejsou slova, ale slova v provedení (*words in performance*). S tímto pojetím se pak otevírají nové možnosti analýzy. Text písně je formou řečnictví, rétoriky, a proto je třeba mít na mysli apel zpěváka na posluchače. Z tohoto úhlu pohledu tu píseň není proto, aby přenášela význam slov; ale naopak slova zde fungují proto, aby přenášela význam písně.<sup>69</sup>

Frith dále hovoří o tom, že pro hudební žánry je příznačné, co se v nich zpívá a jak se o tom zpívá. V bluesových textech se například „láska málokdy podobala éterickému, ideálnímu vztahu tak často zobrazovanému v populárních písních. Láska byla vykreslována jako křehký, často ambivalentní vztah mezi nedokonalými bytostmi. Jinými slovy, byla realisticky portrétoována jako vícerozměrná zkušenost“.<sup>70</sup> Žánrová pravidla často určují nejen obsah textů, ale také výběr

---

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>68</sup> Odlišný pohled na rozbor písní přinesl například Aidan Day, který rozebíral Dylanovy hudební texty jako básně. Svůj přístup odůvodňuje rozbořem vybraných textů, v nichž nachází lyrické rysy typické pro modernismus, například „poetickou bohatost významů“ nebo „hustotu slovních významů“. Zabýval se pak v Dylanových textech hlavně jejich mnohovrstevnatostí, morfosyntaktickými nejasnostmi, množstvím aluzí a slovních hříček a podobných vlastností charakterizujících básně. FRITH, *Performing Rites*, s. 177.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 162.

zpívaných slov; srovnajme například lexikum používané v rapu, soulu, country, folku či popu, jež se od sebe zpravidla velmi liší.

### 3.1.5 Rozdíl v rytmu písně a básně

Rozdíly mezi písní a básní se týkají také některých formálních rysů textu. Jedním z nich je rytmus. Rytmus v českém sylabotónické básni je dán pravidelností či nepravidelností slabik a slovních přízvuků ve verši, zatímco v písni hraje zásadní roli v rytmu hudba. Rytmus básně tedy může být pravidelný, pak mluvíme o vázaném verši (s příslušným metrem, jako je např. jamb, daktyl, trochej, daktylotrochej ad.), nebo nepravidelný, pak mluvíme o verši volném.<sup>71</sup> V písni oproti tomu probíhá text zároveň s hudbou, která je pravidelná s ohledem na čas, jež proběhne mezi určitými částmi skladby. Píseň se pak dělí na pravidelné časové úseky, tzv. takty, které obsahují například tři nebo čtyři doby. Folk pak nejčastěji přejímá dvanáctidobé a šestnáctidobé bluesové formy. Tato hudební strukturní pravidelnost následně do jisté míry vyžaduje také pravidelnost písňového textu, který musí být zazpíván ve vymezeném čase, a ovlivňuje tedy i výběr slov.<sup>72</sup>

Z řečeného vyplývá, že se uplatňuje jiné měřítko v určování pravidelného rytmu v básni než v písni. Tradice českého sylabotónismu v básni sleduje dva faktory: počet slabik (syllab) ve verši a umístění přízvuků ve verši, přičemž čeština klade důraz na první slabiku slova.<sup>73</sup> Pokud jsou tyto faktory v dominantní míře uplatněny, můžeme metrické schéma určit například jako osmislabičný jamb (báseň obsahující osm slabik ve verši s přízvukem na lichých slabikách). Důležité je to zejména proto, že na čtenáře působí rytmus jakožto pravidelná síla, jež se přenáší z verše na verš a jejíž opakování či porušování může sloužit specifickým záměrům autora.

---

<sup>71</sup> Srov. IBRAHIM, Robert, PLECHÁČ, Petr, ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*, Praha: Akropolis, 2013.

<sup>72</sup> Srov. PISTORIUS, Vladimír. Filkovi na kahloty: Příspěvek k teorii písňového textu (1984). *Lidé Města*. 2020, 22(1), s. 87.

<sup>73</sup> Výjimku tvoří slova, před nimiž se objeví jednoslabičná předložka. Slovní přízvuk se pak posouvá na předložku.

Rytmická pravidelnost písňového textu se těmito faktory neřídí. Je vůbec otázkou, zda můžeme o nějaké rytmické pravidelnosti či nepravidelnosti hudebního textu mluvit, neboť text je v rytmu podřízen hudbě. Pokud má jeden verš vyšší počet slabik nebo důrazů než druhý (v rytmicky si odpovídajících taktech), interpret se s problémem snadno vypořádá tak, že některá slova zazpívá rychleji. Srovnajme například kratší text konce první sloky písně *Solný sloup* od Petra Kalandry *jenže najednou musíš pochopit / co je to za potíž* s výrazně delším textem druhé sloky v stejné části písně *jenže kdo vyplní prázdnotu v očích tvých / a ukáže ti, kde nalézá se zdviž*.

Prvek, který se v písni projevuje naopak výrazněji než v sylabotónické básni, je délka slabik (určující hodnota jiného veršového systému – časoměry). Dlouhé vokály (zejména dlouhé „á“ a „í“) umožňují zpěvákům držet notu déle, jsou lépe „zpívatelné“. Jsou proto také často uplatňovány na významných místech písně, především na koncích veršů.

### 3.1.6 Rým v básni a v písni

Rým coby zvuková podobnost dvou slov (sláma – máma) je přítomný jak v poezii, tak v písňových textech, a plní v nich podobnou funkci: působí libozvučně, usouvztažňuje rýmové dvojice, zesiluje rytmus textu, zdůrazňuje konce verše (koncový rým), pomáhá k lepšímu zapamatování slov aj. Přesto můžeme v používání rýmu v básni a písni najít odlišnosti.

Zatímco v současné české poezii jsou běžné básně s rýmem i bez něj, nerýmovaný písňový text je v českém prostředí považován za příznakový. Příčiny mohou být různé: pokud například charakterizujeme rým na základě jeho libozvučnosti, tak je v mluveném (zpívaném) slově výraznější než ve slově tištěném; dalším důvodem může být, že píseň se vyjadřuje zkratkovitě, a rým pak mezi jednotlivými promluvami funguje jako transparentní pojítka; nebo že struktura písně se musí do jisté míry držet pravidelné hudební struktury, a rým je spjatý spíše s pravidelnými uměleckými formami; nebo že čas v písni plyne bez ustání a rým má funkci záchytného bodu, pomocí něhož se posluchač v písni lépe orientuje.

Rozdíl v používání se netýká pouze koncového rýmu, ale týká se také rýmu vnitřního. Ten může být v písni zřetelnější. Zaprvé díky tomu, že slova slyšíme vyslovená, zadruhé jej může zdůraznit melodie a rytmus hudby a zatřetí jej může vytyčit sám interpret. Výhodou také je, že se může rýmová dvojice objevit na jakékoli

pozici v pomyslném verši, dokonce i v těsné blízkosti. Rytmus je totiž přizpůsoben rytmu hudby, a tak například jednoslabičné slovo může trvat déle než slova víceslabičná či celé promluvy. Názorným příkladem, jak se s použitím vnitřních rýmů (zde přesněji asonancí) dá pracovat, je text písně Zuzany Michnové *Zlato a stříbro*. V této písni všechny liché verše slok začínají jednoslabičným slovem s dlouhým „í“ (popořadě *lží, spíš, víc, blíž, lží a věř*, které se konceptu vymyká), jež trvají dvě doby, tedy stejný čas jako následujících šest slabik (v prvním verši *Lží unavuju nejvůš* atd.). Opakující se dlouhý vokál „í“, kterým text začíná, je dominantním prvkem celé písně (vyskytuje se celkem 33×). Má vliv na strukturu textu i na výběr slov (neboť existuje omezený počet jednoslabičných slov s dlouhým „í“).

### **3.2 Textace písní Marsyas**

Písně a s nimi i texty Marsyas jsou zachyceny na různých hudebních nosičích (LP, CD). S příchodem nových elektronických médií se dá většina písní nalézt také na YouTube nebo v aplikaci Spotify, v níž jsou nahraná jak celá alba, tak jednotlivé písně, a to ve stejném znění, v jakém vyšly na CD. Nicméně řada písní, které Marsyas pravidelně hrával, nebyla natočena ve studiovém provedení, a jejich zvuk mají jen pamětníci, kteří si nahrávali koncert na svá odposlechová zařízení. Část tehdejší hudební tvorby Marsyas zůstává tedy skryta. Tento nedostatek si uvědomovali sami hudebníci (Oskar Petr a Zuzana Michnová) a požádali držitele koncertních nahrávek, zda jsou ochotni je poskytnout k vydání. Fanoušci pomohli, a vzniklo tak dvoualbum *Marsyas: V Mýdlových bublinách* (2012), které shrnuje živou tvorbu Marsyas z let jeho nejvydařenějšího působení 1973–1978. První CD představuje zpravidla písně, které dosud nevyšly a šlo o převody z anglosaských kultur (titulní *V mýdlových bublinách – Rock'n'Roll Gypsies*, *Vem mě s sebou do svých snů – Help Me Make It Through The Night* atd). Druhé CD obsahuje známé, již nahrané písně Marsyas a dvě nově natočené od Oskara Petra – *Rybář* a *Gramofon s klikou*. Úplnou diskografii Marsyas pak můžeme nalézt v knize Vojtěcha Lindaura *Dávám, tak ber* (2013).

Při analýze písňových textů stojí badatel před otázkou, jaký zdroj má použít. Hudební texty se totiž mohou vyvíjet v průběhu času nebo se přizpůsobovat

konkrétnímu vystoupení.<sup>74</sup> Není proto divu, že existují různě znějící opisy. Dalším problémem je samotný zápis textu – rozdělení do veršů, interpunkce atd. – neboť písňový text je určen ke zpěvu, a proto například interpunkci může posluchač pouze vyvozovat z intonace a gest interpreta.

Některé písňové texty vyjdou knižně (např. sbírky Jiřího Suchého). Děje se tak zpravidla interpretům, o jejichž textech si vydavatel myslí, že mohou esteticky působit (a být prodejné) i bez hudebního doprovodu. Jinými slovy, texty samotné jsou vnímány jako natolik dobře jazykově a významově vystavěné, že mohou fungovat jako básně. Knižního zpracování svých textů se dočkala i Zuzana Michnová (*Země Bójů*, 2008). Tento výběr jejích textů se tedy nabízí jako primární zdroj k naší analýze. Přepisy textů vnímáme jako hodnověrné a jsou i schválené autorkou. Editor Jan Šulc opatřil knihu ediční poznámkou, ve které odůvodňuje svůj postup při opisování písní. „Při textologické přípravě svazku jsme nepřejímali členění textů z bookletů jednotlivých alb. Nově jsme řešili též psaní velkých písmen na začátcích veršů a interpunkci. Zvolenému úzu jsme přizpůsobili členění i u těch textů, k nimž jsme neměli žádnou tištěnou podobu.“<sup>75</sup> I při viditelně poctivé práci ovšem Šulc není v zápisu konzistentní, odchyluje se od vlastní normy jak v členění textu, tak při

---

<sup>74</sup> Alternativní verzi uvádíme na příslušném místě u rozboru písně *Zmrzlinář*.

<sup>75</sup> MICHNOVÁ, *Země Bójů*, s. 153.

zápisu velkých písmen.<sup>76</sup> Po vzoru Josefa Prokeše<sup>77</sup> tedy budou pro nás primárními zdroji LP a CD nahrávky a námi zvolený opis textů.

### 3.3 Poetika Marsyas

#### 3.3.1 Zuzana Michnová – Na poslední chvíli

Tvůrčí talent Zuzany Michnové se naplno projevil po odchodu Oskara Petra. Do několika měsíců vytvořila nový repertoár a na druhém albu Marsyas již deset textů z jedenácti napsala ona. Úvodní skladba desky *Na poslední chvíli* nese

---

<sup>76</sup> 1) Rozdělení veršů ve slokách je nelogické v písni *Co tě čeká* (s. 52). První strofa má veršů 6, druhá 4, třetí 5. Nejlepší je zápis první sloky, neboť v písni je znatelné rýmové schéma ABCABD. Podobně nekonzistentní je zápis refrénu *Znamení býka* (s. 26). Konec prvního refrénu je rozdělen do dvou veršů *se zavrtí, když přicházíš / a nejdeš sám, s rukama v kapsách*, v druhé variaci má stejná část verše čtyři *večer pro krásu / ráno pro zdraví / staré zahodí / nové vítá*. Zde jsou možná obě východiska, ale struktura by měla zůstat analogická. V písni *Jen tak* (s. 55) tvoří sousloví *dlouhý stůl* samostatný pátý verš strofy, přitom všechny sloky jsou psané v rýmovém schématu ABAB. Konečně nerovnoměrný je i zápis slok v *Blues navečer* (s. 21), první strofa (totožná se čtvrtou) má 3 verše, druhá a třetí 4. Lepší je ponechat čtyřverší ABCB. 2) Velká písmena klade Šulc vždy na začátek strof, následují-li po otazníku, a někdy na začátek verše vprostřed slok. Pociťuji nesoudržnost v písni *Zlato a stříbro* (s. 22) ve třetích verších slok: *Spíš* s velkým „S“, oproti tomu *blíž* a *věř* v příštích slokách s malým „b“, „v“. Nepřesnost je zřetelná ve *Velkoměstu* (s. 82): *Tam* a *párky* (druhá strofa, začátek 4. a 5. verše) mají mít velikost iniciál obráceně v souladu s ostatními slokami písně. 3) V refrénu *S Luisem* (90) Šulc změnil sousloví *Má sílu Anděl zkázy* z bookletů na *Má sílu Anděla zkázy* (Anděl zkázy odkazuje ke stejnojmennému filmu Luise Buñuela z roku 1960). Nevíme jistě, proč Šulc tento posun udělal, ze všech námi dostupných nahrávek zní verze první a navíc je v kontextu struktury textu pravděpodobnější dvouslabičné slovo. Z podmětu *Anděl zkázy* Šulc vytvořil novým zápisem nepřímý předmět, jenž působí jako přirovnání – má sílu jako Anděl zkázy, a dále nevyjádřený podmět *on* (směřující nejspíš k Luisi Buñuelovi, o kterém se v písni zpívá a kterému je píseň věnována). Na základě výše uvedeného si ale myslíme, že je Šulcův zápis nepřesný a mohlo by být scestné pouštět se do filologických interpretací nové verze.

<sup>77</sup> PROKEŠ, *Česká folková píseň*.

charakteristické formální i tematické rysy rukopisu Zuzany Michnové, a proto se na ni nyní blíže zaměříme.

*Zuzana Michnová – Na poslední chvíli*

*Kdy se konečně zmůžeš  
mluvit hlasem sametovým  
svědkem všeho je bůžek  
co nosíš na krku stále  
každodenně*

*I kytka uvadá záhy  
nejen, když ji nezaléváš  
když nemá dostatek vláhy  
a když je prostředí náhle  
vyměněné*

*Co dáváš, to jsou jen splátky  
jeden z pruhů na roletách  
to ráno na kusu látky  
bylo jinačí kouzlo  
nenadále*

*Mý tváře hoří jak sláma  
hádej, v kterým uchu mi zní  
to asi vzpomíná máma  
snad ta jediná zná mě  
dokonale*

*Dej volnost sobě nám  
a budem sdílet  
svůj úděl každý zvlášť  
a rovným dílem brát*



*Kdy se konečně zmůžeš  
hltat život tak jako já  
nikdy nebyl bys úžen  
ted' padá pomalu z půdy  
do sklepení*

*Tak radši sbohem si dáme  
ať nás cizí nerozsoudí  
pak soudce hlavu si láme  
a vyjde najevo příběh  
z donucení*

*Dej...*

Píseň obsahuje šest melodicky a rytmicky stejných slok. Slabičné i rýmové schéma strof je přísně dodržováno: první čtyři verše mají 7 nebo 8 slabik (osmou tvoří monosylabická předražená slova jako *co*, *ted'...*) a pátý verš je čtyřslabičné slovo (kromě spojení *do sklepení*, které má ovšem také přízvuk na první slabice a je rytmicky shodné); rým pak spojuje vždy dvě sloky k sobě, neboť čtyřslabičné slovo posledního verše se rýmuje s čtyřslabičným slovem z konce verše následujícího (*každodenně – vyměněné*), čtyřverší uvnitř sloky se drží polovičního střídavého rýmu (ABAC). Když se podíváme zblízka na rýmové páry z lichých veršů (*zmůžeš – bůžek, záhy – vláhy, splátky – látky, sláma – máma, zmůžeš – úžen, dáme – láme*), uvidíme, že všechna slova jsou dvouslabičná, přičemž první slabika je dlouhá (zpravidla dlouhé „á“), druhá slabika krátká. Ve zpěvu jsou tato slova zpívána synkopou (dlouhý vokál je držen dobu a půl). Druhé verše, přestože se nerýmují, se také vzájemně podobají: vždy končí dlouhým vokálem (buď „á“, nebo „í“) a kontrastují s okolními verši, ve kterých po dlouhé slabice přichází ještě krátká. Čtvrté verše jsou opět synkopické (dlouhá, krátká) a hned navázané čtyřslabičným slovem z pátého verše. Refrén písně je čtyřverší složené z jednoslabičných a dvouslabičných slov. Oproti slokám je počet slabik snížen na 6 a 5, a protože časová délka slok i refrénu je stejná (16 dob, tzv. bluesová šestnáctka), slova v refrénu znějí déle, jsou zvýrazněná. Důraz refrénových slov je zmnožen také rytmicky: první tři tóny jsou čtvrté (*Dej vol-nost*), následují

osminky na čtvrtou dobu (*sobě*), osminová pauza na první době druhého taktu vytvářející synkopu a teprve po ní slovo *nám*; v další části se opozice slov přicházejících na první osminku a druhou osminku násobí (*budem* × *sdílet*; *svůj úděl každý* × *zvlášť*; *rovným* × *dílem brát*) a vytváří tak napětí. Těžko určit rýmové schéma refrénu, ovšem rým se v něm bezpochyby uplatňuje. Znatelná je asonance tří veršů končících na dlouhé „a“ (u slov *zvlášť* a *brát* se shoduje také konsonant „t“) a jako rým fungují i slova *sdílet* – *dílem*, jež se navíc vyskytují v analogické části opakující se melodie refrénu.

Tato formální pravidelnost limituje výběr slov (preferování dvouslabičných a čtyřslabičných) a zároveň text i melodie působí jako celek, v němž nic nechybí, ale také do něj nelze nic vložit. Tato uzavřenost je v tvorbě Zuzany Michnové příznačná, až artistně vypadá pak píseň *Sám ví líp* (hudba Davida Nolla), v níž je zakončení veršů tvořeno pouze monosylaby (*sám* – *tam*, *dál* – *zval* apod.). V celém textu se vyskytují pouze čtyři tříslabíčná slova z celkového počtu 167 (2,4 %). Jednoslabičných je 79 (47,3 %), dvouslabičných 84 (50,0 %). Pro srovnání, výsledky Marie Těšitelové ad.<sup>78</sup> (1985) ukazují statistiku délky slov v odborných textech, v nichž jsou nejvíce zastoupena slova dvouslabičná (34,6 %), jednoslabičná (30 %), tříslabíčná (20 %), víceslabičná pak tvoří více než 15 %. Právě toto úzkostlivé naplňování předepsané formy činí texty kostrbatými, což byla ostatně vada, kterou producenti Marsyas vytýkali.<sup>79</sup>

Obraťme nyní pozornost zpátky k analyzované písni Zuzany Michnové a položme si otázku, jak souvisí tato uzavřenost formy s obsahem sdělení a s pocitem, který interpretka předává.

*Na poslední chvíli* je píseň o rozchodu, tematizující úskalí vztahu muže s ženou, z pohledu autorky spíše ženy s mužem. Láska zde není portrétována jako idealizovaný čas života jako v komerčním popu, ale naopak jako náročné soužití, svazující zápolení, při kterém člověk pozoruje chyby druhého. Píseň tedy spíše než o lásce promlouvá o jejím konci. Vzpomeňme na citaci ze Simona Frithe, který o lásce v bluesových textech píše jako o „křehkém a ambivalentním vztahu mezi nedokonalými bytostmi“, jako o „vícerozměrné zkušenosti“, která je „realisticky

---

<sup>78</sup> TĚŠITELOVÁ, Marie. *Kvantitativní charakteristiky současné češtiny*. Academia: Praha, 1985.

<sup>79</sup> ČERNÝ, Kdo zlaté struny nahrát zná?, s. 270.

portrétoována“.<sup>80</sup> Způsob, jakým Zuzana Michnová o náročnosti vztahu promlouvá, je dvojitý: pomocí metafor a přirovnání (*I kytky uvádá záhy / nejen, když ji nezaléváš / když nemá dostatek vláhy / a když je prostředí náhle / vyměněné*) nebo předáváním osobních zážitků a zkušeností (jež mohou být pouze stylizací interpretky), které jsou příznačné jen pro daný vztah (*To ráno na kusu látky / bylo jiná kouzla / nenadále*), ale pro posluchače je téměř nerozlučitelné, co se onoho rána stalo, a není to ani podstatné – nedořečenost vtahuje publikum dovnitř textu, vnímatel si pak dosazuje vlastní interpretace nebo vlastní zážitky. Každá sloka představuje jeden výrazný defekt vztahu, s tím, že závěrečná sloka vyjadřuje přímo (*Tak radši sbohem si dáme*), co bylo v předešlých jen náznakem. Předešlé sloky tedy fungují jako odůvodnění ukončení vztahu.

Významnou roli hraje v písni refrén. Zde je to typ refrénu, který funguje jako slogan – shrnuje pár slovy vše, co se detailně vyjadřuje v celém průběhu písně. Na rozdíl od jednotlivých slok, jež zpívá Zuzana Michnová sama, je zpíván trojhlasně. Refrén je výrazný také svou formou, která je v souladu s obsahem výpovědi. Zmiňovali jsme tzv. synkopy s osminovou pauzou na první době druhého taktu. Se změnou rytmu se řeč kostrbatí a ona osminová pauza je ve vyjádření významotvorná: tato pomlka je poprvé mezi slovy *Dej volnost sobě | nám*, podruhé *svůj úděl každý | zvlášť*, slova zčásti protikladná, jejichž opozice je pauzou zvýrazněna – dej volnost nejen sobě, ale i mně; budeme brát svůj úděl oba dva, ale každý sám za sebe. Refrén je zdůrazněn také morfosyntaxí: zaprvé přivlastňovací zájmena *sobě, nám* jsou vytyčena neobvyklou syntaktickou pozicí, častější varianta by byla: sloveso – přivl. zájmeno – předmět přímý (*Dej sobě volnost, Dej nám volnost*); zadruhé se mění slovesný způsob: z oznamovacího na rozkazovací.

Touto podrobnou analýzou formálních rysů písně *Na poslední chvíli* jsme chtěli naznačit, v čem spočívala specifická rukopisná Zuzany Michnové. Na jednu stranu můžeme vnímat onu strukturní úzkostlivost jako defekt, neboť řeč písně je výrazně jiná než řeč běžná, každodenní a text někde může působit kostrbatě. Na stranu druhou dodržet rytmickou a rýmovou šablonu vyžaduje nejen značný čas a práci, ale také tvůrčí talent, aby předávaný pocit měl efekt na posluchače. Limitovanost při výběru slov pak do jisté míry znemožňuje plynulý tok řeči, tím obdivuhodnější jsou

---

<sup>80</sup> FRITH, *Performing Rites*, s. 169.

texty Zuzany Michnové, které, ač byly leckdy nesrozumitelné i jejím kolegům,<sup>81</sup> dokázaly zaujmout a pocit písně třeba i za pomoci dobrých sloganů předat.<sup>82</sup>

### 3.3.2 Specifičnost poetiky Zuzany Michnové

Zuzana Michnová působila v Marsyas přes třicet let (1971–2004). S postupem času se měnili nejen její spoluhráči, ale také její rukopis. Pro 70. léta (neboli dvacátá léta života Zuzany Michnové, která je ročník 1949) bylo ústřední téma jejích písní úskalí vztahů mezi mužem a ženou. Změna vnějších a vnitřních podmínek (podepsání Charty 77 Jaroslavem Hutkou a Vladimírem Mertou a z toho pramenící komplikace jak pro sdružení Šafrán, tak pro folkovou obec; nebo také založení rodiny a dovršení třiceti let) zapříčinila vývoj tematický. Toto období tedy končí zhruba druhým albem *Kousek přízně* (1981), odchodem Jiřího Vondráčka a dalším přeorganizováním skupiny Marsyas. Zuzana Michnová poté nepíše tolik o lásce a touze, pro své písně si vybírá jiné motivy: některé texty například věnuje na počest svých oblíbených umělců (*Leonard* o setkání s Leonardem Cohenem, *S Luisem* o španělském režiséru Luisi Buñuelovi), až ikonickou se pro skupinu stala píseň *Marsyas a Apollón* vyprávějící řeckou báji o polobohu Marsyasovi, podle něhož byla skupina pojmenována. Posun se nedotkl jen tematického plánu, ale také vnitřku některých textů již hotových, například verš *Mám do třiceti daleko* (píseň *Příště se ti radši vyhnu*) se stal v určitém věku nedůvěryhodným a Zuzana Michnová poté na koncertech zpívala upravenou verzi *Mám do trafiky daleko*.<sup>83</sup>

Když na konci 70. let připravoval Jaromír Pelc antologii *Básníci s kytarou*, vybral do ní písňové texty Jana Buriana, Jiřího Dědečka, Ladislava Kantora, Vladimíra Mertu a Zuzany Michnové. Kniha určená pro edici Omega Mladé fronty ovšem nikdy nevyšla. Tak se alespoň prostřednictvím Jiřího Černého dozvídáme, jak tvorbu jediné autorky ve výběru Jaromír Pelc popsal.<sup>84</sup> Zuzana Michnová je podle něj „spontánní písničkářkou, která se zcela prostě a nehledaně svěřuje se svými pocity a city. Dělá to zpravidla s jistou přirozenou graciézností, její obrazy jsou

---

<sup>81</sup> *Jsem slavná tak akorát*, 42:58–43:14.

<sup>82</sup> Tamtéž, 41:40–42:09.

<sup>83</sup> Podle ústního sdělení pamětnice Lenky Hamajdové. Dne 14. července 2021.

<sup>84</sup> ČERNÝ, *Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu*, s. 166.

předmětné a její výrazivo živelně neuhlazené“.<sup>85</sup> Charakteristický rys Zuzany Michnové je podle Pelce její bezprostřednost a upřímnost. Stejně to viděla sama písničkářka: „Zjistili jsme, že ne každá písnička nám sedí, i když má docela poetická slova. Nejvíce nám vyhovují texty o tom, co může kdokoli z nás zažít, a já jsem zjistila, že bych mohla dost těžko zpívat třeba písničku o majáku, protože to bych musela bydlet aspoň v Bulharsku a chodit kolem majáku každý den. Zkrátka se těžko můžeme stylizovat do něčeho, co nám není blízké.“<sup>86</sup> Jinými slovy, jak shrnuje Petr Dorůžka, „žádná velká slova, hlavně upřímnost“.<sup>87</sup> S touto charakteristikou lépe vysvitne také tematický posun textů – těžko si představit, že přetlak touhy vyvěrající z písní z dvacátých let života Zuzany Michnové bude aktuální i v pozdějším věku s rodinou a dětmi.

Jaromír Pelc se dále zmiňoval o obrazech z pera Zuzany Michnové, které jsou „předmětné“. S tím souhlasíme a upřesníme, že to jsou objekty každodenní nebo nějakým způsobem autorce blízké. Demonstrovat to lze například na písni *Příště se ti radši vyhnu*, ve které se písničkářka vyrovnává s nenaplněnou touhou a představuje si, že se převtěluje do obyčejných věcí, aby byla svému vyvolenému každý den na blízku: *Chci být nejkrásnější postavou tvé vypůjčené knížky / budeš mě lehce držet ve svých rukou / na stůl mě opatrně položíš k ránu / barevnou záložkou svou paměť podpoříš*; nebo *Chci být stolní lampou, kterou si každou noc svítíš / budu blikat v rytmu vášnivého tanga Comparsitu / a jestli i potom nepřestaneš číst / na sto kousků se žárlivostí rozskočím*.

S často vyjadřovanou nenaplněnou touhou, která určuje například ráz prvního nahraného textu Zuzany Michnové *Dopisy (Kdybych měla jedinou tvou fotku / tancovala bych s dřevákama na nohou)*, souvisí kritika mužů, kteří jsou mnohdy příčinou neuspokojení. Píseň *Blues navečer* promlouvá o vztahových problémech vyvěrajících z partnerovy lhostejnosti: *Spíš a nic tě nezajímá / nad tebou se skláním, kdo vzpomínky slepí / a svíčka rozžatá září jako bílá hůl slepých / Máš říct, že já jsem ženská / jak má být...* Ve chvíli, kdy Zuzana Michnová zpívala o úskalí vztahů, velký význam hrála její osobnost a charisma. Textů o nenaplněných touhách bychom

---

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> DORŮŽKA, Petr. První vydání alba Marsyas (1978) [sleevenote k prvnímu albu *Marsyas*]. In MICHNOVÁ, Zuzana. *Země Bójů*. Ed. Jan Šulc. Praha: Galén, 2008, s. 128.

<sup>87</sup> Tamtéž.

ostatně našli napříč hudebním světem nespočet, ale celkové působení bylo dáno vztahem Zuzany Michnové s publikem. Nikdo nemůže podat lepší svědectví o jejím působení než pravidelní návštěvníci koncertů Marsyas a hudebníci hrající společně s písničkářkou. V dokumentu o Zuzaně Michnové (2013) například Marek Eben jednak v roli hudebníka uznává textařské a pěvecké schopnosti Zuzany Michnové, jejíž texty snadno utkvějí v paměti a některé si pamatuje i po třiceti letech, jednak v roli fanouška nadsazuje, že se na koncertech občas písničkářky bál – strach vyvěral z její velké postavy, z její sebevědomé, spontánní povahy, která leckdy hraničila s nespoutaností, a především z feministických textů, v nichž si stále „vyřizovala účty s muži“.<sup>88</sup>

Zuzana Michnová o svých textech říká, že za každým stojí konkrétní životní zkušenost, pocit, událost, příběh.<sup>89</sup> Nejedná se vždy o vztahové problémy, občas jsou vztahy zobrazeny také pozitivně. Osobně si myslím, že jeden z nejpovedenějších textů je *Za městem*, příběh o jednom z prvních setkání, plný symbolů lásky, s napjatou atmosférou podpořenou rychlým hudebním tempem, kdy ani jeden představitel nemá ještě jasno, kam se vztah vyvine. Závěr působí šťastně, kdy z opozičních slov *přijdeš* a *odejdeš* vítězí první jmenované.

#### *Zuzana Michnová – Za městem*

*Hřmí, notes pod bundou skrýváš*

*utrpi jen tvá hříva*

*smáčená*

*v hlučné lázni přírodní*

*Děšť vynutil schůzku krásnou*

*slova už míň snad váznou*

*hřmí i v nás*

*po tak dlouhé době všední*

*Vstříc poznáním jak, co s námi*

---

<sup>88</sup> *Jsem slavná tak akorát*, 42:10–42:32 a 43:57–44:14.

<sup>89</sup> Tamtéž, 48:00–48:33.

*prohlížím místo známý  
říznutí  
ruku, žíly v zápěstí  
Spoušť v duši se s vírou střídá  
nebe je lesklá slída  
pohnutím  
prasklá právě nad náměstím*

*Přijdeš, odejdeš  
nejsem nic, ani málo  
Klínem vyraž klín  
říkáš s klidem: to se ti jen zdálo*

*Kmen písmena strávil dávno  
bojíš se nad tím mávnout  
smůlu máš  
já se smírím hladce s tím  
Náš autobus v dálce sípá  
před bouřkou chrání lípa  
zlámaná  
u té boudy na rozcestí*

*Přijdeš, odejdeš  
nejsem stroj, ani víla  
s kůží na trh jdem  
děkuj tomu, kdo ti ještě spílá*

*Přijdeš, odejdeš  
nejsem past ani průchod  
přijdeš, odejdeš  
přijdeš, přijdeš, přijdeš.*

Shrňme tedy, že pro tvorbu Zuzany Michnové byla typická formální uzavřenost textů, kterou jsme blíže popsali v analýze úvodní písně *Na poslední chvíli* druhého

alba Marsyas, dále tematizace milostných vztahů, jež jsou předkládány „bluesově“ jako mnohvrstevnatá zkušenost se svými klady i zápory, a konečně na posluchače působila samotná performance Zuzany Michnové, její zvonivý hlas, krása a spontánnost.

### 3.3.3 Petr Kalandra – Slunce a déšť

*Petr Kalandra – Slunce a déšť / hudba James Taylor*

*Včera ráno mi řekli, žes jela někam ven  
ať už tě víckrát nevolám  
vstával jsem pozdě a viděl ten den  
vůbec nevím, kde tě hledat mám*

*Ó, já tě znám, znám tvůj sen  
kde se často střídá déšť se sluncem  
jednou temný, jindy bleděmodrý len  
a já ti říkám, vše si vem!*

*Podívej se na mě dolů, vím, že vždycky pro mě radu máš  
a nechytej se za hlavu, proč tolik naříkáš?  
Dělám všechno, co můžu, ty můj čas v rukou máš  
tak proč na mě se vším tolik pospícháš?*

*Ó, já tě znám, znám tvůj sen  
kde se často střídá déšť se sluncem  
jednou temný, jindy bleděmodrý len  
a já ti říkám, vše si vem!*

*Chodím se svou volnou myslí, zády otočen k vám  
a říkám, co mi napadne a taky co z toho mám  
teď tady sedím a blues v rukou mám  
blues je dvanáct taktů, který vždycky spočítám*



*Ó, já tě znám, znám tvůj sen  
a taky to blues, to je déšť se sluncem  
a duhu, kterou spolu projdem ven  
a všechny její barvy, ty si vem!*

*A všechny její barvy, ty si vem!  
A všechny její barvy, ty si vem!  
A všechny její barvy, ty si vem!  
A vlastně všechno, co chceš, to si vem!  
Všechno si vem!*

Většina repertoáru Petra Kalandry byly písně anglosaské, které si folkař přisvojil a vytvořil na již hotovou hudbu český text. Vybíral si jak písně méně známé až zapomenuté (*Sám smutnej den /Lonely by Day* Jamese Taylora/), tak hity (*Jednou dvakrát /After Midnight* J. J. Calea proslavenou Ericem Claptnem/). Jednou z těch světoznámých byla i skladba kanadského kytaristy Jamese Taylora *Fire and Rain*, která se v roce uvedení 1970 umístila na 2. místě v žebříčku *Canada Top Singles* časopisu RPM.<sup>90</sup> Přestože nevybíráme původní píseň repertoáru Petra Kalandry, tento převod obsahuje estetické rysy typické pro jeho poetiku, a proto může zastupovat celek tvorby českého písničkáře, ačkoli sporadicky psal i vlastní skladby (*Postavím si dům z obilí, Máš na mě právo*). Pro lepší pochopení poetiky Petra Kalandry a jeho převodů zde uvedeme a okomentujeme také originál Jamese Taylora.

*James Taylor – Fire and Rain*

*Just yesterday mornin', they let me know you were gone  
Suzanne, the plans they made put an end to you  
I walked out this morning and I wrote down this song  
I just can't remember who to send it to*

---

<sup>90</sup> *Top RPM Singles: Issue 3718*. [online] RPM. Library and Archives Canada. November 21, 1970. Dostupné z: <https://www.bac-lac.gc.ca>

*I've seen fire and I've seen rain  
I've seen sunny days that I thought would never end  
I've seen lonely times when I could not find a friend  
But I always thought that I'd see you again*

*Won't you look down upon me, Jesus? You've got to help me make a stand  
You've just got to see me through another day  
My body's aching and my time is at hand  
And I won't make it any other way*

*Oh, I've seen fire and I've seen rain  
I've seen sunny days that I thought would never end  
I've seen lonely times when I could not find a friend  
But I always thought that I'd see you again*

*Been walking my mind to an easy time my back turned towards the sun  
Lord knows, when the cold wind blows it'll turn your head around  
Well, there's hours of time on the telephone line  
To talk about things to come sweet dreams and Flying Machines in pieces  
on the ground*

*Oh, I've seen fire and I've seen rain  
I've seen sunny days that I thought would never end  
I've seen lonely times when I could not find a friend  
But I always thought that I'd see you, baby one more time again, now*

*Thought I'd see you one more time again  
There's just a few things coming my way this time around, now  
Thought I'd see you, thought I'd see you, fire and rain, now*

James Taylor napsal svoji první slavnou píseň *Fire and Rain* v roce 1968. Zajímavostí je, že inspirovala kanadskou pianistku a zpěvákovu kolegyni Carole

King, která jako odpověď na verš z refrénu *I've seen lonely times when I could not find a friend* složila pro Jamese Taylora jeho druhý hit *You've got a friend*.<sup>91</sup>

Struktura písně i textu je jednoduchá a pravidelná. Po každé sloce následuje refrén. Není v ní žádný přechod. Všechny strofy jsou čtyřverší se střídavým rýmem, refrén je čtyřverší s rýmem obkročným. Rým je v písni velice výrazný: opakuje se v něm často „e“ a „n“, refrén pak tvoří slova (*rain, end, friend, again*) se zvukovými echy, což je podpořeno také rýmovým párem druhé sloky *stand – hand* atp. První sloka vypovídá o Taylorově kamarádce z dětství Suzanne, která spáchala sebevraždu, druhá je o autorově závislosti na heroinu a třetí odkazuje k psychiatrické léčebně a k neúspěchu s Taylorovou první kapelou The Flying Machine. Každá sloka je následována refrémem, ve kterém se opakuje motiv celé písně, spojovací abstraktní článek *I've seen fire and I've seen rain...*

Text je tedy výrazně autobiografický. Vypovídá o náročných chvílích Taylorova života – což se zdá být jako problém pro „přivlastnění“ skladby a převod do cizího prostředí. Petr Kalandra se nevypořádával se stejnými životními situacemi, nebyl do té doby v psychiatrické léčebně, nezaložil neúspěšnou kapelu ani nepřišel o svou kamarádku... Jak je tedy možné, že píseň mohl přeložit? Jinými slovy, položme si otázku, co se v písni překládá. Odpověď je prostá: nepřekládá se obsah textu, ale výpověď písně, v tomto případě pocit. Sám James Taylor říká, že v jeho písních nejde o samotné informace, ale o citové spojení s těmito informacemi a jeho spoluprožívání s publikem.<sup>92</sup>

Všechny Kalandrový převody byly volné, jinak řečeno, Petr Kalandra převáděl pocit, kterým na něj originál působil. Držel se formálního a tematického plánu předlohy, ale občas se rýmová struktura pozměnila, nějaký obraz se vytratil, jiný naopak přibyl. Některé posuny byly do určité míry také zapříčiněny fonologickými a morfosyntaktickými rozdíly angličtiny a češtiny.

Petr Kalandra pozměnil už ústřední slova písně: *fire* a *rain* (*ohněň* a *děšť*) na *slunce* a *děšť*. Důvod byl dle mého názoru především rytmický (srov. *kde se často střídá děšť s ohněm / kde se často střídá děšť se sluncem*). Ať už byly ale příčiny jakékoli, spojení slunce a deště s sebou nese jiné konotace než oheň a děšť – a tou

---

<sup>91</sup> ADAMS, Noah. „Fire and Rain“. [online]. In NPR Music. 26. červen, 2000. Dostupné z: <https://www.npr.org/2000/06/26/1075908/npr-100-fire-and-rain>

<sup>92</sup> Tamtéž.

nejdůležitější je v písni vznik duhy. V Taylorově *Fire and Rain* se neobjevuje, kdežto v Kalandrově verzi hraje duha důležitou roli jakožto spojení mezi nebem a zemí, světem živých a mrtvých, duha jakožto pomyslné schody do nebe, které vznikají právě sloučením dvou protikladných entit slunce a deště.

Strukturu textu Kalandra zachovává. Čtyřverší slok se střídá s čtyřverším v refrénu. Závěrečnou část, kdy se prodlužuje třetí refrén, zvládl Kalandra obměnit za pomoci motivu *duhy*. Dbá také na výraznost rýmu, přestože rýmové dvojice nejsou inovativní, jedná se o rýmy kanonické, gramatické nebo o stejná slova (*mám – mám*), rýmy v refrénu končící na *-em*, *-en* jsou podpořeny rýmovým párem z první sloky (*ven – den*); ve druhé a třetí sloce se rýmují všechny čtyři verše (*máš – pospícháš – máš – naříkáš...*).

Také tematický plán se snaží Kalandra napodobovat. Uvozuje píseň stejnou informací (srov. *Just yesterday mornin', they let me know you were gone / Včera ráno mi řekli, žes jela někam ven*). Celá první sloka vyjadřuje pocit způsobený zesnutím blízké přítelkyně. Druhá sloka se svými konotacemi trochu liší: originál napsal James Taylor půl roku po sloce první a charakterizuje období v New Yorku, kde trpěl úzkostnými stavy ze závislosti na heroinu, souvislost s předešlou je tedy spíše abstraktní, nepřímá;<sup>93</sup> kdežto Kalandrova slova vyznívají jako pokračování nastoleného tématu: rozhovor mezi zesnulou přítelkyní a jím; další rozdíl je, že se James Taylor do nebes dovolává Boha (a Ježíše) přímo, zatímco Kalandrovo oslovení Boha je nepřímé: může se vztahovat jak k Bohu, tak ke kamarádce či oběma zároveň. Odkaz Jamese Taylora ve třetí sloce na jeho neúspěšnou kapelu The Flying Machine nahrazuje Petr Kalandra odkazem na svůj preferovaný hudební styl a zároveň žánr písně: blues, který je následně také *deštěm* a *sluncem*. Refrén je z velké části přizpůsoben fonologickým potřebám: tam, kde je v angličtině výrazný přízvuk (např. *fire, rain*), klade český písničkář dlouhé vokály (*já, znám, tvůj* atd.); jinak řečeno, kvůli lepší zpívatelnosti se tedy mění slova a některé obrazy, například obraz *jednou temný, jindy bleďmodrý len* konfrontující rozdílné působení deště a slunce je úplně jiný než výraz osobního trápení *I've seen lonely times when I could not find a friend*.

---

<sup>93</sup> Adams, *Fire and Rain*.

Naznačili jsme společné i odlišné rysy původní Taylorovy písně *Fire and Rain* a jeho českého převodu Petra Kalandry *Slunce a déšť*. Aby mohl mít převod dostatečnou výpovědní hodnotu, informační sdělení se v některých částech písně změnilo z důvodů formálních i tematických. Přesto byl převod povedený.<sup>94</sup> V Taylorově písni totiž jde o předání prožitku, a proto změna informací ještě neznamenaá nedostatek, pokud sdílený pocit působí na posluchače podobně jak v originále, tak v převodu.

### 3.3.4 Specifičnost poetiky Petra Kalandry

Většina Kalandrova repertoáru byly překlady amerických či kanadských písní, které byly převedeny do češtiny samotným Kalandrou – např. *Sám smutnej den* (*Lonely by Day* Jamese Taylora), Vladimírem Kosem – *Moje místo, Dětské šaty* (*Old Man, Heart of Gold* Neila Younga), Zdeňkem Rytířem – *Solnej sloup, Špitál u Svatého Jakuba, Měšťácký blues* (*Like a Rolling Stone* Boba Dylana, americká lidová a *The Bourgeois Blues*), Josefem Kainarem – *Trochu v hlavě mám* (*Sweet Sue* Willa Harrise a Victora Younga) a dalšími. Ovšem i zmíněné převody, jejichž autorem nebyl sám Kalandra, svou interpretací zpopularizoval a hrály důležitou roli na koncertech Marsyas, ASPM a Blues Session. Český písničkář napsal také vlastní písně, některé se podařilo nahrát ještě s Marsyas (*Postavím si dům z obilí, Máš na mě právo, Baróza a Podzim*, k posledním dvěma složil hudbu Pavel Skála), ostatní jsou zachycené společně s převody na dvou albech Blues Session. Posmrtně (1998) vyšla také deska shrnující celoživotní působení Petra Kalandry od jeho dětského vystoupení v televizním pořadu *Hledáme písničky pro děti* přes společné hraní s Jaroslavem Hutkou z konce 60. let a působení v Marsyas po závěrečnou tvorbu s Blues Session.

Petr Kalandra kromě zpěvu hrál na akustickou kytaru a foukací harmoniku. Jeho doménou bylo blues, které ovládal výborně.<sup>95</sup> Na druhou stranu to byl muzikant netvárný a nepřizpůsobivý, který se podle bývalého spoluhráče Jaroslava

---

<sup>94</sup> *Slunce a déšť* byla jednou z nejpopulárnějších písní Petra Kalandry. Svědčí o tom mimo jiné fakt, že to byla jeho teprve druhá píseň nahraná ve studiu – na prvním albu *Marsyas* vyšla původní *Postavím si dům z obilí* – a uzavírá druhé LP *Marsyas Kousek přízně*.

<sup>95</sup> *Bigbít*, D19, 53:40–53:53.

Nejezchleby v mládí naučil dobře hrát jedním způsobem, ale jinými směry se nevyvíjel a ani nechtěl, proto se okolí (např. Nejezchleba se Skálou v Marsyas) muselo přizpůsobovat jeho stylu.<sup>96</sup> Navíc Petr Kalandra – a ani Marsyas – nehrál podle not, zkoušky probíhaly bez jakýchkoli partitur.<sup>97</sup>

Petr Kalandra neměl stejné hudební vzdělání jako jiní muzikanti, třeba jeho spoluhráč Oskar Petr, a podobně bylo méně prohloubené jeho vzdělání literární.<sup>98</sup> Kalandrový písňové texty – ať už původní, či přeložené – se vyznačují hovorovostí, nespisovnou češtinou, nepravidelností rýmových struktur, kanonickými rýmy. Výjimkou některých zmíněných formálních charakteristik je převod *Nebeská brána* (*Knockin' On Heaven's Door* Boba Dylana).

*Petr Kalandra – Nebeská brána*

*Mámo, sundej kytku z kabátu  
za chvíli mi nebude k ničemu  
můj kabát a kudlu vem pro tátu  
já už stojím před bránou s klíčem*

*Cejtím, že zaklepu na nebeskou bránu  
Cejtím, že zaklepu na nebeskou bránu  
Cejtím, že zaklepu na nebeskou bránu*

*Jó, mámo, zahrab moje pistole  
ať už z nich nikdy nikdo v životě nemůže střílet  
ještě se sejdem za sto let  
až se vydáš na poslední výlet*

*Cejtím že zaklepu na nebeskou bránu...*

*Neberu s sebou milý tváře*

---

<sup>96</sup> *Bigbít*, d21, 55:31–56:14.

<sup>97</sup> *Jsem slavná tak akorát*, 23:07–23:35.

<sup>98</sup> Srov. HOUDA, *Šafrán*, s. 349.

*žijte si tu, co se do vás vejde  
až popíšem všechny diáře  
všichni se tam za tou bránou sejdem*

*Všichni jednou zaklepem na nebeskou bránu...*

V kontextu Kalandrovy poetiky tato píseň obsahuje jak rysy charakteristické – hovorovost, nespisovnou češtinu, tak netradiční – pravidelné rýmové schéma slok ABAB, neotřelé rýmy (*pistole – za sto let*). Zajímavá je pak především rýmová dvojice *k ničemu – klíčem*, která v samotné tištěné verzi neobstojí: *k ničemu* je tříslabičné slovo končící slabikou *-mu*, *klíčem* je dvouslabičné končící na *-em*. Rým je realizován až vyslovením (v tomto případě zpěvem) a drobnou násilností, které se musíme na jazyce dopustit, která ovšem nijak nebrání porozumění ani vnímání písně: zamlčením koncové samohlásky *-u* vznikne rýmová dvojice *k ničem – klíčem* lišící se pouze délkou první slabiky a konsonanty na začátku slova „n“ oproti „l“.

V ostatních Kalandrových písních ovšem nápaditost rýmových párů (kterou např. můžeme pozorovat v textech Zuzany Michnové a Oskara Petra) spíše chybí. Časté jsou rýmy jednoslabičných slov, a i kvůli tomu, že čeština neobsahuje tolik monosylab jako například angličtina, se rýmové dvojice opakují nebo jsou již „otřelé“. V recepci písně to podle mého názoru nevádí do té doby, než rýmy začnou působit kýčovitě, tj. kvůli své „ohranosti“ ztratí svůj lexikální význam, přitažlivost a žádoucí dojem. Zde se ocitáme na hraně subjektivnosti, protože každý z nás vnímá jako kýč něco jiného a například české publikum je na otřelé rýmy obecně citlivější než americké. Na mě osobně působí prvoplánově a kýčovitě rýmování písně *Máš na mě právo*, přestože samy rýmové páry končící na *-átky* nejsou ve skutečnosti tak oposlouchané, ale v kontextu skladby se mi zdá, že jsou do textu zapojené násilím, které je jinak Marsyas cizí.

*Petr Kalandra – Máš na mě právo*

[...]

*Už jsme tolikrát od sebe odešli  
a vždycky jeden z nás přišel zpátky  
bylo to právě včera*

*kdy jsi hledala malicherný hádky  
bylo to právě včera  
kdy jsi vytáhla trumfy své matky  
[...]  
Jó, už jsme tolikrát od sebe odešli  
když jsme se setkali, byly to svátky  
a to zrovna včera  
svou hlavu jsem strčil do oprátky  
bylo to zrovna včera  
nic se nestalo a jedem dál...*

Textařská tvorba Petra Kalandry není tak rozsáhlá, jedná se zhruba o 20 až 30 textů (pro srovnání Zuzana Michnová jich napsala přes 70, Oskar Petr kolem 50). Opakují se v ní čtyři okruhy témat: příroda (*Postavím si dům z obilí, Podzim*), noční život (*Baróza, Kulečník, Cocaine, Spadla mi pěna, Trochu v hlavě mám*), láska (*Slunce a déšť, Sám smutnej den, Solnej sloup*) a příběhy lidí z kraje společnosti, které často obsahují kritiku všednosti nebo nezastavitelného plynutí času (*Skladník, Nikdy nebudeš svůj, Všichni budou hotový, Lodník, Jak sem vyrost, To jsem já, Cestou z práce, Uzenej večer*). Dvě písně se této katalogizaci vymykají, ale byly podstatnou složkou repertoáru Petra Kalandry: *Jak jste se měly, mé milé děti* je těžko zařaditelná píseň, vypravěč je otec, který předává dárky z cest svým dětem, a *Nebeská brána* charakterizující vědomí blížící se smrti. Z výčtu tedy můžeme pozorovat, že se témata nelišila vzhledem k tomu, zda byla píseň původní, či převzatá. Petr Kalandra zpíval o tématech, která mu byla blízká, ať už napsal sám celou píseň, nebo jen text, anebo pouze interpretoval již hotové dílo.

Více než v případě Zuzany Michnové nebo Oskara Petra je tvorba Petra Kalandry neoddelitelná od jeho osobnosti a zobrazovaného životního stylu. Jestliže na písňové texty Zuzany Michnové kladl Jaromír Pelc stejné nároky jako na poezii a Petrovy texty jsou často připodobňovány k básním kvůli své výrazné obrazotvornosti a mnohoznačnosti, v případě písní Petra Kalandry je podobná analogie nepatřičná. Nejde ani tak o porovnání estetické funkce písňových textů nebo množství použitých básnických prostředků, ale spíše o to, že více než obsah textů působilo při performance Petra Kalandry jeho charisma a mýtus svobodného člověka, květinového dítěte, který kolem sebe vytvářel. Nastolený životní styl



a osobnost se promítá do Kalandrova rukopisu, „jdou ruku v ruce“; stačí porovnat témata písní: příroda, láska, láska k přírodě, alkohol... Motiv snu se objevuje ve více než polovině písní, častá je také charakteristika dětství jakožto svobodného a inspirativního období života. Jinak řečeno, obsah textů, výpověď písní a pocit, jež Kalandra publiku předával, byl autentický a působivý právě proto, že kolem sebe vytvořil obraz „posledního českého hippie“,<sup>99</sup> který představoval pro své okolí svobodu a naději na svobodu v 70. letech plných omezení.<sup>100</sup>

### 3.3.5 Oskar Petr – Zmrzlinář

*Oskar Petr – Zmrzlinář*

*Ani nejtenčí vlásek  
co v kartáči mám  
se vedrem nehejbá  
je to tím, že jen leží*

*Snad sto litrů tuše a sirupu z jablek  
si dnes večer na svou hlavu nalejt dám  
papírem, ať mě vláčí  
ten kůň nohatej*

*Vláčí mě městem po kostkách  
pěnou zvědavce odhání  
Každej den a celou noc*

*Ted' z protější hory tu rezavou obruč  
spustí do údolí  
co ta udělá?  
Jako koule se koulí*

---

<sup>99</sup> Bigbít, D21, 51:57–52:10.

<sup>100</sup> Dobrá víla Kalandra, 17:35–17:58.

*A to je co říct, že má sílu se koulet  
vždyť už je jak já pět let rezavá  
jako tvá stará postel  
co dávno neslouží*

*Zbývá už jen pár měsíců  
zbývá snad ještě míň  
Každej den a celou noc*

*Na hlavní třídě stál zmrzlinář  
jen pár porcí na dně hrnce měl  
zavřel svůj krám a odtáh vozík, co býval chloubou bulvárů*

*Z kostky dlažební se vylíh pták  
pěti jazyky teď nařiká  
vole mu roste sílí hlavou se korun stromů dotýká*

*Vedle v domě bydlel starej pán  
kampak zmizel, asi někam jel  
zbyla tu po něm stará hůl a alej krásnejch jabloní*

*Ani nejtenčí vlásek...<sup>101</sup>*

---

<sup>101</sup> Píseň *Zmrzlinář* disponuje dvěma variantami textu. V naší interpretaci budeme pracovat s verzí, která je nahrána na prvním albu *Marsyas*, ne s tou, kterou Oskar Petr zpívá po roce 1989 dodnes (text je přepsán z autorova CD *J sme starý jako děti*, 2013). Pro úplnost zde uvádíme tuto „druhou“ variantu. Text se liší pouze ve dvou slokách, v třetí části písně, které vypadají následovně:

*Na hlavní třídě stál zmrzlinář  
možná dítě ve vozíku měl  
vystrašeně se ohlíd, z vozíku ozývá se pláč  
[...]  
Vedle v domě umřel starej pán  
mimo svejch nemocí neměl nic*

Titulní píseň filmu *Pupendo* (2003) režiséra Jana Hřebejka *Zmrzlinář* je jednou ze skladeb, která k autorovi neodmyslitelně patří (podobně *Hrnek* a *Pin-up Girl*) a ve které se vyskytují znaky typické pro tvorbu Oskara Petra. Je to „písnička plná překvapení, ve které člověk při každém poslechu objeví něco nového – ať už v hudbě, nebo ve slovech. Žádná ze složek není stylizována do dané kategorie či předlohy“, jak napsal Petr Dorůžka v sleeve-notu k prvnímu albu Marsyas (1978). Objasněme nyní detailně, co činí píseň takto překvapivou, nezařaditelnou a mnohoznačnou.

Struktura hudební složky tvoří oblouk: úvodní předehrou píseň také končí, a první část písně zaznívá jak na začátku, tak na konci. Píseň je založena na gradaci: zpočátku zní akustická kytara, ke které se postupně přidávají (v podání Marsyas) hlasy Oskara Petra, Zuzany Michnové a Petra Kalandry a další hudební nástroje. Minutové intro (před samotnými slovy) se specifickou harmonií, melodií a trojhlasý navozuje nostalgickou atmosféru. Poté slyšíme přesný zpěv Oskara Petra *Ani nejtenčí vlásek / co v kartáči mám / se vedrem nehejbá*. Následuje první sloka a druhá (část A), která se zdá být zpočátku totožná s předcházející, ale není. Po uplynutí 8 taktů se v druhé sloce opakují poslední dva takty a z 32 dob je najednou 40. Po druhé sloce přichází přechodová část B – výrazná subdominanta s přidanou zvýšenou septimou (Fmaj), tedy akord napůl durový, napůl mollový, který se střídá s mollovým akordem 3. stupně (Emoll) a trojhlas *Vláčí mě městem po kostkách*.<sup>102</sup> Hudební části A a B se poté opakují s dalšími slokami textu. Změna přijde v závěru části B, kdy se z durové harmonie stane náhle mollová a zároveň se zrychlí tempo, a tím pádem zvýší napětí. Následuje část C, tři sloky, v nichž gradace vyvrcholí. Po skončení této části se vrací části A a B a píseň končí akustickými kytarami a trojhlasý stejně jako v úvodu.

---

*Našel ho soused včera ráno, že prej tam něco zapáchá.*

<sup>102</sup> Zajímavostí je, že výrazná a specifická harmonie a melodie části B (z „Fmaj“ do „Em(7)“) je téměř totožná s refrémem titulní písně prvního alba Davida Bowieho *Space Oddity* (1969). Ať už je odkaz záměrný, či ne, písně jsou si podobné i jinými rysy, například svojí celkovou strukturou složenou z více autonomních částí, tóninou (Cdur) a celkovou délkou (studiové nahrávky mají pět a šest minut) a s tím spojenou atmosférou písně.

Strukturní oblouk, který vytváří hudební složka, koresponduje s rozvržením textu a s jeho významem. První sloky totiž píseň otevírají a uzavírají.

V písni se objevují typické formální znaky tvorby Oskara Petra. Jsou to jednak básnické figury: zvukomalba (*co býval chloubou bulvárů* atd.), epanastrofa, opakování slova z konce verše na začátku následujícího (slovo *vláči*). Repetice se dotýká také vyšších strukturních celků: příznačným hudebním rysem je tzv. přechod (most) spojující dvě větší části písně, například je postaven mezi sloku a refrén, který se promítá do stavby textů. Někdy se v přechodu opakují také slova – zde se jedná o verš *Každý den a celou noc*, v *Hrnku* je to verš *S plechovkou a s láhví na smetišti v Ládví*, jindy se mění, např. *Tebe a tvůj dům, Úsměv na pár dní a Hvězdou chceš se stát (Dívka z plakátu)*.

Rukopisem písni Oskara Petra, a tedy i *Zmrzlináře*, je jejich mnohoznačnost. Text se dá interpretovat mnoha způsoby, což je zapříčiněno množstvím básnických obrazů a metafor řazených blízko sebe, nedostatkem spojovacích výrazů, víceznačností samotných slov, nedořečeností. Orientace v písňovém textu je navíc náročnější než v básni, neboť plyne v čase a je doprovázena hudbou. Nicméně lze vysledovat, o čem obsah *Zmrzlináře* může být.

Před samotnými slovy je atmosféra navozena hudbou, do níž začne zpívat zrnitý hlas Oskara Petra: *Ani nejtenčí vlásek / co v kartáči mám / se vedrem nehejbá*. Slova označují jakýsi časoprostor, který je velice neurčitý. Neznáme přesné místo, dozvíme se alespoň, že je vysoká teplota. Podmět (vlásek) a přísudek (nehejbá) jsou umístěny daleko od sebe, orientace je tím složitější, že zaprvé významové sloveso je až na konci fráze (mezi základní skladební dvojicí uplyne 16 taktů) a že je mezi ně vložena vsuvka. Ve vložené větě se blíže dozvídáme, co je to za *vlásek* – není částí lidského těla, ale kartáče. Nakonec děj vyjádřený slovesem pohybu je ve skutečnosti negací pohybu – absencí větru. A je nastíněn časoprostor – nepříjemné, neúnosné, těžké horko, při kterém nefouká žádný vítr.

Jak píše Josef Prokeš, pro folkovou píseň má motiv větru až kultovní hodnotu: „Již svou první dlouhohrající deskou *Jen vítr to ví a mlčí dál (Blowin' in The Wind)* vytyčil [Bob Dylan] tematický, poetický i hudební kánon žánru – viz Donovanova píseň *Chytit vítr (Catch The Wind)* nebo píseň našeho Vladimíra Merty *Chtít chytit vítr*. Vůbec: vítr je od zmíněného Dylanova iniciačního počínu jednou z takřka povinných substancí ‚folkového lektvaru‘, např. Jaromír Nohavica v písni

*Potulní kejklíři* ‚vaří vítr k snídani‘ atd. atp.<sup>103</sup> Vítr je přírodní jev, který má pro textaře potenciální výhodu v tom, že může být jak ničivý a škodlivý, tak příjemný. Každopádně láká svou nespoutaností, tím, že „bez pasu překračuje hranice“.<sup>104</sup>

Úvod *Zmrzlináře* je vymezen právě tím, že žádný vítr nefouká – tedy že folkař nemá dostatek inspirace. Tematizace obtíží při procesu psaní souvisí s lexikem: tuš, papír. Na pomoc z úmorného letního večera (který může být jak metaforou času, kdy se lyrickému subjektu nedaří psát, nebo také příčinou, proč nemůže psát) přichází *Kůň nohatej*, symbol záchrany, zdroje inspirace, na němž lyrický subjekt při jízdě opět vítr pocítí. Ke zvířeti se vztahují pravděpodobně i předměty z první sloky, kartáč, kterým se češe, a jeho vlas, který zbyl v kartáči po čištění.

Společně s výrazným hudebním přechodem se dozvídáme, že kůň – symbol naděje – vláčí lyrický subjekt po městských dlažebních kostkách a teče mu pěna kolem huby. Na nerovném povrchu města s vyčerpaným koněm není rychlost jízdy velká – vítr, po kterém lyrický subjekt touží, nepřichází. V dalších třech slokách autorovy tvůrčí nesnáze gradují – rezavá obruč valící se z hory do údolí, stárnutí – rez lyrického subjektu, nedostatek zbývajících času.

Z pomyslného konce nás vytrhuje změna hudebního tempa a tóniny. Slovesný čas přejde z přítomného do minulého a objeví se zmrzlinář jakožto centrální postava, podle níž je píseň nazvaná. Zároveň s tím se změní vypravěč – z první osoby se stane vševědoucí. Lyrický subjekt je tedy odsunut do pozadí, ale je dost možné, že nezmysel úplně a že jej kůň městem dovlekl právě ke zmrzlináři. Pokud si posluchač představí lyrický subjekt na hlavní třídě (a s tím, co jsme uvedli o funkci performeru, který implikuje narativ, je to pravděpodobné), dost dobře se dá zmrzlinář vnímat jako další inspirativní symbol, který v horku probudí tvůrčí schopnosti. V prvním obrazu třetí části tedy přišel svit naděje – stánek se zmrzlinou, ke které lyrický subjekt dojel. Ve druhém byla naděje zpochybněna (zmrzlináři zbývaly poslední porce). Ve třetím zhasla úplně – zmrzlinář zavřel krám a odjel pryč. Přesto je tato část konkrétnější, děj přímočařejší, jinými slovy, lyrický subjekt se dostává k jádru věci.

Text pokračuje abstrakcí, převtělením dlažební kostky v ptáka. Tento jev v linii interpretace – boje lyrického subjektu v nalezení větru, tvůrčí inspirace –

---

<sup>103</sup> PROKEŠ, *Česká folková píseň*, s. 23.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 45.

označíme jako konečné znovunalezení. Pták, který letí větrem až ke korunám stromů, pták, jemuž sílí hlas, a přestože nařiká, nařiká pěti jazyky.

Jádro sdělení přichází na závěr – příběh o starém pánovi, který někam odjel a zbyla po něm pouze stará hůl a alej jabloní. Pro objasnění, co takovýto prostý příběh představoval na začátku 70. let, interpretujme celý text z jiného úhlu pohledu – totiž jako kritiku ovzduší normalizace. Během této doby se umělec nemohl svobodně vyjadřovat. V tomto pojetí by ono úmorné vedro představovalo atmosféru z počátku 70. let a bezvětrí by znamenalo spíše zákaz svobodného projevu umělce než vlastní nedostatek inspirace. V souvislosti s tím vnímáme zvědavce jakožto příslušníka Veřejné bezpečnosti, který kontroluje koně provázejícího lyrický subjekt textem, pěna u huby pak jako krycí manévr přímého vyjádření umělce (pěna, vata – nadbytečná, vyprázdňená slova v textu, která v něm jsou kvůli formě), rezavou obruč valící se do údolí jako restrikce dominantní moci.<sup>105</sup> Příběh o odchodu starého pána, který odjel (podobně jako zmrzlinář se svým stánkem), je napsán stylem v kontrastu s ostatními slokami, a proto působí dominantně: vyjádření jsou strohá, bez metafor a přirovnání, věty jednoduché s množstvím sloves postavených před podměty, takže je text srozumitelnější, působivost sloves zdůrazňuje také rým (bydlel, zmizel, jel). Čeština nedisponuje předminulým časem, z kontextu ovšem vyplývá, že historika o starém pánovi vyjadřuje třetí rovinu času, stala se před odjezdem zmrzlináře. To se dozvídáme až z druhého verše sloky, který je pointou celé písně *Kampak zmizel? Asi někam jel*. Posлуhač na koncertě vycítí náruživost, tenzi hlasu Oskara Petra při těchto slovech a pochopí ironii: stařec neodcestoval záměrně (cesty do zahraničí byly navíc výrazně omezeny), buď zemřel, nebo byl odveden. Ať tak, nebo tak, již tu není.<sup>106</sup> Důležitější než samotné zmizení je způsob, jakým se s tím lyrický subjekt

---

<sup>105</sup> Častý výskyt motivu rzi ve *Zmrzlináři* dost možná působí jako charakteristika 70. let. V jednom ze svých rozhovorů vzpomíná Oskar Petr na tehdejší dobu jako na rezavou klec, v níž byli umělci drženi: „Doba byla temná, někdy hořkosladká až voňavá. My jsme byli naplno loženi v naší hudbě, a to, že jsme žili v šedivé krabici, která ležela v rezavé kleci, jsme věděli, ale mládí a láska k muzice nás držela za naše dlouhý hára nad hladinou.“ MICHNOVÁ, *Země Bójů*, s. 134.

<sup>106</sup> V souvislosti s paralelním textem *Zmrzlináře*, kde se zpívá: *Vedle v domě zemřel starej pán*, je pravděpodobnější, že stařec neodjel, ale zemřel. Pro recepci díla je ovšem důležité, že text je sám o sobě mnohoznačný a může znamenat obojí.

vypořádá a který můžeme vnímat jako generační výpověď. Nepátrá po konkrétním vysvětlení, smiřuje se se situací mávnutím ruky (*Asi někam jel*), neboť podobná zmizení byla s trochou nadsázky na denním pořádku. Píseň se pak vrací zpět na začátek – k popisu atmosféry, která se po odchodu starce nijak nezměnila anebo byla úmorná atmosféra zapříčiněna právě starcovým zmizením.

Ať už posluchač vnímá píseň jako synekdochu doby, jako boj s nedostatkem tvůrčí inspirace, nebo jako jeden z horkých letních bezvětřných večerů, důležité je, že píseň na posluchače nějak působí: že hudba, trojhlasý a text jsou v souladu a vyjadřují pocit, který interpret přenáší na publikum; že si posluchač pod básnickými obrazy představí určité významy, zážitky a vzpomínky.

### 3.3.6 Specifičnost poetiky Oskara Petra

Ze tří protagonistů působil Oskar Petr v Marsyas nejkratší dobu. Stihl za sebou ale zanechat nesmazatelnou stopu, když na debutovém albu Marsyas zní hned deset jeho písní. K poznávacím znakům rukopisu Oskara Petra patří obecná čeština (pražský dialekt), zvukomalba, repetice, rozvinutá obraznost, mnohoznačnost, přítomnost barev, zachycení věcí a příběhů z každodenního života. Některé z těchto znaků jsme již nastínili v interpretaci písně *Zmrzlinář*, další rozebereme nyní.

Oskar Petr je rodilým Pražanem, což se promítá také do řeči textů: nápadná je například nespisovná varianta *ej* místo *í/ý*, nespisovné zakončení přídavných jmen (*ostatky můj, vlasy šedivý* v písni *Břímě*). V textech se objevují i varianty spisovné a jen těžko nalézt obecné pravidlo, podle něhož je spisovnost a nespisovnost rozložena. S největší pravděpodobností jde tedy o pocit, který má při zpívání sám interpret, tj. aby se text dobře zpíval a zněl přirozeně. Přesto jsou některé písně psané v obecné češtině (*Břímě, Zmrzlinář*), jiné ve spisovné (*Barvám*) v souladu s jejich obsahem: *Břímě* je text založený na vyprávění tragikomických příběhů ze života; *Barvám* je přírodní reflexe, óda věnovaná barvám.

Oskar Petr pracuje zajímavě s repeticí slov (viz epanastrofu výše), slok a refrénů. Některé písně mají klasický typ refrénu coby výrazového vrcholu písně, který se opakuje (*Barvám, Paleta, Záliv Žár*), jiné refrén nemají nebo je alespoň jeho určení rozporuplné (*Zmrzlinář, Nevěsta prodaná láskám /neboli Bělásek ztracený v dálkách/*), jindy se opakuje refrénová hudba a text je jiný (*Kámen velikosti krásy /neboli Den s tebou/, Liliin tanec*), často se také opakuje jak refrén, tak sloky (*Hrnek, Pin-Up Girl /Dívka z plakátu/, Zní*). Variace strukturních

schémat v širším měřítku působí, že písňe nezní monotónně, ale překvapivě. Repetice se uplatňuje také na nižší rovině, tedy slovní. Zmínili jsme již přítomnost epanastrof, v písni *Záliv Žár* potom mluvíme spíše o anaforách.

*Oskar Petr – Záliv Žár*

*Led roztál žárem  
proudem vzápětí se stal  
dlouhé, dlouhé je bdění*

*Kolem nás se točí  
hlavou prolít letěl dál  
dlouhá je přízeň pro bdění*

*Půl hlasu půlnoci schází  
chyť sama, chyť se mnou proud*

*Jak zesláblí ptáci  
necháme svá těla na dně loďky z písku hřát  
Jako tažní ptáci  
pouště s oázami přeletíme nejmíň tisíckrát...*

Rým je přítomný ve všech písňích, ale většinou nepravidelně. Výjimkou je píseň *Paleta*, která dodržuje střídavý rým v prvních čtyřech verších slok, další tři verše variují, a která je zároveň psaná s trochejským spádem (první čtyřverší je zpravidla osmislabičné, následující trojverší desetislabičné). Nepravidelné rýmování souvisí s hovorovostí řeči, texty Oskara Petra jsou rytmicky volnější než texty Zuzany Michnové. Na druhou stranu důležitost některých formálních znaků, např. dlouhých vokálů, se projevuje i v textech Oskara Petra. Píseň *Barvám*, hudba Boba Dylana a převod Oskara Petra, je založena na dlouhotrvajících (dvoudobých) tónech a řeč je tomu přizpůsobena četností dlouhých slabik.

*Oskar Petr – Barvám*



*Poslední pláč zní zahradou  
Znavenej lístek spad tiše šelestí  
Zpívám barvám všech listů  
co se zemí spojí jako sníh  
Do květů stoupá jak kouř...*

Po obsahové stránce lze písně Oskara Petra rozřadit do několika kategorií: písně charakterizující vztah muže a ženy (*Pin-Up Girl*), písně inspirované motivy všedního dne (*Hrnek*), písně vztahující se k přírodě a barvám (*Barvám, Paleta*), písně vyprávějící příběhy lidí (*Břímě*).

Hned do několika kategorií najednou se dá zařadit *Kámen velikosti krávy* (*Den s tebou*), píseň překypující energií, která uzavírá první album Marsyas. Nejdlejší text a zároveň jedna z nejdlejších písní obsahuje velké množství metafor a básnických obrazů, a přestože je autorství připisováno Oskaru Petrovi, podíl Zuzany Michnové na tomto textu je viditelný. Ať už jsou jednotlivé obrazy dílem Oskara Petra, nebo Zuzany Michnové, jsou nevšední (ač o všednosti), vymezují se proti komerčnímu proudu popových textů: *Blátem, plískanicí zmáčen / v šatech svatebních když přijdeš pro mě křiknu z okna jasné: Ne!; o tvým dechu svědčí jenom chuť zadní stránky novin sobotních; Z touhy už po desátý zbyl jen svazek nepotřebnejch dní; Kráčím, za tebou jen líně / jenom co by noha nohu minula a vyrovnala pád; Proč se malejm dětem říká, že si strůjcem svůjho štěstí jen ty sám?;* nebo ironické *Vnáším obžalobu vlídně / stejně nezmění se nic, úsměv náš lesk neztratí*. Vrchol písně je pak tvořen absurdním textem, který jako by vznikl surrealistickou metodou automatického psaní:

*Okamžik, lokty už letí nad hlavou  
svíčka se psem a oblohou tvoří zážitek nevšední  
začíná, probíhá, končí poslední, polední, ranní, půlnoční svítání  
Vám bych chtěl něco říct, něco vám pošeptat, něco vám vzít  
Zelenou pastelkou, rumělkou, vodovkou vybarvit těch pár chvil.*

V písni je tedy vztah muže a ženy, jehož nedílnou součástí by měla být neutuchající touha a vášně, popsán v kontrastu nudného běžného dne. Tato opozice je pak podpořena hudební složkou: rychlým tempem, střídáním krátkých, zvolna

zpívaných veršů a dlouhých, rychle frázovaných, a ve studiové nahrávce závěrečným dramatickým dialogem mezi zpěvem Zuzany Michnové a elektrickými klávesami (Michaela Kocába). Zařazení této nejtvrdší skladby na samotný závěr desky bylo efektivní: po pěti minutách „rockového nářezu“ *Dne s tebou*, který nenechá posluchače vydechnout, nastane hrobové ticho, při němž si vnímatel může zrekapitulovat poslechnutou tvorbu. Byl to chytrý tah aranžéra Pavla Fořta a jistě i díky němu bylo album Marsyas několik měsíců nejlépe hodnocenou deskou v tzv. měsíčním hvězdičkování časopisu *Melodie* (č. 11/1978).<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Marsyas za sebou nechal například Abbu, Petru Janů, Olympik, Olivii Newton-John, Bohemii nebo Felixe Slováčka. Debutová deska Marsyas se stala Tipem časopisu *Melodie*: „odvážně hledá nové cesty na poli domácí písničkářské tvorby, syntetizující folkové, rockové i jazzové podněty a ve výsledné podobě překračující dosavadní stylová ohraničení... písničky, které jsou hudebně i textově zajímavější než většina titulů hlavního proudu, ale přesto mohou zřejmě jako písničky žít, být poslouchány a přijímány.“ ČERNÝ, Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu, s. 165.

## 4 Závěr

V bakalářské práci jsme se snažili podat ucelený výklad tvorby hudební skupiny Marsyas. Nejprve jsme charakterizovali hudební a společenské prostředí, ve kterém Marsyas působil. Ukázali jsme, že i performační rysy, které nejsou přímo umělecké, mají ve folkové písni estetický význam. Poté jsme analyzovali vybrané písně a specifičnost poetik jednotlivých členů Marsyas. Snažili jsme se ukázat, jakým způsobem se dá písňový text rozebírat a v jakém ohledu se jeho formální a významová výstavba promítá do celkové výpovědi písně.

K písňovému textu jsme v práci přistupovali jakožto k jedné z významotvorných složek písně. Neoddělovali jsme text od ostatních jejích složek, ale současně jsme při popisu jeho funkce používali literárněvědné názvosloví. Spojení hudby a slova má pak podle nás vliv jak na samotný proces vytváření textu, tak na jeho výslednou podobu. Rytmus písňového textu je například z velké části podřízen rytmu hudby, fonologická stavba slov hraje větší roli v textu písně než v básni. Zajímavé je také uvědomit si, co bylo dříve, tedy zda autor skládá hudbu na již hotový text, nebo píše slova na hotovou hudbu (anebo jde o kombinaci těchto postupů). V kontextu probírané formální uzavřenosti rukopisu Zuzany Michnové nás nepřekvapí, že nejprve skládala hudbu a až poté psala text.<sup>108</sup>

Spojení slov a hudby není v evropské kultuře mladým jevem. Již Homérovy eposy byly vytvářeny se zřetelem k hudebnímu doprovodu, ve středověku poezii prováděli potulní trubadúři a minesengři se svými strunnými nástroji, v 18. století se velké úctě na poli poezie těšil libretista... Tato souvislost je do jisté míry prapůvodní: řeč obsahuje rytmus a melodii, každá ústní výpověď tedy ve své realizaci podléhá hudebním zákonitostem; pokud chceme explicitně předat hudbou nějaké sdělení, potřebujeme k tomu slovo. Pro populární píseň je pak příznačné, že její význam netvoří pouze spojení hudby a textu, ale její hodnota vzniká při

---

<sup>108</sup> Ke svému tvůrčímu procesu sama Michnová uvádí: „Vždycky dělám na hotovou muziku: tu si nahraju na kazetový magnetofon, a když už se to zdá zralé, tak si rozmyslím celou formu písničky. [...] Když píšu text, tak si zas mockrát tu muziku pouštím a většinou už přitom cítím text, nebo aspoň náladu. Textování, to je hrůza, kolikrát se k tomu vracím a třeba nemůžu najít jen jedno jediné slovo.“ V případě Zuzany Michnové je tedy v procesu tvorby nejprve hudba, poté pocit a nakonec slova, která jsou podřízena celkové výpovědi písně. DLOUHÁ, Nina. Jen tak. *Gramorevue*, 19 (2), 1983, s. 10.

konkrétním představení. Pokud tedy chceme interpretovat význam folkové písně, musíme brát v úvahu rysy hudební, textové i performační.

## 5 Seznam sekundární literatury

- ČERNÝ, Jiří. Koušek přízně. *Melodie*. 1983, (8), s. 255.
- ČERNÝ, Jiří. Problém Marsyas: Kdo zlaté struny nahrát zná? *Melodie*. 1975, 13 (9), s. 269–270.
- ČERNÝ, Jiří. Marsyas, první album. *Melodie*, 1979, 17 (1), s. 31.
- ČERNÝ, Jiří. Marsyas coby Zuzanina kůže na trhu. *Melodie*. 1980, 18 (6), s. 165–167.
- ČERNÝ, Jiří. Koušek přízně. *Melodie*. 1983, 21 (8), s. 255.
- Dějiny české literatury 1945–1989*. IV. díl. Ed. Petr Janoušek. Praha: Academia, 2008.
- DLOUHÁ, Nina. Kus přízně pro Marsyas. *Gramorevue*, 19 (2), 1983, s. 10.
- DLOUHÁ, Nina. Jen tak. *Gramorevue*, 19 (2), 1983, s. 10.
- DORŮŽKA, Petr. První vydání alba Marsyas (1978) [sleevenote k prvnímu albu *Marsyas*]. In MICHNOVÁ, Zuzana. *Země Bójů*. Ed. Jan Šulc. Praha: Galén, 2008, s. 127–129.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David, Tagg Philip. Eds. *Popular Music Perspectives*. Goteborg and London: IASPM, 1982, s. 52–81.
- FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Přel. Petr A. Bílek. Praha: Akropolis, 2017.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: On The Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HOUDA, Přemysl. *Intelektuální protest, nebo masová zábava? – Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014.
- HOUDA, Přemysl. *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, 2008.
- HORÁČEK, František. Hudební lázně pro náročné. *Melodie*. 1982, 20 (10), s. 308.
- HUTKA, Jaroslav. *Stránky Jaroslava Hutky* [online]. 2008 [cit. 2021-7-6]. Dostupné z: <http://hutka.cz/>
- KALANDRA, Petr. *Zpěvník Petra Kalandry* [online]. Ed. Václav Rálek. 2005 [cit. 2021-7-6]. Dostupné z: <http://220v.cz/box/Zp%C4%9Bvn%C3%ADky/Petr%20Kalandra%20ozpevník.pdf>
- KONRÁD, Ondřej. V přítmí. *Melodie*. 1989, 27 (12), s. 379.

- LINDAUR, Vojtěch. *Dávám, tak ber*. Praha: Galén, 2013.
- MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997.
- MACEK, Petr, BEK, Mikuláš. *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Brno: Masarykova univerzita, 2003 [cit. 2021-7-6]. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
- MacKINNON, Niall. *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*. Buckingham: Open University Press, 1993.
- MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990.
- MICHNOVÁ, Zuzana. *Země Bójů*. Ed. Jan Šulc. Praha: Galén, 2008.
- NEŠPOR, Zdeněk. Česká folková hudba 60.–80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství. *Sociologický časopis*. 2002, (39), s. 79–97.
- OPEKAR, Aleš. Analýza rockového alba: Flamenco – Kuře v hodinkách. *Česká literatura*. 1993, (2), s. 187–198.
- PISTORIUS, Vladimír. Filkovi na kalhoty: Příspěvek k teorii písňového textu (1984). *Lidé Města*. 2020, 22(1), s. 83–110.
- PROKEŠ, Josef. *Česká folková píseň: v kontextu 60–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- REJŽEK, Jan. Marsyas v nové kůži. *Melodie*. 1979, 17 (5), s. 131.
- SIMOTA, Martin. *Humor v písňových textech českých folkových písničkářů* [online]. Praha, 2018 [cit. 2021-7-6]. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/103032>
- SMLSAL, Jiří. Jako nedohraný folkový song. In *Soudobé dějiny*. 2015, 22 (1), s. 181–185.
- ŠENKAPOUN, Pavel. Písňový text v kontextu literatury. *Česká literatura*. 2009, (5), s. 695–710.
- TŮMA, Jaromír. Kapitola čtvrtá. *Mladý svět*. 1986, 28 (1), s. 31.
- VLASÁK, Vladimír. *Folkaři – Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. Praha: Daranus, 2008.
- VLČEK, Josef. Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let. In ALAN, Josef. *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 201–253.
- VLKOVÁ, Anastázie. *Textová analýza písní vybraných českých folkových umělců z období normalizace* [online]. Olomouc, 2020 [cit. 2021-7-6]. Bakalářská

práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulty. Vedoucí práce Mgr. Jan Blüml, Ph.D. Dostupné z: <https://theses.cz/id/ejhb3n/Bakalarska-prace-Analyza-folkovych-textu-Anastazie-Vlkova.pdf>

## 6 Seznam audiovizuálních zdrojů

*Bigbít* [dokumentární seriál]. Režie SUCHÝ, Zdeněk, KŘÍSTEK, Václav, TÝC, Zdeněk, KUČERA, Václav. Česko, 1995–2000, 42 × 60 min.

*Legendy folku a country* [dokumentární seriál]. Režie VONDRÁK, Jiří. Česko, 2000, 13 × 56 min.

*Příběhy slavných – Dobrá víla Kalandra* [životopisný dokument]. Režie KUČERA, Václav. Česko, 2001, 51 min.

*Zuzana Michnová – Jsem slavná tak akorát* [životopisný dokument]. Režie NĚMCOVÁ, Jitka. Česko, 2013, 94 min.