

**Univerzita Karlova v Praze**

Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

Bakalářská práce

**JAROMÍR NOHAVICA: VÝVOJ AUTORSKÉ  
POETIKY**

**JAROMÍR NOHAVICA: EVOLUTION OF AUTHOR'S POETICS**

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Ondřej Hník, Ph.D.

Autorka BP:

Zuzana Hrubcová

Bydliště:

Víchová nad Jizerou 86, 512 41

Obor studia:

ČJ – SPPG, prezenční studium

Rok dokončení BP:

2011

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze

Dne .....

.....

podpis

## **Poděkování**

Děkuji PhDr. Ondřeji Hníkovi, Ph.D. za cenné rady a pomoc při zpracování této bakalářské práce.

# Obsah

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>KONTEXT POPULÁRNÍ KULTURY</b> .....	<b>7</b>
2.1	POPULÁRNÍ LITERATURA .....	8
2.1.1	<i>Vztah umělecké a populární literatury</i> .....	10
2.1.2	<i>Rysy populární literatury v kontextu literatury umělecké</i> .....	12
2.2	POPULÁRNÍ HUDBA.....	14
2.2.1	<i>Vývoj moderní populární hudby</i> .....	15
2.2.2	<i>Rysy moderní populární hudby</i> .....	18
<b>3</b>	<b>ZPÍVANÁ POEZIE</b> .....	<b>22</b>
3.1	RYSY ZPÍVANÉ POEZIE .....	23
<b>4</b>	<b>KONTEXT AUTROVY TVORBY</b> .....	<b>28</b>
4.1	HISTORICKÉ OKOLNOSTI S OHLEDEM NA NOHAVICOVU OSOBNOST.....	28
4.2	OSOBNÍ OKOLNOSTI.....	31
<b>5</b>	<b>KLÍČOVÁ TÉMATA A MOTIVY PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ</b> .....	<b>34</b>
<b>6</b>	<b>NOHAVICOVY TEXTY</b> .....	<b>39</b>
6.1	TEXTY PŘED ROKEM 1989.....	39
6.1.1	<i>Darmoděj</i> .....	40
6.1.2	<i>Přítel</i> .....	42
6.1.3	<i>Děvenka Štěstí a mládenec Žal</i> .....	44
6.2	TEXTY PO ROCE 1989 .....	45
6.2.1	<i>Těšínská</i> .....	46
6.2.2	<i>Každý si nese své břímě</i> .....	47
6.2.3	<i>Pane prezidente</i> .....	49
6.3	TEXTY 21. STOLETÍ.....	51
6.3.1	<i>Babylon</i> .....	51
6.3.2	<i>Velká voda</i> .....	53
6.3.3	<i>Mám jizvu na rtu</i> .....	54
<b>7</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>57</b>
<b>8</b>	<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>57</b>
<b>9</b>	<b>RESUMÉ</b> .....	<b>62</b>
<b>10</b>	<b>KLÍČOVÁ SLOVA</b> .....	<b>63</b>

# 1 Úvod

Tato bakalářská práce se bude zabývat vývojem textů Jaromíra Nohavici. Konkrétně tedy tím, zda postupem času začal směřovat k populární literatuře a zda se i jeho hudba vyvíjela směrem k populární hudbě. V dnešní době je písničkářská produkce velmi rozsáhlá, proto jí budu věnovat pozornost.

Osobnost Jaromíra Nohavici a jeho texty jsem si pro svou práci vybrala, neboť mám jeho písničky ráda, poslouchám je a Jarek je mi sympatický i jako člověk.

V práci vycházím ze své znalosti autorových textů a ze své základní teze, že texty Jaromíra Nohavici jsou populárními texty zpívané poezie. Nebudu se zabývat pouze jednostranným hlediskem, tedy pouze populárním kontextem, ale obrátím svou pozornost i na uměleckou oblast, neboť jsem si vědoma, že se může prolínat populární s uměleckým. Mou základní myšlenkou tedy je, že jsou Nohavicovy texty populární, ale mají i rysy umělecké. Těmito polaritami se budu ve své práci zabývat.

Nejdříve vymezím pojmy populární kultury, blíže pak populární literatury, populární hudby a zpívané poezie. I když se primárně moje pozornost obrací na Nohavicovy texty, nelze pominout fakt, že je autorem zpívané poezie. Zpívaná poezie je jednotou složky textové a hudební, věnovat se tedy budu i hudbě, která doprovází Jarkovy texty. Proto zařazuji i kapitulu Populární hudba.

Další kapitulu zaměřuji na osobnost Jaromíra Nohavici, neboť kontext autorské osobnosti je pro tvorbu písňových textů důležitý. Ať je to kontext společenský nebo osobní. Vždy každého z nás nějaká situace určitým způsobem ovlivní.

V navazující kapitole se souhrnně ohlédnu za všemi texty, abych mohla uvést, jakými tématy a motivy se Nohavica především zabývá. Ne každý se s mými názory ztotožní, neboť každý člověk vnímá daný text jinak.

Po vymezení základních pojmů a jejich rysů a po dalších kontextech se už mohu zabývat konkrétními texty, na kterých budu ukazovat znaky populáru, či kde ukážu znaky umělecké literatury. Písňové texty jsem rozdělila do tří období, z každého období jsem vybrala texty tři. Hledisko, podle kterého jsem je vybírala, je ryze mé osobní. Při rozboru text nerozděluji striktně na část populární a uměleckou, protože to při soudržnosti celku ani nelze. Rysy populáru i umělecké literatury se v jednotlivých textech prolínají. Při analýze písňových textů budu svou pozornost obracet i na hudební složku písně a na její různé vokální zpracování.

## 2 Kontext populární kultury

V této kapitole se budu zabývat populární kulturou. Z tohoto obecného pojmu se blíže zaměřím na populární literaturu a hudbu. Termínem populární kultura, někdy se můžeme setkat i s termínem kulturní populismus, rozumíme materiál, vyrobený mediální kulturou, „*pro identity, potěšení a částečnou emancipaci, a publikum tak představuje to, co je ‚populární‘, svou spotřebou kulturních produktů*“ (Edwards, 2010, s. 93).

Populární kultura se obecně pojímá jako kultura, umění zpřístupněné širokému spektru konzumentů. Přičemž „*přídomky jako ‚lidová‘, srozumitelná, přístupná, oblíbená, masová atp. činí z populární kultury a úžeji literatury systém masové komunikace, který paradoxně stojí mimo hledí konzervativního literárněvědného bádání*“ (Pavera, 1998, s. 33). Tyto ekvivalenty k názvu populární kultury se vědcům zcela nezamlouvají.

Dle Lexikonu teorie literatury a kultury „*populární kultura (angl. popular culture) zahrnuje (překrývající se) oblasti lidové kultury, masové kultury a subkultur. V závislosti na dané definici se přitom zdůrazňuje buď aspekt aktivně zasahující do každodenní praxe, nebo aspekt usměrňujícího, ‚glajchšaltujícího‘ konzumu*“ (s. 615). Dále je v publikaci uvedena souvislost kultury vysoké a populární: „*Dějiny koncepce populární kultury jsou velmi úzce spjaty s vysokou kulturou. Od 19. století představuje populární kultura protikladný pojem k vysoké kultuře, který se používá většinou v hodnotícím smyslu. Privilegovaný prostor vysoké kultury (divadlo, klasická literatura, klasická hudba) byl vůči prostoru populární kultury (vaudeville/kabaret, triviální literatura, populární hudba) vymezen během 19. století*“ (s. 615).

Populární kulturou rozumíme sféru, „*kteřá na základě své flexibility a dynamiky nabízí právě společensky marginalizovaným skupinám možnost sebevyjádření a sebereprezentace*“ (Lexikon teorie literatury a kultury, 2006, s. 616).

## 2.1 Populární literatura

Termín populární literatura je odvozen z latinského *popularis*, tedy srozumitelný lidu (Mocná, 2004, s. 501). Populární literatura byla dříve zvaná také lidová četba nebo literatura triviální, bulvární, braková – dnes je to pojímáno jako pejorativní označení (Peterka, 2007, s. 29). Zájem o „*poznání populární literatury u nás poprvé projevil K. Čapek v esejistické knize Marsyas čili Na okraj literatury (1931)*“ (Peterka, 2007, s. 29).

Často se setkáváme s označením populární literatury jako braku, především kolem roku 1945, kdy byla naše kultura tituly tohoto úseku literatury zahlcena. Proto pokvětnová cenzura usilovala o eliminaci populární literatury. Braku byl často vytýkán nejasný obsah (Janáček, 1998, s. 16).

Populární literatura je „*beletristická produkce zaměřená na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí*“ (Mocná, 2004, s. 501). „*Populární literatura neskýtá náročnému čtenáři plné uspokojení, jeví se mu příliš prvoplánová, zjednodušující, málo subtilní, jednotvárná, předvídatelná apod.*“ (Peterka, 2007, s. 30). Populární literatura „*klade důraz na děj, elementární emoce, přehledný a jasně polarizovaný obraz světa, jednoznačné vyznění smyslu díla*“ (Peterka, 2007, s. 30).

I tato literatura má svůj vlastní systém žánrů. Ať je to třeba western nebo thriller, příběhy o hrdinských činech, červená knihovna, či dívčí román s příběhy o lásce, detektivka, která řeší záhady, nebo sci-fi, fantasy a komiks, kde dochází ke konfrontaci lidského a nelidského světa (Peterka, 2007, s. 30). Můžeme najít i populární varianty uměleckých žánrů, např. historický román, humoristický román, výjimečně se setkáme s verši – nacházíme je jako texty k muzikálům (Peterka, 2007, s. 30). Žánrová souvislost mezi literaturou populární a uměleckou je zřejmá, což dokládá i Lexikon literárních pojmů: „*žánry populární literatury nejsou vůbec myslitelné, neboť vznikají tak, že vzorce umělecké literatury transformují do podoby přijatelné širokému*



*okruhu příjemců. Proto v tvorbě autorů populární literatury je možno rozpoznat některá schémata a konvence umělecké literatury“ (Pavera, 1998, s. 284).*

Tento okruh literatury není bez estetické funkce. I populární literatura slouží k uspokojování estetických potřeb, jen na jiné úrovni, tedy těch základních, nenáročných, nereflektovaných (Peterka, 2007, s. 31). Autor populární literatury *„směřuje k citovému odreagování, zábavě a rozptýlení nudy hlavně na základě vzrušujících příběhů“* (Peterka, 2007, s. 31). Nechybí zde ani výchovná funkce literatury, spíše je tomu naopak. Velká část populární literatury *„sleduje tendence k upevňování existujících mravních norem, vyznává idealismus, chce zušlechťovat a morálně posilovat“* (Peterka, 2007, s. 31).

*„Populární literaturu také nelze chápat jako ‚nedokonalou‘, méně zdařilou či dokonce ‚nepoctivou‘ variantu literatury umělecké“* (Peterka, 2007, s. 31). Spíše se ale jedná o nejnižší patro právě krásné literatury (Urbanec, 1998, s. 111), neboť i literatura populární má svou určitou estetickou hodnotu.

Z jazykovědného hlediska má slovo populární dva významy. Prvním významem je zpřístupnění každému člověku, tím druhým je entita, která se stala oblíbenou. Vzhledem k jazyku můžeme pojem populární literatura pochopit třemi (i více) různými způsoby, má minimálně 3 reference:

1. Dílo, které bylo vytvořeno srozumitelně každému, a zároveň jde o množinu uměleckých děl. Populární literaturou označujeme tedy *„něco, co můžeme jednoznačně pochválit jako kvalitní a srozumitelné“* (Šaur, 1998, s. 116).
2. Dílo, které nás zaujalo. Tím může být například i kýč. V této referenci populární literaturou nemusí být *„jen to, co můžeme jednoznačně pochválit“* (Šaur, 1998, s. 116). Nemusí se tedy jednat o hodnotné dílo.

3. Dílo, které zaujalo, a zároveň je to literaturou, chápanou ve větší šíři. Dostáváme se tedy i mimo množinu děl uměleckých. V tomto pohledu je populární literatura často brána jako nadávka, či to, co se šikovně prodává, co zaujalo náhodou a nebylo psáno jako umění (Šaur, 1998, s. 116).

### 2.1.1 Vztah umělecké a populární literatury

*„Literatura umělecká a literatura populární představují z hlediska hodnoty, významové struktury, autorského výkonu, čtenářského publika i způsobu vydávání a distribuce dva funkčně odlišné subsystémy krásné literatury.“* (Peterka, 2007, s. 29) Jejich polarita *„plně vykrystalovala na prahu novověku s rozvojem knihtisku a vzrůstem kupní síly kulturně nenáročného obyvatelstva“* (Peterka, 2007, s. 29). Dalším náhledem na populární literaturu je teze z příspěvku Libora Pavery na Bezručově Opavě v roce 1997: *„populární literatura představuje živý systém, který může dynamicky ovlivňovat literární proces určité etapy“*. Populární literatura *„mnohdy žije i v symbióze s uměleckou literaturou“* (Pavera, 1998, s. 34). Tento poznatek můžeme říci i jinými slovy: *„Obrazně je možno říci, že nejen z vysokého se rodí a je odvozeno nízké, ale že i nízké může ovlivnit vysoké, ačkoliv je nutno přiznat, že se tak stává méně často“* (Pavera, 1998, s. 36). Ke vztahu populární a umělecké literatury můžeme tedy říci, že jsou to systémy literatury, které se navzájem více či méně ovlivňují.

Populární literatura vzhledem k literatuře umělecké bývá vykládána různě. Existují tři modely vztahu umělecké a populární literatury:

Prvním modelem je úplné *„vyloučení populární literatury mimo oficiálně tolerovaný/legitimní literární prostor. Populární literatura je přitom kritizována jako škodlivý brak (zmetek), který na skutečné literatuře jen*

*parazituje, je likvidována a má být nahrazena literaturou nezávadnou“* (Peterka, 2007, s. 32).

Druhým modelem je model vertikální – *„pyramida, kde je dolní rozlehlejší patro přisouzeno populární literatuře a horní patro literatuře umělecké. Toto zobrazení interpretuje populární literaturu již jako součást literatury, představuje ji však pouze jako její pokleslou formu bez vlastní inspirace a kreativity“* (Peterka, 2007, s. 32).

A konečně třetí model, a to model bipolární. Jedná se o *„dva zčásti se protínající kruhy“* (Peterka, 2007, s. 32), které naznačují otevřený vztah (Peterka, 2007, s. 32). *„V tomto dynamickém pojetí přijímá populární literatura podněty od umělecké tvorby i naopak umělecká literatura zhodnocuje tematické i tvárné podněty od literatury populární“* (Peterka, 2007, s. 32). *„Pojetí literatury umělecké a populární jako dvou legitimních (i když nikoli funkčně rovnocenných) pólů literárního prostoru je výsledkem staletých zápasů o uvolnění a demokratizaci literárního života.“* (Peterka, 2007, s. 32) *„Mezi oběma póly přitom působí široké přechodové pásmo, hranice mezi literaturou uměleckou a populární se nad některými konkrétními díly a osobnostmi vždy znovu diskutuje a profiluje, zůstává historicky pohyblivá, záleží na povaze estetických norem v dané kultuře dominujících.“* (Peterka, 2007, s. 33)

Já se nejvíce přikláním k modelu poslednímu, tedy k modelu bipolárnímu. Rozhodně populární literaturu nevyřazuji z hodnotné literatury. I tato literatura má své kvality, které nesmíme opomíjet. Existují i názory, se kterými se ztotožňuji, že populární literatura je *„zpřístupňováním tzv. vysokých hodnot početným skupinám bez rozdílu“* (Pavera, 1998, s. 38). Jinak řečeno: *„Populární literatura adaptuje a rozšiřuje schémata převzatá z ‚vysoké‘ literatury, přičemž je zjednodušuje a trivializuje“* (Martinek, 1998, s. 90).

## 2.1.2 Rysy populární literatury v kontextu literatury umělecké

Na rozdíl od literatury umělecké autor literatury populární „*neukazuje vše, co v něm opravdu je, více než vlastní seberealizaci dovedně slouží žánru a širokému publiku.*“ (Peterka, 2007, s. 29)

Populární literatura počítá s masovým čtenářem, který žádá rozptýlení, chce se pobavit. Také se očekává spíše pasivita čtenáře. Na rozdíl od toho literatura umělecká předpokládá náročného čtenáře, od kterého text vyžaduje koncentraci, trpělivost a aktivitu. V této souvislosti je nutné uvést také významovou komplexnost uměleckých textů, co do hloubky a odstínu, v kontrastu s významovou redukcí, plošností a schematičností populárních textů. Dalšími rysy, jež stojí v opozici, je tvůrčí hodnota uměleckého díla a technická kvalita díla populárního. Výrazným protikladem je také teze, že v umělecké literatuře je autor důležitější než žánr, kdežto v literatuře populární je to naopak, tedy žánr je důležitější než autor. Dílo umělecké literatury je jedinečné, avšak populární literatura se vyznačuje sériovostí. A nakonec, od umělecké literatury očekáváme destrukci stereotypů, tedy novost. Naproti tomu se u populární literatury setkáváme s variováním stereotypů (Peterka, 2007, s. 29 – 30). Poslední rys můžeme ilustrovat i takto: „*Texty populární literatury se většinou vyhýbají originálním řešením na všech úrovních (myšlenková náplň, téma, postavy, forma, styl, jazyk atd.)*“ (Pavera, 1998, s. 35).

Názor, že „*procesuálně podnětná je výhradně literatura ‚vysoká‘*“ (Pavera, 1998, s. 33), je ustrnulý, pro literáty a literární vědce, již přežitý, avšak stále se v naší kultuře vyskytující.

Populární literatura má vlastnosti, které oslovují široké spektrum čtenářů, proto je zřejmě tato literatura oblíbená. Těmito vlastnostmi je určitá míra estetičnosti, zábavnost, senzačnost, persuazivnost, poučnost a senzibilita (Pavera, 1998, s. 33 – 34).

V poezii je výrazným činitelem melodie básně, její vytvoření má na svědomí poeta. Poeta musí umět zacházet se slovy, jinak „*přival slov, nikoli vět, ba dokonce jen slovních třísek drkotá a žene se v bezoddyšné nesmyslnosti, duch opustil toto místo*“ (Čapek, 1984, s. 17). V populární literatuře tedy Čapek postrádá umění hry se slovy, vidí jistou prvoplánovost použití slov. Umělecká literatura je naopak bohatá na obrazy a objevná spojení slov. Klasický básník je obdarován dary od bohů a jeho tvorba je oslavou a dekorací, básník mluví krásnými slovy (Čapek, 1984, s. 18, 27). Tyto vlastnosti u populárního básníka či spisovatele nenajdeme, ten se mnohdy snaží o uměleckost, ale výsledek je katastrofální.

Původním úkolem básníka bylo opěvování a velebení „*hlasem nadšeným, plným a libým; věru dnes, kdy poezie zdá se býti mateřskou řečí bolesti, zní tento hlas, jako by přicházel z dávného věku*“ (Čapek, 1984, s. 26). Jak je z citovaného úryvku jasné, moderní poezie, tedy i ta populární, je naplněna bolestí, smutkem, výčitkami, obecně řečeno je plná negativního. Básník musí tvořit sám ze sebe, ze srdce, ze svého nitra a dbát při tom na krásu a umění, nikoli tvořit rozumem, pak už není klasická poezie poezií, ale jakousi náhražkou (Čapek, 1984, s. 28).

Řeč je základním nástrojem komunikace, komunikace literární. „*Řeč je sama duše a kultura národa. Její zvučnost a melodie dává svědectví o poetických radostech kmene, její skladba a čistota projevuje tajemné zákony myšlení, její přesnost a logičnost udává míru rozumových darů národa*“ (Čapek, 1984, s. 186). Můžeme pozorovat, jak se tento poznatek postupně z moderní poezie vytrácí. Řeč se stává jen prostředkem obživy, nikoli radosti.

## 2.2 Populární hudba

Populární hudba je „*souhrnné označení pro velké množství hudební tvorby, kterou ve společnosti plní výhradně zábavní funkci a je předmětem masového posluchačského zájmu*“ (Malá encyklopedie hudby, 1983, s. 511). Tato hudba má rozmanitý původ i hudební charakter. „*Dnešní tzv. populární repertoár obsahuje úpravy lid. písní, zahrnuje celý taneční a pochodový repertoár dechových hudeb, písničkovou a šlágrovou produkci*“, dále mezi žánry patří čísla z operet, muzikálů, divadelních her a filmů, přičemž je tato produkce vyráběna hromadně pro potřeby rozhlasu a televize (Malá encyklopedie hudby, 1983, s. 511). Hromadné sdělovací prostředky mají největší podíl na vzniku a ustálení populárního repertoáru.

Populární hudba má několik složek, a to tradiční populární hudbu, moderní populární hudbu, tzv. vyšší populár a artificiální hudbu „*překlasifikovanou*“ na hudbu nonartificiální (Matzner a kol., 1980, s. 311). V populární hudební tvorbě „*jde většinou o profesionálně nebo poloprofesionálně vytvářené skladby kratšího rozsahu, jednodušší struktury a stabilizovaných přehledných forem, které jsou svou bezprostřední sdělností přístupny nejširším posluchačským vrstvám a jsou funkčně spjaty s jejich životem*“ (Matzner a kol., 1980, s. 311). Současnou hudební tvorbu řadíme především do moderní populární hudby. Nelze přitom „*jednoznačně říci, že moderní populární hudba se vyvinula z tradiční populární hudby prostou inovací*“ (Matzner a kol. 1980, s. 234).

Moderní populární hudba „*se vyvíjela a stále vyvíjí z mnohostranného střetávání tradičního i aktualizovaného evropského (zvl. anglosaského a románského) zpěvního a hudebního folklóru především s vlivy afroamerické hudební kultury a jazzu; méně intenzivní, přesto však významné jsou ovšem i podněty jiných hudebních etnik*“ (Matzner a kol., 1980, s. 233). Mezi hlavní stylově-žánrové druhy moderní populární hudby řadíme pop music a rock

(Matzner a kol., 1980, s. 233), dále následují žánry jako swing (případně označení beat), jazz – tento žánr spíše jen ovlivnil českou populární tvorbu a nevyskytuje se u nás jako samostatný žánr; folk music, muzikálová produkce, trampská píseň se svými deriváty country a western. Jednotlivé stylově-žánrové druhy a typy moderní populární hudby *„jsou bezprostředně předurčeny geografickými, etnickými, sociálními a kulturně politickými podmínkami, v nichž se tyto druhy a typy vyskytují a fungují“* (Matzner a kol., 1980, s. 233 – 234). Globálně se vývojovým ohniskem pro moderní populární hudbu staly v 19. a 20. století USA (Matzner a kol., 1980, s. 234).

Moderní populární hudba na sebe soustřeďuje *„zájem převážné části mladého publika a některými svými stylově žánrovými typy nebo dílčími projevy vystupuje velmi dynamicky, ba přímo agresívně“* (Matzner a kol., 1980, s. 233).

### **2.2.1 Vývoj moderní populární hudby**

Podívejme se na vývoj moderní populární hudby v České republice. Tento okruh hudby se u nás plně rozvinul až po první světové válce, ale určité náznaky nacházíme už před rokem 1914. Často se hudba vyskytovala jako doprovod moderních společenských tanců. I když válka zpřetrhala první nitky, následně *„do Evropy a po vzniku samostatného státu i k nám vnesla vazby mnohem pevnější a trvalejší“* (Matzner a kol., 1980, s. 262).

U moderní populární hudby můžeme sledovat *„zejména podněty svázané s jazzem, s jeho deriváty a vůbec s hudbou mu blízkou“* (Matzner a kol., 1980, s. 234). Jazz je v základním pojetí dobovou angloamerickou hudbou, k nám proniká ve 20. letech 20. století. Nastává zde *„nápadný posun od dosud dominující melodie k rytmu“* (Matzner a kol., 1980, s. 262). Dochází k nezvyklému užití klavíru, následně nastupuje na scénu saxofon, banja, violinofon, flexaton a hlavně jazzové bicí soupravy. Toto ovlivnění můžeme

označit vpádem exotismu, tak jako to učinil Karel Čapek (Matzner a kol., 1980, s. 262). Do jazzové vlny se zapojili například tito skladatelé: J. Beneš, J. Gollwell-Borůvka, F. Hvižd'álek, F. Prochaska, A. Provazník, O. Samek a M. Smatek či R. A. Dvorský. Z orchestrů můžeme jmenovat orchestr E. Koliandra. Během dvacátých let došlo k rozmáhání veřejného provozování jazzu. Domácí populární písničce se věnovali nejen uvedení skladatelé, ale i další písničkáři. Často se jednalo o kombinaci zpěvu a klavíru, nebo byl dán prostor jen samotnému zpěvnímu hlasu (Matzner a kol., 1980, s. 263). Pronikla k nám inspirace „*tanečními rytmy i tematikou zrcadlící vzrušivou atmosféru poválečného společenského dění*“ (Matzner a kol., 1980, s. 263).

Ve dvacátých letech se u nás začala rozvíjet tramská píseň, která vstřebávala hudbu ovlivněnou jazzem a angloamerickým folklórem. V písních byla zpracovávána epická a baladická tematika s námořnickými, kovbojskými, pionýrskými a podobnými náměty. Převážně se ale uplatňovaly písně lyrické, kde byla tématem láska, příroda, romantika dálek, kamarádství, pospolitý osadní život. Tramská píseň vznikala jako součást městského folklóru. V duchu tohoto žánru tvořil J. Mottl, K. Melíšek, J. Novák, J. Korda, V. E. Fořt a další (Matzner a kol., 1980, s. 263).

Ve dvacátých letech se také začala rozvíjet revue. Tento žánr snoubí jazz, taneční girls, pozlátkový přepych, pikantní komické výstupy a zpěvní čísla. Revue se stala spojovacím můstkem k následným divadelním i jazzovým výbojům mladé avantgardy (Matzner a kol., 1980, s. 263).

Ve třicátých letech dochází ke střetu starších hudebních tradic s novými. Projevilo se masové působení nových sdělovacích médií, proto se začal řešit hudební vkus a hudební spotřeba nejširších lidských vrstev. Došlo tedy ke změně ekonomického rázu, také bylo nutné řešit ochranu práva původcovského. Nejlépe pronikaly písničky jednoduché, melodicky snadno zapamatovatelné. Dochází i k rozvoji malých scén (Osvobozené divadlo). Do tvorby se zapojovali skladatelé z okruhu dělnických agitačních skupin (M.



Kraus, V. Málek, Z. Mencl, K. Švenk). Důraz se kladl převážně na kompoziční propracování každé skladby (Matzner a kol., 1980, s. 264).

Ve čtyřicátých letech se ke slovu dostává swing. Jedná se o reakci mladých hudebníků a posluchačů proti podbízivému a zkomercializovanému proudu dosavadní hudby z prvorepublikánských operet a filmů. Důraz je kladen na větší „jazzovost“ písně, na rytmické sepětí, na technickou preciznost souhry instrumentáře. Hudba obsahovala melodiku instrumentálního typu, intonačně náročnou. Náměty písní zůstaly stejné, jen se prohluboval vztah k intimní lyrice, k poeticko-satirickým stylizacím domácího folklóru či k malým vokálním skečům. Ve čtyřicátých letech byly velikou módou šansony, což se projevovalo i v dobových filmech (Kristián, Těžký život dobrodruha, Předtucha) (Matzner a kol., 1980, s. 265 – 266). Po květnu 1945 cenzura vyžadovala a nechávala proniknout texty písní s rozkazovacím způsobem a veřejným námětem, texty, v nichž byly verše o „nás“, o „nich“ a o „práci“ na společném a novém světě. Byly tedy preferované texty, které by vytvořily z jedinců celek (Janáček, 1998, s. 24).

V padesátých letech je výrazná tendence dát do umění a hudby výchovnou a agitační stránku. Další tendencí je přizpůsobení produkce nejširším vrstvám pracujících. Rozvíjí se mládežnická píseň, tradiční tance a pochody, pololidová píseň a estrádní hudba. Ale stále tu převládá vlna swingu a píseň šansonového typu. Od padesátých let se písničková tvorba stala námětem soutěží. Na scénu se dostávají stále více malá divadla, která se stávají předzvěstí rocku (Matzner a kol., 1980, s. 266 – 268).

Šedesátá léta podlehla mohutné vlně rocku a popu a také došlo k dalšímu rozvoji masmédií. Výrazně se snížila věková hranice posluchačů a zároveň došlo k psychologickému posunu roviny posluchačské vyspělosti. Rock vyjadřuje kolektivní pocity nastupující generace a její mnohdy antagonisticky tápavé postoje ke světu starších a zkušenějších. Jedná se o generační manifest a má významnou sdužovatelskou funkci. V písních se

objevovaly aktuální tematické okruhy a myšlenky, pozitivní postih dobových nedostatků. Do písní pronikaly pocity vlastní kapitalistické společnosti – nihilismus, anarchismus, filozofie hippies, životní skepse. Často se vyskytovaly muzikály a písničkové recitály a převážně se jednalo o uvolněný zpěvní projev až citově vypjatý a intonačně náročný. Rock také zdůrazňuje rytmus a užívá zesíleného celého ansámblu. Postupně se obrousila prvotní provokativnost rocku, což ho přibližovalo ostatní populární hudbě. Mimo rock můžeme sledovat i vlnu twistu a popu. Sama píseň a její myšlenkové a umělecké poselství začaly ustupovat do pozadí (Matzner a kol., 1980, s. 268 – 273).

V sedmdesátých letech se podniklo opatření proti politickému zneužívání zábavné hudby, přičemž byly vyřazovány nežádoucí tituly. Zajišťovala se východiska pro zabezpečení ideové a umělecké kvality nové tvorby, interpretace a organizačního zázemí populární hudby. V této době se rozvíjí folk song, tedy typ moderní zpěvné písně za doprovodu neelektrické kytary či malé skupiny drnkacích nástrojů. Folk song často obsahuje výrazně pokrokovou myšlenku. V tomto duchu tvořili písničkáři Paleček – Janík, Burian – Dědeček, Lorencová, Merta, Voňková, Třešňák, či skupina Spirituál kvintet. V sedmdesátých letech také dochází k rozvoji country vycházející z tramské písně (Matzner a kol., 1980, s. 273 – 274).

### **2.2.2 Rysy moderní populární hudby**

Na úvod této podkapitoly je nutné uvést obecné stanovisko: „*Většinu projevů bylo a je společné to, že mají velkou vývojovou dynamiku, danou bezprostředním sepětím s proměnami individuálního a společenského bytí, jakož i tím, že v rámci složitých asimilačních, syntetizačních a eliminačních procesů se dlouhodoběji byly schopny prosadit pouze projevy zvláště aktuální, funkční a konzumentsky působivé*“ (Matzner a kol., 1980, s. 234).

V evropském, tedy i v českém kontextu „vznikl okruh moderní populární hudby svérázným syntetizačním procesem a vedle svých národních rysů nezbytně vykazuje též výrazné rysy ‚nadnárodní‘“ a tyto „nadnárodní“ rysy tento okruh „zapojují do nových a již mnohem širších sociálních a kulturních kontextů“ (Matzner a kol., 1980, s. 234). Veškerá populární hudba vychází „z vysoké operativní schopnosti zrcadlit a rychle asimilovat nejširší podněty a zdroje společenské a kulturní povahy, dále z typové předurčenosti strukturního a stylově-žánrového tvaru populární hudby, z jejích mnohostranných sociálních funkcí a posléze způsobu hromadné ‚výroby‘ a ‚distribuce‘“ (Matzner a kol., 1980, s. 234). Právě toto je velmi výrazným rysem populární hudby.

Moderní populární hudba se také vyznačuje pohotovostí „vyrovnávat se všemi ostatními, ať staršími či nejnovějšími okruhy populární hudby a společenské zpěvnosti“, dále se vyznačuje usilovnější schopností „rozšiřovat, resp. překonávat zmíněnou strukturní a stylově-žánrovou předurčenost“, další schopností moderní populární hudby je překračování „novými, radikálně se rozšiřujícími sociálními funkcemi nejvlastnější hranice hudby a stávat se až symbolem celkového generačního myšlení a cítění“ (Matzner a kol., 1980, s. 234).

Moderní populární hudba má i specifitější rysy, které jsou charakteristické jen pro ni. Nejdůležitější jsou tyto:

1. „V rovině hudebního jazyka a struktury“ jsou pro ni základním zdrojem „větší či menší vlivy americké nonartificiální hudby, zejména projevy spjaté s afroamerickým folklórem, s jazzem nebo alespoň s určitými stadii jazzového vývoje“ (Matzner a kol., 1980, s. 234 – 235). U moderní populární hudby si můžeme všimnout důrazu, který je kladen „na zvukovost a charakteristický tónový ideál“, dále převažuje „homofonie, akcent na výraznou, přitom však dobře zapamatovatelnou melodii“, také můžeme pochytit „toleranci

*k jistým odchylkám v intonačním cítění*“ (Matzner a kol., 1980, s. 235). Dále se setkáváme s originální metroritmikou, která zdůrazňuje a svérázně kombinuje jevy – např. synkopaci, off beat, jazzové frázování; je zde vidět *„relativní jednoduchost harmonických prostředků“* (Matzner a kol., 1980, s. 235). Moderní populární hudba také vychází z formální standardizace písní. Standardizace vychází *„z 32- nebo 12taktové malé písňové formy a z 1 – 3 obměn v jejím instrumentálním arr.“* (Matzner a kol., 1980, s. 235). Dále se užívá typický instrumentář – kladen akcent na bicí nástroje, dechové nástroje, kytaru. Užívá se také *„elektroakusticky nebo elektrofonicky zesilovaných a modulovaných instrumentů“* (Matzner a kol., 1980, s. 235).

2. Skladatelova tvůrčí priorita se přesouvá ve prospěch priority interpreta. Z toho plyne i *„převaha stylových proměn v interpretaci nad proměnami nebo typovým rozrůzněním v rovině skladby“* (Matzner a kol., 1980, s. 235). V moderní populární hudbě se stává skladatelův tvůrčí přínos v podstatě anonymním a je neustále zatlačován dominantní rolí interpreta. Interpret totiž dává skladbě *„nový kabát“*, a tak *„prochází výchozí skladebná předloha svérázným variačním procesem“*, přičemž se tento proces *„realizuje v rámci vyhraněných typových norem nebo příznačných stereotypů“* (Matzner a kol., 1980, s. 235). To poskytuje reprodukcčním umělcům širší prostor sebevyjádření, než tomu bylo u populární hudby dříve. Během vývoje moderní populární hudby dochází stále více ke ztotožňování osobnosti skladatele a interpreta (Matzner a kol., 1980, s. 235).
3. *„Vznik a rozvoj moderní populární hudby bezprostředně souvisí s rozvojem moderní sdělovací techniky a jejích masových médií“*

(Matzner a kol., 1980, s. 235). Svazek moderní populární hudby se sdělovací technikou je klíčový (Matzner a kol., 1980, s. 235).

4. „*Historicky se moderní populární hudba stala roznětkou, která na podkladě nových výrobních, zprostředkovatelských a distribučních mezičlánků vyvolala v život rozsáhlý hudební průmysl*“ (Matzner a kol., 1980, s. 235).

### 3 Zpívaná poezie

Jak je z názvu patrné, jedná se o verše, které jsou prezentovány především zpěvem na pozadí hudebního doprovodu. Zpívaná poezie se tak musí vyrovnat se dvěma vrstvami – s vrstvou textovou a vrstvou hudební. Píseň je jednotou textu a hudby, a proto nelze tyto dvě entity od sebe oddělit. Texty zpívané poezie často „*stojí na pomezí konzumních populárních literárních žánrů a ‚vysoké‘ kultury*“ (Svoboda, 1998, s. 99).

Píseň je „*kratší lyrická skladba určená ke zpěvu, nebo jej svým laděním evokující*“ (Mocná, 2004, s. 455). Často mívá refrén, výraznou strofiku a paralelismy, pravidelný rýmovaný verš, sklon k jednoduchosti (až monotematicnosti) a směřuje k výrazové prostotě (Mocná, 2004, s. 455).

Zpívaná poezie patří k novým jevům poválečných desetiletí se svou „*masovou popularitou a namnoze i uměleckou kvalitou (J. Suchý, Z. Borovec, K. Kryl, J. Hutka, P. Ulrych)*“ (Mocná, 2004, s. 469).

V šedesátých letech je pro českou scénu výrazný „*folk a country, která vyznávala alternativní ideál individualismu (nezávislost, upřímnost, poctivost, mužnost) a přirozenější svět. Typická je personální unie autora skladby s textařem a interpretem (K. Kryl, J. Hutka, V. Merta, P. Ulrych, J. Burian, bratři Nedvědové, Wabi Daněk). Pro „písničkáře“ bývá text nositelem existenciálního poselství (J. Dědeček, J. Nohavica, Pepa Nos). Z komického popření těchto hlubších kvalit těží písňová groteska (I. Mládek, F. Ringo Čech)*“ (Mocná, 2004, s. 461).

Po listopadové revoluci v roce 1989 „*se tištěná poezie distancuje od témat s širším společenským dosahem a stává se do značné míry záměrně exkluzivní záležitostí předpokládající zasvěceného čtenáře*“ (Mocná, 2004, s. 469).

V současné době vidíme, jak se poezií určenou pro širší veřejnost stává zpívaný text, který je vnímám jako výpověď o současných životních pocitech.

*„Jako nové médium interaktivní komunikace zvláště mladých básníků s čtenáři se vynořuje internet, poezie se objevuje i v prostředí literárních kaváren či na reklamních plochách pražského metra“ (Mocná, 2004, s. 469).*

Vidíme, jak postupně *„vzniká propastný rozdíl mezi ‚menšinovými‘ verši tištěné poezie a každodenním masovým konzumem písňových textů“* (Mocná, 2004, s. 465). Současný člověk dává přednost písňovým textům, kde je mu text podáván masově, nemusí kvůli němu vystát například frontu v knihovně.

### **3.1 Rysy zpívané poezie**

V této kapitole budu vycházet z publikace Vladimíra Mertvy *Zpívaná poezie*. Tato kniha se snaží podat souhrnný obraz o „vzhledu“ zpívané poezie.

Pro zpívanou poezii je nutná jistá míra autentičnosti, tedy *„původnost, hodnověrnost, pravost, opravdovost. Ryzí životní prožitek, vyjádřený bezprostřední životní výpovědí, obsahující zkušenost doby“* (Merta, 1990, s. 11). Předpoklad otevřenosti, bezbrannosti toho, kdo mluví, je předpokladem pro otevřenost posluchače, není-li tomu tak, *„nelze očekávat otevřenost u posluchače“* (Merta, 1990, s. 12). Mluvčím a dramatickou postavou se ve folkové písni stává její zpěvák, který je zároveň autorem a vypravěčem. Tato postava nemůže lhát. A spolu s tím nás zpěvák nutí zaujmout jasné stanovisko (Merta, 1990, s. 15 – 16). Obsah textu není jediným nositelem výpovědi, *„za ním stojí zpěvácká osobnost, celistvý člověk, který vám jej zprostředkovává“* (Merta, 1990, s. 17). Celkově můžeme shrnout, že *„autentická reakce publika je tedy odpovědí na autentičnost zpěváka“* (Merta, 1990, s. 17). Písničkář na pódiu musí reagovat na náladu publika, střídat své písně, nálady, výrazy. Na dotvoření celkového dojmu a díla se podílí čtenářská masa (Merta, 1990, s. 18 – 19).

Na hudební scéně proti sobě stojí folk a folklór. Folklorní písně se dotýkají různých „*stránek lidského života – od válek, mordů, roboty, až po radosti těla a tichouká zákoutí duše*“ (Merta, 1990, s. 46). Lidová píseň žije svým vnitřním životem, a zřejmě proto přečkává dobu. Prostředky zpěvnosti lidové písně se předávají z generace na generaci. Folk si z folklóru přebírá hravost a přidává si k tomu ironický nadhled. Folk si také často zahrává s inspirací folklórem, či tuto inspiraci předstírá. Folkoví zpěváci často vyjadřují generační výpověď, přičemž se citlivost mládeže neustále mění. Bývají často bráni jako mluvčí či vůdčí osobnosti. Folkoví zpěváci často používají jména a oslovení konkrétních osob či věci, často v písních také působí různé krajiny (Merta, 1990, s. 48 – 62).

Inspiraci písničkář nečerpá pouze z folklóru, ale i z dalších děl, ať už literárních, hudebních či filmových. Je jen na něm, zda svou inspiraci přizná. V případě Jarka Nohavici mohu říci, že se svou inspirací netají. Spousta témat bylo zpracováno mistrně, proto je pro každého nového tvůrce obtížné vyřešit danou problematiku originálně. Je tedy nesnadným úkolem vytvořit originální variaci.

Píseň by měla být schopna existovat i samostatně jako básně. Merta uvádí: „*Text klade zvýšený důraz na přesnost, rytmičnost, poslechovou (fonetičnost), pravidelnost (např. rýmu). Textu sluší kratší přirovnání, stručné věty, pádná metaforika, podřízená zákonům hovorového jazyka, sloganovitá přehlednost základní myšlenky nebo – chcete-li – její ,vlezlost*“ (Merta, 1990, s. 24). Textař by měl tvořit lehkou rukou smysluplné oduševnělé celky, které jsou zakončené pointou (Merta, 1990, s. 25). Merta zastává názor, že po formální stránce písňové texty dobrou poezii nedostihnou, a tedy ani neobohatí, ale mohou poskytnout uvolněnější pohled na skutečnost, nové úhly pohledu či odvážnější antipoetická témata (Merta, 1990, s. 26). Písničkáři se nevnučují. Píseň „*aktivizuje spoluprožívání, vzájemnost sdílených emocí a sugescí*“ (Merta, 1990, s. 28). Naopak proti písni postavená báseň „*je proti*



*zhudebnění vybavena jistou ,imunitou“* (Merta, 1990, s. 135). Při zhudebnění veršů může někdy dojít k milnému výkladu a zkrácení základní myšlenky.

Poezie je nezbytná pro jazyk, navrácí totiž slovům smysl, a brání tak mateřštinu. K tomu má jazyk každého autora svůj osobitý tonus a napětí mezi slovy. Dobrý zpěvák dosáhne svým přednesem a vázáním textu s hudbou podobného dojmu, jakým působí originál (Merta, 1990, s. 32 – 34). Folkoví zpěváci nemají dokonalý zpěv, to nám v jejich přednesu nevadí. Naše pozornost se upírá spíše k samotnému textu či melodii.

Důležitým nositelem myšlenky v písni je refrén. Může obsahovat i nemusí obsahovat myšlenku ústřední, či slogan písně. *„Slogan slučuje neslučitelné, ale zachovává individuální vnitřní prožitek“* (Merta, 1990, s. 118). Slogan nemusí být v písni přímo vysvětlitelný. Refrén je *„nejmagičtějším prvkem písně; a protože je úzce spojen s formou a rytmem melodie, prosakuje atavistická působivost zpěvu do konkrétní písně právě skrze něj“* (Merta, 1990, s. 112). Refrén je tedy důležitým stavebním prvkem písně.

Expozice textu, ale i hudby je velmi důležitá, neboť vtahuje posluchače do hry, navodí okamžitě náladu, aniž by slibovala více, než může splnit. Dobrá expozice postrkuje posluchače dopředu, vtahuje ho k sobě do děje. Prostřednictvím expozice má být navozena nálada a uvolnění, má poskytnout odpoutání se od starostí a poskytnout posluchači autentický zážitek (Merta, 1990, s. 40 – 42).

S expozicí souvisí pointa. *„Pointa není jen rozuzlení, ale hlavně uvolnění napětí. Sejmutí břemene, očištění, obdoba dramatické katarze“* (Merta, 1990, s. 104). Pointa vyzní nejlépe a je nejvýraznější, když je stručná a ještě silněji působí, *„je-li jemně připravena, ale nečekaně uplatněna“* (Merta, 1990, s. 107) a pronesena *„věcným, suchým konstatováním“* (Merta, 1990, s. 108).

Folkaři nechávají do svých písní proniknout humor, který humor „vyvolává zvláštní směs mrazení hrůzou i srandou zároveň“ (Merta, 1990, s. 65), při tom ale folkový žertér bere sám sebe vážně. Často jsou vytvořeny hravé hříčky, založené na hře se slovy. „*Humorná píseň si s oblibou vypůjčuje ustálenou žánrovou formu, kterou pak obměňuje*“ (Merta, 1990, s. 67).

Při tvorbě písní by se měli folkaři nechat strhnout nápadem, melodií, textem a náladou. Měli by si vymezit nápad a začít skicovat text i hudbu a oprostit se od vedlejších motivů (Merta, 1990, s. 75 – 80). Vybírají si a zpracovávají „*témata na rozhraní oficiální, zpeněžitelné, tolerované kultury, a podzemní, otevřeně destrukční a sebepoškozující subkultury*“ (Merta, 1990, s. 83). Písničkář by měl projevit ochotu sdílet svůj život s jiným, avšak „*autor mívá na srdci mnohem víc, než ve slovech přiznal*“ (Merta, 1990, s. 90). Častým tématem písní je láska, jedná se o sdílení problémů či tragických stránek lásky. „*Milostná píseň je krásná tím, že (tak jako láska) přepadá člověka ze zálohy, v každém věku*“ (Merta, 1990, s. 88). Obecně je zpěvák „*prostředníkem, mágem, zaklínačem*“ a text je „*prstem, ukazujícím za obzor dosud viděného a známého*“ (Merta, 1990, s. 93). Útvarem, který je často užíván, je úvahová písnička. V tomto druhu písničky se nejedná o traktát filozofické úrovně, ale o myšlenky, asociace textaře. Zpěvák nepojmenovává přímo, ale vede „*naši imaginaci do záhybů naší vlastní duše*“ (Merta, 1990, s. 125). V úvahové písni je často slyšet tón smutku, ale nikdy zde není cítit agresivita.

Písničkáři „*vnesli do psané poezie ‚hovorový, vyprávěcí‘ verš*“. Je to verš bezrozměrný, „*sporadicky používající rýmů, mísící rytmus zušlechtěného, stylizovaného výrazu s ‚pokleslými‘ formami jazyka (slangem, vulgarismy)*“ (Merta, 1990, s. 97). Hovorový verš není viděn jako nedostatek, naopak nenutí k automatickému rýmování, dramatizuje text a urychluje pohyb představ. Tento verš vystihuje i intuitivní zacházení písničkářů s jazykem

(Merta, 1990, s. 97 – 100). I písničkáři užívají tradiční básnické prostředky, jako je přirovnání, přívlastky, metafory a symboly, nad to ještě používají dvojsmysly či narážky, které „*musejí být jasné i tajemné zároveň*“ (Merta, 1990, s. 116).

V žánrovém rozrůznění ve folku najdeme „*rozené epické vypravěče, šansoniéry, baladické rozervance, introvertní lyriky, agresivní demagogy, vizionářské spasitele, komiky, uražené zneuznance, ironické komentátory a soudnickáře, poety všedního dne, pouťové vyvolávače, mystiky, vychovatele a kazatele mravů, šaškující filozofy a filozofské šašky*“ (Merta, 1990, s. 138). V dnešní době dochází ke smazávání rozdílů, hranic mezi jednotlivými žánry, jen zřídka se můžeme setkat s krystalicky čistým tvarem. Každý z žánrů „*prozrazuje jiný přístup ke zpracování reálného zážitku*“ (Merta, 1990, s. 139). Hlavním vydělovacím znakem písničkářských žánrů je zacházení se skutečností, to „*souvisí úzce s typem osobnosti zpěváka, jeho etikou, filozofií, mravním profilem, osobní odvahou a důsledností*“ (Merta, 1990, s. 141).

## 4 Kontext autorovy tvorby

V této kapitole se budu věnovat nejen historickými okolnostmi, které doprovázely tvorbu Jaromíra Nohavici, ale též okolnostmi, které jej přiměly k písničkářské tvorbě a také „nahlédnu přímo pod pokličku“ vzniku písně. Tímto nahlédnutím mám na mysli přímé okolnosti, které provázejí vznik písně. Dokonce tento proces můžeme v Nohavicově tvorbě zobecnit na každou písničku.

Na Jarkovu tvorbu měly vliv historické okolnosti, ve kterých žil a nyní žije. Můžeme to pozorovat na jeho postoji v písničkách. Osobní předpoklady a rodinné zázemí také ovlivnilo jeho směřování k psaní písniček a k výběru jeho témat.

### 4.1 Historické okolnosti s ohledem na Nohavicovu osobnost

Jaromír Nohavica se narodil 7. 6. 1953 v Ostravě ([www.nohavica.cz](http://www.nohavica.cz)). Narodil se tedy do padesátých let. Autor knihy o Jaromírovi Nohavicovi (Hledání Jaromíra Nohavici – pozn. autorky) tato léta popisuje takto: „*At' totiž chceme nebo ne, atmosféra počátku padesátých let se musela zákonitě otisknout do duše a nejranějších vzpomínek těch, kdo se do téhle doby narodili*“, tento „otisk“ nám signalizuje i písnička Stalin (Rauwolf, 2007, s. 8).

V šedesátých letech se stal textařem regionálních skupin – Atlantis, Noe, psal také pro rockovou skupinu Majestic a spolupracoval s předními ostravskými zpěváky populární hudby – Petrem Němcem, Věrou Špinarovou a Marií Rottrovou.

Sedmdesátá léta byla kritickými pro všechny písničkáře, neboť jim přestaly vycházet desky a nezbývalo jim nic jiného než objíždět zastrčené kluby (Rauwolf, 2007, s. 42). V této době „*repertoár bylo nutné předkládat ke schválení a poctivě ho dodržovat*“ (Rauwolf, 2007, s. 43). Autor knihy o

Jaromíru Nohavicovi o této době píše: „*Doba, jež na každém zanechávala své stopy, ať chtěl nebo ne*“ (Rauwolf, 2007, s. 43). Touto dobou byla poznamenána i rodina Nohavicových, když byl otec Jaromíra vyloučen ze strany a pak vyhozen z rádia. Avšak v roce 1972 Nohavica poprvé veřejně vystoupil, a to ve V-klubu. Nohavica do doby sedmdesátých let nespadal délkou svých vlasů – byl považován za rebela a podezřelý živel (Rauwolf, 2007, s. 50).

Vystudoval systémového inženýra, přestup na pedagogickou fakultu se nepovedl. Proto začal pracovat ve Vítkovických železárnách. Kam se kariérně ubíral dál, od roku 1974? „*Odmala rád četl, vyrůstal v literárním prostředí, logickou volbou tedy byla knihovna*“ (Rauwolf, 2007, s. 54).

V roce 1975 nastoupil na dvouletou vojenskou prezenční službu. Zprvu byl v Kroměříži, poté byl poslán do Uherského Hradiště. Po „odkroucení“ vojny pracoval v knihovně v Českém Těšíně a dálkově vystudoval brněnskou střední knihovnickou školu.

Od roku 1982 začal Nohavica veřejně vystupovat. Konkrétně od 27. 3. 1982, kdy se konal v Ostravě – Porubě Folkový kolotoč. Jarek tu byl jako novinář, ale nakonec odtud odjížděl jako písničkář, který okouznil publikum.

Právě v osmdesátých letech měl Jaromír pocit, že má „*být tím, kdo pomůže lidem, kteří se přicházeli z ponurého světa nadýchnout naděje do svobodného ghetta sokolovny. Já jsem se té odpovědnosti nezříkal, ale trápil jsem se tím. Chtělo se mi třeba hrát jiné písničky, ale nešlo to*“ (Rauwolf, 2007, s. 113). Nohavica se tedy cítil trochu determinován očekáváním jeho posluchačů. Hrál písničky, které posluchači chtěli slyšet, i když jemu to nepřinášelo takovou radost. Od poloviny let osmdesátých každý písničkář musel řešit mimo běžné otázky umělecké také otázky morální a otázku sebezáchovnou – tedy to, jak moc povolí uzdu autocenzuře. I nevinná poznámka mohla být v této době vykládána jinak a mohla být brána „*jako narážka na politickou situaci, na chartisty, na zpochybňování vedoucí úlohy*“

*Komunistické strany Československa*“ (Rauwolf, 2007, s. 122). Nohavica měl do konce roku 1984 zákaz vystupování. Roku 1985 byl Nohavica opět pozván na Portu, avšak vystoupit nemohl a musel opustit Plzeň. Bylo to pro něj krušné období, časem pak začal mít problémy s penězi i sám se sebou. A to ho dovedlo k tomu, že začal pít.

Ke konci osmdesátých let *„kultura u nás přestávala plnit pouze svou původní funkci a stávalo se z ní politikum“* (Rauwolf, 2007, s. 108). O těchto letech Nohavica píše: *„Byl jsem vykloubený, zaskočený, napadený, nejistý, pobíhající, sám – jako ta doba“* (tamtéž, 2007, s. 108). V roce 1988 mu vyšla první deska – LP Darmoděj. V roce 1989 podepsal petici za propuštění Václava Havla.

Jak už bylo výše uvedeno, Nohavica začal své problémy řešit alkoholem. Na konci osmdesátých let nad ním začal „d’ábel“ alkohol vítězit. Rozhodl se ale podstoupit léčbu a s alkoholem skoncovat.

Nastala 90. léta a s nimi uvolnění situace po revoluci. Autor biografie o Nohavicovi uvádí: *„Změny, které přišly po listopadu 1989, proměnily nejen celou naši společnost a život každého z nás, ale poznamenaly i hudební scénu“* (Rauwolf, 2007, s. 183). Spousta písničkářů ztratila motivaci dál tvořit, ztratili publikum. Lidé se chtějí více bavit, nechtějí číst mezi řádky. Nezájem publika se však vyhnul *„třem folkovým hudebníkům ze ‚staré gardy‘: Karlu Plíhalovi, Jaromíru Nohavicovi a ‚trampskému‘ Janu Nedvědovi“* (Rauwolf, 2007, s. 189).

*„První oficiální nahrávky nepoznamenané žádnými nežádoucími vlivy se posluchači dočkali v roce 1990“* (Rauwolf, 2007, s. 193). Touto deskou je myšleno album V tom roce pitomém.

S nástupem devadesátých let nastupuje Jarek na protialkoholní léčení, konkrétně v roce 1991. V roce 1992 vystoupil na pódium jako nový Jarek Nohavica – po zkoušce ohněm (alkoholem). A v té souvislosti skoncoval i

s kouřením. Od roku 1993 můžeme pozorovat Nohavicovo zlepšování ve hře na kytaru či heligonku (Rauvolf, 2007, s. 201).

V roce 1993 došlo k rozdělení Československa. Tuto událost vnímal Jaromír pozitivně. Od roku 1993 se stahuje více do ústraní a koncerty koná, kdy chce. Je nezávislý, závislý není ani na nahrávacích společnostech.

V roce 2002 si Nohavica zahrál ve filmu Rok d'ábla, kde „*jedna mystifikace stíhala druhou a mezi tím se prolínaly narážky na skutečné osudy všech hlavních postav*“ (Rauvolf, 2007, s. 253). K tomuto účelu měl režisér Petr Zelenka k dispozici Nohavicův deník z léčebny. V roce 2004 měla premiéru hra (scénická montáž) Těšínské nebo.

Nohavica se nebojí spolupráce s internetem, a tak na internetu zveřejňuje desku s názvem Pražská pálená. Jedná se tedy o internetovou desku, která je přístupná širokému okruhu lidí.

V květnu 2006 vyšla najevo Nohavicova „spolupráce“ s StB jako Mirka číslo 29320. K této „spolupráci“ se Jarek nijak nevyjadřuje, takže můžeme jen spekulovat, jak to doopravdy bylo. Bezpochyby byl na něj vyvíjen nátlak ze strany StB, osmdesátá léta již taková byla. Nohavica říká: „*Nikdy jsem nikoho neudal*“ (Rauvolf, 2007, s. 298). Budeme tedy věřit jeho slovům. Na údajnou Nohavicovu udavačskou činnost reagoval Jaroslav Hutka písní Udavač z Těšína, která vyšla v roce 2007. V současnosti můžeme Jarka Nohavicu vidět živě na jeho koncertech, nebo si můžeme pořídit jeho nahrávku.

## 4.2 Osobní okolnosti

Literárně začal Nohavica tvořit ve třinácti letech. Měl pro to určité předpoklady. Jeho otec byl totiž novinář a básník. Byl také členem komunistické strany, což mělo na Jaromírovo další směřování vliv.

Ve svých třinácti letech se jako teenager ještě nezajímal zcela uvědoměle o politiku. Jak sám říká: „*Dobu vnímat politicky jsem zřejmě začal*

*až někdy v roce 1968. Do té doby to byla spíše sladká nevinnost.*“ (Rauwolf, 2007, s. 8).

Jaromíra dozajista také ovlivnil jeho původ, přesněji řečeno původ jeho rodičů. Jeho maminka pocházela z Valašska, jeho otec z Ostravy. Sám v sobě pociťuje kombinaci obou rodičů. Doslova o tom říká, že cítí *„kombinaci máminy valašské prostoty, jednoduchosti, vesničanství a tátových intelektuálních pochyb, váhání a intelektuálštiny“* (Rauwolf, 2007, s. 12). Jako velkou oporu Jarek považuje fungující rodinu a domov. V případě Nohavicových to bylo zřejmě zprostředkované hudbou.

Jak se Nohavica dostal ke skládání a psaní písniček? Zprvu hrál písničky cizí, ale to ho přestalo brzy bavit, a tak se pustil do skládání vlastních písniček (Rauwolf, 2007, s. 26). Už ve čtrnácti letech psal texty pro místní kapelu Atlantis, následně pak pro skupinu Noe, ve kterých sám i hrál. Dále psal texty pro skupinu Majestic i pro zpěváky jako je Petr Němec, Věra Špinarová a Marie Rottrová (Rauwolf, 2007, s. 27, 46).

*„Nohavicu k psaní přivedla láska. Byl to ale, její nedostatek, absence lásky, když byl na vojně. Když ho brali za vojáka“* (Rauwolf, 2007, s. 28). Na utváření autorské osobnosti Nohavici měl největší vliv Karel Kryl. Mezi jeho oblíbené básníky patří Karel Hynek Mácha, František Gellner, Jaroslav Seifert, Karel Šiktanc, František Halas, Jan Skácel, Karel Jaromír Erben, Petr Bezruč, František Hrubín, Vladimír Vysocký a Bulat Okudžava (verše posledních dvou jmenovaných Jaromír zhudebnil). Po jeho prvním vystoupení běžela Čechami i Moravou legenda o *„písničkáři, který má v sobě hodně z Kryla, hodně z Hutky, hodně z Merty a hodně z těch... , zakázaných Rusů“* (Rauwolf, 2007, s. 95). Ruskými písničkami byl ovlivněn již v útlém dětství. Jsou mu *„velmi blízké nejen melodicky, ale i obsahově, svou melancholií, svým drobným protestem“* (Rauwolf, 2007, s. 101). S texty Bulata Okudžavy se Jaromír setkal koncem 70. let.



Jarek má rád operu, proto není divu, že se mu splnila i jeho dávná touha přeložit si operní libreto. K tomu se hodně přiblížil, když v roce 2000 přeložil z polštiny a přebásnil libreto zpěvohry Malované na skle (Rauvolf, 2007, s. 278). Tím ale neskončil, dále má na kontě operu Heinricha Marschnera Vampyr, následně Mozartovu operu Cosi fan tutte a Don Giovanni (Rauvolf, 2007, s. 278, 285).

Jaromír Nohavica v rozhovoru s Janem Dobiášem řekl: „*Já umím pár věcí v životě a jednou z nich je to, že když sednu k papíru s kytarou, tak myšlenky, které mám, a svět, který vidím kolem sebe, dokážu přeměnit do písničky*“ (Rauvolf, 2007, s. 116). I když na sklonku osmdesátých let zápasil s alkoholem, nikdy nepsal své písně v opilosti, vždy měl absolutně „čistou hlavu“.

Jaké podmínky doprovázejí vznik písničky z pera Jaromíra Nohavici? Zní to docela prostě. Jaromír si sedne v noci do kuchyně, kde je sám se svými myšlenkami a hudbou, má u sebe papír, tužku a kytaru, a tak vznikne píseň (Rauvolf, 2007, s. 116). Písničku pak natočí, jde spát a ráno vstane a poslechne si ji. Buď ji smaže, nebo si ji pouští pořád dokola, až si je jistý, že je dobrá (Rauvolf, 2007, s. 228). Není samozřejmě pravidlem, že každá jeho písnička vzniká v těchto podmínkách, nicméně jsou toto okolnosti, za kterých vznikla většina Nohavicových písňových textů. Ani sám Jaromír nikdy neví dopředu, co se mu pod rukou odehraje za příběh. Sám o tom říká: „*Když sednu nad bílý papír, nevím, co z toho vyjde, pak odstoupím a řeknu si – vždyť je to hezké.*“ (Rauvolf, 2007, s. 116).

Nohavica píše o tom, co ho baví, těší a co ho zajímá. O vztahu s písni říká: „*Já s tou písni obcuji. Já ji svádím, já ji přemlouvám, já ji svlékám, já ji objevuji, do konce nevím, jak vypadá, jaká je. Jsem s ní v jednom loži... Objevuju a tvaruju ji podle svého. A jsme dva, ona o mně také nic moc neví*“ (Rauvolf, 2007, s. 265).

## 5 Klíčová témata a motivy písňových textů

Nebudu zde striktně vyjmenovávat názvy Jarkových písní a z každé vybírat hlavní téma či motiv. Vzala jsem všechny texty a zhodnotila jsem, čím se hlavně zabývá, ke každému námětu uvádím vždy alespoň jeden příklad pro ilustraci daného tématu.

O psaní všeobecně Jaromír říká, že se při něm „*člověk může také dovídat spoustu věcí o sobě, podobně jako při pohledu do zrcadla nebo jako při zpovědi adresované někomu, kdo je mu nejbližší*“ (Rauwolf, 2007, s. 116). Jedná se o jakousi metodu „*poznávání sebe sama prostřednictvím obrazů a asociací, které jsou ukryty v textech, musí – v rámci zachování vlastní integrity – někde končit, nemůže odhalit vše*“ (Rauwolf, 2007, s. 116). Člověk se zkouší dívat se na sebe jakoby cizíma očima. V Nohavicových textech můžeme najít jeho myšlenky, jeho postoj k různým věcem na světě, i když se tam o sobě konkrétně nezmiňuje.

Je nutno zmínit, že Nohavica zhudebňuje i verše ruských básníků, konkrétně Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého. Tito dva autoři také ovlivnili jeho tvorbu i poetiku. V některých textech najdeme vzpomínku na Karla Kryla (je mu věnována píseň *Bud' vítán*), nebo Vladimíra Vysockého (*Píseň pro V. V.*). Můžeme v Jarkových textech najít i analogii k Havranovi od Edgara Allana Poa, a to v písni *Never more*. Jedná se o volné přebásnění podle smyslu, který v tom vidí Nohavica. V jeho podání jde o osobní, chmurné a trýznivé výpovědi. Jarek čerpá inspiraci z literatury – Psohlavci, Robinson, Adam a Eva, ale také i z předloh filmových – *Potulní kejklíři* (Vláčil – Markéta Lazarová).

Častým motivem je Nohavicovo důvěrně známé prostředí, místo, kde žil či žije. Je to Těšínsko a Ostravsko například v písních *Těšínská*, *Ostravo*, *Dolní Lhota*, motiv *Těšínska* se objevuje i v *Bláznivé Markétě*, *Dokud se zpívá*. Znamé prostředí se často promítá na pozadí velkého množství písní.

Velmi výrazným tématem Nohavicových písní je smrt a Bůh. Nohavica si uvědomuje: „*Strach ze smrti a vědomí vlastní smrtelnosti – je možná největší bolestí. Jedním ze sedativ na tuto bolest je Bůh. To je berlička, která nás se smrtí smiřuje*“ (Rauvolf, 2007, s. 313). V písni Margita můžeme najít hutnou esenci právě motivu smrti. Smrt pojímá Nohavica jako přechod do jiného světa – Převez mě, příteli; Zahlad', Bože. Vědomí vlastní smrtelnosti, ubíhajícího času se prolíná celým albem Mikymauzoleum – „*čas, jeho ztrácení se, proměny, k nimž v něm dochází, jejich nevyhnutelnost a zároveň konečnost všeho kolem*“ (Rauvolf, 2007, s. 211).

S tématem smrti souvisí i smutek. Píseň Mikymauz působí jako velmi intimní zpověď, ale můžeme v tom vidět smutky více lidí, ba celé generace (Rauvolf, 2007, s. 215). Smutek nám často evokuje pocit samoty – Masopust, Před dveřmi, Robinson, Přítel. Smutek, strach, vnitřní nespokojenost – to jsou základní pocity, které jsou prostoupeny celým albem Moje smutné srdce.

V jeho tvorbě se objevuje motiv víry. Nohavicovi nebyla dána víra, proto se pokouší do stejné místnosti proniknout jiným způsobem. Tento motiv je obsažen například v písni Možná, že se mýlím. Jeho texty obsahují i biblické motivy a motiv nebe – Dál se háže kamením a píská, Halelujá, Maria Panna, Nebe je tu, Píseň druhorozeného syna. Nebo se v písních setkáváme s přírodní lyrikou – Gaudeamus igitur.

Častým motivem je láska, ať už je to zhrzená láska – Ještě mi scházíš, Natašo lásko má; romantická láska – Košilka (je zde jemná pavučina veršů), Na zídce staré kašny; láska s nádechem exotických krajin – Píseň psaná na vodu; láska jako ostrůvek naděje – Láska je jak kafemlýnek; láska s nádechem erotična – Líbíte se mi, Planu; láska, která překonává nepřízeň osudu – Macešky; hledání lásky mezi lidmi – Moje smutné srdce; i samotné erotično – Maruška, Samodruhá. S tematikou lásky souvisí i motiv ženy, její svůdnosti a ženskosti – Píseň o ženách. S láskou také souvisí touha – Polámaný anděl touhy; a také svádění – Proutníci kluci.

Nohavica se nebrání ani výletům do historie – Generál Windischgrätz, Husita, Hvězda, Komenský, Legenda o svatém Václavu. Občas nalezneme v textu i motiv boje, pocitů v boji, motiv vojny – Hrdina nebo dezertér, Krajina po bitvě, Když mě brali za vojáka, Přelezl jsem plot.

Také rodina je častým motivem – Povijan, Píseň pro malou Lenku. A tak si Nohavica vyzkoušel i tvorbu pro děti. Do této kategorie spadají skladby z alba Tři čuníci, a to Zajíci, Lachtani, Kozel, Afričančata, Podzimní, Můj pes, Delfíni (inspirace filmem Den delfína – Rauwolf, 2007, s. 219), Tramp, Dárky, Hlídač krav, Pijte vodu, Grónská písnička, Kapr, V moři je místa dost, Metro pro krtky, Večerní, Telátko oblíbené I, Telátko oblíbené II, Šnečí blues, Tři čuníci, Ukolébavka. Ve srovnání s Emanuelem Fryntou: „*Oba dva mají smysl pro hru se slovy, pro zvukomalbu*“ (Rauwolf, 2007, s. 222). Jeho písničky jsou „laskavé“ (Rauwolf, 2007, s. 223). V žánru těchto písniček, jak řekl J. Černý, „*staví hradbu mezi jemnou ironií a estrádami televizního bulváru*“ (Rauwolf, 2007, s. 325). Přitom tyto písně mají i specifický náboj právě ironie, což je činí půvabnými i pro dospělé. Děti tuto ironii ještě nejsou schopny analyzovat, naopak dospělí v tom nachází působivou hru slov, jedná se o veselé popěvky (Rauwolf, 2007, s. 207).

Dále se zabývá sportovní tematikou, vznikají tak písně jako je Cyklistika, Ragby (jako mladík ragby hrával – pozn. autorky), Fotbal (píseň známá též pod názvem Sportu zdar) – v této písni je vidět i Nohavicovu lásku k Ostravě, k samotné hře. Píše i písně o tenise.

Nohavica často reaguje na společenskou situaci, na dění ve světě. To můžeme nalézt například v písni My ročník padesátý třetí. Jedná se o reakci na tehdejší politickou situaci, na vznik Solidarity v Polsku a vyhlášení stanného práva, nacházíme zde i prvky pobuřování a pomlouvání Varšavské smlouvy. Podobným směrem se ubírá i píseň Blues o malých bytech, která je konstruktivní kritikou (Rauwolf, 2007, s. 117), a dále třeba píseň Leninova ulice, Mávátka. Píseň Jdou po mně, jdou, která vyjadřuje dobový pocit

Nohavici. V písni Muzeum je zobrazeno ubíhání času, rozkolísanost doby po listopadu, doby plné nadějí, ale zároveň ještě citelné a doznívající pochuti let předlistopadových (Rauwolf, 2007, s. 212 – 213), a zároveň jde o vyznání Opavě. Reakci na společenskou situaci můžeme, ale nemusíme, najít v písni Nechte to koňovi nebo v Písni zhrzeného trampa. Dále píseň Pane prezidente, která je stížností adresovanou Václavu Havlu. Píseň Velká voda, reaguje na povodně, které nastaly v roce 2002 (o písni mluvil už v roce 2002). Další reakcí na událost je píseň Kometa. Reagoval nejen na společnost, ale i na televizní hru, a to písni Milionář (stejný název jako měla hra). Píseň Už zase bijou děti je o CzechTeku, je reakcí na policejní zásah.

Nevyhýbá se tématu alkoholu, i když by to pro něj mohlo být zapovězené téma. To dokládá písnička s názvem Alkohol, Pijte vodu. S atmosférou jiných textů se můžeme přenést do prostředí hospody – například s písni Hospoda U mámy.

V písních je často skryto vtipné rozuzlení, jde o písničky, které mají především pobavit, jsou rozjívené – Kozel, Eskymáci. Sem spadají i písničky z jeho tvorby pro děti. Občas se v jeho repertoáru objeví i tzv. lidová hekačka – V jednom dunku na Zarubku; nebo pseudolidovka – Marie Panna.

Rozjímá i nad tím, co bylo a co bude – Litanie u konce století (reflexe uplynulého století), Před dveřmi. Nohavica často předjímá, že nic není jasné, nic nemůžeme předvídat. Jeho písně se také zabývají osudovostí – Píseň o veliké zimě, Podzemní prameny; či přemýšlením nad budoucím stoletím – Osud, Babylon.

Jarek píše o životě obyčejného člověka – Píseň spokojeného člověka, Plebs blues; o každodennosti – Ranní hygiena; o životě písničkáře – Píseň pro malou Lenku. Ve svých písních i vzpomíná, reflektuje život – Přítel, Mám jizvu na rtu. Nohavica také píše písně, kde uvádí svůj věk. Je to jakási reflexe Jarkova života. Tento motiv nalezneme v písni Sudvěj, kde se jedná o

„*suggestivní vyznání muže na prahu čtyřicítky*“ (Rauwolf, 2007, s. 211). Nebo zmiňuje i své jméno, vystupuje v písni – Psohlavci.

I jakási ztracenost člověka se objevuje v Nohavicových textech, a to například v písni Osmá barva duhy, Natáh jsem sadu nových strun, Robinson.

Své písně často situuje do konkrétních lokalit – např. Petěrburg, Těšínská, a adresuje je, nebo píše o konkrétních osobách – např. O Jakubovi, Píseň pro malou Lenku.

Jako shrnující poznatek z Nohavicových textů uvádím: Jarek Nohavica píše o tom, co ho zrovna baví, co na něj působí. Svými texty reaguje na události, na své momentální pocity. Nelze říci, jaké téma je pro jeho tvorbu nejtypičtější, neboť se zabývá v různých obdobích různými tématy.

## 6 Nohavicovy texty

Abychom mohli k Nohavicovým textům proniknout lépe, vybrala jsem tři texty ze tří různých období, která jsem stanovila.

První období jsem ohraničila počátkem Nohavicovy tvorby, tedy od jeho třinácti let (rok 1966), přičemž na veřejnosti vystoupil poprvé roku 1982, do roku 1989. Koncový mezník jsem stanovila na tento rok, neboť dochází k výrazným změnám v systému naší země, ale hlavně je to rok, kdy nevzniklo mnoho textů. Můžeme pouze spekulovat, zda měl Nohavica tvůrčí krizi.

Druhé Nohavicovo tvůrčí období jsem ohraničila roky 1989 a 1999. Koncový rok stanovila takto, protože je to poslední rok starého století i tisíciletí. V tomto období můžeme sledovat výrazné vyspění osobnosti Nohavici.

Třetím obdobím je čas počínající rokem 2000. Jak už bylo řečeno výše, jedná se o přerod starého století i tisíciletí v tyto entity nové.

Před rozbořem jednotlivých textů chci předeslat, že se jedná o písňové texty, tedy básnické texty určené pro masového příjemce. Proto se dá ve všech případech textů říci, že jsou alespoň z části texty populární literatury.

Z hlediska šíření jsou písně rozšířeny mezi široký okruh lidí přímým kontaktem s posluchači na koncertech, či nepřímo na nahrávkách. Souvisí to s rozvojem moderní sdělovací techniky a s rozvojem hudebního průmyslu. Jde tedy o masovou produkci, což je znakem moderní populární hudby.

Důležitým činitelem jsou také osobní podmínky interpreta, za kterých byla píseň nazpívána.

### 6.1 Texty před rokem 1989

V tomto období je patrná velká tvůrčí energie v první polovině osmdesátých let. Jaromír je na jeviště uveden roku 1982. V druhé polovině let osmdesátých nezaznamenáváme vznik tolika textů jako v polovině první.

Jaromír se zabývá různými tématy, píše o tom, co na něj zrovna „útočí“. Vznikají texty různé kvality i výpovědní hodnoty. Jako modelové texty jsem vybrala tyto: Darmoděj, Přítel a Děvenka Štěstí a mládenec Žal.

### 6.1.1 Darmoděj

Text této písně pochází z roku 1983. Po formální stránce je text rozdělen do 8 strof, přičemž se každá strofa skládá z jedenácti veršů, strofa nesoucí refrén obsahuje veršů osm. Refrén je statický, až na počáteční zájmeno, které se mění z „*můj*“ na „*váš*“.

K napsání této písně se inspiroval skladbou Karla Šiktance Adam a Eva. Inspirací se Darmoděj jeví jako populární napodobenina. Není tomu tak, neboť si Nohavica ze skladby Adam a Eva vzal pouze postavu Darmoděje a svůj dojem z četby.

Text se nese v duchu osudovosti. Je to téma, kterým se zabývá nesčetné množství lidí, avšak Nohavica ho pojal originálně. Svou výpověď zahalil do roucha tajemna. Tajemno se pak poodkrývá a ukazuje nám všednost „*v odpadcích z popelnic / krysy se honily*“, „*rodinné obrázky*“. Po úvodní sloce bychom očekávali nějaký vzrušující příběh, ale naše očekávání se nenaplní. Text dál pokračuje v lyrickém ladění.

Už samotný název vzbuzuje v recipientovi zvědavost. Jen název postačí, aby se čtenář koncentroval a zaobíral přemítáním o Darmodějovi. Darmoděj tedy od svého čtenáře či posluchače očekává určitou aktivitu a pozornost. Chce, aby zaznamenal přechod ve vnímání: „*ano to je on Darmoděj / můj Darmoděj*“ je transformováno formálně i myšlenkově do: „*ano – já jsem on / já jsem on*“. Text vyvolává touhu po rozuzlení, a právě pouze pozorností si čtenář zajistí jeho pochopení.

Text jde do hloubky svého tématu, nemá zcela jednoznačné vyznění. Po významové stránce utváří jednotný komplexní celek. Nejedná se o kupení



jednotlivých slov za sebou. Jazyková posloupnost má svou logiku a účel. Jazykový potenciál písní je velmi bohatý. Vyskytuje se tu prosté užití slov v jejich základním významu, ale nad to se tu objevují nezvyklá spojení – „*kabát z hadí kůže*“, „*oči plné vran*“, „*krásné zlo*“, „*jed má pod jazykem*“, „*jehly se slovníkem*“, či slova – „*lásky i nelásky*“. Z tohoto hlediska hodnotím text jako umělecký.

Nejsou tu přítomny negativní pocity, ani se nejedná výhradně o opěvování. Dle tohoto rysu je text na pomezí mezi poezií klasickou a moderní. Za sebe ale v této písni vidím spíše kladnou náladu, tedy i nyní se přikláním k tomu, že se jedná o text umělecký.

Nedokážeme předjímat to, co bude následovat. Minimálně se tu vyskytuje intertextový odkaz, pouze v jednom verši: „*a v ústech flétnu měl / od Hieronyma Bosche*“. Z tohoto hlediska jde tedy také o uměleckost.

Hudební složka této písně je ve většině případů složena pouze z jednoho hudebního nástroje – kytary. Postupem času byly přidávány další hudební nástroje, které doprovází refrén písně, ostatní sloky zůstávají v jemném ladění jednoho nástroje, málokdy se setkáváme se zesilováním hudby. Doprovodnou hudbu řadíme do kategorie folku a gothic rocku. Melodie je snadno zapamatovatelná a relativně jednoduchá. Skladatelova osobnost je sjednocena s osobou interpreta.

Populární písní se Darmoděj stává především díky složce hudební, neboť text vykazuje ve velké míře znaky umělecké literatury – aktivita recipienta, originální pojetí tématu, komplexnost textu, objevná slovní spojení, napředvídatelnost.

## 6.1.2 Přítel

Tato píseň je datována do roku 1984. Text písně je rozčleněn do dvanácti strof. Každá strofa má pět veršů, refrénová strofa má veršů šest. Strofa s refrénem je stejná, až na závěrečný verš refrénu, který se obměňuje.

Text má formu reflexe života, zážitků s přítelem, často jsou tu retrospektivní prvky. Jedná se o schéma užívané především v umělecké literatuře. Dochází k přebrání tohoto schématu subsystému umělecké literatury do subsystému populární literatury. Můžeme tu vidět i stesk po příteli: „*kde je ti konec můj jediný příteli / zmizels mi, ani nevím kam / sám, sám, sám / jsem tady sám*“, také samotu – to je zřejmé ze závěrů refrénu: „*sám, sám, sám / jsem tady sám*“, „*sám, sám, sám / peru se teď sám*“, „*sám, sám, sám / zpívám tady sám*“, „*sám, sám, sám / dýchám tady sám*“. Čapek stesk vytěšňuje z klasické poezie, která má opěvovat a oslavovat. Když se ale na text podíváme hlouběji, zjistíme, že zde není jen stesk po příteli, ale je tu i oslava přátelství, jako pevného pouta. To ale často masový příjemce svou pasivitou ve vnímání nepostřehne. Na rovině vyznění se text pohybuje mezi populární literaturou a literaturou uměleckou pro aktivního příjemce, pro pasivního příjemce se tento text bude pohybovat pouze na rovině populární literatury.

Jak už bylo v předchozím odstavci uvedeno, text počítá s pasivním, ale i s aktivním recipientem, který je schopen se koncentrovat a proniknout do myšlenkové hloubky textu. Čtenář jako prvek stojí na pomezí mezi populárem a uměleckou literaturou.

Po významové stránce, jde o text komplexní, významově sevřený – spojovacím prvkem jsou tu hlavně verše obsahující vzpomínku – „*Jestlipak vzpomínáš si ještě na ten čas*“. Ruku v ruce jde formální stránka se stránkou obsahovou, nic se nenachází v rozporu. Z hlediska propracování je text na umělecké úrovni a má určitou tvůrčí hodnotu.

Jako celek má text jednoznačné vyznění – tedy vzpomínky na svého přítele. Vše je kladeno se samozřejmostí a jednoduchostí. Už zmíněný vztah přátelství můžeme chápat i jako elementární emoci, jistou formu lásky. Po rozboru formální stránky, můžeme říci, že jde o řetězení vzpomínek, nabalování nových obsahů do již dané formy – vzpomínky „*na ten čas*“, „*na tu noc*“, „*na ten rok*“, „*na to, jakýs byl*“. Tedy jde o různé variování. Z toho všeho plyne, že jde o text populární.

Slovní zásoba, která je zde užita, je použita prvoplánově, podle jejich primárního významu – zdá se, že jde o populární literaturu. Na druhé straně je patrné umění zacházet se slovy, schopnost poskládat je tak, aby utvořila zvukomalebné verše. To je v rozporu s populárním textem. Text se tedy ocitá na hranici mezi populárním a uměleckým.

Z hlediska kontextu hudby jde o píseň, která má jednoduchou melodii, jemnou a rytmickou, proto je i snadno zapamatovatelná. Počet hudebních nástrojů je různý – buď se jedná o původní verzi Jarka s kytarou, nebo jde o zpracování s Kapelou, kde je užito více instrumentáře, dochází i k užití zesilování. Hudební složka se jako celek pohybuje mezi folkem a gothic rockem. Skladatel je zároveň i interpretem, a to ve všech zpracováních.

Samotný text bez hudební složky působí na pomezí mezi populární a uměleckou literaturou, záleží na recipientovi, jak se k textu postaví. Znaky populáru jsou ukázány přítomností elementární a negativní emoce (stesk), jednoznačností, primárním užitím slov a variováním. Naopak umělecké rysy se objevují v retrospektivním postupu, umění zacházet se slovy, opěvování přátelství a komplexnosti textu. Text počítá s pasivním i aktivním příjemcem – je tedy na hranici mezi populární a uměleckou literaturou. Hudební kontext nám píseň, jako jednotný celek textu a hudby, posouvá více k populáru.

### 6.1.3 Děvenka Štěstí a mládenec Žal

Tento text vznikl v roce 1988. Píseň má pouze čtyři strofy, které mají po dvanácti verších. Jako refrén zde funguje verš „*Děvenka Štěstí a mládenec Žal*“, následují pak tři verše, které se různě obměňují. Mohu tedy říci, že se zde jedná o variabilitu refrénu – „*spí v jedné posteli, kterou jim vítr stlal / v plátěných hazukách se tulí ve spánku / z jednoho talíře snídají pohanku*“, „*stáli mi za zády a četli, co jsem psal / smáli se hlupáček svatá prostota / jako by neznal cesty života*“.

Ihned nás upoutá jasná polarita štěstí a žalu. Jsou to dva protichůdné pocity, které zde Nohavica dává zasvěceně dohromady. Je si vědom, že se tyto entity navzájem v životě každého z nás provázejí. Zmíněná polarita je známkou populární literatury. Do opozice se tu však staví personifikace – „*Děvenka Štěstí a mládenec Žal*“. Už jen tímto básnickým obrazem na nás dílo zapůsobí umělecky, ale takových obrazů je zde samozřejmě více.

Jako předcházející text i tento předpokládá jak aktivního, tak i pasivního čtenáře. Od pasivního čtenáře očekává pouhý příjem informací, naopak od aktivního očekává koncentraci a trpělivost, když se dozvídá více. Aktivní čtenář by měl proniknout do básnických obrazů, které jsou v textu použity – „*ona má bílý šlojír / on chodí v černé kutně / milenci podobojí / jak vesele tak smutně*“, „*ženich a nevěsta / my jejich svatebčané / na cestách necestách / čekáme, co se stane*“.

V textu nalezneme prvek plošnosti, ale pouze omezeně, v jedné sloce: „*Dostal jsem včera poštou obálku / a v ní čínskou modlitbu štěstí / někdo mi tímto přeje na dálku / suché a velmi rovné cesty...*“. V dalších slokách jde autor do hloubky, staví na personifikovaném štěstí a žalu, jejich vztah propracovává, neustále spolupracuje s personifikací. Tímto propojením text získává významovou komplexnost a směřuje tak k umělecké literatuře.

Téma si autor vybral všední – kolující dopisy o štěstí a žalu. Dané téma, ale zpracoval originálním způsobem, naplnil jej dějovým spádem. I když slova užívá v jejich primárním významu, spojuje je do různých spojení, která působí na naše smysly i myšlenky – „*dívěnka s mládencem / dva věční rozsévači*“, „*ohledy nebrali / vlezli si pod jednu deku / a ona vzdychala / on šeptal polohlasem*“, „*Děvenka Štěstí a mládenec Žal / spí v jedné posteli, kterou jim vítr stlal / v plátěných hazukách se tulí ve spánku / z jednoho talíře snídají pohanku*“. Tím, že působí na naše smysly a že se zabývá elementárními emocemi – pocitem štěstí a smutku, se jedná o text populární. Nicméně, je tu i prvek útoku na naše myšlenky, tedy i malou měrou se podílí i umělecká literatura.

Hudba nás vtahuje svou melodií do meditativní polohy. Melodie nemá dominantní úlohu, jen text jemně dokresluje. Píseň je doprovázena buď kytarou, nebo kytarou a houslemi, které atmosféru písně dokreslují daleko lépe než jen samotná kytara. Hudba se ocitá ve vlivu folku a gothic rocku. Melodie není jednoduše zapamatovatelná – tím se tedy vymyká z rámce populární hudby. Opět je tu interpret ztotožněn s osobou skladatele.

Text se objevuje hranici mezi populárním a uměleckým. Znaky populáru vykazuje jasnou polaritou, základními emocemi, primárním užitím slov. Uměleckost ukazuje originalita zpracování, básnické obrazy a objevná slovní spojení, komplexnost textu. Na pomezí obou subsystémů stojí předpoklad aktivního i pasivního příjemce, výskyt plošnosti, ale i hloubky projevu. Hudební složka posouvá text za hranice populáru.

## **6.2 Texty po roce 1989**

V rámci vymezené doby došlo k uvolnění sevření společnosti. Výrazným způsobem se formuje osobnost Jaromíra Nohavici a spolu s jeho osobností dochází k vývoji jeho myšlení a přemýšlení o světě a životě.

Dříve Nohavica používal spíše řečnické „my“, nyní užívá první osobu jednotného čísla, mluví za sebe, už se necítí být deklamátorem (Rauwolf, 2007, s. 211).

Za toto období jsem vybrala texty: Těšínská, Každý si nese své břímě a Pane prezidente.

### 6.2.1 Těšínská

Text písně Nohavica napsal v roce 1994. Píseň obsahuje deset strof. Jednotlivé strofy mají čtyři verše. Refrén se zde vyskytuje třikrát a je opět variabilní, statický zůstává pouze první verš, následující tři verše se obměňují.

V písni vzdává hold svému městu, zobrazuje tu ideální rodinu a idylu roku 1910. Jedná se o téma národnostní a společenské (Rauwolf, 2007, s. 234 – 235). Jarek se zde zabývá úvahami o životě, o době v jaké by mohl žít. Zobrazuje idylu na počátku století.

Text je situován do různých lokalit, což umožňuje rozvíjení tématu v různých úrovních, působí tak umělecky. Tento dojem je však narušen, neboť se tu jedná o variování téže struktury. Můžeme to vidět na verších: „*Kdybych se narodil před sto lety / v tomhle městě / u Larischů na zahradě trhal bych květy / své nevěstě*“ a ve sloce nadcházející po určitém intervalu se objevuje: „*Kdybych se narodil před sto lety / byl bych vazačem knih / u Prohazků dělal bych od pěti do pěti / a sedm zlatek za to bral bych*“, v jiné sloce se setkáváme s variací jinou. Toto už nese rysy populáru.

Výpověď textu se děje v ich-formě, jedná se o úvahu nad životem. Tedy se zde autor zviditelňuje a jeví se důležitějším, než je žánr písně. Opět se nám text zdá být uměleckým počinem. Tento dojem udržuje i volba dvojjazyčnosti, která je zde užita účelově. Naproti tomu se staví prvoplánové užití slov. Jejich spojení a funkce v jednotlivých verších nejsou nijak objevné. Toto užití slov na nás má větší účinek, proto po jazykové stránce převládají

znaky populární literatury. V textu se objevují úvahy, co by mohlo být, ale realitě to neodpovídá. Zamýšlení se je zde realizováno přímo slovy, nejde o žádné obrazy, je zde jasná jednoznačnost jazykových prostředků i celé stavby písňového textu. Přemítání o tom, co by mohlo být, ale není, není v literatuře ojedinělé. Většina lidí se tímto zabývá a dá tomu „podobu na papíře“. Jedná se tedy o znak sériovosti.

Text od svého čtenáře neočekává aktivitu, hledání slov mezi řádky, vše je tu dáno. Čtenář pouze přijímá slova jako prosté informace. Očekává tedy pasivního čtenáře a text má jednoznačné vyznění.

Závěrečná strofa je shrnující, shrnuje v sobě všeobecnou pravdu, není však nijak originální, pouze nám říká to, co všichni víme: „*ještě že člověk nikdy neví / co ho čeká*“.

Z hlediska hudební složky má píseň stále hudební aranžmá. Instrumentálně se hudba pohybuje mezi folkem, jazzem a gothic rockem. Melodie je chytlavá, pravidelná, rytmická a jednoduše zapamatovatelná – typický rys moderní populární hudby. Dále je téměř ve všech provedeních ztotožněna osobnost skladatele a interpreta, což je také výrazný jev u populární hudby. Ke ztotožnění nedochází ve zpracování písničky na albu Těšínské niebo.

Tato píseň je tedy ve složce literární převážně populární – prvoplánové užití slov, pasivita příjemce, jednoznačnost, neoriginální řešení, variování, sériovost. Je tu malý výskyt prvků uměleckých – dvojjazyčnost, autor je důležitější než žánr. Ve složce hudební píseň vyznívá plně populárně.

## **6.2.2 Každý si nese své břímě**

Vznik textu písně je datován do roku 1999. Text je rozčleněn do devíti strof po čtyřech verších. Refrérové jsou v tomto případě strofy dvě, také po

čtyřech verších. V závěru textu se opakuje věta, která nese myšlenku ústředního tématu písně.

Nohavica říká: „*Každý jednotlivý život každého jednotlivého člověka je plný břemen, plný tíhy, nesnesitelné kolikrát*“ (Rauwolf, 2007, s. 167). A právě tato myšlenka se odráží v textu písně a názvem Každý si nese své břímě. Každý máme někdy pocit, že na nás padá nějaká nesnesitelná tíha, často o tom ale nepřemýšlíme. V této písni je rozebrán elementární pocit, což nás směřuje k populáru. To nám dále demonstruje autorovo rozjímání nad tímto pocitem, zprostředkovává tak filozofické otázky širokému okruhu příjemců. Text nám může poskytnout i citové odreagování, dává nám naději, že všechno se může zlepšit – „*Už otvírá vrátný brány / už pofoukal vítr rány / po dlouhé noci / blíží se ráno*“, „*To zlé spláchně příval / splní se, o čem jsi sníval / splní se vše / co jsi kdy chtěl*“. Ve všech těchto případech se jedná o prvky populární literatury.

Na aktivitu čtenáře tu není kladen žádný důraz. Je na každém, co si z textu odnese, jestli pouze přijme obsah sdělení jako fakt, nebo projeví určitou aktivitu a začne přemýšlet o tom, co jeho samotného tíží.

Z hlediska jazykového Nohavica užívá slov v jejich primárním významu, ale dokáže je seskupit tak, aby tvořila libozvučný celek. Místy užívá i kontrastu – „*po dlouhé noci / blíží se ráno*“, „*Na zemi děje se to / co na nebi psáno*“. Z pohledu na jazyk se jedná o text populární, i když tu místy najdeme i umělecké prvky.

Téma osobní tíhy není v literatuře ojedinělé, setkáváme se s ním poměrně často. Nohavica téma zpracoval, nejde však o originální řešení, spíše jde o řešení běžné – teď je špatně, ale bude lépe – „*Na dveře listonoš klepe / říká, že bude lépe / odkud to ví / to už zapomněl*“. Běžné řešení můžeme vidět i ve verších – „*Každý si nese své břímě / letními cestami k zimě / každý si nese to své / jak tak životem jde*“. Opět se dostáváme na úroveň populáru.



Nyní k hudební složce. Na nahrávkách byla tato skladba uvedena pouze jednou, má tedy jedno zpracování. Jako hudební doprovod tu je jako základ použita kytara, která je doplněna dalšími nástroji, hlavně během refrénu. Zpěv Jarka je pak také v refrénu doplněn vokály ženského sboru. Melodie hudby je snadno zapamatovatelná a libozvučná, vhodně dotváří atmosféru tématu písně. Hudba se ocitá v područí folku. Opět nastává ztotožnění osobnosti skladatele s interpretem. Vzhledem k tomu, že jde o nahrávku umístěnou na jediném albu, nemůžeme striktně říci, že je masově rozšířená.

Text je vytvořen v duchu populární literatury – to nám naznačuje zobrazení elementárního pocitu, zprostředkování filozofických otázek širokému okruhu lidí, citové odreagování, užití slov v jejich primárním významu, neoriginálnost řešení. Místy v textu ale nalezneme rys literatury umělecké – umění práce se slovy; či prvek na pomezí – aktivní i pasivní příjemce. V hudební složce převažují také rysy populáru.

### 6.2.3 Pane prezidente

Jako předcházející píseň pochází i tato z roku 1999. Text je složen z osmi strof. Jednotlivé strofy obsahují čtyři verše, refrénová strofa se skládá z veršů osmi. Refrén není statický, dochází k jeho obměnám, působí tedy dynamicky.

Zpočátku není zřejmé, ke kterému prezidentovi je vznášena prosba, stížnost. V páté sloce je ale už specifikováno, že se jedná o prezidenta České republiky. V tehdejší době tedy Václava Havla. Jedná se o „*stížnost zklamaného občana k Václavu Havlovi*“ (Rauwolf, 2007, s. 342).

Hned nás upoutá pocit zklamání, stížnost – „*píšu Vám stížnost, že moje děti na mě zapoměly*“, „*že mi podražili pivo, jogurty, párky i trolejbusy...*“, „*oni mě propustili na hodinu z mé fabriky*“, tedy negativní činitelé, naproti tomu se staví obdiv, který občan má ke svému prezidentovi – „*Vy to*

*počopíte / vy totiž všechno víte / vy se poradíte, vy to vyřešíte / vy mě zachráníte*“. Převažuje tu však motiv stížnosti, toho negativního, proto text směřuje daleko více k populáru.

Do popředí vystupuje jasná polarita – moc a bezmoc. Symbolem moci je tu prezident – „*vy se poradíte, vy to vyřešíte / vy mě zachráníte*“, a bezmoci občan. Sám občan nemá příliš šanci měnit nějak radikálně své podmínky života, ale prezident již takovou pravomoc má. Důraz je tu kladen na to, co všechno se zklamanému občanovi děje. Stížnosti můžeme chápat jako mravní apel. To vše nám opět otevírá subsystém populární literatury.

Z pohledu čtenářského kontextu písňový text nepředpokládá aktivního recipienta. Všechny informace tu jsou jasně dané, nevyskytují se tu žádné básnické obrazy, slova jsou užita prvoplánově. Nevyžadují tedy žádné zapojení čtenáře. Dochází tu i k intertextuálnímu odkázání čtenáře na událost v našich dějinách – „sametovou revoluci“ – „*pro co jiného jsme přeci zvonili klíčkama na náměstí*“. Znovu se ocitáme v kontextu populární literatury.

Text je spjat svým základním tématem – stížností – propojuje jednotlivé strofy. Píseň ale přichází i s žádostí, žádostí o lepší podmínky pro život – „*já žádám jen kousek štěstí*“. Propojením celého textu tématem stížnosti se utváří komplexní celek, kde je důležitým činitelem autorova osobnost. V tomto případě se dostáváme do subsystému umělecké literatury.

Hudební složka je založená na jednoduché, ale velmi chytlavé a snadno zapamatovatelné melodii. Základem se opět stává kytara. Hudební instrumentář se rozšiřuje na albu Těšínské niebo. Na tomto albu také nedochází ke ztotožnění skladatele a interpreta, je to ale pouze ojedinělý případ. V hudebním ztvárnění se píseň Pane prezidente ocitá v oblasti jazzu.

Text je tedy z převážné části součástí populární literatury – zobrazeny negativní emoce, vymezena jasná polarita, přítomný mravní apel, prvoplánovou užití slov, předpoklad pasivního příjemce. Projevují se tu i

umělecké prvky – obdiv, komplexnost textu. Hudba podtrhuje vyznění textu a dotváří jeho podobu.

### 6.3 Texty 21. století

Tento mezník jsem vybrala z prostého důvodu. Na konci minulého století každý z nás přemýšlel o tom, co se stalo a co se bude dít v novém století. I Nohavica se ohlížel za uplynulým časem starého století, a to albem *Divné století*. Toto album pochází z roku 1996, vidíme tedy, že Nohavica provedl reflexi uplynulé doby s náskokem.

Jaromír také uvažoval, co nám přinese nové století, nová doba. A v tomto případě se nejedná pouze o konec starého a začátek nového století, ale také o konec a počátek nového tisíciletí.

#### 6.3.1 Babylon

Tato píseň pochází ze začátku nového století a zároveň z počátku nového tisíciletí, tedy z roku 2000. Píseň se stává pomyslnou branou do následujícího století. Text obsahuje devět strof, ve kterých se počet veršů různí – čtyři, osm či devět, přičemž refrénová strofa se skládá ze sedmi veršů. Refrén zde zůstává statický, bez obměn. V závěrečné strofě se ve třech verších opakuje věta „*mávnu křídly a uletím všem*“.

V textu se objevuje pocit ztracení se ve světě, pocit, že je všude kolem neznámo – „*Jako dítě, které mámě se ztratilo / stojím na kraji města jménem Babylon / ničemu nerozumím, vůbec nic nechápu / a nemám žádný plán / V cizím městě, samé cizí ulice / cizí písmena a cizí krasavice / taxikáři chtějí divné bankovky / velké jak cirkusový stan*“. Takový pocit byl typickým pro všechny lidi na počátku nového století, lidé nevěděli, co mohou čekat. Pocit ztracení se není základní emocií, ale byl častým tématem. Nohavica pokládá

za sebe jednotlivé věty, které spolu zdánlivě nesouvisí, utváří tak pocit ztráty ve světě – „*Pasáží chtěl jsem projít do jiného dvoru / ale panáček ukazuje červená na semaforu / nejprve jede všechno, co je hnědé*“. Šlo o reakci na přímou událost, skutečnost – ocitáme se na půdě populáru.

Slova jsou tu užita v jejich primární funkci, Jarek užívá klasická, běžná přirovnání – „*ruce z papíru*“, „*nohy z olova*“, „*jako dítě, které mámě se ztratilo*“, „*jako ptáče, které vypadlo z hnízda*“. Zřídka se objeví i obrazná pojmenování – „*u bran novověku*“, „*mávnou křídly a uletím všem*“. I když jsou slova užita převážně prvoplánově, vyznívají prostě, tak text vyniká citlivým autorovým přístupem a tvůrčí hodnotou. V tomto kontextu se pohybujeme na hranici mezi populární a uměleckou literaturou, přičemž o něco více převažují prvky populáru.

Na čtenáře neklade text žádné nároky. Je dán jednoznačně, proto mu postačí příjemcova pasivita. Text intertextově odkazuje na různá místa – „*stojím na kraji města jménem Babylon*“, události – „*obrázky z Kosova*“; či osoby – „*apoštol Jan*“, „*krásné paní Marylin*“.

Text je rozvržen jednoduše, hierarchicky, téměř až schematicky, ale jde o text komplexní. Píseň vyznívá jednoznačně, nejsou v ní žádné zvraty, neprolínají se žádné časové úrovně. Hned úvodní strofou se dozvídáme hlavní myšlenku, která je následně podrobněji rozebírána. Jedná se o opačný postup, než je pro uměleckou literaturu žádoucí.

Z hlediska hudební složky jde o píseň se snadno zapamatovatelnou melodií, která je rytmicky jednoduchá. Pohybuje se na pomezí folku a rocku. Ve spojení s textem ale melodie není primární, důležitý je text, hudební složka za použití jednoho nástroje tu slouží jako podkreslení výpovědi člověka. Skladatel je tu ztotožněn s osobností interpreta, a to ve všech provedeníh.

Text vykazuje hojně znaky populární literatury – zobrazuje elementární pocit, vyznívá jednoznačně, užití slov je prvoplánové, předpokládá pasivního

příjemce. Z umělecké literatury se tu uplatňuje rys komplexnosti textu a vystoupení autora do popředí. Hudební složka pouze dotváří úplný obraz písně.

### 6.3.2 Velká voda

Text této písně reagující na událost – povodně roku 2002 – vznikl v roce 2003. Text je sestaven z jedenácti strof s variabilním počtem veršů – čtyři, šest, sedm, refrén obsahuje buď čtyři, nebo pět veršů, závěrečná refrénová strofa má veršů pět.

V provedení tohoto písňového textu je kladený důraz na dějovost. Reflektuje události, které se udály nedávno. Je to popis jednotlivých dějů, které na sebe bezprostředně navazovaly. Čas je vymezen jen neurčitě – „*z neděle na pondělí pozdě v noci / já už spal / k našemu domu přišla voda*“. Tyto principy jsou typické pro populární literaturu.

Text má na své příjemce zapůsobit. Mají si uvědomit, jakou tíseň a smutek prožívali lidé, kteří byli stíženi touto živelnou katastrofou. Z hlediska náročnosti na čtenáře se jedná o text jednoznačně podaný, nevyžaduje tedy zvláštní aktivitu. A blíží se tak k populáru. Ale naproti tomu jsou v písni užity básnické obrazy a přirovnání, která podněcují čtenářovu představivost. Povodně jsou tu personifikovány – „*Říkám jí: co chcete, drahá paní / vypadáte jako výběřčí daní*“. V písni jsou zobrazeny elementární emoce – strach a smutek, negativní dopady přírodního živlu. Podle Čapka nemají tyto vlastnosti poezie co dělat v klasické poezii.

Tento text očekává aktivního posluchače, je nabitý obraznými pojmenováními – „*jako by zavřel bufet na plovárně / jako bys prstem zhášel svíce*“, „*Po kotníky mokrá, havraní vlas*“, „*kolem ní se batolilo pět malých vod / všechny byly černé a bořily mi plot*“. Obrazy vyvolává u recipienta údiv, co všechno může přírodní síla napáchat.

Jedná se o zpověď člověka, autor je tu důležitější než žánr. Značí to rys umělecké literatury. Touha zjistit proč se tak stalo – „*Proč jste mi vzaly moje jistoty / nápisy Pozor zlý pes přitlučené na ploty*“, „*Všechno to, za co jsme se celý život bili / mírnyx týrnyx v jediné chvíli / vzaly a zmizely pak u dětského hřiště*“. Tato myšlenka u pozorného čtenáře evokuje přemítání o přírodních silách a jejich zákonitostech. Z refrénu je patrná nevinnost vody, že sama za sebe nerozhoduje, že je vše dáno vyšší mocí – „*A ona mlčela / stála a hleděla / ani ryba ani rak / prostě jen tak / jenom tak*“.

Hudební složka dodává svou dynamikou dramatickou textu, podtrhuje jeho závažnost. Melodie je zapamatovatelná spíše těžce, po prvním poslechu posluchačovi v paměti neutkví. Pohybuje se mezi jazzem, folkem a rockem. Ve většině případů jde o doprovod kytary, pouze na albu Těšínské niebo je instrumentář obsáhlejší. Na tomto albu také nedochází ke ztotožnění osoby skladatele a interpreta.

Tento text vyznívá na rozhraní populární a umělecké literatury. Znaky populáru demonstruje důraz na dějovost, zobrazení negativních pocitů a elementárních emocí. Uměleckou literaturu v tomto textu charakterizují básnické obrazy, předpoklad aktivního příjemce a větší důležitost autora než textu. Hudba pak utváří dojem populáru.

### **6.3.3 Mám jizvu na rtu**

Text písně vznikl v klubu Parník 24. 1. 2008 (přesná datace získaná z [www.nohavica.cz](http://www.nohavica.cz)). Text se skládá z pěti strof, každá strofa pak z osmi veršů. Závěrečné dva verše každé sloky jsou i refrénem, jedná se o verše: „*a kdyby se někdo z vás na anděla ptal, mám jizvu na rtu, když při mně stál.*“ V závěrečném refrénu dochází jen k nepatrné úpravě, přičleňuje se zde k druhému verši refrénu částice *tak*, která umocňuje emotivnost textu.

Text je osobní výpověď zkušeného člověka, který popisuje své prožitky a zážitky. Jde o retrospekci uplynulého života. Jde o postup, který je užívám především v umělecké literatuře. Objevuje se tu motiv stáří – „*Jsem příliš starý na to, abych věřil v revoluci*“; víry – „*a kdyby se někdo z vás na anděla ptal / mám jizvu na rtu, když při mně stál*“, „*a dříve, než mě přijme svatý Petr u komise*“; podiv nad dnešní dobou – „*Někteří lidi mají fakt divné chutě*“; obdiv k českým básníkům – „*básníkům české země chtěl bych uklonit se*“. Také se tu objevuje touha ještě něco zažít, něco vidět – „*a chtěl bych vidět Baník, jak poráží Barcelonu*“.

Tématem je osobní zpověď, která je tématem běžným. Nohavica se tu snaží ukázat obyčejného člověka ve své základní podstatě. Autor se tu plně zapojuje svou osobností, nechává proniknout svou tvůrčí osobnost. Téma je pojato originálně. Autor se stává důležitějším než žánr, jedná se tedy o rys umělecké literatury.

Celý text vyznívá jednoznačně, což je typické pro populární literaturu. Ale Nohavicovo zacházení se slovy, jejich spojování do slovních spojení a následně do vět je natolik citlivé a umné, že po formální stránce nelze tento text zařadit do populární literatury. Text je naplněn objevnými slovními spojeními – „*Jak to tak vidím, asi těžko projdu uchem jehly / a lesem běhám tak, aby mě vlci nedoběhli*“, „*a tančím jen tak rychle, jak hraje muzika*“, „*a srdce stydělo se, když salvy slávy zněly*“, „*nahý jsem na svět přišel a odejdu nahý*“.

V textu nás autor zavádí na různá místa, která ho nějak poznamenala, zmiňuje osoby, se kterými se setkal – „*Mluvil jsem s prezidenty, potkal jsem vrahy*“. Odkazuje i na knihy, které četl, a uvádí, zda jim porozuměl – „*V Paříži četl jsem si ruskou verzi L'Humanité / a z Bible pochopil jen věty nerozvité*“. Odkazuje někdy až banálně, až se do uměleckého vyznění vmísí prvek populární literatury.

Z hlediska hudebního kontextu se píseň pohybuje v rámci folku. Melodie je snadno zapamatovatelná, rytmická a výrazná. Vytváří atmosféru textu, která má reflexní až meditativní ladění. Zcela netypicky je tu jako základní hudební nástroj použitý klavír, který však písni dává správný náboj, bývají přidružené i jiné nástroje, které ještě zvyšují dynamičnost písni. V provedeních je skladatel ztotožněn s osobou interpreta.

Píseň jako populární entitu utváří především její hudební složka. Text vyznívá téměř zcela jako umělecký, což podtrhují tyto rysy: retrospektivní postup, autor je důležitější než žánr, originální řešení, objevná slovní spojení. Jako zástupce populárního subsystému se tu objevuje jednoznačnost vyznění.



## 7 Závěr

Nelze říci, jestli se v průběhu vývoje své poetiky posunul Nohavica více k populární tvorbě. Tvořil a tvoří v různých dobách různé texty, jinak obsažné, jinak zaměřené. Během Jarkovy hudební kariéry můžeme zaznamenat jeho **posun v tématech**, která zpracovává. Zabývá se tématy, která se více dotýkají jeho osoby. Dříve se hodně věnoval tématům, která se dotýkala celé společnosti – např. My ročník padesátý třetí, Blues o malých bytech, Muzeum, Pane prezidente, Už zase bijou děti. Nyní se zajímá především o témata, která pronikají do hloubky člověka – např. Unaven, Sněženky, Mám jizvu na rtu. Nohavica stoupá po schodech interpretační vůle intelektu, intuice, vzdělání, výborně se potýká s **mísením žánrů a témat**, čímž směřuje k umělecké literatuře (Svoboda, 1998, s. 100). *„Nohavicovy texty jsou modelové svou ambivalencí k této podvojnosti a snad i tím demonstrující své zvláštní postavení v nevyhraněné šedé zóně, v onom průniku mezi ‚populárním‘ a ‚vysokým‘ (Svoboda, 1998, s. 100).*

V Nohavicově tvorbě proti sobě stojí dvě polariry textů. Texty, které jsou **prvoplánové a zjednodušující, nijak objevné** – např. Maria Panna, V jednom dumku na Zarubku, Kozel; a naproti tomu texty, jež jsou **propracované, situačně ukotvené** – např. Darmoděj, Mikymauz. Dále je tu problematika Nohavicova intertextuálního odkazování, odkazy které *„naznačují jeho široké rozkročení mezi zpívaným populárem a tím, co tvoří standardní výbavu poetů píšících pro čtoucího příjemce“ (Svoboda, 1998, s. 101).*

Při rozboru jednotlivých textů v praktické části jsem došla k závěru, že se v **Nohavicových textech objevují oba subsystemy literatury – populární i umělecký**. Tyto dva systémy se navzájem ovlivňují. Jednak přijímá populární literatura podněty od literatury umělecké, ale je tomu i naopak, i když v menší míře. V Nohavicových textech je toto prolínání dominantní. Z hlediska náročnosti čtenáře *„umí vyhovět těm, kteří hledají*

*v písni hlubší sdělení, kteří touží, aby vyvolávala obrazy zasuté v nevědomí, někdy příjemné, jindy zas temné“* (Rauwolf, 2007, s. 190). Nelze jednoznačně říci, že jeden text je pouze populární a jiný pouze umělecký, ale vždy dochází k prolínání rysů obou subsystemů v různě velké míře. Záleží vždy na tématu a Nohavicově zpracování.

Na textu Darmoděje a Mám jizvu na rtu je vidět jeho **tendence k uměleckému projevu**. I v uměleckých textech této míry se však objevují prvky populární literatury. Je tomu tak ale zřídka. Mé tvrzení, že jsou Nohavicovy písně populární, dotváří hudební složka těchto písňových textů. Uměleckou stránku písní podporuje originalita ztvárnění jejich tématu, předpoklad aktivního příjemce, užití slov v neobvyklých spojeních či básnických obrazech, nepřítomnost negativních pocitů, užití tradičních postupů umělecké literatury (jako je retrospekce), komplexnost textu. Dále autorova osobnost, která se stává důležitější, než je žánr písně.

V další skupině textů jsem na vážkách, nejsem schopna jednoznačně se přiklonit buď k populární, či umělecké literatuře. Texty se pohybují **na rozhraní obou subsystemů**, ani jeden z nich nepřevládá. Těmito případy jsou například texty Přítel, Velká voda, Děvenka Štěstí a mládenec Žal. Objevují se prvky umělecké: originální zpracování, obrazná pojmenování, objevná slovní spojení, umění zacházet se slovy, předpoklad aktivního posluchače, opěvování, autor je opět důležitější než žánr písně. Protiváhu utváří principy populární literatury: důraz na dějovost, jasná polarita, zobrazení elementárních a negativních emocí, jednoznačnost, variování. Hudební složka písně dotváří obraz populáru.

Poslední skupinou jsou texty **téměř zcela ze systému populární literatury**. Ale i v nich se vyskytují určité umělecké prvky v různé míře zastoupení. Sem spadají texty: Těšínská, Každý si nese své břímě, Pane prezidente, Babylon. Převažují prvky populární literatury, tedy elementární a negativní emoce, jasná polarita, mravní apel, jednoznačnost, pasivní čtenář,

prvoplánové užití slov, variování, sériovost, neoriginální řešení, zprostředkování filozofických otázek širokému okruhu recipientů, schematičnost. Naproti tomu se vyskytují i prvky umělecké: obraznost, významová komplexnost, autor je důležitější než žánr písně. Hudba pak už jen dokresluje píseň jako plně populární útvar.

S jednoznačně populárním textem jsem se v Nohavicově tvorbě nesešla. Vždy se s jeho textu vyskytují stopy umělecké literatury.

Zpívaná poezie jako jednota textu a hudby dostává mnohdy konečnou podobu populární písně až hudební složkou, jak tomu je například u Darmoděje. V jiných případech podtrhuje jejich populární vyznění – např. Těšínská.

Podle mého mínění bude Jaromír Nohavica tvořit dál v takovémto duchu, je to styl, který se mu stal vlastním. Sám **netvoří texty za účelem toho, aby byly populární nebo umělecké**. Vytvoří text podle momentálního nápadu, který ztvární různými slovy, slovními spojeními, či básnickými obrazy.

K rozšifrování, jaké prvky spadají do subsystému populárního a jaké do uměleckého, jsem se dostala až při rozboru konkrétních textů. Při pouhém poslechu člověk nad těmito polaritami neuvažuje. Teprve po analýze textů jsem se přesvědčila o Nohavicově rozpolcenosti mezi literaturou uměleckou a populární. **Toto rozkročení nad oběma subsystémy je dáno do velké míry tím, že jde o zpívanou poezii, která postupně nahrazuje klasickou poezii psanou.**

## 8 Seznam použitých zdrojů

### Prameny

NOHAVICA, Jaromír: *Chtěl jsem jí zazpívat*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2010. 238 s.

*Jarek Nohavica – komplet*. Vyd. 1. Cheb: G + W spol. s. r. o. 2005 – 9. 264 s.

Písňové texty Jaromíra Nohavici dostupné na: [www.nohavica.cz](http://www.nohavica.cz)

### Literatura

ČAPEK, Karel: *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1984. 384 s.

EDWARDS, Tim (ed.): *Kulturální teorie: klasické a současné přístupy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010.

JANÁČEK, Pavel: *Potlačování okraje, prosazování středu. Operace vyloučení jako součást programu ideální literatury 1945 – 48*. In *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

MARTINEK, Libor: *Inzitivní literatura na Jesenicku*. In *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

MATZNER, Antonín; POLEDŇÁK, Ivan; WASSERBERGER, Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Supraphon, 1980. 376 s.

MERTA, Vladimír: *Zpívaná poezie. Úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982 - 1984*. Vyd. 1. Praha: Panton, 1990. 141 s.

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*. Vyd. 1. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. 699 s.

PAVERA, Libor: *Kultura a literatura v čase tyranie svobody*. In Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

PAVERA, Libor: *Lexikon literárních pojmů*. Vyd. 1. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. S.

PETERKA, Josef: *Teorie literatury pro učitele*. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s. r. o., 2007. 346 s.

RAUVOLF, Josef: *Hledání Jaromíra Nohavici*. Vyd. 1. Praha - Řitka: Daranus, 2007. 351 s.

SVOBODA, Richard: *Divné století (jako záminka k několika nesourodým margináliím)*. In Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

ŠAUR, Vladimír: *Obsah pojmu „populární literatura“ očima jazykovědce*. In Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

URBANEC, Jiří: *K terminologickému vymezení pokleslé literatury*. In Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, 1998. 140 s.

### **Literatura bez uvedeného autora nebo publikace kolektivu autorů:**

*Malá encyklopedie hudby*. Vyd. 1. Praha: Supraphon 1983. 737 s.

*Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. 615 s.

## 9 Resumé

Tato práce se skládá ze dvou částí – z teoretické a praktické.

Teoretická část se zabývá populární kulturou. Následně se zaobírá problematikou populární literatury a jejích rysů vzhledem k umělecké literatuře. Práce obsahuje i kapitolu o populární hudbě, která je nedílnou součástí písňových textů. V závěru teoretické části se nachází kapitola o zpívané poezii. Pomáhá nám lépe proniknout do tajů písňových textů.

Praktická část je uvozena kapitolou zabývající se základními motivy a tématy textů Jaromíra Nohavici. Praktická část si klade za cíl potvrdit předpoklad, že Nohavicovy texty jsou populární. Ne však v celé jejich šíři, neboť jsou z části také texty uměleckými. Toto tvrzení je ověřováno rozborem devíti textů ze tří různých období. Na textech jsou ukazovány rysy populární literatury i literatury umělecké.

This work consists of two parts – theoretical and practical.

The theoretical part deals with popular culture. Then it deals with popular literature and its attributes in relation with artistic literature. The work includes a chapter of popular music, which is necessary part of lyric text. At the end of theoretical part there is a chapter of vocal poetry. It helps us to get into the secret of lyric texts.

The practical part starts with chapter of basic motives and themes from the texts of Jaromír Nohavica. The practical part sets up a target to confirm an assumption, that Nohavica's texts are popular. But not at all, because they are artistic texts too. The research was realised in an analysis of nine texts from free different terms. In the texts there are shown attributes of popular literature and artistic literature.

## 10 Klíčová slova

Populární kultura	Popular culture
Populární literatura	Popular literature
Populární hudba	Popular music
Umělecká literatura	Artistic literature
Motiv	Motive
Téma	Theme
Poetika	Poetics
Strofa/sloka	Strophe
Masový příjemce	Mass recipient
Schematická stavba	Schematic construction
Zábavnost	Loveliness
Zjednodušení	Simplification
Sériovost	Serial production
Originální řešení	Original resolution
Jednoznačnost	Uniqueness