

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

Jak se dá číst rock
Pět studií o československém rockovém textu

Rigorózní práce

Zuzana Zemanová

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury.

V Olomouci 1. února 2017

Zuzana Zemanová

OBSAH

Úvod.....	4
Postava tuláka v populární hudbě 60.–70. let.....	7
Dialogy s artrockem.....	22
Projevy angažovanosti v českém hardrocku 70.–80. let.....	37
Poetika prvních slovenských rockových textů.....	55
Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin.....	65
Závěr.....	86
Anotace.....	88
Summary.....	89

Úvod

Předkládaná rigorózní práce volně navazuje na autorčinu práci disertační, obhájenou pod názvem *Písňové texty v české populární hudbě 60. let* roku 2011 a po úpravách knižně vydanou pod názvem *Písničky pro (ne)všední den*¹.

Návaznost bychom mohli spatřovat v chronologii (těžiště rigorózní práce se zaměřuje na období 70.–80. let s přesahy k současnosti) a v metodologii. Stejně jako v disertační práci i zde pojmáme text v populární hudbě jako součást literární historie, konkrétně oblast, která dosud skýtá množství míst z tohoto hlediska neprobádaných. Nadále využíváme především vlastní interpretaci vybraných textů a jejich uvedení do dobového sociálního, kulturního a politického kontextu. Svá zjištění doplňujeme o poznatky a názory převzaté z hudebních periodik, starších i novějších monografií a odborných statí.

Koncepce rigorózní práce je však zásadně odlišná. V disertační práci jsme se pokusili o ucelený výklad, byť s vědomím, že v úplnosti se nám problematiku obsáhnout nepodaří. Každá kapitola si kladla za cíl představit výsek z díla jednoho textaře populární hudby 60. let a ukázat jeho prostřednictvím i vývojové tendence platné obecněji, např. podíl Vratislava Blažka na rozmachu muzikálu nebo sbližování hudby s poezií u Jana Schneidera. Nyní představujeme namísto souvislého pojednání pět samostatných, vzájemně neprovázaných studií, které sledují texty populární hudby z rozličných úhlů pohledu (žánrových, motivických a tematických) a zaměřují se spíše na dílčí aspekty než na obecná sdělení. Upozadujeme tentokrát hledisko osobnosti textaře a jeho poetiku komplexně nezkoumáme, naopak se více než v předchozí práci soustředíme na úlohu zpěváků a skupin, již píseň interpretovali.

Na rozdíl od předchozí disertační práce nyní nezařazujeme obecné pojednání o struktuře a vývoji populární hudby ve sledovaném období, neboť toto téma už detailně a důkladně zpracovali jiní.² Nelze se pochopitelně vyhnout politickým

¹ ZEMANOVÁ, Zuzana (2015). *Písničky pro (ne)všední den*. Olomouc: Vydavatelství FF UP.

² Viz např. BLÜML, Jan (2007). Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969–1989). In: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 43–56; LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst; HOUDA, Přemysl (2008). *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén; týž (2011). Pódia znovu jen pro prověřené. „Normalizace“ oficiální populární hudby v Československu 70. let. *Soudobé dějiny* 18, č. 3, s. 310–329; týž (2014). *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia; CHADIMA, Mikoláš (2015). *Alternativa. Od rekvalifikací k „nové“ vlně se starým obsahem (svědectví o českém rocku sedmdesátých let)*. Praha: Galén.

změnám, které celkovou podobu populární hudby a jejích textů po roce 1969 zásadně poznamenaly. Považujeme však za účelnější reflektovat je vždy v konkrétních souvislostech; např. otázce rekvalifikačních zkoušek, jež museli veřejně působící umělci v souladu s vládním usnesením z roku 1972 začít podstupovat, se věnujeme ve studii *Dialogy s artrockem*.

Aniž bychom chtěli snižovat uměleckou a etickou hodnotu hudebního undergroundu, který představoval v době po nástupu normalizace nezanedbatelnou tvůrčí sílu, a tzv. alternativních skupin a interpretů, tedy těch, kteří vystupovali sice veřejně, ale nikoli profesionálně, zabýváme se v této práci písněmi vydanými na oficiálních gramofonových nosičích, tedy tvorbou profesionálních autorů, skupin a zpěváků. Naším záměrem je postihnout momenty, které měly ve své době dopad na značné množství lidí, běžných posluchačů, televizních diváků a čtenářů hudebních časopisů. Činíme tak s plným vědomím toho, že paralelně s oficiální populární hudbou existovala polo- a neoficiální sféra, v mnohém zajímavější a pestřejší, omezená ovšem v možnosti předat své dílo širšímu publiku.

Všechny studie se tematicky dotýkají žánru rocku. K tomu je však nutné dodat, že žánrové vymezení chápeme otevřeně a kritéria pro to, co je a co už není rocková píseň, jsou zvláště dnes v době postmoderny značně variabilní. Určitým vodítkem se pro nás stala publikace *Československý rock na gramofonových deskách*³, představující poměrně reprezentativní sumář domácího rocku. Většina skupin, interpretů a skladeb, jimž věnujeme v této práci pozornost, je v ní uvedena. Výjimku představuje úvodní studie *Tulák v populární hudbě 60.–70. let*, kde se podrobněji zabýváme také texty z repertoáru popových zpěváků, především Waldemara Matušky. Hledisko tematicko-motivické v tomto případě nadřazujeme hledisku žánrovému a píseň Matuškovy slouží jako ilustrace vývoje pojetí tuláka v populární hudbě obecně. Také v nejrozsáhlejší studii *Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin* vybočujeme z rocku až k hip-hopu (jenž dnes v zásadě plní podobnou generačně protestní funkci jako svého času rock) a výkladem pokrýváme období od konce 60. let do současnosti.

Dva příspěvky věnované slovenskému rockovému textu, ač spíše slovakistické než bohemistické, jsme zařadili s cílem poukázat na přirozenou provázanost české a slovenské populární hudby. Ta byla po rozpadu společného státu

³ BALÁK, Miroslav – KYTNAR, Josef (1998). *Československý rock na gramofonových deskách. Rocková diskografie 1960–1997*. Brno: Indies Records.

sice oslabena, ale nikoli zcela přerušena a v poslední době, soudě např. podle řady nově vzniklých česko-slovenských duetů, se zdá být znovu posílena. Slovenské písňové texty jsou pro nás zajímavé také z toho důvodu, že v období normalizace podléhala tamější kultura menšímu ideologickému dozoru a bez zásadnějších problémů zde oficiálně mohly působit i originální tvůrčí osobnosti jako Marián Varga nebo Dežo Ursíny. Možná i díky tomu se na Slovensku nevyvinul underground v takové podobě, jako ho známe z českých zemí. „Ak bola v Čechách rocková muzika výrazne polarizovaná a rozdiel medzi undergroundovými skupinami, akými boli Plastic People, DG 307 či Psí vojáci, a oficiálnym rockom typu Olympic sa neustále prehlboval, tak na Slovensku sa takého hranice určiť nedali,“ konstatuje například Juraj Šebo.⁴ Také hranice mezi rockem a popem nebyla tak zřetelná a skupiny jako Modus nebo Elán bychom mohli posuzovat v rámci obou kategorií.

Úvodní studie *Postava tuláka v populární hudbě 60.–70. let* částečně vychází z autorčina článku publikovaného v časopise *Tvar*⁵, původní text však byl zásadně přepracován a rozšířen. Studie *Dialogy s artrockem* a *Projevy angažovanosti v českém hardrocku 70.–80. let* vznikly pro účely této práce zcela nově. Závěrečné dvě studie *Poetika prvních slovenských rockových textů* a *Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin* již vyšly v časopise *Bohemica Olomucensia*⁶; pro zařazení do rigorózní práce byly revidovány a doplněny. S ohledem na charakter práce připojujeme přehled pramenů a literatury vždy samostatně za každou studii, nikoliv až souhrnně na konec.

Ačkoli tedy předložená práce představuje soubor statí na sobě navzájem nezávislých, autorka si dovoluje vyslovit naději, že vzniklý celek bude působit kompaktním dojmem a zprostředkuje čtenáři nejen faktografické informace z dějin československého písňového textu, ale zejména způsob, jak se o něm dá uvažovat.

Poznámka: Analyzované texty transkribujeme přímo z nahrávek, výjimečně z tištěných zdrojů. Následuje-li za sebou více písní z jednoho alba, pro přehlednost uvádíme zdroj pouze u alba jako celku, dále u jednotlivých písní už nikoliv.

⁴ ŠEBO, Juraj (2009). *Normálne 70. roky*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, s. 285.

⁵ ZEMANOVÁ, Zuzana (2007). Strejček byl živel podivnej. *Tvar* 18, č. 3, s. 13.

⁶ ZEMANOVÁ, Zuzana (2011). Specifika prvních slovenských rockových textů. *Bohemica Olomucensia* 3, sv. 4, s. 71–76; táž (2013). Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin. *Bohemica Olomucensia* 5, sv. 1, s. 58–74.

Postava tuláka v populární hudbě 60.–70. let

Daniela Hodrová ve své studii *Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka* pojímá postavu tuláka paralelně s dalšími dvěma typy v názvu jmenovanými, jež v rámci literárního díla obecně vzato naplňují srovnatelná kritéria a mnohdy se prolínají až do typu „univerzálního“ dobrodruha. Působivost těchto postav tkví zvláště v jejich jinakosti a ve schopnosti ovlivňovat vztahy a prostředí kolem sebe. Narušují panující harmonii, přehlednost a předvídatelnost, jsou pocíťovány jako ohrožující element, ačkoli jejich reálná společenská nebezpečnost, zvláště v případě tuláka, může být zcela marginální. „Proti postavám (‚kolektivu‘ postav), jejichž vztah je založen na podobnosti či identitě, stojí problematické individuum jako vtělení jinakosti, která se v buržoazní společnosti pojí se sociální vyřazeností a vyděděnctvím; na druhé straně je tato postava nadána mimořádnými vlastnostmi (vědoucnost, tvořivost, sugestivnost), z nichž plyne její schopnost volně se pohybovat časem a prostorem, proměňovat své okolí, lidi, vztahy apod.“⁷

Hodrová sledovala vývoj a pojetí postavy tuláka od dob romantismu do 20.–30. let 20. století, a reflektuje tak postavu především v kontextu společnosti oněch časů, hovoříc v souladu s diskurzem své doby o společnosti buržoazní. Socialistická společnost přitom projevovala přinejmenším stejnou, mnohdy spíš ještě větší obavu z jinakosti a reagovala na ni v zásadě stejně jako v předchozím období rakouské monarchie a první republiky, tedy exkomunikací, výsměchem, či dokonce kriminalizací. Hodrové poznatky týkající se pojetí tuláka v beletrii můžeme vztáhnout i na předmět našeho zájmu, tedy písňové texty české populární hudby 60.–70. let.

Nejdříve si položíme otázku, koho vlastně za tuláka považovat? Zatímco v běžném jazyce tak označujeme člověka charakteristického především zálibou ve volném pohybu, jež preferuje před pobytem na jednom místě (doma) a domov často úplně postrádá, v krásné literatuře je jeho pojetí širší. Může zahrnovat i postavy zdržující se v omezeném prostoru (převážně městském) a vymykající se zbytku společnosti pouze způsobem obživy (prostitutky, žebráci, zloději) nebo v nejširším

⁷ HODROVÁ, Daniela (1984). Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka. *Česká literatura* 32, č. 5, s. 444.

slova smyslu neobvyklým stylem života.⁸ V našem výkladu budeme upřednostňovat užší chápání tuláka a tuláctví, tedy s důrazem na prostorovou neukotvenost protagonisty, byť se obě pojetí pochopitelně mohou prolínat.

Tradičně jsou okruhy jako toulání a pohyb v přírodě tematizovány především v oblasti trampské písně. V 60. letech zvolna pronikají i do standardní pop music, a to především v repertoáru Waldemara Matušky. Týká se to už jeho duetu s Karlem Štědrým z roku 1962 *Mám malý stan*, třebaže text Zdeňka Borovce je v tomto případě stavěn naopak spíš jako hravá parodie tramských písní. V širším pojetí bychom sem dále mohli zahrnout veškeré Matuškovy písně o námořnících, hazardních hráčích nebo s nádechem nedostupné exotiky o svobodomyslných amerických kovbojích, v nichž interpret, využívaje zároveň svůj charismatický projev, vytvořil protiváhu uhlazeným milostným písním ostatních zpěváků. I v užším chápání tuláctví, jak jsme si jej vymezili, najdeme řadu příkladů. Můžeme v nich sledovat dvě různé tematické linie.

Za prvé je to téma putování s jasným cílem, završené návratem k domovu, do bezpečí, k milované ženě (*Tulák se vrátil do San Franciska, Tisíc mil, Až se má loď zpátky vrátí*) nebo, s trochou nadsázky, do mytické země věčného mládí a radosti (*Už koníček pádí*). Paralelně ovšem u Matušky sledujeme i téma ryzí nespoutanosti, esence tuláctví – zde uvedme jako příklad píseň Huguese Auffraye *Sbohem, lásko*⁹ s českým textem Ivo Fischera. Protagonistou je tulák s bytostnou potřebou svobody a volnosti pohybu, jí je ochoten obětovat vše včetně partnerského vztahu, a nežli pobyt na jednom místě s milovanou dívkou, raději vždy, když se podobná situace opakuje, dobrovolně volí osamělost. „Já nevím, kde se to v člověku bere, ten neklid, co ho tahá z místa na místo a co mu nedovolí, aby se usadil, aby byl sám se sebou spokojenej jako většina ostatních,“ přemítá hrdina nad svými životními prioritami. „Já prostě nemůžu zůstat na jednom místě, vážně, fakt,“ přiznává. Naproti tomu *Hříšník a fláma*¹⁰ textaře Zdeňka Borovce po příčinách své nestálosti ani nepátrá, jen sebekriticky, avšak bez rozpaků své dívce sděluje, že pro ni nebude tou pravou partií. Záměrně sám sebe představuje v tom nejhorším světle, jen aby se vyvázal z partnerských povinností a mohl zmizet: „Šelma všech šelem / flink duší i tělem /

⁸ LINHARTOVÁ, Věra (1995). Tulák a tuláctví v literatuře. In : *Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference konané 6.– 8. 9. 1994*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Katedra bohemistiky, s. 167– 170.

⁹ MATUŠKA, Waldemar (2007). *Slavík z Madridu* [CD]. Praha: Supraphon.

¹⁰ Tamtéž.

(...) rošťák a špína a nátura líná / a lump a lhář jsem já.“ Oběma postavám je společná nestálost, ovšem zatímco mluvčí písně *Sbohem, lásko* putuje světem s největší pravděpodobností sám, „hříšník a fláma“ se uchyluje na námořní loď, ke kolektivu podobně smýšlejících kumpánů – určité sociální vztahy tedy je schopen navázat.

Z éry, kdy Waldemar Matuška vystupoval v pražském divadle Rokoko, pochází píseň s textem Jana Schneidera *Divoký koně*¹¹ (1963). Vyjadřuje neklid, jenž předchází cestě pryč, nutkání vydat se ven a získat nezávislost. I tady zároveň hraje roli soudržnost s druhým tvorem; zdůrazňuje se, že koně běží ve stádu, společně jsou silnější než každý sám, méně zranitelní a hůře ovladatelní někým dalším. Atributy jako horká noc, hučící krev v žilách, řeka v době tání dodávají textu atmosféru, jež by v podání jiného zpěváka mohla vyznít kýčovitě, ale ve spojení s Matuškovou přesvědčivostí a dynamickou hudbou Karla Mareše působí podmanivě.

Píseň organicky zapadá do kontextu dlouhodobé spolupráce dvojice Matuška–Schneider. Započala už v roce 1961, kdy Waldemar Matuška na scénách malých divadel začal recitovat Schneiderovu poezii. Ta, vzhledem k důslednému využití obecné češtiny, slangu i detabuizací témat ze života mládeže (včetně natolik intimních, jako například neplánovaného těhotenství), byla mnohdy považována za „chuligánskou“ a právě Matuška se svou – na tehdejší dobu provokující – vizáží a bezprostředností se stal jejím přesvědčivým interpretem. Jan Schneider psal pro Matušku písňové texty po celá šedesátá léta až do svého odchodu do exilu a velmi často se v nich dotýkal právě otázek volnosti a vzdoru. „Když jsem v padesátých letech začal psát verše, věděl jsem, že je v Čechách nikdo neotiskne. Pochopil jsem, že je mohu šířit pouze ústním podáním. (...) Jako první se mých veršů zmocnil Waldemar, aby z nich udělala parlanda, když jejich ‚lidštinu‘ akcentoval tím, že je vyprávěl ze scény do publika se stejným šarmem, s jakým zpíval písničky. A diváci podlehlili iluzi, že on ta moje parlanda doopravdy zpívá, i když je jenom povídal.“¹²

Matuškův pěvecký projev a k němu vhodně vybrané texty na řadu recipientů působily dojmem autenticity a uvěřitelnosti. Všimli si toho sociologové, kteří už v šedesátých letech zkoumali dopisy posluchačů populárním zpěvákům¹³, i například Jiří Černý. Ten poukazuje také na možnost ztotožnění se s protagonistou písně a na

¹¹ MATUŠKA, Waldemar (2007). *Slavík z Madridu* [CD]. Praha: Supraphon.

¹² SCHNEIDER, Jan (2003). *Kočí zlato „zlatých“ 60. let*. Třeboň: JAVA, s. 129.

¹³ BRÁZDA, Petr – DVOŘÁK, Pavel (1967). *Máte radi Matušku?* Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.

paralelu mezi Matušskou a středověkými potulnými zpěváky; tím se opět dostáváme k motivu tuláctví. „I ti nejprostší a nejzakřiknutější lidé se na ty dvě minuty, co písnička trvá, stávají hrdiny, tuláky, D'Artagnany, krotiteli divokých koní, spravedlivými mstiteli. Proto čekají v Rokoku, v Lucerně nebo u televizorů na Waldemara Matušku stejně dychtivě, jak před šesti sty lety jejich předkové vyhlíželi u bran města potulné pěvce.“¹⁴

Pozoruhodným způsobem se doslovný a metaforický význam „cesty“ jakožto dosažení svobody propojují v písni *Jen kousek od nás je San Francisco*¹⁵. Vznikala na podzim 1968 a text Zdeňka Borovce je viditelně poznamenán zklamáním z vývoje událostí po srpnové okupaci. Co se ještě v létě předtím jevílo jako slibné a nadějeplné, pozvolna a nenávratně mizí („Eskadry ptáků letí na jih / podzim tvým různým vůni vzal...“). V kontrastu s chmurnou realitou se náhle objevuje San Francisco, mytizované do podoby města slunce, „snů a kvítí“, „vod a stránek“. „Vody a stránek“ mohou být ironickým připomenutím školní povinné četby S. K. Neumanna, v každém případě posouvají text do roviny vědomé nadsázky, a pomáhají jej tak depatetizovat. Skutečné San Francisco je sice daleko, ale pokud neztratíme víru, máme šanci si vydobýt svobodu i u nás a geografická odlehlost ztratí na významu: „Svět nikdy neměl cestu snadnou / vítr, co ničí, neustal / co tedy na tom, že tvý růže vadnou / vždyť tisíc jiných vyrůstá.“ Ačkoli Matuška ani Borovec (oba narozeni v roce 1932) nebyli věkově spřízněni s mladou generací hnutí hippies, formujícího se právě v San Francisku kolem roku 1967, v této písni s nimi našli jednoznačně společnou řeč. Nikoliv drogy nebo volnou lásku, ale obyčejnou touhu žít po svém, bez cizího diktátu a ponížení, a přitom také bez násilí – tak jako v městě, „kde každý s růží v dlani / zpívá, jen zpívá, nechte nás bejt.“

Píseň *Jen kousek od nás je San Francisco* mimoděk představuje spojovací můstek mezi generací Matuškovou a interprety zhruba o desetiletí mladšími, jako byli například Marta Kubišová a Václav Neckář. V závěru 60. let pozorujeme průnik idejí hippies v kombinaci s důrazem na lidskou sounáležitost, související s pozvolným uvolňováním společenských poměrů v našich zemích, mj. v jejich

¹⁴ ČERNÝ, Jiří (1966). *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha: Československý spisovatel, s. 38.

¹⁵ MATUŠKA, Waldemar (1998). *Johoho* [CD]. Praha: Bonton.

písních *Ring-o-ding* nebo *Dobrá zpráva*. K tomu se např. u Marty Kubišové, jak si ukážeme dále, přidává i motiv tuláctví.

U Neckáře i Kubišové se zprvu projevovaly spíš vlivy domácí než zámořských dálav: tramping a obecně atmosféra šedesátých let, kdy vzrůstá obliba chataření, výletů na motorkách, autostopu... Tradice trampské písně, bohužel včetně kliše typu „stříbrné řeky věrný hlas“ například ovlivnila Jana Schneidera v textu *Táborák pro dva*, jež nazpíval Václav Neckář (1966). Jakýmsi volným pokračováním příběhu zde započatého se stala píseň *Vstávej*¹⁶ (1967) s textem Eduarda Krečmara, známá také ze seriálu *Píseň pro Rudolfa III*. V *Táboráku pro dva* ztvárnil Neckář úlohu nesmělého chlapce, jenž pozval svou dívku na výlet pod stan, ale v její přítomnosti propadá takové trémě, že téměř není schopen dohrát na kytaru započatou písničku. Mladík v písni *Vstávej* už rozhodně ostychem netrpí, snaží se zmobilizovat partnerku k tomu, aby s ním vyrazila do přírody, a netají se záměrem „zalézt někde do lesů“, do „lůžka z fůry sena“. Pointa textu spočívá v tom, že přesvědčování věnuje protagonista prakticky celý den od rozbřesku do setmění („Vstávej / sluníčko stoupá (...) vstávej / den už se púlí (...) vstávej / venku se stmívá“), ale jeho snažení provázené kreativním básněním o přírodních krásách je marné, přítelkyně celý den prospala a v jedenáct večer už se mohou namísto do přírody odebrat nanejvýš do baru.

Marta Kubišová už v první půli šedesátých let během svého angažmá v plzeňském divadélku Alfa pořídila nahrávku písně *Tulácká*¹⁷ (1964, text Zbyněk Kovanda). V ní se více než tuláctví samotné akcentuje milostná touha mladé dívky, cílená právě na „tuláka“ a motivovaná představou volného putování světem po jeho boku. Cítí s ním spřízněnost v nonkonformnosti („von nemá rád ty ženský vod hedvábí / tak bych snad byla jeho ideál“), zároveň ale výslovně uvádí, že se za něj touží vdát, a tedy realizovat vztah plně v souladu se společenskými konvencemi. Tento vnitřní rozpor můžeme chápat jako projev dívčina dosud spíš dětského smýšlení, kdy se sen o tulákovi stává v podstatě variantou snu o pohádkovém princí. „Tulák“ není nijak pojmenován, velmi pravděpodobně se nejedná o konkrétního člověka, ale právě jen o typ, jež dívka projektuje do své snové představy.

¹⁶ KREČMAR, Eduard (1967). *Vstávej* [hudebnina]. Praha: Panton.

¹⁷ KUBIŠOVÁ, Marta (1998). *Dejte mi kousek louky. Singly 3* [CD]. Praha: Bonton.

Ze stejného období pochází píseň s textem Jana Schneidera *Radši-šanson*¹⁸. Název původní Schneiderovy básně zněl *Rači bejt pokousaná vod pobudů* a už z něj je patrná autorova práce s jazykem, snaha zachovat jeho autentickou mluvenou podobu prostřednictvím fonetického přepisu. V samotném textu básně bylo provedeno jen několik změn usnadňujících výslovnost a lépe vystihujících rytmus písně. Zpěvačka svým charakteristickým výrazem věrohodně interpretovala výpověď dívky, jejíž životní prioritou je svoboda. Nepohrdá majetkem a pohodlím, ale cena, kterou by za ně zaplatila, je příliš veliká. Raději než se ponížovat soužitím s mužem, který ji bude pokládat jen za doplněk svého luxusního životního stylu, se rozhoduje pro podmínky materiálně mnohem skromnější, kde bude mít možnost se bavit, navazovat vztahy a pohybovat se volně podle svého, ve společnosti lidí drsnějších, ale upřímnějších („rači bejt pokousaná vod pobudů / než brčkem srkat vobarvenou nudu“, „rači se dělit vo partyzánku / než zobat z kapes křupanů“, „rači jet s ňákým chlapem v nákladáku / ten mindrák z duše vytřese / než bejt jak kočka v lesklým cadillaku / koupená k jeho nóblese“).

V *Radši-šansonu* se jednalo primárně o svobodu pohybu, nikoliv přímo o únik do přírody; protagonistka se pravděpodobně cítí lépe spíš v prostředí městském, například se ráda houpe „na studenejch klandrech“. Přírodní motivy se ve zpěvaččině repertoáru objevují později například v písni *Modrej vřes*¹⁹ (1968) s textem Ivo Fischera. Poněkud méně obvykle je tu vyjádřena láska k přírodě v místě domova, nikoliv na cestách. „Mám, ano mám ráda černej les / zelený listí, modrej vřes / co kvete u nás pod tratí / tam u nás pod tratí...“ Zároveň máme důvod se domnívat, že vztah k domovu u protagonistky prošel určitým vývojem, mohl být předznamenán „divokou“ érou toulání po světě, životními prohrami a teprve nyní vyústil ve zklidnění a smíření, kdy se domov stává člověku oporou: „(...) vím už, co vím dnes / totiž to, že je život pes / tak budu pro ten vřes / o něj stát.“ Stejně jako v předchozí písničce si však mluvčí zachovává víru v obyčejné věci a realistické smýšlení: „Víc / mě těší rozekvetlá mez / než ňáký schody do nebes / po kterejch pánbu sám by snes / to, co si můžu přát.“

Jak jsme již předznamenali, koncem šedesátých let se v naší populární hudbě začal zřetelněji objevovat motiv pospolitosti. Zatímco dosud převažující model

¹⁸ Srov. tištěnou podobu pod názvem *Rači bejt pokousaná vod pobudů* in SCHNEIDER, Jan (2003). *Kočičí zlato „zlatých“ 60. let*. Třeboň: JAVA, s. 29, se zpívanou verzí: KUBIŠOVÁ, Marta (1998). *Dejte mi kousek louky*. Singly 3 [CD]. Praha: Bonton.

¹⁹ KUBIŠOVÁ, Marta (1997). *Nechte zvony znít*. Singly 2 [CD]. Praha: Bonton.

písňového textu reflektoval většinou pouze vztahy mezi dvěma lidmi, opozici „já“– „ty“, nyní přestávaly být vztahy individuální pocíťovány jako ty nejdůležitější a do textů pop music se stále častěji začalo promítat i „my“, vědomí příslušnosti k lidskému společenství. Tento jev měl hlubší příčiny v globálním dění. Tváří v tvář aktuálním válečným konfliktům, především ve Vietnamu, zažívali mladí lidé na Západě nebyvale silně pocit ohrožení z existence v rozděleném světě; z toho plynula potřeba semknout se a vyjádřit společné stanovisko vůči establishmentu. Namísto decentního „já“– „ty“ nastupuje radikální „my“– „oni“, ideály mládeže versus materialismus rodičů a mocichtivost jejich vlád. I u nás se tyto tendence objevily, ačkoli vzhledem ke zkušenostem s rovnostářským režimem se projevovaly poněkud střízlivěji. Nově tematizovaná sounáležitost ovšem už neměla podobu vnuceného svazáckého kolektivismu, jak jsme jej znali z 50. let, byla založena na dobrovolnosti, respektovala individualitu a podporovala vzájemnou toleranci. Zároveň se propojovala s vírou, že vytčených cílů lze dosáhnout nenásilně, mírovou cestou.

Jako příklad, v němž je zdůrazněna lidská sounáležitost a současně téma putování, můžeme uvést píseň *Tak dej se k nám a projdem svět*²⁰ (1968) s textem Zdeňka Rytíře, kterou nazpívala Marta Kubišová na svou první LP desku *Songy a balady*. Rytíř jakožto nedostudovaný, avšak jazyka dobře znalý anglista měl značný přehled o dění v populární hudbě na obou stranách Atlantiku a mimo jiné proslul jako autor českých verzí písní Boba Dylana nebo Donovana. Naléhavost folkových písničkářů nepochybně ovlivnila i tento text na původní hudbu rockového kytaristy Otakara Petřiny. Výzva k následování – „tak dej se k nám a projdem svět“ – není v tomto případě jen vyjádřením touhy po úniku z města a všednodenního stereotypu, spojená s negací majetku a pohodlí („kde budu spát / to pánbu ví“), ale stává se motivací k hledání odpovědi na existenciální otázky, jež si lidé často kladou. Zvláště mladí vidí ve svém okolí příslušníky starší generace jako ty, kteří „marně bloudí / nad propastí velkých snů / prosí věčnost / slepě loudí“, zabývají se malichernostmi a neuvědomují si, jak pomíjívá je životní pouť. Ani „krásné malby starých mistrů“, obvykle vnímané jako symbol trvalé hodnoty, nemají tváří v tvář věčnosti větší cenu než prchavá „láska v bistru“. Věčnou otázku mladých, jak žít jinak a co skutečně má v životě cenu, ale nezodpoví „žádní vědci“ a univerzální odpověď ani neexistuje.

²⁰ KUBIŠOVÁ, Marta (1996). *Songy a balady* [CD]. Praha: Bonton.

Člověk se k ní může pouze přiblížit a nezbytnou úlohu v tom hraje právě vědomí sounáležitosti s druhými.

Český rockový text, na rozdíl od textů v taneční hudbě, se v 60. letech teprve konstituoval a některé skupiny ještě i na konci desetiletí využívaly primárně texty anglické (Matadors, Blue Effect, na Slovensku Soulmen aj.). Krom toho měly rockové skupiny oproti popovým zpěvákům ztížené možnosti dostat se do nahrávacího studia a vydat desku, řada písní se tudíž ani do naší současnosti nedochovala a oblast bádání je tu výrazně užší.

Přesto se i zde ojediněle setkáváme s tematizací tuláctví, a sice v písni *O dům dál*²¹ textaře Pavla Chrastiny a skupiny Olympic. Tuláctví zde překvapivě není nahlíženo optikou romantickou, ale syrově realistickou. Text vystihuje základní problémy fyzického i psychického rázu, jako jsou dlouhé noci venku, odpor většinové společnosti („o dům dál běž, každé povídá“), hmotná nouze („tak jdu dál, jen pětka mi zbejvá“) a alkohol jako jediný věrný společník („malej zázrak, co žal umejvá“). Je příznačné, že skupina píseň v době jejího vzniku pouze nahrála, ale na desce ji nevydala, protože ji považovala za posluchačsky málo přitažlivou. Vyšla teprve na singlovém výběru v 90. letech, kdy text v nových poměrech ekonomické transformace velmi nabyl na aktuálnosti.

Obecně můžeme říci, že v našich rockových písních na přelomu 60.–70. let nebyla tato tematika nijak frekventovaná. Rock ze své podstaty inklinuje spíše k civilizaci a městskému prostředí (už např. vzhledem k závislosti nástrojů na elektrickém proudu) a přírodní náměty se ve větší míře začínají objevovat až později, kdy se rock stává už plně akceptovanou součástí hudební scény a jeho výrazové prostředky i tematický záběr se rozšiřují. Jistým překvapením proto je třetí LP deska skupiny Olympic z roku 1971 *Jedeme, jedeme*²², na níž z deseti písní souvisí s tématem tuláctví a putování plných šest. Odkazuje k němu i samotný název desky a její obal, znázorňující členy skupiny v různých historických dopravních prostředcích (balón, velocipéd, dvouplošník, automobilový veterán) a v kostýmech upomínajících na éru cestovatelů-dobrodruhů.

²¹ OLYMPIC (1996). *Singly 2* [CD]. Praha: Bonton.

²² Veškeré citované texty transkribujeme podle nahrávky OLYMPIC (2005). *Jedeme, jedeme* [CD]. Praha: Supraphon. Objevuje se také název *Olympic 3* nebo *Jedeme, jedeme, jedeme* (z obalu lze vyčíst různé varianty).

Po odchodu baskytaristy a textaře Pavla Chrastiny v roce 1969 navázal Olympic spolupráci s externími autory, především se Zdeňkem Rytířem, který psal texty i řadě jiných interpretů. Dosavadní tvorba Chrastinova byla velmi specifická, například po Voskovci a Werichovi či rané rock'n'rollové skupině Sputnici jako další oživil tematiku zvířat v písňových textech, některé živočichy si za tímto účelem i vymyslel (*Pták Rosomák*, *Kamenožrout zelený*), umisťoval do svých textů také různá strašidla a jiné bizarnosti, nechával se inspirovat dadaismem. Příspěvky jeho nástupce Zdeňka Rytíře a dalších sice postrádaly tuto osobitost, ale kvalitativně působily vyrovnaněji, rozšířila se v nich slovní zásoba a přibýly promyšlenější rýmy. „Rytíř je jistě nápaditější než Chrastina, jeho texty jsou lépe postavené a lépe se zpívají. Jsou ovšem i univerzálnější, většinou by je mohl zpívat právě tak Neckář nebo Vondráčková; to bylo u Chrastinových nemyslitelné,“ srovnává Jiří Černý.²³ Na LP *Jedeme, jedeme* kromě Zdeňka Rytíře přispěl dvěma písněmi Eduard Krečmar.

Oproti předchozí produkci Olympiku pozorujeme prodlužující se stopáž skladeb, která odráží soudobé tendence v populární hudbě směrem k artrockovému experimentátorství a zde konkrétně koresponduje i s rostoucím důrazem na epičnost textů. Zatímco dříve převažovaly písně dvou- až třiminutové, kde je výstavba příběhů značně obtížná a převažuje lyrický ráz, na *Jedeme, jedeme* mají některé i přes pět minut a umožňují textaři mnohem širší vyjádření. Upřednostnění příběhu oproti jednoduchým sloganům a délka skladeb se možná projeví v tom, že většina písní z této desky je dnes širšímu publiku prakticky neznámá. Hitový potenciál srovnatelný s někdejší *Dej mi víc své lásky* nebo *Želvou* si do našich časů zachovala snad jen *Bon soir mademoiselle Paris*, a to ještě s velkým přispěním coververze Petra Muka a skupiny Shalom z počátku devadesátých let²⁴.

Úvodní píseň alba *Jedeme, jedeme* s názvem *Pět cestujících* je reminiscencí na pobyt Olympiku ve Francii v roce 1968, kde skupina pod názvem Five Travellers, tedy Pět cestujících, nahrála EP desku (do Francie se pak vrátila ještě jednou o rok později). Objevuje se zde motiv vzrušující cesty do neznáma („vlak houk’, odjíždí a kdoví kam / to neví snad výpravčí sám“), zároveň ale věta „chtěj lístek zpáteční“ prozrazuje, že cestujícím není lhostejné, kam jedou, a počítají s návratem zpět. Mimochodem v textu *Pěti cestujících* je zajímavě tematizována postava Pavla Chrastiny. V druhé sloce zpěvák (Petr Janda) popisuje své spolucestující v kupé:

²³ ČERNÝ, Jiří (1972). *Jedeme, jedeme*. *Melodie* 10, č. 2, s. 61.

²⁴ SHALOM (1993). *Olympictures* [CD]. Praha: Monitor.

„Jeden má dlouhý vlasy / druhý černejší knír / ten třetí oněměl / pak jsem tu já / pátej kouká jak výr.“ Sedí tu skutečně celá sestava skupiny, jak jsme ji znali v šedesátých letech: vlasatý kytarista a dívčí idol Ladislav Klein, výtvarník a bubeník Jan Antonín Pacák s takřka dalíovským knírem, pianista Miroslav Berka, který nosil brýle, Janda sám a mezi nimi právě Chrastina, který odešel, přestal psát texty, a tedy „oněměl“. Cesta je dlouhá, pasažéři usínají a protagonistovi se zdá sen, v němž se celý vlak společně s ním vznese do povětří a směřuje k nebi. V zásadě bychom mohli píseň chápat i v přenesené formě jako metaforu společné profesní a tvůrčí cesty členů skupiny, která se z původní jednoty začíná rozbíhat do různých směrů, nebo dokonce jako metaforu života, který končí pokojně „usnutím“ a odpoutáním se od zemské tíže.

V textu písně *Když jsem bejval tramp*, která následuje po titulní skladbě, se už motiv tuláctví prosazuje zřetelněji. Vypravěč příběhu, dnes už zpohodlnělý městem, vzpomíná na dívku, kterou kdysi poznal na trampu. Nebyla příliš hezká, ale přesto mu čímsi zvláštním učarovala. Poznal, že teprve „dál vod měst a vil“ je možné proniknout hloub do lidského nitra a ocenit zvláštní, nenápadnou krásu, které by si v hluku a přemíře vjemů velkoměsta pravděpodobně nevšiml.

Ve třetí skladbě *Mr. Den a lady Noc* se k putování samotnému přidává pocit volnosti a graduje do podoby absolutního splynutí s přírodou. Mluví se představuje jako syn Dne a Noci, bratr ptáků, zvířat a luk. Za svůj domov považuje kterékoli místo, kde se právě nachází. „V pondělí jsem tady / v úterý jdu dál / ve středu se toulám / tam kam vítr váh / ve čtvrtek a v pátek / půjdu bůhvíkam / to nevím sám.“ Pout' v tomto pojetí je zdrojem intenzivního prožitku, stává nikoli prostředkem k dosažení cíle, ale cílem sama o sobě.

Následující *Brouk* je příběhem až dětsky jednoduchým; pojednává o tom, jak se tulák, který už žije dlouho sám, spřátelí nejprve s broukem, pak s dívkou a spolu „obchází tu zem a hrajou lidem všem“. V *Broukovi* se poprvé na této desce mihne, ač jen letmo, jiný akcent dosud bezstarostného tuláctví: Věta „ty i já jsme bloud“, jejímž prostřednictvím se tulák obrací k broukovi, znamená, že si je vědom své jinakosti oproti spořádaně žijícím občanům, považuje se za outsidera. Právě tuto píseň si skupina vybrala pro účinkování na festivalu Bratislavská lyra v červnu 1970, porota ji však do užšího výběru nedoporučila. Na vině byla zřejmě především obecná nechuť festivalových dramaturgů k rockovým skupinám, která začala ustupovat až ve druhé polovině 70. let, ale svou roli mohl sehrát i text. V určitém kontrastu k líbivé,

veselé melodii se tu totiž objevuje motiv smrti, tedy látka pro okázalou festivalovou scénu té doby nevhodná. Třebaže umírá pouze brouk, jeho smrt je shrnuta poměrně drsně: „Brouček s ním rád žil / až pak někdo šláp’ / a náš tulák byl zase sám...“

To, že smrt jako nedělitelnou součást života nelze v *Broukovi* opomenout, naznačuje fakt, že jako následující je na desce zařazena píseň, kde se – mnohem silněji – motiv smrti opět vrací v příběhu osamělé dívky, která uvažuje o sebevraždě (*Danny*). Podrobněji se jí však na tomto místě zabývat nebudeme, protože stojí mimo naše tematicko-motivické vymezení, podobně jako *Elixir*, jenž hlásá návod ke štěstí v podobě „obyčejných“ věcí a má ve své až poněkud násilné veselosti sloužit zřejmě jako protiváha předchozího smutku.

Tuláctví a smrt se znovu propojují v písni *Bláznivej Kiki*. Postava Kikiho se vymyká všem na desce dosud představeným typům tuláka, Kiki není trampem ani svérázným muzikantem – „broukomilem“, který se sice toulá, ale s lidmi vychází dobře. Je to vyděděnc, obecní blázen, který spává na hromadě smetí, je mu lhostejné, jak vypadá („měl sako jak pro pět“), a víc mluví s květinami než s lidmi. Pozitivní vztah k němu chovají jen děti, pro něž je svým způsobem života přitažlivý. Dospělí se mu smějí a bojí se ho zároveň, snad si i oddechnou, když Kiki skončí pod koly nákladního automobilu. Nevíme nic o jeho minulosti, ale z útržku vnitřního monologu v refrénu můžeme odhadnout, že Kikiho podivínství má původ v nešťastné lásce: „Málokdo tuší, že ve své duši má / lásku jak já...“ Smutek, s onou láskou patrně související, je nakonec příčinou i tuláková úmrtí, pod auto spadl proto, že pro slzy neviděl na cestu. Ačkoliv celková neprůhlednost postavy i tady vyvolává otázku, zda nešlo jen o „oficiální“ vyšetřovací verzi a ve skutečnosti se Kiki nerozhodl odejít ze života dobrovolně. Navzdory zdařilému výsledku jsou v písničce bohužel i místa, kde se Zdeněk Rytíř nevyhnul klišé: „Měl rád ranní rosu / měl rád i svůj osud / svou svobodu blázna / když kapsa je prázdná.“ Z kontextu přitom nevyplyvá, že by Kiki patřil mezi „šťastné blázny“, jedná se naopak o postavu tragickou.

Bon soir mademoiselle Paris, poslední píseň desky vztahující se k vymezené tematicko-motivické oblasti, umožňuje dva způsoby čtení. Posluchač se může plně oddat představě bohémské Paříže, natolik podmaňující, že umožní oprostít se od materiálních statků („mám v kapse jeden frank / jsem nejbohatší z bank“) a přesunout se do sféry čisté lásky a duchovního povznesení. Obyčejné „stíny Sacré Coeur“ se v tomto pojetí stávají vyšší hodnotou, než může nabídnout sebevětší výhra

v kasinu. Ještě na konci šedesátých let by taková interpretace působila jako nej přirozenější, vždyť právě mezi námi a Francií panovala čilá kulturní spolupráce a českoslovenští turisté v době přechodně otevřených hranic často mířili právě tam, do země pociťované jako blízké už od dob první republiky. Na pozadí počínající normalizace však už nemůžeme přistoupit k tomuto výkladu bezvýhradně, cítíme jeho trpký podtext. Paříž se stává pouhou vzpomínkou, snad až příliš krásnou, a jeden frank v kapse ironickým připomenutím omezeného přidělu valut pro vycestování do ciziny. Na chimérickost pařížského snu jako by upozorňovaly i záměrně neumělé rýmy typu „znám bulvár Saint Michel, tam jsem včera šel“. Šťastným řešením otázky, jak píseň vůbec pojmout, aby nesklouzla do kýče, byl zpěv Jana Antonína Pacáka, jehož hlas a způsob interpretace dodávají textu chybějící nadhled a vlastně i jakousi blízkost. Jiří Černý ji vystihuje slovy: „Ta písnička má skryté kouzlo: zpívá o Paříži, ve slovech i v notách je jakýsi bulvárový opar, ale její stesk je naprosto nepařížský, nerozmarný, vlastně pražský.“²⁵

Vydání LP desky *Jedeme, jedeme* předcházely singly s písněmi překvapivě podobné tematiky: *Kufr* a *Strejček Jonatán* (obě 1969)²⁶. Variuje se zde stejný ideál chudého, nemajetného tuláka, který „nejezdí autem a nemá byt“. Veškerý majetek v *Kufu* sestává z několika památečních kuriozit („tenhle ten klíč nevodmyká nic / a tenhle nůž mi daroval strýc“, „po otci rum a po mámě brož“), majitele tedy nijak netíží a umožňuje mu zcela svobodný, ničím neomezený pohyb („sbalím to hned a můžu zas jít“). I přes svou bezstarostnost pociťuje protagonista, že se odlišuje od zbytku společnosti právě svou nechtí zůstat na jednom místě („ve vás je klid a ve mně holt ne“), vnímá ji ovšem veskrze pozitivně.

Autoři filmu *Hořící keř* (2013) zvolili píseň *Kufr* jako doprovod ke scéně, kdy se mladičký Jan Zajíc polévá hořlavinou a připravuje své sebeobětování. Pomiňme drobnou historickou nepřesnost (Zajíc se upálil 25. února 1969, zatímco ve filmu použitá studiová nahrávka písně, zamýšlená zřejmě jako zvuk amplionu nebo rádia odněkud z bytu, byla dokončena až v září téhož roku) a zamysleme se nad otázkou, proč právě rozverný *Kufr* zaznívá na pozadí nevýslovně tragické události. Buďto jej tvůrci vnímali jako symbol počátečního stádia nicneříkající normalizační pop music (nechávejce se přitom ovlivnit spíše hudební než textovou složkou) a chtěli zdůraznit postupný příklon větší části společnosti k nezájmu o politiku,

²⁵ ČERNÝ, Jiří (1972). *Jedeme, jedeme*. *Melodie* 10, č. 2, s. 61.

²⁶ OLYMPIC (1997). *Singly 3* [CD]. Praha: Bonton.

pohodlí a konzumu, reprezentovanému zde poslechem rádia. Nebo se naopak nechali inspirovat i textem, vzali jej doslovněji a vážněji, než autor Zdeněk Rytíř zamýšlel, a pojali pocity protagonisty jako vzdálenou paralelu k pocitům Zajícovým, ať už to je duševní neklid, neochota smířit se s tím, co je všeobecně pokládáno za „normální“, nebo vědomí pomíjivosti materiálních statků. Písnička ostatně, navzdory veselé hudbě, nekončí optimisticky: „Klíč zamkne brož / nůž ubodá květ / a kdo ví, proč je takovej svět?“

Ve *Strejčku Jonatánovi* se dílí motivy, o nichž byla již řeč, syntetizují. Podobně jako *Bláznivej Kiki* je i Jonatán pro své neobvyklé záliby považován za černou ovci rodiny, zato na děti působí nesmírně přitažlivě („máma mi řekla, podívej / strejček byl živel podivnej / a táta volil vlídnej tón / řek', nesmíš bejt jak on / a od těch dob, staň se co staň / chci bejt jak strejček Jonatán“). Dětský pozorovatel obdivuje strýčkovu nonkonformnost a vnímá ji jako pozitivní protiklad úzkoprsé opatrnosti svých rodičů, již ironicky parafrázuje („to se nesluší, vždyť noční klid se neruší!“). Stejně jako protagonista *Brouka* se Jonatán zabývá potulným hraním („jakou si kdo přál, písničky lidem vyhrával“) a šíří dobrou náladu; znovu se setkáváme i s motivem šťastného chudého („nemít nic a žít jak pán“). Na rozdíl od *Bon soir mademoiselle Paris* jej tady nevnímáme jako klišé, ale spíše jako přirozenou dětskou naivitu, neboť celý text je vyprávěn z pohledu člověka, který sice dospěl a „zmoudřel“, ale ve vzpomínkách si ponechává svobodu někdejšího dítěte. Bezelstnou povahu jak Jonatánovu, tak mluvčího písničky nenapodobitelně vystihl svým zpěvem Jan Antonín Pacák, a publikum si je ztotožnilo dokonce tak, že k mnoha Pacákovým přezdívám (Jeňýk, Sorry, Kytíčka...) nově přibyl i Strýček.

Pokusme se nyní stručně shrnout základní rysy jednotlivých dosud představených tvůrčích pojetí tuláka, tuláctví a putování. U Waldemara Matušky převládá romantický pohled, protagonisté písní jsou charakterizováni (či sami sebe charakterizují, neboť po formální stránce převažuje subjektivní ich-forma) neklidem, nestálostí, jako individuality obtížně se začleňující do společnosti. V písních interpretovaných Václavem Neckářem či Martou Kubišovou je naopak role individuality oslabena, radost z volného pohybu funguje spíše na pozadí partnerských vztahů či přináležitosti mladého člověka k partě, zdůrazňuje se lidská pospolitost. Na dlouhohrající desce a singlech Olympiku z počátku 70. let se

pak znovu vrací akcent na tuláka jako svébytný, nonkonformní prvek, považovaný většinou společností za podezřelý či přímo škodlivý živel.

V nadcházejícím období normalizace se téma tuláctví v rámci oficiálně produkované populární hudby vyskytuje spíše zřídka, převážně už jen v oblasti country a někdy s sebou nese prvky angažovanosti. Např. protagonista písně *Já tu zemi znám*²⁷ (1973) zpěváka Ladislava Vodičky a textaře Michala Bukoviče sice tvrdí, že se „toulává sem a zase tam“, ale nežli o lásku ke svobodě a volnosti jde o vyjádření hrdosti na krásy Československa. Realizuje se přitom poměrně kuriózní formou – vyjmenováváním desítek zeměpisných názvů z celé republiky. U Jiřího Helekala (*Tulákův návrat*²⁸, 1976) zřetelně převažuje negativní pohled na tuláctví; je zdůrazněno, že tento způsob života s sebou nese osamělost, stesk a naopak doma s blízkými člověk zažívá opravdové štěstí. *Potulný hráč*²⁹ Václava Neckáře (1977) je sice vykreslen na první pohled pozitivně (rozdává svými písněmi radost a optimismus, čili vyhovuje požadavkům kladeným na normalizační umění), ale zároveň se nezdravě straní společnosti a celkově působí dojmem preludu, vzniklého pouze ve fantazii dospívajících děvčat, žádostivých romantiky.

Začíná se ukazovat, že zobrazení tuláka typu bláznivého Kikiho, individua bez trvalého bydliště a zaměstnání, není pro socialistickou kulturu žádoucí. Album *Jedeme, jedeme* a přidružené singly Olympiku tak představují poslední rozsáhlejší kolekci písní, které pohlíží na tuláctví z rozmanitých úhlů, romantičtějších i realističtějších, a v níž ještě doznívá volnomyšlenkářství šedesátých let. Podřízenost vládní moci (nejen) ve vztahu k tematice tuláctví nevědomky, ale výstižně předznamenal Jiří Suchý už v roce 1967 v písni *Toulaví zpěváci*: „Náš cíl je vzdálený za modrým obzorem / krásný a schválený národním výborem.“

PRAMENY

Hudební:

HELEKAL, Jiří (2008). *Tulákův návrat... (1969–1978)* [MP3]. Praha: Supraphon.

KREČMAR, Eduard (1967). *Vstávej* [hudebnina]. Praha: Panton.

KUBIŠOVÁ, Marta (1998). *Dejte mi kousek louky. Singly 3* [CD]. Praha: Bonton.

KUBIŠOVÁ, Marta (1997). *Nechte zvony znít. Singly 2* [CD]. Praha: Bonton.

²⁷ VODIČKA, Ladislav (1996). *Odjezd v 15.30 aneb Mimořádný vlak Ladislava Vodičky* [CD]. Praha: Bonton.

²⁸ HELEKAL, Jiří (2008). *Tulákův návrat... (1969–1978)* [MP3]. Praha: Supraphon.

²⁹ NECKÁŘ, Václav (2003). *Pokus o autoportrét* [CD]. Praha: Supraphon.

KUBIŠOVÁ, Marta (1996). *Songy a balady* [CD]. Praha: Bonton.

MATUŠKA, Waldemar (1998). *Johoho* [CD]. Praha: Bonton.

MATUŠKA, Waldemar (2007). *Slavík z Madridu* [CD]. Praha: Supraphon.

NECKÁŘ, Václav (2003). *Pokus o autoportrét* [CD]. Praha: Supraphon.

OLYMPIC (2005). *Jedeme, jedeme* [CD]. Praha: Supraphon.

OLYMPIC (1996). *Singly 2* [CD]. Praha: Bonton.

OLYMPIC (1997). *Singly 3* [CD]. Praha: Bonton.

SHALOM (1993). *Olympictures* [CD]. Praha: Monitor.

SCHNEIDER, Jan (2003). *Kočičí zlato „zlatých“ 60. let*. Třeboň: JAVA.

SUCHÝ, Jiří – ŠLITR, Jiří (2011). *Semafor – léta šedesátá* [CD]. Praha: Supraphon.

VODIČKA, Ladislav (1996). *Odjezd v 15.30 aneb Mimořádný vlak Ladislava Vodičky* [CD]. Praha: Bonton.

Film:

HOŘÍCI KEŘ (2013), režie Agnieszka Holland, scénář Štěpán Hulík.

LITERATURA

BRÁZDA, Petr – DVOŘÁK, Pavel (1967). *Máte radi Matušku?* Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.

ČERNÝ, Jiří (1972). Jedeme, jedeme. *Melodie* 10, č. 2, s. 61.

ČERNÝ, Jiří (1966). *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha: Československý spisovatel.

HODROVÁ, Daniela (1984). Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka. *Česká literatura* 32, č. 5, s. 443–459.

LINHARTOVÁ, Věra (1995). Tulák a tuláctví v literatuře. In: *Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference konané 6.–8. 9. 1994. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Katedra bohemistiky*, s. 167–170.

TŮMA, Jaromír (1986). *Čtyři hrají rock*. Panton: Praha.

Dialogy s artrockem

Ve světové i naší populární hudbě sílily už od druhé poloviny 60. let konceptuální tendence, tedy snaha pojmout hudební album nikoli jako sled písní nahodile seskupených a vzájemně nesouvisejících, ale jako promyšlený hudební i textový celek. Mělo to své příčiny technologické (mj. rozmach formátu dlouhohrající desky oproti do té doby převažujícím singlům), především však vnitřní, umělecké. Rock jako žánr se v 60. letech, tedy během druhého desetiletí své existence z velké části společensky etabloval, překonal průkopnickou fázi, kdy byl buďto kritizován za „primitivnost“, nebo – v lepším případě – chápán jako umně vytvořený, ale primárně zábavní produkt. V západních zemích se i díky svému vzrůstajícímu komerčnímu potenciálu rock posunul do centra pozornosti publika, médií a gramoprůmyslu.

Vývoj však pokračoval dál a mnozí hudebníci i textaři začali hledat nové způsoby vyjádření. V Československu hrály roli kromě obecných příčin také další okolnosti: oproti počátku 60. let, kdy v domácím rocku jednoznačně převažovala angličtina, můžeme na konci desetiletí už pozorovat plnou adaptaci češtiny a slovenštiny, která usnadnila textařům vytváření slovesně náročnějších útvarů. Na vzestupu uměleckých tendencí v rocku po roce 1969 se podílely také politické okolnosti, o nichž se ještě zmíníme.

Za první konceptuální projevy u nás můžeme označit LP skupiny Rebels *Šípková Růženka*³⁰ (1968) s texty Michaela Prostějovského a LP *Odyssea*³¹ skupiny Atlantis (1969) s texty (a hudbou) Petra Ulrycha. Rebels na svém albu představili písňové adaptace známých pohádek, tvůrčím způsobem aktualizované pro současnost. Propojenost celého útvaru značí už sled písní, kdy se nejprve setkáváme s postavou Šípkové Růženky, její příběh je ovšem v nejkritičtějším okamžiku zakletí přerušen, následují písně inspirované dalšími pohádkami a teprve v závěrečné písni se pohádka o Růžence vrací a „šťastně“ končí svatbou. Série písní je ohraničena stejně, jako je tomu při tradičním vyprávění pohádek (recitativ „Bylo nebylo – jedno strašně malé a chudé království“ v úvodu titulní skladby, v závěrečné skladbě „zazvoní zvonec“), mohli bychom tak Růženku definovat dokonce jako jakousi metapohádku, jejíž součástí jsou dílčí vyprávění dalších pohádkových příběhů. I přes tyto charakteristické znaky však nelze hovořit o konceptuální desce v pravém slova

³⁰ REBELS (1996). *Komplet* [CD]. Praha: Bonton.

³¹ ULRYCHOVÁ, Hana – ULRYCH, Petr (1990). *Odyssea* [CD]. Praha: Bonton.

smyslu, protože písně spojené pohádkovou tematikou v počtu šesti zaplnily pouze první stranu desky. Podobně tomu bylo u alba skupiny Framus Five *Město ER* (1971), jehož ústřední stejnojmenná skladba, rozsáhlá kompozice s textem Josefa Kainara, významně posunula měřítko rockové desky; druhá strana ovšem obsahovala jednotlivé písně s titulní skladbou nesouvisející.

Naproti tomu Ulrychova *Odysea* představovala již standardní konceptuální album, založené na motivu putování, překonávání překážek a hledání pravdy. Ve své době bohužel z politických důvodů nesmělo vyjít, ačkoli bylo natočeno, a k posluchačům se dostalo teprve v roce 1990. Vrcholným počinem v oblasti konceptuální rockové desky se stalo *Kuře v hodinkách* (1972) skupiny Flamengo. Stejně jako v případě *Města ER* zde hudebníci navázali spolupráci s Josefem Kainarem, pro nějž se *Kuře v hodinkách* stalo posledním básnickým dílem vůbec (zemřel těsně před dokončením celého cyklu).

Od přelomu 60. a 70. let v souvislosti s politickými změnami se pozice rockové hudby mění a problematizuje. Nastupující normalizační režim vnímá rock jako nástroj ideologické diverze, pragmaticky se však nesnaží jej represivně potírat ve všech směrech, ale spíše dostat pod kontrolu a stejně jako ostatní odvětví populární kultury využít pro své vlastní cíle. Za tímto účelem probíhaly na základě vládního usnesení č. 212 z roku 1972, reálně od roku 1974 tzv. rekvalifikace, jejichž prostřednictvím musel každý umělec vystupující za honorář (ale např. i diskžokej nebo konferenciér) prokázat svou způsobilost k veřejné produkci. Odborné kvalifikační zkoušky byly běžné i dříve, nyní se však k dosavadní zkoušce z hudební teorie a praxe přidal politický pohovor motivovaný snahou prověřit loajalitu uchazeče. Zkoušky museli znovu absolvovat i ti, kteří jimi prošli za dřívějších podmínek (odtud re-kvalifikace). Odpovědní pracovníci ministerstva kultury odůvodňovali nové nařízení pohnutkami uměleckými, snahou eliminovat projevy kýče a komerce³², skutečné důvody však byly politické. „Jinými slovy se jednalo o období prověrek a čistek, probíhajících na počátku sedmdesátých let ve všech sférách veřejného života,“ shrnuje Přemysl Houda.³³

³² ZAPLETAL, Petar (1974). Cesta k vyšší kvalitě: rekvalifikace. Rozhovor s pracovníky hudebního oddělení Ministerstva kultury ČSR. *Melodie* 12, č. 1, s. 1.

³³ HOUDA, Přemysl (2008). *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, s. 23. Systém rekvalifikačních zkoušek a typy legálního hudebního působení (profesionálové, tzv. lidové hudebníci a zájmová umělecká činnost) podrobně vysvětluje Mikoláš Chadima. CHADIMA, Mikoláš (2015). *Alternativa*. Praha: Galén, s. 9–12.

Mnozí, zvláště rockoví hudebníci odmítli rekvalifikační zkoušku v této podobě absolvovat nebo v ní neuspěli; někteří se následně profesionálního působení vzdali, jiní emigrovali. Další zkoušky úspěšně absolvovali, ale z důvodů ekonomických či jiných přešli z rockové oblasti k střednímu proudu (např. zpěváci Jiří Korn nebo Viktor Sodoma), jenž byl pro svou politickou bezkonfliktnost a všelidovou srozumitelnost preferován i oficiálními místy, nebo obtížně hledali ztracenou osobitost (Olympic). Technicky vyspělí hudebníci, kteří se chtěli i nadále věnovat hudbě jako svému zaměstnání, ale zároveň neměli chuť se od rocku zcela oprostit, nacházeli východisko v umělecky náročnějších žánrech jazzrocku³⁴ a nově se rodícího artrocku.

Zatímco jazzrock tíhl spíše k instrumentálním skladbám (tím zároveň odpadal problém cenzury), artrock texty využíval a pracoval s nimi právě výše uvedeným způsobem, tedy promyšleně na ploše celé dlouhohrající desky. Pro rozmach konceptuálního alba a jeho přerůstání k artrocku je zároveň typické prodlužování stopáže skladeb. Oproti dřívějším tří-, maximálně čtyřminutovým písničkám se posluchači začali setkávat se skladbami i několikanásobné délky, s dlouhými instrumentálními pasážemi. Po hudební stránce se v této oblasti stále výrazněji uplatňovaly nové elektronické technologie, syntezátory a zvukové experimenty. Nikoliv náhodou se tematika artrockových alb často dotýkala vztahu člověka a moderní techniky, kdy právě syntezátorové, futuristicky znějící zvuky obsah podtrhovaly. Také živá vystoupení v souladu s tím směřovala k vizuálně propracovanému komponovanému představení, s účinkováním v kostýmech, doprovázenému promítáním fotografií, diapositivů a filmů.

Artrockové projekty měly nezřídka varující charakter – zabíraly se tématy, která souvisela s moderní civilizací; poukazyvaly na riziko bezvýhradné oddanosti technickému pokroku, bezútěšnost velkoměst, destrukci mezilidských vztahů nebo nebezpečí atomové války. Jednalo se o přirozenou reakci na celkovou atmosféru 70. let, která ani na západ od našich hranic nebyla příliš optimistická. Svět jako by procházel rozčarováním z nenaplněných ideálů 60. let, rezignací, hospodářskou i morální krizí. Nejistota, způsobená mimo jiné pocitem ohrožení z přemíry

³⁴ V oblasti jazzrocku se již od 60. let pohybovala skupina Jazz Q, později Impuls nebo Energit, na Slovensku Fermáta. Mezi jazzrockem a artrockem oscilovala skupina Blue Effect (resp. Modrý efekt, M. efekt). Např. Jan Blüml ale řazení M. efektu k jazzrocku zpochybňuje a považuje jej za artrockovou skupinu. Srov. BLÜML, Jan (2009). *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého.

technických vymožeností, se poněkud paradoxně prolnula se zájmem o průzkum vesmíru, který byl technickými vynálezy podmíněn. Po sérii úspěchů v předchozím desetiletí, završených vstupem člověka na Měsíc v roce 1969, zájem odborné i laické veřejnosti o vesmír neustupoval, právě naopak. Do kosmu jsme pohlíželi s bázní i dychtivým očekáváním, s otázkami po vlastní budoucnosti. Tradičně se vesmírné náměty projevovaly ve sci-fi literatuře a filmech, a nyní také v artrockové hudbě. Ve všech těchto oblastech můžeme pozorovat, že vesmír slouží nejen jako efektní kulisa, ale také jako prostředek k vyjádření metafyzických otázek. Je něčím, co nás přesahuje a co je pro nás neuchopitelné, jsme jeho součástí, ale ve své neprobádanosti nás děsí, vyznáme se v něm tak málo jako sami v sobě.

Průkopníky artrocku u nás byly především brněnské skupiny Progres 2 a Synkopy, přechodně se mu věnoval Modrý efekt (M. efekt), ale i Olympic. Také Václav Neckář připravil konceptuální dvojalbum *Planetárium* (1977) a stejnojmenný jevištní pořad, obdobný sci-fi charakter měla i LP deska rockového kytaristy a skladatele Otakara Petřiny *Super-robot* (1978). Osobitou odpovědí na dobově rozšířené, takřka obligátní spojení formátu konceptuálního alba s vědeckofantastickým obsahem byly desky Jana Spáleného *Edison* (1978) a *Signál času* (1980): také zde se objevuje motiv moderních technických vynálezů, ale s využitím půl století starých veršů Vítězslava Nezvala, čímž Spálený zároveň prokázal jejich nadčasovost.

Předmětem naší pozornosti v následujících odstavcích budou hudebně vizuální projekty *Dialog s vesmírem* (Progres 2) a *Prázdniny na Zemi* (Olympic), které spojuje tematika křehkosti života vyjádřená v konfrontaci s nekonečností vesmíru.

Brněnská skupina Progress Organization po vydání debutové LP účinkovala několik let jako doprovodný soubor Boba Frídla, Marthy a Teny Elefteriadu a teprve ve druhé polovině 70. let se vrátila k vlastnímu repertoáru a studiové práci. Pod poněkud kuriózním názvem Barnodaj³⁵ nahrála v letech 1976–1977 dlouhohrající

³⁵ Ke změně názvu skupina přistoupila proto, že anglický název Progress Organization v pokročilých 70. letech už nebyl politicky žádoucí. „To slovo jsme si vypůjčili z jedné dadaistické básně ‚bromovského‘ trumpetisty Jaromíra Hniličky. Nadchlo nás, že můžeme podsouvat absurdním slovíčkům jeho vymyšleného jazyka nejrůznější významy, každý si mohl představovat cokoli. Byl to takový náš malý protest a moc se nám to líbilo, asi taky proto, že jsme v tom slově nějak cítili Brno,“ vzpomíná kytarista skupiny Pavel Váně. GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbu Progres. Komplettní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 91

desku *Mauglí*, inspirovanou známými *Knihami džunglí* Rudyarda Kiplinga. Skupina, resp. textař Pavel Kopta se tu k návaznosti na Kiplinga explicitně přihlašuje jen v několika skladbách, převážně je souvislost volnější (v opakujících se motivech přírody, koloběhu života, základních lidských pocitů, které sdílíme s ostatními příslušníky živočišné říše). Můžeme hovořit o desce do určité míry konceptuální, nikoli ale tematicky zcela kompaktní. Vzhledem k dlouhým výrobním lhůtám album vyšlo se zpožděním v roce 1978 v době, kdy skupina – pod inovovaným názvem Progres 2, který používá dodnes – vystupovala už se zcela novým koncertním programem *Dialog s vesmírem*³⁶.

Tentokrát se již jednalo o ucelený jevištní pořad, který v našich zemích do té doby neměl obdoby a pokládá se za první rockovou operu u nás³⁷. „Už hrozně dávno jsem chtěl dělat komponovaný pořad, protože mi strašně lezlo na nervy, že lidi musí po každé písničce tleskat. Je to trochu zjednodušené vysvětlení, ale připadalo mi, že v celistvém monotematickém pásmu se publikum dá někam dovést, strhnout, a to mě lákalo,“ vysvětlil umělecký vedoucí skupiny Zdeněk Kluka. Jednotlivé písně byly seřazené za sebou tak, aby tvořily příběh a zároveň posluchače zaujaly i svou instrumentální a vizuální složkou. Atmosféru příběhu dotvářelo promítání diapozitivů a filmů i různé další efekty včetně pyrotechnických, hudebníci vystupovali ve speciálních kostýmech připomínajících kosmické skafandry. Na výsledné podobě představení se podílel režisér Divadla na provázku Peter Scherhaufer a několik renomovaných výtvarníků, např. Boris Mysliveček.

Základ scénáře tvořila vědeckofantastická povídka Oskara Mana. Členové skupiny zhudebnili jednotlivé její části, které následně Man otextoval. V písních chronologicky řazených sledujeme příběh člověka žijícího v budoucnosti v roce 2555, znechuceného a vyčerpaného technicistním světem, který se vzdálil přírodě („marně hledáš ptačí tvář / na stříbrných raketách“) a pozbyl víry („prázdné věže bez zvonů“). S odkazem na bájného Ikara, tedy i s vědomím všeho nebezpečí a navzdory pochybnostem se protagonista rozhodne Zemi opustit a vydat se do vesmíru.

Jako první během svého putování navštíví *Planetu Hieronyma Bosche I*. Zrak mu přechází z barev a pozoruhodných surrealistických výjevů, na první pohled se zde všechno jeví jako krásné, klidné, vzdálené hektičnosti, kterou zažíval doposud

³⁶ Veškeré citované texty z tohoto představení přebíráme z textové brožury k nahrávce Progres 2 (2006). *Dialog s vesmírem (live)* [CD]. Brno: FT Records.

³⁷ GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbů Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 122.

(„nevěří tu na orloje / na pověry času / nikde ani stopa stroje / v říši modrých klasů“). V následující písni *Planeta Hieronyma Bosche II* se však zdání idyly hroutí: obyvatelé planety hrdinu varují, ať se raději rychle vzdálí, neboť na planetě vládne mocný a krutý král, „má jméno Heroin“. Brzy poté se host musí vyrovnat s pokusem, které mu sám král připravil v podobě pozvání na lákavou slavnost. S úpornou touhou zachovat si zdravý rozum („prameny rozumu dejte mi pít“) ale odolává a uniká zpět do vesmíru. Čeká ho planeta, která podivuhodným způsobem zrcadlí dějiny člověka na Zemi. *Hlasy stínů* ve stejnojmenné písni se poutníka ironicky ptají: „Ještě se zabíjíte pro žlutý kov / ještě si vyčítáte barvu kůže / ještě si dělíte planetu na zahrádky / už umíte chodit / anebo stále jdete dva kroky vpřed / a deset kroků zpátky?“ V pomyslném muzeu planety Země vystupují z dějin především násilí, války a nenávisť, tedy výjevy podobné těm, které ztvárnil Jakub Arbes ve svém romanetu *Newtonův mozek*. Na něj se ostatně v dalším textu přímo odkazuje: „Vázy z Kréty / první židle, první číš / pásy tanků / Newtonův mozek / Kristův kříž.“

Trpké poznání o lidstvu a o sobě samém prohloubí v poutníkovi pocity úzkosti. Putuje dál vesmírem, rekapituluje dosavadní bytí a především intenzivně prožívá svou samotu. Vracejí se mu vzpomínky na pozemský život, prchavé okamžiky štěstí a lásky doprovázené přírodními motivy. Klíčovou roli mezi nimi hraje jablko jako symbol zrození a života. Objevuje se v úvodu vyprávění (*Píseň o jablku*), zde v krátkém *Snu o modré planetě* a pak v samotném závěru.

V konfrontaci s lyrickou vzpomínkou se záhy vynořují vidiny o nahrazení člověka robotem, který neprojevuje city ani samostatně nemyslí, jen bezchybně funguje, jsa ovládán centrálním mozkem. Host se pravděpodobně dostává na pustou planetu, která kdysi mohla být podobná naší Zemi, ale dnes, po dobovačných válkách a technokratickém šílenství, už nepřipomíná místo vhodné k žití. Protagonista touží vrátit se domů, ale už nemůže – „má loď je mrtvý pták / zlomený šíp / stříbrný sarkofág“ (*Výkřik v Proxima Centauri*). Je odsouzen dožít daleko od domova, v úplném osamocení. Jediným příslibem naděje se stává jádérko jablka, které si s sebou přivezl ze Země: „Dám své jádérko hlíně / a strom bude kvést / i v té jediné jabloni / život jde dál.“ Kontinuita je vyjádřena i tím, že finální píseň má stejnou melodii jako *Píseň o jablku*, jedna z úvodních.

Leitmotivem celého písňového cyklu je samota. V úvodní písni *Země 2555* se ještě nejedná o samotu fyzickou, jako spíš o nutnost nést životní úděl a rozhodovat se

v klíčových okamžicích sám bez cizí pomoci („sám, každý sám / musí nést kámen do vrchů, kde svítá / sám, každý sám / hvězdu svou ráno do dlaní si chytá / sám, každý sám“). Skutečný pocit osamělosti sílí v písni *Hlasy stínů*, kdy vnitřní hlasy poutníkovi znepokojivě připomínají jeho nicotu v porovnání s nekonečností vesmíru („vítej na pevnině hvězdoletu / jak drobná a smutná saze / ležíš tu před námi“). Nejintenzivněji pak samota na člověka dopadá v závěrečném *Výkřiku v Proxima Centauri*, kdy si uvědomuje, že se už nikdy nevrátí domů.

Dialog s vesmírem by bylo možno primárně chápat jako varování před zkázkou, kterou člověk přivodí sám sobě ztrátou humanity a přílišným lpěním na technických vynálezech. V motivu putování bychom jej mohli zároveň považovat za variaci na Homérovu *Odyseu*, třebaže zde chybí prvek návratu. Jak ale připomíná kytarista Pavel Váně³⁸, lze příběh interpretovat i v tehdejších společenských souvislostech – jako metaforu emigrace včetně všech bolestivých otázek, které jsou s ní spojeny (nesnadnost rozhodnutí odejít, osamělost a stesk, nemožnost vrátit se domů).

Součástí představení byla píseň *Moře suchou nohou přešel jsem*, inspirovaná příběhem Ježíše Krista a s explicitními odkazy na atributy jeho ukřižování (Verončina rouška, Pilát Pontský). Pobyt mimo planetu a odloučení od lidí jako by poutníka přiměly k revizi jeho dosavadního, převážně materialistického pohledu na svět a k metafyzickým úvahám vedoucím až k určitému ztotožnění s postavou Krista – stejně jako on se snaží hlásat mír a porozumění, ale shledává, že lidstvo stojí na násilí a válkách. Pro vydání na LP desce se píseň kvůli příliš otevřeným biblickým aluzím musela přetextovat. Novou verzi s názvem *Tisíce mých očí* napsal pozdější textař skupiny Vladimír Čort, poněvadž Oskar Man v listopadu 1978 tragicky zemřel. Ačkoli původní text vyzníval ve vztahu k církvi poměrně kriticky (připomínal zneužívání Kristova jména k obchodním a mocenským zájmům), a požadavkům ideologického dozoru by tudíž neměl vadit, víru jako takovou neodmítal a tím se dostal s materialistickou filozofií do rozporu.

Schvalovacím procesem neprošla ani píseň *Planeta Hieronyma Bosche II* s „problematickou“ zmínkou o heroinu (ačkoli se jedná v zásadě o text před drogami varující). Protože si však posluchači na koncertech píseň oblíbili a členům skupiny se zdálo vůči nim nečestné ji vyřadit nebo přetextovat, rozhodli se ji na albu zachovat a

³⁸ GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbu Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 109.

z textu zpívat pouze samohlásky, „navíc se zkresleným zvukem, takže to vypadalo jako nesrozumitelné mumlání. ‚Má jméno Heroin‘ znělo jako ‚á éo eoí‘. To cenzuru ukonejšilo a fanoušci samozřejmě všemu rozuměli,“³⁹ vzpomíná Pavel Váně.

Vydání LP desky *Dialog s vesmírem* provázely i další průtahy. Na trh se dostala až v roce 1980, tedy s dvouletým zpožděním oproti premiéře pořadu, a namísto dvojalba, které by věrně zaznamenalo všechny písně z představení, se podařilo prosadit jen album s vybranými skladbami. Dramaturgicky bylo pojaté natolik nešťastně, že závěrečné skladby, v nichž celý příběh graduje, zde chyběly a zájemce si je mohl pořídit jen na samostatném čtyřpísňovém EP.

K velké škodě dnešního badatele existuje jen málo fotografií z představení, jež by zachycovaly hudebníky a obrazový doprovod zároveň. Filmový záznam sice televize ve zkrácené podobě natočila, ale nedochoval se.⁴⁰ Představu o tom, jak vizuální složka korespondovala s tou hudební, si tak dnes můžeme udělat jen ze svědectví pamětníků a dobových reflexí. „Na plátně vidíte mučení Giordana Bruna i pálení knih nacisty, nahrané skotačení komparsu i autentické scény pouličního násilí při demonstracích, panorama vesmírných dalek i planety, abstraktní tvary i apokalyptické výjevy z obrazů Hieronyma Bosche, profesionálně sestříhanou scénu hrdinova útěku ulicemi velkoměsta i sólo světelného paprsku na filmové emulzi (...),“⁴¹ popsal své dojmy František Horáček v *Melodii*. Petr Gratias konkretizuje pouliční násilí jako demonstraci proti válce ve Vietnamu, připomíná navíc i prvky, o kterých se Horáček v roce 1980 nezmiňoval – je to otevřená křesťanská symbolika, nebo v koncertních programech dokonce narážka na stalinské procesy („Stalin zuřivě razítkující rozsudky smrti“⁴²).

Pražská skupina Olympic se v 70. letech potýkala s personálními obměnami a procházela vleklou tvůrčí krizí. Teprve s příchodem baskytaristy Milana Brouma a s albem *Marathon* (1978) Olympic našel ztracenou rockovou sebejistotu. Brzy poté začal vedoucí skupiny Petr Janda uvažovat o komponovaném pořadu. Náhodné setkání s přírodovědcem, bratrem bývalého spolužáka, přivedlo Jandu k zájmu o problematiku životního prostředí. Fakta o stavu přírody, která se od známého

³⁹ GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbů Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 117.

⁴⁰ Tamtéž, s. 122.

⁴¹ HORÁČEK, František (1980). Progres II. Pokrok druhého stupně? *Melodie* 18, č. 7, s. 196–199.

⁴² GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbů Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 121

dozvěděl, jím natolik otrásla, že s textařem Zdeňkem Rytířem ihned začali na toto téma připravovat scénář. Přípravy probíhaly od léta 1978 a program s názvem *Prázdniny na Zemi* měl premiéru 13. května 1979, tedy více než rok po premiéře *Dialogu s vesmírem* (27. února 1978).

Oba pořady měly podobnou koncepci a pracovaly s příbuznými tématy, hudební produkci doprovázelo promítání a rozličné efekty, hudebníci vystupovali v kostýmech kosmonautů. Nabízí se tedy otázka, do jaké míry Olympic na Progres 2 navázal. Podle slov Pavla Váně Petr Janda připustil, že o *Dialogu s vesmírem* povědomí měl a nechal se jím inspirovat.⁴³ O myšlenkové závislosti, nebo dokonce plagiátu však hovořit nemůžeme už z toho důvodu, že nejen Progres 2, ale obecně světová i naše populární hudba vesmírnou tematiku v tomto období hojně využívala. Navíc, navzdory formální podobnosti se oba pořady myšlenkově liší. *Dialog s vesmírem* reflektuje spíše rozklad vztahů mezi lidmi navzájem, zatímco *Prázdniny na Zemi* se zabývají především zhoubným vlivem člověka na přírodu a tím, jak se jeho činnost zpětně obrací proti němu samotnému. Ačkoli samozřejmě i narušený vztah člověk–příroda se promítá do devalvace vztahů k druhému člověku, jak si rovněž ukážeme dále.

Otázka přímé návaznosti *Prázdnin na Zemi* na *Dialog s vesmírem* není už z dnešního pohledu relevantní. Dodnes spíše vzbuzuje lítost fakt, že socialistický gramoprůmysl a sdělovací prostředky neskýtaly všem stejné podmínky, a zatímco Progres 2 čekal po premiéře svého pořadu dva roky na vydání desky, navíc ve zredukované podobě, Olympic během jednoho roku vydal album, natočil hodinový televizní film a pořídil exportní anglickou verzi desky pro PZO Artia.

Ačkoli kosmické kulisy v *Prázdninách na Zemi* samy o sobě nebyly ničím novým, inovativně působilo jejich propojení s tématem ochrany životního prostředí. Povědomí o nutnosti chránit vodu, vzduch či půdu ve společnosti existovalo – zvláště mezi mladými lidmi –, ale stranickou politikou bylo podporováno jen okrajově, a když, pak spíše proklamací než činy. Dlouhodobě naopak muselo ustupovat zájmům těžkého průmyslu, těžkopádnosti úřadů, neochotě modernizovat technologie

⁴³ GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbu Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 122

i obyčejné lhostejnosti.⁴⁴ Právě tu chtěl Olympic *Prázdninami na Zemi* narušit a své pohnutky vysvětlil i v textu natištěném na vnitřním papírovém obalu LP desky:

„Píše se rok 1980. Létáme statisíce kilometrů do vesmíru, ale pod povrch země, na níž žijeme a o níž stále málo víme, se dostali vědci zatím jen několik desítek kilometrů. Nezodpovědnost, s kterou nakládáme s naším životním prostředím, nám dává podněty k zamyšlení nad jeho osudem. Olovo výfuků aut, chemické továrny zamořující řeky i vzduch, ekologické katastrofy v mořích, životní prostředí velkých městských center atd. To všechno jsou záležitosti, o kterých bychom měli všichni přemýšlet a přivést k zamyšlení všechny ty, kteří vědomě i nevědomky ohrožují své životní prostředí. Zároveň chceme vyslovit naději v moudrost a rozvahu našeho světa při řešení vzniklé situace.“⁴⁵

Víra deklarovaná v závěru může ve své uvědomělosti působit poněkud vnuceně, stejně tak charakter prohlášení odpovídá názoru Jana Rejžka, který hodnotil jevištní provedení *Prázdnin na Zemi* slovy, že z něj „poučný záměr vylézal jak kaše z hrnce.“⁴⁶ Odhlédneme-li ale od citovaného prohlášení, v samotných písních zařazených na albu žádný povinný optimismus nezaznamenáme, signifikantní je naopak „nevzorový“ pocit deprese a zániku.

Textař pohlíží na planetu Zemi očima návštěvníků z vesmíru a popisuje jejich zážitky ohraničené počátečním *Příletem* a závěrečným *Odletem*. „Tady ta planeta lidí / s nejmodřejší oblohou / kdo její nádheru vidí / tomu už nechce se vrátit se zpět na tu svou...“ Jakkoli se vstupní verše zdají být idylické, jedná se o jízlivou ironii (patrnou i z pěveckého výrazu Petra Jandy). Bezprostředně totiž následují obrazy velice chmurné, vyvracející představu jásavých a bezstarostných prázdnin. Z moře zmizel veškerý život, pravděpodobně po úniku ropy, který zvláště krutě postihl ptáky (*Kraj, odkud odletěli ptáci*); město plné asfaltu a betonu varuje samo před sebou (*Nechod dál*); vzduch – zdánlivá samozřejmost – je zamořený k nedýchání (*To nic, to jen vzduch*).

V písni *Co všechno se tu může stát* se objevují epické prvky, sledujeme zde kratičký snový příběh, v němž čistota vody funguje jako paralela ke kráse mladé

⁴⁴ I přes značné cenzurní zatížení se ekologickým problémům, vzniklým často právě jen z nedomyšlenosti socialistického plánování, z lenosti nebo neochoty dodržovat zákony platné i v ČSSR, dlouhodobě věnoval žurnalista a spoluzakladatel Hnutí Brontosaurus Josef Velek (knižně *Jak jsem bránil přírodu*, 1980; *Příběhy pro dvě nohy*, 1988; *Muž přes plot*, 1989), beletristicky téma uchopil např. slovenský autor Ľuboš Jurík (romány *Novináři*, 1984; *Spravodliví*, 1989).

⁴⁵ Veškeré citované texty přebíráme z textové přílohy k nahrávce OLYMPIC (1980). *Prázdniny na Zemi* [LP + textová příloha]. Praha: Supraphon.

⁴⁶ REJŽEK, Jan (1980). *Prázdniny na Zemi*. *Melodie* 18, č. 11, s. 350.

dívky a v okamžiku, kdy je pramen otráven jedovatou látkou, mizí i dívka. Příroda na planetě je vesměs zlikvidovaná, ojedinělé relikty – chomáč trávy, květina – jsou chráněny, motýli žijí ve speciální rezervaci. Právě *Rezervace motýlů* se svou stylovou nesourodostí v kontextu ostatních skladeb stala největším předmětem kritiky („za každou cenu odlehčené, a o to při vší polkové humornosti chudší“⁴⁷, „příliš odlehčená *Rezervace motýlů* mírně narušuje rytmus a gradaci celé suity“⁴⁸).

Lidskou bohorovnost ve vztahu k přírodě, pocit nadvlády a majetnický vztah k ní nejlépe dokumentuje *Strom*: není nic snazšího než jej porazit, ať už z jakýchkoli důvodů. Strom se nevzpouzí, nemá se jak bránit, padne mlčky. Vlastně se vůbec nic nestalo – „nikdo z ničeho tě neviní / nic tvou cestu nestíní / ani strom“. Jediné, co může alespoň zakřičet, je lidské svědomí.

V závěrečné písni *Návrat* se hosté loučí, vědí, že se sem už znovu nepodívají, protože planeta zahyne („ještě že stihli jsme alespoň poslední část“). „A líbezný syntezátorový motiv v závěru suity je násilně přetržen, možná proto, že výprava překročila bariéru zemské přitažlivosti, ale také dost možná, že právě v té chvíli se na vyprahlé planetě zlomil život... Na optimistické happy endy není místo, dokud devastace Země nebude definitivně zastavena,“ komentoval posláním desky Jaromír Tůma.⁴⁹ Návštěvníci z jiných světů se vracejí domů a posluchače v tu chvíli nutně napadne – ale my už se nemáme *kam* vrátit.

Jediným východiskem z všeobecného zmaru a vodítkem pro optimističtější čtení je dvojnásobný název alba: zatímco na zadní straně obalu stojí *Prázdniny na Zemi*, na lici s výpustkou a otazníkem *Prázdniny na Zemi...?* Tato varianta naznačuje, že celá apokalypsa, již jsme byli svědky, se netýkala naší Země, ale jiné planety. Použití výpustky zároveň onen optimističtější výklad relativizuje, nechává posluchače v nejistotě a nedovolí mu, aby propadl sebejistému klidu a přesvědčení, že vše je v nejlepším pořádku. Autorům obalu se touto důmyslnou hříčkou podařilo nenuceně vyjádřit totéž, co jsme v podobě snad až příliš doslovné četli na papírové vložce uvnitř.

Film Jana Bonaventury, v němž celý písňový cyklus získal svou televizní podobu, se ovšem svou doslovností v tomto směru od pojetí LP desky liší. Ze závěrečných scén je zcela zřetelné, že kosmonauté navštívili jinou planetu a z ní se

⁴⁷ REJŽEK, Jan (1980). *Prázdniny na Zemi*. *Melodie* 18, č. 11, s. 350.

⁴⁸ HORÁČEK, František (1979). Olympic kosmický i kritický. *Melodie* 17, č. 9, s. 287.

⁴⁹ TŮMA, Jaromír (1986). *Čtyři hrají rock*. Praha: Panton, s. 197.

vracejí na Zemi – procházejí ulicemi Prahy, vítají se s lidmi a rozdávají jim květiny. Bonaventura na druhou stranu prohloubil depresivní pocit ze zničené přírody tím, že do ní vsadil namísto lidí panoptikální figury, nalíčené do bledého odstínu a v bizarních kostýmech, akcentoval použití umělé hmoty jako náhražky za přírodní materiály apod.

Prázdniny na Zemi reflektovaly nejen vztah člověka k přírodě, ale i vztahy mezi lidmi navzájem. V obou oblastech se projevuje pokrytectví a přetvářka, jak je vyjádřeno už v úvodním *Příletu*: „Dobrý den, jak se vám daří? / směšně tu po staru lžou / od dětství jsou všichni staří...“ Následující verše „kámen a skaliska bez stínu / písek a poušť“ v tomto kontextu můžeme chápat metaforicky jako vyprahlou pouštinu v mezilidské komunikaci. K prolnutí obou rovin, tedy přírodní a sociální, dochází také v písni *Vzdálenosti*: partneři hledají cestu k porozumění podobně obtížně, jako když stojí na opačných stranách silnice rozdělení nekonečným proudem automobilů.

S programem *Prázdniny na Zemi* Olympic úspěšně vystoupil mimo jiné na 8. ročníku Festivalu politické písně v Sokolově v únoru 1980. Na rozdíl od některých příspěvků skupiny v rámci předchozích ročníků tentokrát došlo ke šťastnému vyřešení otázky, jak vyhovět požadavku „angažovanosti“ a zároveň se názorově ani umělecky nepodbízet režimu. Kladné přijetí programu i v rámci této silně politicky zatížené akce svědčí zároveň o pokryteckém vztahu vládnoucí strany k ochraně životního prostředí. Do určité míry byla ochotna akceptovat obecná prohlášení tohoto typu o stavu „světa“, nikoli ale už kritiku konkrétních jevů u nás, a především nebyla schopna provést koncepční změny v dosavadním ekologicky neúnosném způsobu hospodaření.⁵⁰

Jak Progres 2, tak Olympic se snažily na úspěch svých projektů navázat. Brněnská skupina připravila program a následně desku (tentokrát už dvojalbum) *Třetí kniha džunglí* (1982), v níž oživila a variovala už jednou použitý kiplingovský námět, ale úrovně *Dialogu s vesmírem* nedosáhla. Naopak *Ulice* Olympiku (LP i premiéra 1981) se dočkala nadšeného přijetí publika i kritiky⁵¹. Petr Janda a textař Zdeněk Rytíř v ní rozvinuli načrtnuté téma přírodní ekologie do podoby sociálně ekologické a odkryli různé typy vztahů a lidských povah (láska, nenávisť,

⁵⁰ Logickým důsledkem této krátkozraké politiky bylo, že i zprvu apolitická hnutí ochránců přírody se na konci 80. let chtě nechtě dostávala už do přímé polemiky s režimem a nikoli náhodou největší demonstrace před 17. listopadem 1989 upozorňovaly právě na kritický stav životního prostředí v Praze a severních Čechách. Podrobněji viz např. KULICH, Jiří (2013). Ekoaktivisté. In: VLADIMÍR 518 (ed.). *KMENY 0*. Praha: Big Boss a Yinachi, s. 422.

⁵¹ Např. ČERNÝ, Jiří (1981). Trvanlivá Ulice Olympiku. *Melodie* 19, č. 7, s. 195.

sobectví...). Ze série písní vzešlo několik dodnes známých hitů (*Okno mé lásky, Já*), zároveň ale *Ulice* znamenala úrok od předchozí artrockové linie směrem k tradičnějšímu rockovému písničkářství, třebaže si zachovávala podobu konceptuálního alba. V následující, závěrečné části zamýšlené trilogie s názvem *Laboratoř* (1984) se skupina pokusila o návrat k důsledněji „artovému“ pojetí, především v použití elektronických zvuků, ale s výsledkem spíše rozpačitým, příznačně tomu, že žánr artrocku tou dobou již dozníval.

Příklon k instrumentálně i technologicky náročnému žánru artrocku skýtal mnohým hudebníkům ve druhé polovině 70. let možnost dosáhnout určité úlevy v normalizačním tlaku. Žánr prezentovaný jako „umělecký“, často s ambicemi vyslovit se k aktuálním problémům světa, byl v porovnání s jinými (hardrock, od konce 70. let punk) méně podezřelý a ze strany úřadů akceptovatelnější, ačkoli z hlediska textů se také potýkal s cenzurními zásahy. Charakteristicky nadčasová témata jako vztah člověka k technice, přírodě či dalším lidem se dala pojmout natolik obecně, že autoři a interpreti jejich prostřednictvím splnili povinné penzum „angažovanosti“, aniž by museli v daném okamžiku potlačovat své skutečné názory nebo aby tím utrpěla umělecká stránka věci.

Zároveň artrockové skupiny pomáhaly československým posluchačům zprostředkovat aktuální hudební vývoj ve světě (tvorba Pink Floyd, Yes, Genesis aj.), i když paradoxně samy také mnohdy neměly dostatek informací a materiálu. „V té době jsme absolutně netušili, jak vypadají koncerty světových artrockových kapel, takže jsme se u nich ani moc inspirovat nemohli. To, že nás pak s nimi mnozí fandové srovnávali, byl asi víceméně omyl nebo náhoda. Po *Dialogu s vesmírem* nás i někteří novináři nazývali ‚čeští Pink Floyd‘, což mi připadá docela legrační. O jejich show jsem dřív nic nevěděl, vlastně jsem ani pořádně neznal jejich hudbu,“⁵² uvádí Pavel Váně z Progresu 2. Hovořit o úplné nezávislosti na cizích zdrojích pochopitelně nemůžeme, vzhledem k nuceně omezenému kontaktu se zahraničím ale není nijak nadsazené konstatování, že (art)rocková scéna u nás se vyvíjela do jisté míry autonomně. Formální nebo námětové shody se zahraniční tvorbou, jež pozorujeme, mohly vzniknout zcela přirozeně i díky tomu, že naše a cizí hudebníky spojoval stejný hudební názor, stejné (beatové) kořeny a stejně tak potřeba vyjádřit

⁵² GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *V erbu Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA, s. 103

obecně humanistické myšlenky, nezávislé na geografickém prostoru či státním zřízení.

PRAMENY

BARNODAJ (2006). *Mauglí* [CD + textová příloha]. Brno: FT Records.

PROGRES 2 (1980). *Dialog s vesmírem* [LP]. Praha: Panton.

PROGRES 2 (2006). *Dialog s vesmírem* (live) [CD + textová příloha]. Brno: FT Records.

OLYMPIC (1980). *Prázdniny na Zemi* [LP + textová příloha]. Praha: Supraphon.

OLYMPIC (2006) *Prázdniny na Zemi, Ulice* [DVD]. Praha: Best I.A. a Česká televize.

REBELS (1996). *Komplet* [CD]. Praha: Bonton.

ULRYCHOVÁ, Hana – ULRYCH, Petr (1990). *Odysea* [CD]. Praha: Bonton.

LITERATURA

BLÜML, Jan (2009). *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého.

BLÜML, Jan (2007). Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969–1989). In: POLEDŇÁK, Ivan a kol. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 43–56

ČERNÝ, Jiří (1981). Dialog s vesmírem. *Melodie* 19, č. 9, s. 286.

ČERNÝ, Jiří (1981). Trvanlivá Ulice Olympiku. *Melodie* 19, č. 7, s. 195.

GRATIAS, Petr – VÁNĚ, Pavel (2014). *Verbu Progres. Kompletní historie legendární artrockové kapely*. Brno: JOTA.

HORÁČEK, František (1980). Progres II. Pokrok druhého stupně? *Melodie* 18, č. 7, s. 196–199.

HORÁČEK, František (1979). Olympic kosmický i kritický. *Melodie* 17, č. 9, s. 286–287.

HOUDA, Přemysl (2008). *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén.

CHADIMA, Mikoláš (2015). *Alternativa. Od rekvalifikací k „nové“ vlně se starým obsahem (svědectví o českém rocku sedmdesátých let)*. Praha: Galén.

KULICH, Jiří (2013). Ekoaktivisté. In: VLADIMIR 518 (ed.). *KMENY 0*. Praha: Big Boss a Yinachi, s.402–427.

- REJŽEK, Jan (1980). Prázdniny na Zemi. *Melodie* 18, č. 11, s. 350.
- TŮMA, Jaromír (1986). *Čtyři hrají rock*. Praha: Panton.
- TŮMA, Jaromír (1980). Sokolov jaký byl. *Melodie* 18, č. 5, s. 144–145.
- ZAPLETAL, Petar (1974). Cesta k vyšší kvalitě: rekvalifikace. Rozhovor s pracovníky hudebního oddělení Ministerstva kultury ČSR. *Melodie* 12, č. 1, s. 1.

Projevy angažovanosti v českém hardrocku 70.–80. let

Jako určitý protiklad k experimentálním výbojům, fúzím s jazzem a vážnou hudbou a rozmáhajícímu se artrocku se v 70. letech v populární hudbě výrazně prosadil styl hardrockový, který se naopak snažil vrátit k základním výrazovým prostředkům rocku, zdůrazňoval rytmus, razanci a zvukovou hutnost. Vliv skupin jako Led Zeppelin, Deep Purple a Black Sabbath se projevil i v Československu a našel zde širokou posluchačskou základnu. S ohledem na dobové politické souvislosti se u nás však žánr rozvíjel ve specifických podobách.

Nepatřil k hudbě protežované v masmédiích a k posluchačům se dostával většinou prostřednictvím amatérských skupin při tanečních zábavách, které sestávaly převážně z repertoáru převzatého ze zahraničí. Z profesionálních hudebníků se hardrocku v 70. letech důsledněji věnovali jen Katapult, Jiří Schelinger s Františkem Ringo Čechem a od 80. let ostravská skupina Citron.⁵³ Rocková hudba obecně byla po roce 1969 považována za nástroj ideologické diverze, kulturněpolitictví činitelé ale zároveň chápali, že všeobecným zákazem (hard)rockové hudby na profesionální úrovni by si normalizační režim uškodil a že mnohem pragmatičtější je tyto projevy v omezené míře povolit a kontrolovat, nebo přímo využít k vlastní propagaci. V Československu 70. let tak vznikly skladby, které naplňovaly poptávku publika po hardrocku, zároveň však nesly náboj angažovanosti, ať přímo politické, nebo širěji společenské.

Dodnes známá je píseň skupiny Olympic *Únos*⁵⁴, s níž skupina vystoupila v únoru 1973 na Festivalu politické písně v Sokolově. Text Zdeňka Rytíře reagoval na událost z 8. června 1972, kdy skupina mladých lidí ve snaze dostat se na Západ unesla letadlo na vnitrostátní lince z Mariánských Lázní do Prahy a donutila posádku změnit kurz do Německé spolkové republiky. Vzhledem k tomu, že únosci smrtelně postřelili jednoho z pilotů, vyvolává případ dodnes rozporuplné ohlasy a vzbuzuje otázku, nakolik má člověk právo v zájmu vlastní svobody omezit svobodu či život druhého.⁵⁵ Rytíř v textu písně vykresluje psychologický profil pachatele jakožto

⁵³ KORÁL, Petr – ŠPULÁK, Jaroslav (1993). *Ohlasy písní těžkých*. Praha: Hakon Euro, s. 20.

⁵⁴ OLYMPIC (1997). *Singly 4* [CD]. Praha: Bonton.

⁵⁵ Smrt kapitána Jána Mičici režim propagandisticky využil (mj. v rámci seriálu *Tricet případů majora Zemana*), a i proto jde dnes o únos patrně nejznámější, nikoli však ojedinělý. K politicky motivovaným únosům letadel docházelo od roku 1948 opakovaně. Podrobně viz KELLER, Ladislav – KOVERDÝNSKÝ, Bohdan (2012). *Únosy dopravních letadel v Československu 1945–1992*. Cheb: Svět křídel.

zneuznaného a nevyrovnaného člověka bažícího po slávě. Jeho jednání konfrontuje s bezelstností dítěte, které je na palubě přítomno a blízkost smrti si dosud neuvědomuje („jen malé dítě brouká / pam, pam, pam, pam / maminko, koukej, louka / pam, pam, pam, pam / víš, pilotům já závidím“). Využívá přitom jednoduchý slovník napodobující dětskou řeč nebo řeč, jíž rodiče promlouvají k dětem („jeden zlý a krutý pasažér revolver má“, „bez pasu ten pán tu zůstane, s ním není špás“). Právě dětská nevinnost tváří v tvář tragédii má za úkol vyvolat v posluchači citové pohnutí a jednoznačný nesouhlas s únoscovým jednáním. V závěru Rytíř uvažuje o příčinách zla obecně a možnou souvislost spatřuje v tom, že vzrůstá tolerance společnosti k jeho projevům. Ačkoli to není explicitně řečeno, můžeme se domnívat, že kriticky míří především na společnost západní, která zmínkám o zločinu věnuje značný prostor a pozornost v bulvárním tisku („je to zvláštní vášeň / k snídani senzace číst“).

Právě zřejmě díky dramatickému příběhu a hudbě s hardrockovými prvky se píseň stala výrazně úspěšnější než další angažované, avšak hudebně bezvýrazné a textově podprůměrné až naivní skladby Olympiku, např. *Už je čas* (1974) nebo *Mám chuť žít* (1975). První z nich kriticky mířila proti chuligánům ničícím lidské i přírodní výtvary, druhá si kladla za cíl připomenout mladé generaci boje na pražských barikádách v květnu roku 1945. O něco přesvědčivější – jak hudbou, tak aktuálním tématem kriminality dospívajících a snahou poodkrýt její příčiny – byly *Slzy tvý mámy* (1973). Text Václava Babuly, obracející se v druhé osobě přímo k mladému recidivistovi, však působil poněkud mentorsky. Žánrově už žádná ze jmenovaných písní nespádala do oblasti hardrocku, proto se jimi podrobně zabývat nebudeme. Skupina samotná se ostatně hardrocku soustavněji nevěnovala, zvláště v první polovině 70. let procházela personální a tvůrčí krizí a ubírala se do „stojatých vod snaživě populární nudy“⁵⁶, jak později výstižně konstatovali Vojtěch Lindaur s Ondřejem Konrádem.

Četnější průniky angažovanosti, byť méně politicky motivované, s hardrockem nalezneme v tvorbě skupiny Katapult, a to především v textech Ladislava Vostárka. Katapult se se svými „jednoduchými, snadno zapamatovatelnými popěvkami, tvrdými tak „sotva akorát““⁵⁷ programově vymezil proti

⁵⁶ LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst, s. 56.

⁵⁷ KORÁL, Petr – ŠPULÁK, Jaroslav (1993). *Ohlasy písní těžkých*. Praha: Hakon Euro, s. 28–29.

hudebnímu střednímu proudu, ale i artrocku a jazzrocku, jež považoval za příliš akademické. Ačkoli styl skupiny byl oproti těm zahraničním méně vyhraněný, dokázal zaujmout velké množství posluchačů především z řad dospívající mládeže. Jiří Černý s ironií hovoří o „mírném hardrocku v mezích prodejnosti“, zároveň ale nepopírá, že skupina je v tomto žánru „naší jedinou, která vydala desku, a jednou z mála, které vystupují“⁵⁸ – myšleno na oficiální a profesionální scéně. Katapult skutečně uspěl během překvapivě krátké doby v dramaturgickém plánu jindy těžkopádného Supraphonu i u posluchačů. Po premiérovém vystoupení v březnu 1976 již v červnu téhož roku vydal první singl, jehož se prodalo víc než sto tisíc kusů, a roku 1978 eponymní live album. Až na jednu výjimku – zhudebněnou báseň Františka Gellnera *Miluju severní nebe* – a částečný podíl Milana Flanderky na písni *Půlnoční závodní dráha* jsou texty na debutovém albu Katapultu dílem Vostárkovým. Již na první poslech může recipienta překvapit upozadění tematiky, která je v populární hudbě vůbec nejrozšířenější, totiž tematiky milostné, ve prospěch rozličných témat společenských.

Úvodní píseň alba *Katapult*⁵⁹ nazvaná *Půlnoční závodní dráha* míří hned proti několika negativním společenským jevům najednou. Nadměrná konzumace alkoholu, krádeže aut a řízení v opilosti, to vše ve spojení s lehkomyšlností a frajerstvím dospívajících mladíků vyústí v tragickou smrt za volantem. Zamýšlený odstrašující účinek textu je však oslaben nahodilou prací s jazykem, přesněji nevhodnou kombinací obecné češtiny a hovorových replik („dostal nápad / v autě se svízt“, „tak na to dupni, brácho / jed', co to dá“) se způsobně spisovnými koncovkami jinde („spojený drát“, „kvílení rychlých kol“, „prázdné ticho“) a učebnicově formulovaným ponaučením „snad tohle není konec? / chceš přece žít“. Jako celek text rozhodně nevzbuzuje dojem spontánní mluvy mládeže, jak svého času věřil frontman skupiny Oldřich Říha. „[Ladislav Vostárek] píše tak, jak já mluvím. Kdybych to sám uměl, napsal bych to zrovna tak. A shodou okolností mluví stejně i dnešní mládež.“⁶⁰

V textu ze stejného alba – *Hlupák váhá* – je přirozená mluva potlačena ještě více a převažují knižní formulace s nádechem nechtěné sebedarodie („tehdy jeho zrada v srdci zamrazí“). Samotný výraz „hlupák“ se v běžně mluveném projevu

⁵⁸ ČERNÝ, Jiří (1979). Katapult. *Melodie* 17, č. 5, s. 158.

⁵⁹ Veškeré citované texty transkribujeme podle nahrávky KATAPULT (1978). *Katapult* [LP]. Praha: Supraphon.

⁶⁰ DORŮŽKA, Petr (1978). Jak Katapult rozdělil národ. *Melodie* 16, č. 9, s. 270.

prakticky neužívá – v neoficiálním bychom zvolili vulgárnější výraz („blbec“ apod.), v oficiálním naopak zjemnění, opis. I tato píseň má výchovný charakter, nabádá k tomu, aby se člověk stále nezaobíral křivdami, jež ho v životě potkaly, a snažil se dívat před sebe.

Následující skladba *Tvoje dlouhé vlasy* má podobné povzbuzující ambice a zároveň si klade za cíl vylepšit pověst všeobecně neoblíbené základní vojenské služby. Vostárek se v ní obrací k brancům nastupujícím na vojnu, vyjadřuje pochopení pro jejich obavy z neznáma, ze ztráty svobody, ztělesněné mj. dlouhými vlasy, které jim při nástupu stříhají (explicitně se zde charakterizují jen jako „symboly tvý krásy“, ale krásu lze zvláště v tomto případě chápat širěji a metaforičtěji), snaží se zmírnit strach mladých chlapců z toho, že jejich dívka na ně nevydrží dva roky čekat. Příslib lepší budoucnosti signalizuje v závěrečné sloce změna gramatické kategorie z druhé osoby singuláru na třetí osobu plurálu. Objevují se zde nikoliv už „**tvoje** dlouhý vlasy“, ale „**jejich** dlouhý vlasy“: čas utekl, přicházejí noví branci a jsou to teď oni, komu vlasy „padaj jako slzy / jako tobě kdysi / byls tenkrát jako oni stejně bledý a vyplašený / všechno je to ale jinak / ty jsi také jiný“. Jak jiný, není řečeno, ale lze předpokládat, že dospělejší, zodpovědnější a samostatnější, v souladu s často proklamovanou tezí, že vojna dělá z chlapců chlapy. Z ukázky je patrný setrvalý nesoulad mezi obecnou a spisovnou češtinou („padaj“, „dlouhý vlasy“ × „byls bledý a vyplašený“, „jsi také jiný“).

Ve druhé polovině 70. let začalo v tuzemské populární hudbě přibývat písní s tematikou životního prostředí. Snad také proto, že téma poskytovalo autorům prostor, aby naplnili požadavek angažovanosti, ale zároveň se mohli vyhnout tématům politickým. S touto strategií zřejmě řada skupin a interpretů přistoupila i k sokolovskému Festivalu politické písně, takže např. v referátu ze sedmého ročníku této akce v únoru 1979 Nina Dlouhá uvádí, že se „téměř vytratil politický aspekt: společenská angažovanost zůstala stát u problému mezilidských vztahů a ochrany životních prostředí“⁶¹. Pochopitelně nebylo prozatím možné otevřeně polemizovat se stranickou politikou, která k ekologické devastaci našeho území značně přispěla; texty spíš opatrně mířily proti drobným (zlo)zvykům běžných občanů.

Katapult v rámci uvedeného ročníku sokolovského festivalu podpořil reportérčino tvrzení vystoupením s písní *Až*, o níž bude pojednáno dále, vrátíme-li se

⁶¹ DLOUHÁ, Nina (1979). Nové myšlenky i formy. Sokolov '79. *Melodie* 17, č. 4, s. 113.

však k živému albu z roku 1978, propojení vztahů mezilidských se vztahem k přírodě se objevuje už zde. Konkrétně v textu s názvem *Každé ráno* Vostárek v poloze pro něj nezvyklé – totiž satirické – reaguje na rozmáhající se problém automobilismu. Vyjmenovává negativa spojená s individuální dopravou (zácpy, smog, nedostatek místa k zaparkování), věrně reflektuje přesvědčení každého řidiče o tom, že právě on má právo a přednost jezdit, zatímco ostatní se svými „konzervami“ by měli zůstat doma a nebrzdit provoz. Čím je majitel na své vozidlo pyšnější, tím víc se ho dotkne, když mu okolnosti nedovolí předvést jej ostatním a jet tak rychle, jak by chtěl. „Všem se zkriví tváře známkou nevole / kolonu aut předjel děda na kole,“ ironicky glosuje autor z pozice nezúčastněného pozorovatele. Závěrečné opakované dvojverší „všichni řidiči však přesto říkají / v životě bych nemoh’ jezdit tramvají“ ovšem značí, že ekologická tematika je spíše zástupná; předmětem kritiky se stává lpění na osobním majetku (auto) a nechuť sdílet cokoli kolektivně (hromadná doprava), v obou případech jevy, které se toho času označovaly jako buržoazní či maloměstšácké přežitky. Frustrace z politického vývoje vedla v 70. letech v porovnání s předchozím desetiletím k výraznému poklesu zájmu o veřejné dění, lidé se stahovali do soukromí a hledali seberealizaci „ve svém“ – v budování rekreačních chat či třeba právě v cestování vlastním autem. Příklon k individuálnímu na úkor kolektivního, bezduchá závislost na majetku, kariéře či módě se souběžně stávaly terčem kritiky či satirického zesměšnění nejen v tisku, televizi a filmu, ale i v populární hudbě.

Obdobné poslání, ovšem bez prvku humoru nese následující skladba *Máš na to být víc*. Didaktický záměr signalizuje už užití druhé osoby singuláru, jímž se mluvčí pokouší adresáta přimět k revizi jeho osobních hodnot, neboť ty dosavadní považuje za neuspokojivé: „jsi jenom součást tvého posledního typu auta“, „jsi knihovníkem v knihovně svých spořitelních knížek...“ Zdůrazňuje přitom, že konzum a materiální statky brání plnému prožití života: „život ti ale z rukou mezi prsty klouže / necítíš skoro nic / vždyť v pocitech a citech ti brání kůže / tvých drahých rukavic“. V opakovaném sloganu „máš na to být víc“ zároveň mluvčí vyjadřuje přesvědčení, že při troše snahy se může oslovený pravých životních hodnot dobrat.

Finální skladba prvního LP s názvem *Vlaky v hlavě* syntetizuje poslání předešlých písní. Odhaluje příčinu všech problémů v chaosu, který panuje v lidském myšlení, v neschopnosti utřídit si cíle, hierarchizovat hodnoty. Vezmeme-li v potaz

cílovou skupinu Katapultu, tedy mládež, dá se konkrétně hovořit i o zmatcích dospívání a hledání svého místa v životě. Autor přirovnává myšlenky k vlakům projíždějícím hlavou, a tak jako „vlaky přece mají řád a smysl / měla by ho mít i tvoje mysl“. Jiří Černý toto dvojverší interpretuje tak, že „hoch kárá dívku“⁶² – zbylý text ale nenavědčuje tomu, že by se jednalo o dialog chlapce s dívkou, není ani nijak vyjádřena rodovost, která by ukazovala na přítomnost druhého pohlaví. Přikláníme se proto k názoru, že posluchač tu není v roli přihlížejícího, ale skutečným adresátem sdělení.

Na druhé dlouhohrající desce Katapultu z roku 1980 nazvané *2006* se objevují už pouze texty Vostárkovy.⁶³ Oproti prvnímu albu jsou četnější témata milostná, a to v podobě lyrické (*Jsi křehká, Čtyři díly noci*) i epické, jež odrážejí problémy typické pro věk dospívání a mají v tomto ohledu rodičovsky varovný charakter (*Dvě růže krepový* nastiňují příběh naivní dívky, která se nechala svést neznámým mužem na pouti a počala s ním dítě, *Tvůj první mejdan* upozorňuje na nebezpečí zábav, kde dívka „patří všem“, a proti nim staví upřímnou lásku nesmělého chlapce).

Pozastavíme-li se u tematiky společenské, všimněme si, že v několika případech se setkáváme s rozvinutím či modifikací tématu použitého na desce předchozí. *Vojín XY hlásí příchod* se v návaznosti na *Tvoje dlouhé vlasy* vrací k problému vojny, ovšem v méně pozitivní formě – do popředí se dostává motiv osamocení a také odcizení, voják v uniformě nepotřebuje ani jméno, je jen jedním z mnoha.

Podobně je na druhou desku zařazen pandán písni *Každé ráno* s názvem *Kolotoč velkoměsta*. Oproti individualismu motoristů vyzdvihuje každodenní obětavou práci řidičů hromadných dopravních prostředků, kteří za „horka, mrazů i plískanic“ už v brzkých hodinách vyrážejí sloužit občanům. Vše je na minuty propočítáno: „Jsou čtyři ráno / a na odstavní ploše / kvílejí zkřehlé motory / je čtyři deset / a dvůr je plný kouře / každý svou káru túruje / je čtyři patnáct / a šňůra vozů mizí / za pruhovanou tyčí závory / je čtyři třicet a první autobusy / potkávají první tramvaje.“ Ponaučení není tentokrát formulováno explicitně, spíše v podtextu –

⁶² ČERNÝ, Jiří (1979). Katapult. *Melodie* 17, č. 5, s. 158.

⁶³ Veškeré citované texty transkribujeme podle nahrávky KATAPULT (1980). *2006* [LP]. Praha: Supraphon.

účelem písně je navodit pocit bezpečí a jistoty plynoucí z ideálu socialistické společnosti, v níž má každý člověk svůj úkol, jeho svědomitým plněním připravuje podmínky pro práci někoho dalšího (řidiči vozí své spoluobčany do zaměstnání) a všichni společně se tak podílejí na budování blahobytu celku. „Kolotoč velkoměsta / kolotoč milionů“ v tomto pojetí není symbolem anonymity a zběsilého životního tempa, ale organismem, kde je vše řízeno nenápadnou, avšak pečlivou a bdělou rukou osvětleného státního aparátu tak, že si svůj význam v rámci struktury celku mnohdy ani neuvědomujeme, každým okamžikem však jiní myslí na naše dobro.

Idealizující funkci můžeme sledovat také v písni *Šel zvolna*, tentokrát na tématu stáří. Z toho, že starý člověk kráčí důstojně a se vztyčenou hlavou, lze vyrozumět, že není v naší společnosti nijak diskriminován, naopak je o něj velmi dobře postaráno a má dostatek příležitostí prožít i závěr života plně. Ve Vostárkově pojetí vzhlíží mladý protagonista k postaršímu chodci s obdivem, přemýšlí o patřičném naplnění svého vlastního života a věří, že „až na nás jednou přijdou jeho roky / snad také jiní nebudem“. Motiv drahého kovu („vlasy barvy kovu / snad stříbra nebo platiny“) slouží nejen coby metafora šedé barvy, ale připomíná cennost zralého věku, jeho zkušeností. Vostárek se opět didakticky snaží vštípit posluchačům úctu ke starším lidem, činí tak ovšem banálními konstatováními typu „stáří jsou roky, dny a hodiny“, „život, to není pouze stránka kladná“, vše navíc v unavujícím opakování.

Až, titulní skladba desky 2006, svým sci-fi námětem souzní s produkcí řady dalších skupin a hudebníků ve stejném období. Úspěchy v dobývání vesmíru nebo rozvoj počítačů textaře vzrušovaly a zároveň s sebou nesly přirozený strach z dalšího vývoje, přetechnizovanosti moderní civilizace a s tím souvisejícího úpadku lidskosti, jenž je konkrétně zde vysloven refrémem: „Pak bude možná pozdě na to chtít se ptát / co děti? Mají si kde hrát?“ Dětská přirozenost a bezbrannost vůči dospělým, kteří zapomněli myslet na cokoli jiného kromě svého pohodlí, má vyznít zvláště varovně v konfrontaci s výčtem skutečných či domnělých úspěchů moderní doby v jednotlivých slokách („až počasí bude řídit družice / až budeme létat na Venuši na výlet / až za nás budou počítače přemýšlet...“).

Je pozoruhodné, že Ladislav Vostárek situoval svou vizi do roku 2006, tedy do budoucnosti relativně málo vzdálené (např. skupina Progres 2 v rockové opeře *Dialog s vesmírem* pracuje s rokem 2555, americké duo Zager a Evans dokonce s rozptylem 2525–6565; česká verze jejich hitu *In the year 2525* s textem Zdeňka

Rytíře je známa pod názvem *V století dvacátém devátém* z repertoáru Marty Kubišové). Bylo by samoúčelné dnes, s jedenáctiletým odstupem od roku 2006 hodnotit, jak si jej Vostárek představoval na konci 70. let. Text vypovídá mnohem více o době svého vzniku, především o víře, jež byla vkládána do průzkumu vesmíru (budoucí kolonizace Měsíce, návštěva cizích planet) a které se svého času paradoxně jevily jako reálnější než dnes. Píseň *Až* patří v repertoáru Katapultu k těm nejznámějším, vyvolala dokonce parodickou odezvu *A co dědci?* u alternativní skupiny Extempore Mikoláše Chadimy⁶⁴. O tom, že je píseň v povědomí posluchačů dodnes, svědčí i soudní spor Ladislava Vostárka se Stranou zelených z let 2014–2015. Strana ve své předvolební kampani v roce 2010 použila slogan „A co děti, mají si kde hrát?“, aniž požádala autora o souhlas. Podle Vostárka tím došlo nejen k porušení jeho autorských práv, ale i k finanční újmě, neboť jakožto právník přišel o zakázku klienta vedoucího spor právě s ekology. Celá kauza může skýtat podnět k úvahám rázu autorskoprávního, ale vzbuzuje i otázky obecnější, týkající se etických hodnot v umění a autonomie názorů prezentovaných v díle od skutečných názorů autora.

Oč větší zájem publika Katapult v 70. letech zaznamenával, o to více se mezi hudebními publicisty diskutovalo nad jeho uměleckou úroveň a příčinami masové obliby skupiny. Kritika se vesměs shodla na tom, že Katapult naplnil poptávku publika po jiné, razantnější hudbě, než kterou nabízely sdělovací prostředky. „Proslulé ‚manažerské prášky‘ mohly sice sehrát určitou roli, rozhodně však ne v tom základním, po čem adolescentní publikum hladovělo,“ soudí s odstupem času Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád.⁶⁵ Projev Katapultu přitom mohl zvláště na mladší posluchače působit upřímněji než hardrock Skupiny Františka Ringo Čecha, instrumentálně vyspělejší, ale stále jakoby provázený stínem Čechovy tvorby tzv. bubblegumových popěveků. Často se objevovalo konstatování, že Katapult představuje spíše sociologický než hudební fenomén, Ladislav Kantor jej charakterizoval jako „dechovku pro osmnáctileté“, mnozí uváděli jako negativní rys podbízivost.⁶⁶

⁶⁴ CHADIMA, Mikoláš & The Extempore Band (2001). *Velkoměsto* [CD]. Praha: Black Point.

⁶⁵ LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst, s. 105. Autoři reagují na někdejší názor Jiřího Černého zveřejněný v anketě *Melodie*, podle nějž Katapult „letí především proto, že to vyhnali manažerskými prášky.“ DORUŽKA, Petr (1978). Jak Katapult rozdělil národ. *Melodie* 16, č. 9, s. 270.

⁶⁶ DORUŽKA, Petr (1978). Jak Katapult rozdělil národ. *Melodie* 16, č. 9, s. 270.

Po stránce hudební není naším záměrem ani kompetencí toto tvrzení hodnotit, v případě textů však nepovažujeme podbízivost za přesný výraz. Jistě je na místě hovořit o srozumitelnosti a jednoduchosti (v rýmech typu „blahobyť-vyrobíť“ připomínající až dětské veršování), které na řadu posluchačů mohly působit blízce, známě a tím pozitivně. Podobně fungují také témata jako maturita, vojna, první setkání s alkoholem apod., s nimiž má téměř každý nějakou vlastní zkušenost. Samotný obsah písní, tedy zpracování této tematiky, už je ale problematičtější. Těžko můžeme zvláště ve vztahu k dospívajícím považovat za podbízivý text, který svého adresáta vychovává a kárá, užívá k tomu čítankově spisovného jazyka a zpěvák jej navíc interpretuje mnohdy s přehnaně spisovnou výslovností („pak by **mne** naše banda / poznala v rozhlase“ v *Jen jednou dostat šanci*, „šel zvolna / já sledoval **jsem** jeho kroky“ v písni *Šel zvolna* apod.).

Jak tedy můžeme vysvětlit, že lidé s věkovým průměrem 18,6 roku dokonce dvakrát za sebou zvolili Katapult jako nejoblíbenější skupinu v anketě Zlatý slavík?⁶⁷ Čtení jejích textů je totiž možné ještě podle jednoho klíče, jak nastiňuje např. Jan Rejžek: „(...) Ostatní se mohou dostatečně pobavit nad nabízenými výpotky. Například ve *Svobodárně* bezprizorný učeň popisuje svou matku vsutku dokonale: je mladá ženská, nemůže být sama, děsí se LIDUPRÁZDNÉ postele.“ Ačkoli s tématem písničky by se leckterý vrstevník protagonisty mohl ztotožnit (rozvod rodičů, špatné rodinné zázemí, snaha osamostatnit se), není příliš pravděpodobné, že by s vážnou tváří použil výrazy jako „liduprázdná postel“. Snadno si lze naopak představit jejich užití z recese. Není vyloučeno, že -náctiletí posluchači přistupovali k textům mnohem méně vážně než odborná kritika. Ostatně i Oldřich Říha sám připouští ve vztahu k písničkám Katapultu ironii. („Ale většinou nás lidi berou, i když je trochu ironizujeme – protože přitom ironizujeme i sebe a nepředstíráme, že někoho spasíme.“)⁶⁸

Oproti rozpačité až vyhraněně záporné kritice v české *Melodii* hodnotí Katapult překvapivě kladně Vlado Brožík ve slovenském *Populáru*, zároveň jako jediný zdůrazňuje aspekt angažovanosti ve Vostárkových textech a poukazuje na to, že zůstává nedoceněný: „Zhodujeme sa v tom, že by populárna hudba mala byť angažovaná, ale keď v praxi zrazu niekto s angažovanou populárnou hudbou naozaj

⁶⁷ Věkový průměr uvádí Oldřich Říha v rozhovoru s Petrem Dorůžkou (Jak Katapult rozdělil národ), výsledky ankety Zlatý slavík viz např. in MATZNER, Antonín a kol. (1990). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, s. 261.

⁶⁸ DORŮŽKA, Petr (1978). Jak Katapult rozdělil národ. *Melodie* 16, č. 9, s. 270.

príde, buď ho neberieme na vedomie, alebo – a to sa stáva častejšie – ho obviníme, že sa vnucuje a podkladá.“ Jako príklad je uvedena pieseň *Máš na to byť víc*, o níž jsme se již zmiňovali. Podle Brožíka nezáleží na tom, jakou formou, ale o čem se zpívá. „Sú to myšlienky veľmi konkrétne a naliehavé, pretože se týkajú každého z nás. Autor bez jakýchkoli okľúk upozorňuje na naše choroby a mobilizuje nás do boja proti nim.“⁶⁹

Jako dôkaz určité nevyzpytatelnosti režimní kulturní politiky můžeme vnímat to, že navzdory politické bezproblémovosti, či dokonce angažovanosti písňových textů skupina Katapult nesměla v první polovině 80. let vydávat desky, koncertovat v některých krajích a neobjevovala se v médiích. Petr Korál a Jaroslav Špulák uvádějí, že příčinou zákazu bylo rozhořčení prezidenta Gustáva Husáka poté, co zhlédl vystoupení skupiny v televizi, „co že to naše mládež preferuje za nekulturní a hrubě antisocialistický póvl.“⁷⁰ Ve stejném období skupinu po vzájemných neshodách opustil Ladislav Vostárek a z jeho podnětu souběžně vznikla skupina Turbo, pro niž nadále psal texty podobného charakteru jako dříve pro Katapult (*Hráč, Komu se nelení* aj.)

Výše už padla zmínka o Skupině Františka Ringo Čecha. František Čech se podílel na formování naší rockové hudby od prvopočátku; byl prvním bubeníkem Olympiku a napsal pro něj několik textů (neobvyklým pojetím tématu dlouhých vlasů zaujal zvláště jeho *Smutný holič v Liverpoolu*), později se skupinou Shut Up doprovázel Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna v divadle Semafor. Počátkem 70. let získal velkou popularitu v žánru oddechové, tzv. bubblegumové hudby, s texty banálními až primitivními (*Parní stroj, Papoušek kakadu...*). Stejně jako v případě Katapultu se přízeň publika (převážně dětí a mládeže) zásadně míjela s hodnocením kritiky, na rozdíl od Ladislava Vostárka ale Čech mnohé své texty psal záměrně neuměle. Byla to součást jeho taktiky a sebe prezentace. Postupně získal pověst hudebníka, textaře a organizátora, jehož prohlášení – ať už se týkají čehokoli – je nutné brát vždy s nadsázkou, který má dobrý obchodní talent a v zájmu úspěchu je ochoten zkoušet, kam až může zajít. „Čech představuje v kontextu české populární hudby zajímavou osobnost; neklidnou, nepokrytě usilující o širokou přízeň, provokativní až šokující, tvořivou, všestrannou, jejíž činnost se v určitém směru

⁶⁹ BROŽÍK, Vlado (1979). Katapult. *Populár* 11, č. 3, s. 27.

⁷⁰ KORÁL, Petr – ŠPULÁK, Jaroslav (1993). *Ohlasy písni těžkých*. Praha: Hakon Euro, s. 31.

pohybuje až na hranici diletantismu,⁷¹ shrnul jeho charakteristiku Miroslav Balák v Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby.

V historii českého hardrocku je ovšem Čechova stopa výrazná, a to především v propojení s osobností zpěváka Jiřího Schelingera. Jak Čech, tak Schelinger k hardrocku tíhli, v prvních letech vzájemné spolupráce (od roku 1974) ovšem Čech z komerčních důvodů pokračoval v tvorbě nenáročných písní a Schelinger je – ne vždy rád – interpretoval (*Sim-sala-bim*, *Švihák lázeňský*, *Což takhle dát si špenát...*). Paralelně už ovšem nahrávali a vydávali písničky ovlivněné soudobým světovým rockem nebo od zahraničních skupin přímo přebírané, s texty typicky čechovskými, tedy kvalitativně různorodými.

Zaměříme-li pozornost na projevy s prvky angažovanosti, nelze opomenout coververzi písně Black Sabbath *A National Acrobat* s českým názvem *Metro, dobrý den*⁷² (1975). Z dnešního pohledu se jedná takřka o kuriozitu – temná skladba britské skupiny spojované s okultismem a černou magií posloužila jako propagace výdobytků socialismu, konkrétně pražské podzemní dráhy u příležitosti otevření první její trasy C v roce 1974. Protagonista neskrývá radost nad tím, že se metro „narodilo“ a ulevilo přetíženému městskému provozu, s dětským nadšením se vozí z konečné na konečnou a nemůže se jízdy nabažit, zároveň připomíná, že funkcí metra je především přivážet „dělníky do továren / lékaře do nemocnic“. S dopravním prostředkem se takřka ztotožňuje, projektuje do něj své sny, pobízí ho k výkonu a personifikuje ho jako „dříče“.

V námětu pozorujeme podobnost s pozdější písní *Každé ráno* skupiny Katapult (viz výše), z hlediska ideologického využití je *Metro* ovšem zásadnější, neboť samotné stavbě byl přisuzován mimořádný politický význam. Režim ji prezentoval jako akt československo-sovětského přátelství a ke zprovoznění prvního úseku dráhy došlo symbolicky 9. května 1974 v den výročí osvobození Prahy Rudou armádou. V souvislosti s *Metrem* krátce připomeňme ještě jinou dopravně osvětovou píseň *Báječní muži*⁷³ (1975), vzniklou rovněž na převzatou melodii Black Sabbath *Into the Void*. Vzdává hold pilotům letadel, František Čech v ní vyzdvihuje jejich odvahu, profesionalitu („romantická se ti jejich práce zdá / pilot romantiku ale

⁷¹ MATZNER, Antonín a kol. (1990). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, s. 85.

⁷² SCHELINGER, Jiří – ČECH, František Ringo (1975). *Nemám hlas jako zvon* [LP]. Praha: Panton.

⁷³ SKUPINA F. R. ČECHA (1975). *Báječní muži* [LP]. Praha: Supraphon.

nevnímá“, „v jejich očích pocit strachu nespátíš“) a pochopitelně to, že slouží veřejnosti.

Ze stejného období pochází hudební film *Romance za korunu* (1975) režiséra Zbyňka Brynychy. Do nepříliš věrohodného příběhu o tom, jak učeň Píďa pronikne do světa hvězd pop music, přispěli Jiří Schelinger se Skupinou F. R. Čecha herecky i několika skladbami. Film byl určen především mládeži a v souladu s tím, jak se normalizační kulturní politika snažila mladé lidi formovat, nesla se i písňová složka v duchu výzev k životnímu optimismu. Apel na posluchače je zde podobný jako v textech Ladislava Vostárka, zatímco ale Vostárek předkládá často spíše problémové situace a varování před nimi, Čech vychází z pozitivních vjemů, láká do pomyslného ráje plného lásky, bezstarostnosti, kvetoucích růží... Zdůrazňuje přitom důležitost spolužití člověka s ostatními lidmi („k nám se dej“, „pojď jen, kdo by opodál stál / u nás najdeš to, co by sis přál“). Z tohoto akcentu na mezilidské vztahy a ostatně už podle názvu písní, které ve filmu zazněly⁷⁴ – *Hudba radost dává, Vyskoč, vstávej, k nám se dej* – by se mohlo zdát, že vykazují podobnost s texty z konce 60. let, ovlivněné myšlenkami hippies (*Tak dej se k nám a projdem svět* Marty Kubišové, *Pod' so mnou* skupiny Prúdy aj.). Zásadní rozdíl spočívá v tom, že v 60. letech se jednalo o spontánní tíhnutí ke skupině stejně smýšlejících, kdežto v polovině let sedmdesátých jde o kolektivismus organizovaný a ne vždy dobrovolný. Ačkoli to není výslovně formulováno, kýčovitá přemíra radosti a štěstí napovídá, že kdo nechce kolektivně zpívat, tančit a oddávat se veselí, nemá „mezi námi ostatními“ co pohledávat. K jednoznačné interpretaci vede i angažované dvojverší „země nádherná / mír a práci pro tebe má“.

Polemizovat bychom mohli o žánrovém zařazení k hardrocku, a to především u druhé jmenované *Vyskoč, vstávej, k nám se dej* s hudbou Karla Svobody. V porovnání s ostatními participujícími hudebníky a interprety (Karel Gott, Orchestr Ladislava Štáidla apod.) je ale Schelingerova a Čechova část ve filmu skutečně nejrockovější a i vizuální podoba obou (dlouhé vlasy, indiánská ponča) implikuje, že byli vybráni právě jako zástupci „divokých rockerů“ a měli demonstrovat, že tato hudba u nás není nikomu upírána, mládež ji může svobodně vyznávat, ba dokonce na ni tančit i v klubu SSM.

⁷⁴ RŮZNÍ UMĚLCI (1976). *Romance za korunu*. [LP]. Praha: Supraphon.

Ve stejném roce, kdy Katapult debutuje písní *Půlnoční závodní dráha* (1976), vychází na singlu tematicky velmi podobná hardrocková skladba Jiřího Schelingera a Františka Ringo Čecha *Zpověď*⁷⁵. Navzdory oduševnělému názvu text nese náznaky humoru a oproti Katapultu je epicky bohatší. Rychlé vyjmenovávání prohrěšků proti pravidlům silničního provozu, jichž se aktér dopouští, přispívá k dynamice skladby („jezdím hlavně po chodníku / to je dráha závodníků / pro mě všechny slasti předčí / když pak hrůzou chodci ječí / my jsme páni ulice / říká mi má opice“). Základní problém – jízda pod vlivem alkoholu – zůstává, příběh ale nekončí smrtí, nýbrž soudem a vězením, a protagonista tak má ještě dostatek času k sebereflexi. „Z toho berte poučení / alkohol ten přítel není (...) tak si na to pozor dejte / poslechnout mě neváhejte / jako mě vás zničí pýcha / opilého závodníka.“ Ačkoli citovaný závěr svou až dojemnou naivitou může připomínat ponaučení Vostárkova, v kontextu předchozích slok a také další Čechovy tvorby podporuje i jiné, ironické čtení.

*Lupič Willy*⁷⁶ (1981) se zabývá problematikou drobné kriminality, konkrétně krádežemi autodílů z aut volně stojících na parkovišti. Vzhledem k tomu, že stěrače a podobné součástky byly v období normalizace často nedostatkovým zbožím, jednalo se o činnost poměrně rozšířenou i mezi občany jinak bezúhonnými. Willy ale podle všeho nekrade pro svou vlastní potřebu; se zcizenými věcmi obchoduje („Willy věděl, co cenu má“) a vykrádá navíc auta i zevnitř. Také jeho „americká“ přezdívka nasvědčuje tomu, že se nejedná právě o člověka s kladným poměrem k našemu zřízení. Zdánlivá agitka proti narušiteli socialistického soužití má ovšem překvapivé vyústění: Willyho dopadnou a potrestají sami postižení řidiči, nikoliv příslušníci Veřejné bezpečnosti, jak bychom očekávali. Samostatnost a schopnost jednat je tu tak ceněna výše než spoléhání se na dobrodiní státu. Další drobné vtípky obsahuje televizní ztvárnění písničky: řidiči na Willyho nejdříve nalíčí pastičku na myši („past na něho nalíčili“), pachatel se snaží z místa ujet na dětské koloběžce, následně se schová do kufru auta, netuší však, že jde o další rafinovanou past – auto ho přiveze na svatbu a on je za své skutky, provázen srdečnými gratulacemi přítomných svatebčanů-řidičů, „potrestán“ manželstvím.

⁷⁵ SCHELINGER, Jiří (1997). *Holubí dům. Rock komplet 1973–1976*. Praha: Bonton.

⁷⁶ SCHELINGER, Jiří (2006). *Jsem prý blázen jen. To nejlepší z let 1973–1981* [CD]. Praha: Supraphon.

Pravděpodobně první hardrockovou dlouhohrající deskou v Československu byla Čechova a Schelingerova *Hrr... na ně*⁷⁷ z roku 1977. Oproti předchozím, žánrově dosud neujasněným, se tu navíc neobjevují coververze cizích skladeb, ale výlučně původní tvorba. Textař František Čech se tentokrát oprostil od obvyklé provokace neumělostí a snažil se pojmut texty vážněji. Nejzdařilejším výsledkem je v tomto směru *Kartágo*. Příběh bohatého a mocného starověkého města, vypleněného Římany, se stal inspirací pro výpověď obecnější platnosti. Mluvčí vystupuje jako očitý svědek zkázy Kartága; dokumentuje, jak rychle veškerá sláva pomíjí a stavby, které měly přetrvat věky, mizí v nenávratnu („žár plamenů / boří pyšné hradby“, „moc a sláva tvá / je už minulostí“). Tuto první rovinu písni bychom mohli shrnout známým ponaučením, že žádný strom neroste do nebe a pýcha předchází pád. Podstatnější je však druhá rovina. Svědectví se nezaměřuje ani tak na zánik samotného města, ale na utrpení, které je s tím spojeno. Válka postihuje vždy především nevinné lidi, ženy a děti, lidé přicházejí o domovy. „Řekni mu, světe / proč umírá? / Zalkneš se hanbou...“ – ptá se protagonista zoufale a marně. „Svět“ v tomto případě znamená nejen agresory, ale i ostatní, kteří lhostejně přihlížejí. Píseň sugestivní, nemoralizující formou ukazuje, kam až lidská touha po moci může zajít a kdo na ni nakonec doplatí.

Zatímco u *Kartága* je společenská tematika očividná, píseň *Sen*⁷⁸, jedna z posledních Schelingerových nahrávek vydaná až posmrtně (1981), se k ní vyjadřuje mnohem skrytěji. Zdánlivě se jedná jen o legrační, nezávazný text v tradičním Čechově stylu, pojednávající o setkání s mimozemšťany, přičemž pozornost posluchačů se upíná převážně na halekavý refrén „Hej hej, Marťani tady jsou / hej hej, z Marsu dárky nesou“. Téměř jako by docházelo k rozporu mezi veselým textem a pochmurnou hudbou a povšimla si toho i dobová kritika. „Není tu nekompromisní hard rock pro Čechovy šaškovské kotrmelece nakonec přítěží? Nevyzněly by líp v nějaké odlehčenější, humoru nakloněnější hudební rovině?“⁷⁹ tázal se například František Horáček v *Melodii*. Hudba však naopak může být klíčem ke čtení textu a vybízí k odhalení jeho dalších významů.

Textař využívá prvky, které jsou typické pro sen, případně pro alkoholovou či drogovou halucinaci: protagonista (ztotožněný se zpěvákem – „tak vás tady vítám /

⁷⁷ SCHELINGER, Jiří – ČECH, František Ringo (1977). *Hrr... na ně* [LP]. Praha: Supraphon.

⁷⁸ SCHELINGER, Jiří (2006). *Jsem prý blázen jen. To nejlepší z let 1973–1981* [CD]. Praha: Supraphon

⁷⁹ HORÁČEK, František (1982). Daňkův singl: strom v květináči. *Melodie* 20, č. 1, s. 9.

já jsem Jirka zván“) se svými hosty rozmlouvá jako s běžnými bytostmi, „kapitán“ mimozemšťanů má běžné české jméno Olda. Typické pro takovou vidinu je také to, že nikdo jiný stejnou zkušenost nemá a může mluvčího považovat za blázna („jsem tady sám / teď mi nikdo z vás neuvěří, že se s nima znám“). Protagonista jen jakoby mimochodem proneše, že se ho mimozemšťané ptali, kde teď hrajou Beatles a zda se s nimi zná. I tento detail by odpovídal tomu, jak si člověk může ve snu nebo v alkoholickém podroušení přivodit příjemné věci. Ačkoli to mluvčí nedává najevo, dotaz mu velice lichotí, hosté ho pokládají za natolik dobrého zpěváka, že pronikl až do světové špičky pop music. Pochmurný hudební doprovod můžeme z tohoto hlediska interpretovat tak, že si mluvčí uvědomuje pomíjivost snu a s tím souvisejícího pocitu štěstí, rekapituluje jej už jako bdělý (či střízlivý), když barevný sen odplynul.

Pro naše účely je ovšem podstatnější další aspekt: mimozemšťané reprezentují pohled na naši společnost zvenčí. Čeho si na nás všímají? První, na co se zeptají, jsou Beatles. Ne tedy velkolepé technické vynálezy, sláva válečníků, ale hudba je tím, co proniklo až do vesmíru. Mart'ané jsou přátelští, sympatičtí, přivážejí dárky. Vzbuzuje to otázku, jak bychom se asi chovali my v jejich situaci, nepřišli bychom spíš se zbraní v ruce? Konflikty jsou na planetě Zemi všudypřítomné, i Beatles se „pohádali a nechtěj spolu hrát“, snad jedině přímluva mírumilovného mimozemského národa by mohla pomoci („všechny nás to mrzí / snad se umoudří / až si s vámi promluví / no tak, kdopak ví“). V písničce se opět promítá dobová obliba žánru sci-fi, o níž jsme již hovořili, tentokrát z pohledu pro laickou veřejnost asi nejvíc vzrušujícího, totiž v souvislosti s mimozemskými civilizacemi.

Doposud jsme hovořili o písních angažovaných spíše společensky než politicky (snad kromě těch z filmu *Romance za korunu*, event. *Metro, dobrý den*). Schelingerova skladba *Belfast v sedm hodin ráno*⁸⁰, která však ve své době na desce nevyšla, je v tomto směru výjimkou a nevznikla ani ve spolupráci s Františkem Čechem. Text reflektuje konflikt katolíků a protestantů v Severním Irsku a jeho autor Jan Krůta v něm zohlednil vlastní zkušenost ze zahraničního pobytu, jež absolvoval jakožto reportér Mladého světa. Ačkoli hudba Petra Hanniga představuje spíš snahu imitovat hardrock, Schelingerův pěvecký projev jí určitou sílu dodává. Belfast je v Krůtově pojetí městem plným bezútěšnosti („silnice jsou posypané sklem jak

⁸⁰ SCHELINGER, Jiří (2002). *Jsem svítání. Nevydané nahrávky 1973–81* [CD]. Praha: Bonton.

cukrovím / pod botou chroupou“) a strachu o život, smrt postihuje muže, ženy i děti. Všichni se už naučili se strachem žít, chodí do zaměstnání, nakupovat i do škol, nemohou se ale pohybovat svobodně. Píseň má působit jako odstrašující svědectví z kapitalistického světa a posluchači tím připomenout, že v naší zemi a vůbec v celém socialistickém táboře se takové věci nedějí. Severoirská tematika nebyla ve své době ojedinělá, připomeňme například *Dívku z Londonderry* (1972) Karla Hály.

Účelem této studie není probádat veškeré projevy angažovanosti v naší populární hudbě období normalizace a ani texty v českém či československém hardrocku všeobecně, předmětem našeho zkoumání jsou právě průniky těchto dvou veličin. Nemáme ani v úmyslu zkoumat motivaci, která k tvorbě podobných textů vedla, nakolik se jednalo o pragmatismus, autorovo vnitřní přesvědčení nebo přímou objednávku z vyšších míst. Prvky angažovanosti se objevovaly i v torbě amatérských skupin, které se jejich prostřednictvím a následnou prezentací na oficiálních přehlídkách (především na Festivalu politické písně v Sokolově a slovenském Martině) jednak snažily předcházet případným, často velmi nevyzpytatelným represím ze strany režimu, jednak ve skrytu doufaly, že by jim úspěch na přehlídce mohl dopomoci k profesionalismu. Nad charakterem festivalového repertoáru se zamyslel Josef Vlček: „Nemysleme si, že vznikaly písně nadávající vrahům z Wall Streetu nebo vlebící družbu se sovětskými pionýry. Pro tuto příležitost kapely tvořily písně ‚přítakávající socialistickému dnešku‘ nebo (a to častěji) tepající určité společenské nešvary – alkohol, rychlou jízdu, pozdní příchody do zaměstnání a podobně.“⁸¹ V předchozím výkladu jsme si ukázali, že stejný typ angažovanosti převažoval i u profesionálních skupin a interpretů, alespoň co se týče vymezené žánrové oblasti hardrocku. Ve většině případů šlo nikoli o úzce politickou, ale v širším smyslu společenskou angažovanost. Způsoby vyjádření přitom byly velice rozmanité – od prosté didaxe Ladislava Vostárka přes recesismus Františka Ringo Čecha až po „snovou poetiku“ téhož.

PRAMENY

Hudební

CHADIMA, Mikoláš & The Extempore Band (2001). Velkoměsto [CD]. Praha: Black Point.

⁸¹ VLČEK, Josef (2004). Jdem pivo žrát. *Víkend: magazín Hospodářských novin*, č. 6, s. 16.

KATAPULT (1980). *2006* [LP]. Praha: Supraphon.

KATAPULT (1978). *Katapult* [LP]. Praha: Supraphon.

OLYMPIC (1997). *Singly 4* [CD]. Praha: Bonton.

RŮZNÍ UMĚLCI (1976). *Romance za korunu*. [LP]. Praha: Supraphon.

SCHELINGER, Jiří (1997). *Holubí dům. Rock komplet 1973–1976* [CD]. Praha: Bonton.

SCHELINGER, Jiří (2006). *Jsem prý blázen jen. To nejlepší z let 1973–1981* [CD]. Praha: Supraphon.

SCHELINGER, Jiří (2002). *Jsem svítání. Nevydané nahrávky 1973–81* [CD]. Praha: Bonton.

SCHELINGER, Jiří – ČECH, František Ringo (1977). *Hrr... na ně* [LP]. Praha: Supraphon.

SCHELINGER, Jiří – ČECH, František Ringo (1975). *Nemám hlas jako zvon* [LP]. Praha: Panton.

SKUPINA F. R. ČECHA (1975). *Báječní muži* [LP]. Praha: Supraphon.

Filmy

ROMANCE ZA KORUNU (1975), režie Zbyněk Brynych, scénář Vladimír Kalina.

LUPÍČ WILLY (TV klip, 1981), režie Jiří Adamec a Josef Platz, text František Ringo Čech.

LITERATURA

BROŽÍK, Vlado (1979). Katapult. *Populár* 11, č. 3, s. 27.

ČERNÝ, Jiří (1979). Katapult. *Melodie* 17, č. 5, s. 158.

DIESTLER, Radek (2015). Zpěvy míru. *Reflex* 26, č. 31, s. 29–31.

DLOUHÁ, Nina (1979). Nové myšlenky i formy. Sokolov '79. *Melodie* 17, č. 4, s. 113.

DORŮŽKA, Petr (1978). Jak Katapult rozdělil národ. *Melodie* 16, č. 9, s. 270.

HORÁČEK, František (1982). Daňkův singl: strom v květináči. *Melodie* 20, č. 1, s. 9.

KELLER, Ladislav – KOVERDYNŠKÝ, Bohdan (2012). *Únosy dopravních letadel v Československu 1945–1992*. Cheb: Svět křídel.

KORÁL, Petr – ŠPULÁK, Jaroslav (1993). *Ohlasy písní těžkých*. Praha: Hakon Euro.

- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst.
- MATZNER, Antonín a kol. (1990). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon.
- NAVRÁTIL, Jaroslav M. (1973). Písňe boje jsou písněmi míru. Ohlédnutí za 1. festivalem politické písňe – Sokolov 1973. *Melodie* 11, č. 5, s. 144–145.
- NEJEDLÝ, Jan (2000). Jiří Schelinger: kuriózní mýtus české popmusic. *Lidové noviny* 13, č. 161, s. 32.
- VLČEK, Josef (2004). Jdem pivo žrát. *Víkend: magazín Hospodářských novin*, č. 6, s. 16.

Poetika prvních slovenských rockových textů

Slovenská populární hudba šedesátých let se vyvíjela podobným způsobem jako česká a v úzkém kontaktu s ní. Stejně jako v Čechách a na Moravě sílila i na Slovensku zprvu amatérská, pozvolna se však profesionalizující opozice k oficiální pop music prezentované masmédií a gramofonovou produkcí. Jak čeští, tak slovenští mladí hudebníci získávali podněty ze stejných zdrojů, především ze zahraničního rozhlasu a podomácku nahraných pásků. Některé kraje (jih a západ republiky, a tedy i Bratislava) oproti Praze měly výhodu v relativní dostupnosti rakouské a západoněmecké televize. Tvůrčí potenciál v obou zemích byl přinejmenším vyrovnaný, a jak si ukážeme dále, v lecčem slovenská rocková (sub)kultura působila progresivněji.

Oproti situaci v českých zemích se na Slovensku kupodivu téměř nerozvinula prvotní fáze rock'n'rollu reprezentovaná Elvisem Presleym, Little Richardem apod. Některé taneční orchestry hrály rock'n'rollové skladby převzaté ze zahraničí, ale nevznikala původní tvorba a chyběly výrazné pěvecké osobnosti, jakou byl u nás Miki Volek. Ještě na počátku 60. let se na Slovensku kromě dosud populárního swingu uplatňovala spíše instrumentální hudba ve stylu britských Shadows.⁸² S trochou zjednodušení se dá říci, že slovenský rock přešel rovnou k další vývojové fázi, a sice mersey soundu založenému na vícehlasech a inspirovanému především liverpoolskými Beatles.

Nejvýrazněji se v tomto směru prosadila bratislavská skupina Beatmen, která svou vizáží, jevištní choreografií a celkovým vystupováním působila v socialistickém kontextu jako zjevení. Pravděpodobně jako jedna z prvních v Československu měla svého manažera, byť byl oficiálně veden jako vedoucí skupiny, protože funkce manažera u nás toho času neexistovala. Beatmen během vystoupení v Praze v květnu 1965 oslnili jak převzatými skladbami Beatles, tak původní anglicky psanou tvorbou nejen publikum, ale i naše beatové kapely a odbornou kritiku. „(...) předvedli dokonalejší a přesnější výkon než kterákoli česká skupina včetně Olympiku,“⁸³ glosoval tehdy Jiří Černý. Jandův Olympic, fungující dosud spíše „postaru“ jako doprovodná skupina rock'n'rollových zpěváků než

⁸² HEVIER, Daniel (2011). Vývoj a formovanie slovenského rocku v období 1960–1968.

Musicologica [online]. Cit. 2016-01-15. <http://www.musicologica.eu/?p=223>

⁸³ ČERNÝ, Jiří (1965). Lepší než Olympic? *Mladý svět* 7, č. 20, s. 12.

vokální soubor, byl touto pomyslnou ztrátou československého prvenství citelně zasažený. Snaha reagovat na úspěch Beatmen se pro skupinu stala důležitým (i když nikoli jediným) impulsem k tomu, aby se začala orientovat na moderní liverpoolský zvuk. Oproti slovenským kolegům se naopak Olympic vyznamenal tím, že začal preferovat texty v mateřském jazyce. U Beatmen se slovenské texty prosadily jen minimálně a převážně anglicky zpívaly také další tamější úspěšné kapely, zatímco v českých zemích poté, co Olympic zaznamenal fenomenální ohlas na píseň *Dej mi víc své lásky*, začala čeština už definitivně převažovat.

Úplná emancipace slovenštiny přichází až o něco později v písniích bratislavské skupiny Prúdy. Umělecký vedoucí skupiny Pavol Hammel, zpěvák, kytarista a skladatel, se tehdy už výrazně profiloval ve stylu zahraničních folkových veličin, především Boba Dylana a Donovana Leitcha, pro něž byl obsah písňového textu mimořádně důležitý. Podobně jako oni se i Hammel stal „akýmsi generačným hovorcom, tlmočníkom pocitov, názorov, túžob a sklamaní nielen svojej generácie, ale aj mladších generácií.“⁸⁴ K dylanovské inspiraci zřetelně odkazují v ranějším Hammelově období např. písně *Po písmenku* či *Spievam si pieseň*, jednoduché melodie se střídavým instrumentálním doprovodem a přemýšlivými introspektivními texty.

Na rozdíl od mnoha folkových písničkářů Prúdy nepodceňovaly hudební složku písně, kladly ji na roveň slovesnému vyjádření a usilovaly o jejich co nejdokonalejší, vzájemně se obohacující propojení. Zvuk a celkovou hudební koncepci Prúdů v tomto směru výrazně obohatil příchod klavíristy a varhaníka Mariána Vargy, konzervatoristy s nebývalou schopností syntézy jazyka hudby a jazyka slov. Na obalu LP desky *Zvoňte zvonky* (1969) je Varga už dokonce uveden jako vedoucí skupiny a jeho vliv na výslednou podobu desky nelze přehlédnout. Sám popisuje okolnosti jejího vzniku takto: „Chcel som tam mať pestrosť, jasnosť, kontrasty, aj v inštrumentácii, preto som tam hľadal miesto aj pre sláčikové kvarteto, dychové kvinteto, je tam dixieland aj valčík a, samozrejme, je to ešte stále hlavne bigbít. (...) A trval som na pôvodných slovenských textoch, čo bola takmer až odvaha, aj tým sme sa tak trochu líšili od vtedajších kapiel, ktoré sa domnívali, že slovenčina sa s bigbítom nemôže znášať.“⁸⁵ Kvalitu tvorby Prúdů

⁸⁴ JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart, s. 149.

⁸⁵ ULÍČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart, s. 36.

v celorepublikovém kontextu potvrdilo už dlouho předtím i ocenění za nejlepší texty, získané na 1. československém beatovém festivalu v Praze v prosinci roku 1967.

*Zvoňte zvonky*⁸⁶, první dlouhohrající deska skupiny Prúdy, se stala první slovenskou beatovou LP deskou vůbec a obsahovala výlučně původní skladby Vargovy a Hammelovy. Písně vznikly zhudebněním většinou již hotových básnických textů Kamila Peteraje, Borise Filana, Rudolfa Skukálka, Borise Voroňáka a Jána Masaryka. Zatímco Peteraj byl v té době již známým básníkem s několika vydanými sbírkami a coby klasicky vzdělaný hudebník se na beatové dění doposud díval spíše odtazité, o několik let mladší Boris Filan se k psaní poezie a povolání televizního dramaturga dostal právě přes písničky. S Hammelem začal spolupracovat během středoškolských studií, kdy oba navštěvovali stejné gymnázium.

K raným textům pocházejícím z toho období patří například *Balada o smutnom Jánovi*. „Napísal som text v škole na hodine biológie a dal som ho Palimu. Druhý deň som ho priniesol opravený a on povedal – neskoro, už je zhudobnený,“⁸⁷ vzpomínal s úsměvem na vznik písně sám Filan. V populární hudbě se často jako balada označuje jakákoli pomalá, většinou milostná píseň, Filanova alegorická epická výpověď však naplňuje znaky balady v tradičním slova smyslu. Je zde patrná inspirace lidovou slovesností, především ve struktuře textu, kdy dochází k rytmickému opakování určitého vzorce a verš pravidelně uzavírá jméno protagonisty: „Mohol si vybrať pravdu a lož / slabý Ján / mohol si vybrať pravdu a lož / váhavý Ján / mladú, krásnu a vábivú lož / videl Ján / starú, všednú a plesnivú pravdu / spoznal Ján.“ Odvěké téma pokušení, které lež představuje, je tu vykresleno na příběhu osamělého mladíka. Ten v závěru odmítá vlastní morální selhání a dobrovolně odchází ze života. Tragika okamžiku zůstává záměrně nevyslovena a je opsána tak, aby v závěrečném dvojverší skladba dospěla ke svému emocionálnímu vrcholu: „Smiech je praskot suchých konárov / mŕtvy je Ján“. Způsob smrti (oběšením) mohl být zvolen náhodně, ale můžeme jej vnímat i jako paralelu k příběhu Jidáše Iškariotského, který, stižen výčitkami svědomí, ukončil svůj život stejně.

⁸⁶ Veškeré citované texty transkribujeme z nahrávky PRÚDY (1990). *Zvoňte zvonky* [LP]. Bratislava: Opus.

⁸⁷ FILAN, Boris (2009). Hammel je jako môj brat. *Aktuálne.sk* [online]. Cit. 2017-01-16. <http://aktualne.atlas.sk/boris-filan-hammel-je-ako-moj-brat/showbizz/svetove/>

Po smrti Jana Palacha v lednu 1969 připravili manželé Jiří a Miroslava Černých zvláštní vydání oblíbeného rozhlasového pořadu *Čtrnáct na houpačce*, složené mimořádně jen z písní Karla Kryla a čtených úryvků z Bible. Mimo Krylovy nahrávky tehdy zařadili pouze dvě jiné: Mertovu píseň *Dlouho se mi zdá (Chytit vítr)* a *Baladu o smutnom Jánovi*. Ta se přitom v hitparádě objevila už koncem roku 1967. „Jasně že to byla náhoda. Ale když jsme *Baladu o smutnom Jánovi* v Houpačce pustili pár dní po Palachově smrti, nic přesnějšího jsme tam dát nemohli,“ vysvětluje Jiří Černý⁸⁸. Text, který vznikl dávno před Palachovým sebeobětováním a nijak s ním nesouvisel, po této události nabyl zcela nových možností interpretace. Mladý Ján nemusí být tím, kdo dobrovolnou smrtí zaplatil za svá dřívější pochybení, ale člověk morálně čistý, který naopak odmítá žít ve lži. Shodou náhod tak začala být *Balada* někdy mylně vykládána jako reakce na Palachův čin a to se, mimo jiné, stalo jednou z příčin, proč deska *Zvoňte zvonky* nesměla až do roku 1990 vyjít v reedici.

Přestože album nebylo nahráno najednou a z větší části vzniklo jako kompilace starších snímků posbíraných v rozhlasovém archivu (datum nahrávání uvedené na obalu – prosinec 1968 – je zavádějící), působí pozoruhodně celistvě. Svůj podíl na tom má i promyšlené řazení jednotlivých skladeb. Titulní *Zvoňte zvonky* předznamenává náladu celé desky a ve zkratce vyjadřuje témata, s nimiž se v dalších písních setkáme: lásku, smrt, radost i zklamání. Rudolf Skukálek v tomto textu využívá pohádkový motiv kouzelného zvonku, resp. zvonků, jež přinášejí člověku naději a pomáhají mu vyrovnat se se strastmi života („prizvoňte nám krásny sen / nech vládzeme prežiť tento deň“, „nech nepríde po noci / ten zúfalý balík bezmoci“). Nezanedbatelnou součástí lidského štěstí je láska, omamná, ale někdy bolestivá („prisni, prisni sa mi sníčok / o princeznej bledých líčok / o úniku do mrakov / v dome plnom zázrakov / o smrtnom zajatí / v objatí...“).

Píseň *Zvoňte zvonky* se v mnohém podobá písni *Ring-o-ding* s textem Zdeňka Rytíře, kterou přibližně ve stejné době nazpívala Marta Kubišová⁸⁹. V obou textech zvonky symbolizují víru v počátek něčeho nového, v *Ring-o-ding* navíc i víru v nápravu věcí stávajících. Tento způsob užití zčásti vychází z tradiční funkce kouzelného zvonku v lidových pohádkách, s ohledem na dobu vzniku obou písní však implicitně vnímáme i odkaz k ideálům hnutí hippies (Rytíř je metonymicky promítá do představy „zvonkových lidí“), k nenásilí a pospolitosti, jež zejména

⁸⁸ RIEDEL, Jaroslav (2007). *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. Praha: Galén, s. 59.

⁸⁹ KUBIŠOVÁ, Marta (1969). *Songy a balady* [LP]. Praha: Supraphon.

v posrpnovém období znovu nabyly na aktuálnosti. V *Ring-o-ding* je inspirace těmito myšlenkami zřetelnější, Zdeněk Rytíř si ale zároveň více uvědomuje jejich obtížnou naplnitelnost v reálném světě a svůj text proto záměrně stylizuje jako krásnou sice, ale přece jen pohádku, včetně charakteristických vyprávěcích postupů („Za mořem nejhlubším / za horou vysokou...“). Rudolf Skukálek s motivem zvonků nakládá uměřeněji a svou výpověď chápe spíše v intimní rovině, nikoli společenské. Opět s přihlédnutím k atmosféře po srpnu 1968 však nemůžeme vyloučit ani druhý způsob interpretace.

Zatímco titulní píseň alba vyjadřovala naději, druhá, nazvaná *Pred výkladom s hračkami*, pojednává o deziluzi. Textař Boris Filan si tu všímá přerodu hodnot, vnímání a názorů, kterými prochází jedinec na cestě mezi dětstvím a dospělostí. Pro dítě jsou metou vysněné hračky, pociťuje štěstí, když jich dosáhne, a v dětské bezelstnosti zahrnuje celý okolní svět láskou („chlapec po všetkom túži / a všetko môže mať / bubon / mačku / celý svet...“). Dospělý člověk už si uvědomuje složitost věcí kolem sebe a vnímá je kritičtěji. Namísto hraček touží po vyšších cílech, zjišťuje však, že jejich dosažení je mnohem obtížnější a nelze je zakoupit tak snadno jako bubínek nebo plyšovou kočku z výkladní skříně. Musí se náhle vyrovnat s problémy, které doposud neznal, připadá mu, že světu kolem sebe přestává rozumět („modré oči mi zostali / ale stratil som / bubon / mačku / celý svet...“). Mezi ostatními dospělými se stále častěji setkává s přetvářkou, nespravedlností a „lásku k mamičke / k otcovi / k celému svetu“ pojednou cítí jako slabost, které je nutné se zbavit. Nostalgie po dětství je pro populární hudbu šedesátých let do značné míry typická, ať už nabývá podobu radostného okouzlení dětským vnímáním světa (např. texty Jiřího Suchého či dadaizující experimentátorství Pavla Chrastiny), nebo stejně jako v tomto případě představuje formu úniku z mnohdy truchlivé reality dospělosti (např. skladby Beatles *Penny Lane*, *Strawberry Fields Forever*, *In My Life* apod.).

Na píseň *Pred výkladom s hračkami* tematicky nepřímou navazuje *S rukami vo vreckách*, „pri ktorej by od závesti zbledol aj Paul McCartney (keby vedel po slovensky)“, jak obdivně podotkl Vladimír Godár⁹⁰. Ze všech písní obsažených na desce se nejvíce blíží dylanovskému typu protestsongu, s nímž bývá Pavol Hammel jako interpret často spojován. Text Rudolfa Skukálka nás zavádí do světa mladých lidí, kteří se pohybují na přechodu mezi dětstvím a dospělostí a citové zmatky,

⁹⁰ GODÁR, Vladimír (1990). *Zvoňte zvonky* [sleevenote k LP]. Bratislava: Opus.

vnitřní osamělost i pochybnosti o sobě samých se snaží skrýt za světáckou pózu, potloukajíce se s rukama v kapsách po barech a pasážích. Dobové mínění s moralizujícím podtónem vytýkalo těmto skupinám mládeže pasivitu, nezájem o veřejné dění a nezřídky i sklony k chuligánství. Skukálek oponuje argumentem, že mládež se sice dívá „na zhon sveta s ľahostajnou tvárou“ a nemá proč do něj zasahovat, ale stejně tak necítí, na rozdíl od dospělých, potřebu nikoho ovládat a vnucovat ostatním svůj výklad světa jako jediný správný („jej uši od detstva sú mŕtve pre frázy“). Pro dvojici mladičkých milenců jsou podstatné jiné věci – jak co nejupřímněji vyznat lásku jeden druhému, aniž by museli sáhnout po slovech a větách, jež nadužíváním dávno ztratily svůj pravý obsah.

A přece lze vhodná slova nalézt, jak Skukálek dokazuje v úvodní písni druhé strany alba nazvané *Pod' so mnou*. Jsou jednoduchá, a přece dokážou vyjádřit podstatu lidské existence i koexistence: „Som, si, je / sme, ste, sú.“ Užitím časování slovesa být ve funkci skandovaného refrénu autor vtipně upozornil na to, že škola vštěpuje žákům od malička do paměti morfologii slova, aniž by je zároveň vedla k tomu, o bytí přemýšlet. Jestliže jsme v souvislosti s písní *Zvoňte zvonky* hovořili o návaznosti na myšlenky hippies, zde je tato inspirace nezpochybnitelná. V textu se objevují odkazy na květiny ve vlasech, chození naboso či volnou lásku, je však evidentní, že autor k těmto vnějším znakům přistupuje s nadsázkou. Poučen životem v socialismu si je vědom nebezpečí zneužití sebekrásnějších myšlenek, a tak se spíše než o propagaci idejí jednoho hnutí snaží apelovat obecně na lidskou sounáležitost a solidaritu. Mimochodem je pozoruhodné, že texty s tak intenzivním prožitkem věku dospívání vytvořil právě Rudolf Skukálek, který byl z celého autorského týmu nejstarší. V době vydání alba měl už osmatřicet let (oproti tomu Filan pouhých dvacet), za sebou dvě vydané básnické sbírky a několik překladů.

Básník Kamil Peteraj přispěl na desku dvěma texty – mladistvě radostným milostným vyznáním *Dám ti lampu* a *Jesennými litániemi*, které svým melancholickým nádechem představují přímý protějšek první jmenované. Tematickou strukturu alba rozšiřují o prvek pomíjivosti, smrti a strachu z ní. Peteraj zpracovává téma dvěma způsoby, doslovně („život je len chvíľa / chvíľa v čase“), ale i působivou metaforou „staříckého“ podzimu („jeseň má už dlhé vlasy / vlasy popola“), který náhle přechází v zimu symbolizující konec života. Strach z konce je podnícen zejména tísnivou nejistotou, co bude následovat po něm („... na jej konci stojí / stojí kat / v srdci sa ti smútok trasie / nevidíš mu do karát“). Druhá sloka

drobnou modifikací však už naznačuje názorový posun: „Jeseň má už dlhé vlasy / vlasy **pokoja**.“ Člověk prošel okamžikem smíření se smrtí a snad i našel odpověď na otázku, co bude po ní. Nasvědčuje tomu i jeho přání zemřít co nejdříve („každé ráno kričíš k výškam / som tu sám / som tu sám“) a následně metaforou sněhu vyjádřená skutečnost, že přání bylo vyslyšeno („v tvári neba zabelie sa / sneh čo zvoní ako chrám“). Nejen tématem, ale především obrazností se *Jesenné litánie* staly jedním z nejsilnějších míst celého alba. Jejich chronologické zařazení za *Baladu o smutnom Jánovi* nebylo náhodné. Zatímco *Balada* vypráví o smrti pohledem zvenčí, *Jesenné litánie* na ni pohlíží z druhé strany, z nitra toho, koho se smrt bezprostředně týká. Obě písně tak společně tvoří sémantický celek.

K tématu pomíjivosti se vyjadřuje i Boris Voroňák v textu *Ked' odchádza kapela*, pojímá jej však zcela opačně, s humorem. Uvědomění si nestálosti stavu muzikantského a pochybné světské slávy se tu promítá do nářků, vážných ale jen zdánlivě: „Už nám nič iné nezostáva / len aby sme sa zbalili / zapadla prachom naša sláva / svoj pohár sme si vypili. / Už naša pieseň nepobeží / vlasy nám môžu vypadat' / nikomu na nás nezáleží / a nikto nás už nemá rád.“ Mudrování, jaké bychom očekávali spíš od postarších pánů u piva, se stává v podání dvacetiletých mladíků zdrojem svěží komiky. Tím, že Prúdy na své vůbec první album zařadily píseň o vysloužilé kapele, které ostatní „hrajú trauermarš“, projevily schopnost udělat si legraci ze sebe sama a pohlédnout na vlastní práci s ironií.

Odlehčenou atmosféru písně dotváří hudební doprovod, kombinující rock s dalšími prvky včetně smutečního pochodu a nabízející k tématu pomíjivosti svůj vlastní, poměrně vážný dovětek. Oprostité-li se totiž od čistě verbální složky, můžeme v závěru skladby nabýt pochybnosti, kdo tedy vlastně „odchádza“. Bezstarostný rozmarný dixieland je pojednou vystřídán drsnými tóny elektrické kytary a varhan, jako by zdánlivě jednoznačně ukazoval: staromódní hudba ustupuje té nové, progresivní. Jenže i ta zhruba po půl minutě končí společně s celou písní a naznačuje, že zánik je dříve či později souzen každému, dokonce i rockovému mládí. „Boris Voroňák je unikátnym autorom jediného textu, ktorým vstúpil do dejín slovenskej populárnej hudby. Jeho *Ked' odchádza kapela* sa stala naozaj kultovou piesňou a obsahovo predznamenávala rozpad skupiny Prúdy, ktorá bola vtedy na vrchole svojich tvorivých síl,“⁹¹ shrnuje Daniel Hevier.

⁹¹ HEVIER, Daniel (2011). Vývoj a formovanie slovenského rocku v období 1960–1968. *Musicologica* [online]. Cit. 2016-01-15. <http://www.musicologica.eu/?p=223>

Druhou stranu desky uzavírá text Jána Masaryka *Čierna ruža*, v němž se stejně jako v úvodní *Zvoňte zvonky* vrací pohádkový námět. Tentokrát je to černá růže, která dokáže lidi vysvobodit ze zakletí osamělosti a naplnit jejich touhu po lásce. Aby jí člověk dosáhl, musí však překonat nejednu překážku („tú ružu stráží na blatách / chiméra v sivých záplatách“) a o získanou růži se pečlivě starat („potom tú ružu na stôl daj / denne jej vodu vymieňaj“), teprve pak se její kouzlo projeví. Metaforicky je zde pojmenována nesamozřejmost a křehkost lásky, nutnost chránit ji i to, že láska může nabývat nezvyklých podob (černá růže), a není ji tudíž vždy snadné najít.

Překvapivě brzy po vydání alba odešel ze skupiny Marián Varga, baskytarista Fedor Frešo a bubeník Vlado Mallý. Zánikem „klasické“ sestavy Prúdů bylo zároveň završeno i první období, kdy dostal slovenský rockový text možnost plně projevit svou autonomii. Jakkoli dlouho panoval neotřesitelný názor, že angličtina patří k beatu stejně jako italština k opeře, nyní se situace obrátila. Potřeba sdělení v mateřském jazyce přirozeně začala sílit v okamžiku, kdy rocková hudba přestala být pouhou formou zábavy a začala být chápána jako způsob vyjádření pocitů, názorů, protestů... Rock'n'roll a beat svou podstatou tlumočil myšlenky mladé generace od prvopočátku, avšak teprve s texty, jimž mohli posluchači porozumět a ztotožnit se s nimi, se stal plnohodnotnou komunikační platformou. Prúdy navíc spoluprací s talentovanými mladými básníky ukázaly, že poezie se s beatovým rytmem nevylučuje, neubírá mu nic z jeho energie a přímosti, ba naopak ji dokáže umocnit.

Porovnáme-li první album Prúdů s produkcí českých, resp. česky zpívajících beatových skupin ve stejném období (tj. např. bez Matadors či Blue Effect, kteří preferovali až do konce 60. let angličtinu), jen s velkými obtížemi nalézáme jeho ekvivalent. Opus *Odysea* Petra Ulrycha, skupiny Atlantis a Orchestru Gustava Broma (1969) výrazně přesahoval dobová měřítkla kladená na populární hudbu, svou artifizikalností a monotematickou koncepcí však mířil spíše do oblasti artrocku s prvky folku a onen „bigbít“, o němž Marián Varga mluvil jako o pilíři desky *Zvoňte zvonky*, se tu z větší části vytratil. Podobně bychom mohli charakterizovat i *Město ER* skupiny Framus Five (1971), kde navíc nelze hodnotit dramaturgické řešení alba, poněvadž klíčová je tu jen ústřední dvacetiminutová skladba s textem Josefa Kainara. Originálním zpracováním pohádkových námětů zaujala posluchače i odbornou veřejnost LP deska skupiny Rebels *Šípková Růženka* (1968), první z našich

konceptně stavěných alb se zdařilými texty Michaela Prostějovského. Participace velkého tanečního orchestru tu bohužel poněkud rozmělnila rockový zvuk a tím i bezprostřednost sdělení, ani tady proto nelze mluvit o období slovenských *Zvonků*.

Nejblíže se jim tak nakonec zdá být LP *Pták Rosomák* skupiny Olympic⁹² (1969) s texty Pavla Chrastiny. Po hudební stránce je stejně pestré a vnímavé ke všem domácím i zahraničním podnětům, folklórem počínaje a psychedelickou hudbou konče. Paralely lze identifikovat i v oblasti tematické a žánrové – inspirace hippies (píseň *Báječné místo*), apel na lidskou sounáležitost (*Everybody*), dylanovský protestsong (*Ikarus blues*), osamělost (*O půlnoci*), pomocí jinotajů skrytá politická a společenská problematika (*Čekám na zázrak*, *Pohřeb své vlastní duše*), recesistická báživost (*Svatojánský happening*, *Kamenožrout zelený*; u Prúdů půvabné *Strašidlo*, které „zažmurká okom nahnílym“). I přes veškerou snahu a řadu originálních nápadů zůstávají ale Chrastinovy texty na půli cesty, nedaří se jim pojmenovat zobrazovanou skutečnost s básnickou lehkostí a zároveň pregnancí tak, jak to dokázala pětice textařů Prúdů.

Jestliže připustíme, že první adekvátní, plnohodnotnou odpovědí na *Zvoňte zvonky* se stala až LP *Kuře v hodinkách* skupiny Flamengo (1971), znamená to, že ačkoli se na Slovensku texty v mateřském jazyce prosadily později, jejich úrovní a důrazem na celkovou koncepci rockového alba předběhla slovenská scéna českou o několik let. Přirovnání k přelomové LP Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band*, jež se často v hudební publicistice v souvislosti se *Zvonky* objevuje, nezní se znalostí kontextu nakonec nijak zvlášť nadsazeně, i přesto, že Marián Varga v reakci na tuto otázku skromně krčí rameny: „Slovenský Seržant Pepper? Čo ja viem... Neodškriepiteľné je len to, že sú slovenské...“⁹³

PRAMENY

PRÚDY (1990). *Zvoňte zvonky* [LP]. Bratislava: Opus.

KUBIŠOVÁ, Marta (1969). *Songy a balady* [LP]. Praha: Supraphon.

OLYMPIC (1969). *Pták Rosomák* [LP]. Praha: Supraphon.

LITERATURA

ČERNÝ, Jiří (1965). Lepší než Olympic? *Mladý svět* 7, č. 20, s. 12.

⁹² OLYMPIC (1969). *Pták Rosomák* [LP]. Praha: Supraphon.

⁹³ ULÍČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart, s. 36.

- FILAN, Boris (2009). Hammel je jako můj brat. *Aktuálne.sk* [online]. Cit. 2017-01-16. <http://aktualne.atlas.sk/boris-filan-hammel-je-ako-moj-brat/showbizz/svetove/>
- GODÁR, Vladimír (1990). *Zvoňte zvonky* [sleevenote k LP]. Bratislava: Opus.
- HEVIER, Daniel (2011). Vývoj a formovanie slovenského rocku v období 1960–1968. *Musicologica* [online]. Cit. 2016-01-15. <http://www.musicologica.eu/?p=223>
- JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart
- KLOS, Čestmír (1983). Mistr lapidární zkratky Boris Filan. *Melodie* 21, č. 4, s. 111.
- OPEKAR, Aleš (2010). Čeština versus angličtina. In: VLASÁK, Vladimír (ed.). *Československá rocková poezie*. Praha: Nakladatelství XYZ.
- RIEDEL, Jaroslav (2007). *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. Praha: Galén.
- ULIČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart.

Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin

I. Obecná situace slovenského rocku v období normalizace

Společně s postupnou adaptací rocku jako plnohodnotné součásti domácí populární hudby se v druhé polovině 60. let dostávala do centra pozornosti posluchačů, autorů i kritiky také oblast rockových textů. Přibývalo v nich formálních a jazykových experimentů a především se rozšiřovala a rozrůžňovala jejich tematická a obsahová struktura. Ačkoli i nadále převažovala tematika milostná, své zastoupení získávala také reflexe každodenního života a jeho problémů, v závěru desetiletí v návaznosti na politické dění měla významnou pozici v rockových textech i témata společenská.

Po nástupu normalizace, v konfrontaci s přibývajícími zákazy a omezeními, se česká rocková scéna výrazně proměnila – mnozí donedávna ortodoxní rockeři zvolili ekonomicky stabilnější existenci v doprovodných orchestrech populárních zpěváků, nebo se dokonce sami na sólovou dráhu pop zpěváka vydali, jiní se rozhodli pro emigraci nebo pro ústup do undergroundu. Východiskem pro mnohé další se stal odklon od klasické písňové formy – sílily tendence k fúzi rocku s politicky tolerovanějším jazzem, do popředí se dostávaly také artrockové projekty. Je však zapotřebí dodat, že tyto zásadní strukturní změny nebyly zapříčiněny jen okolnostmi politickými, ale i uměleckými. Na přelomu 60. a 70. let se stále zřetelněji ukazovalo, že beatová etapa je umělecky završena a je zapotřebí hledat nové cesty (nikoli náhodou se právě v tomto období v hudební publicistice přestává užívat termín „beat“ a začíná být nahrazován univerzálnějším pojmem „rock“). Žánrové proměny a celkový útlum rockové produkce se projeví i v textech, kdy začalo přibývat textů bezbarvých, obsahově vyprázdněných, nebo naopak moralizujících či společensky angažovaných.

Slovenská rocková scéna se vyvíjela paralelně s českou a po roce 1969 ji postihly, byť zřejmě v menším měřítku, podobné kvalitativní proměny. Můžeme zde však zároveň pozorovat celou řadu diferencí. Na Slovensku se rockový text psaný v mateřském jazyce prosadil o poznání později než u nás, naopak dlouho přetrvávalo přesvědčení o neoddělitelnosti rocku a angličtiny. Přesto, nebo možná právě díky tomu byly už první slovenské rockové texty slovesně precizované a tento standard si udržely i v následujících letech, kdy úroveň českých textů naopak trpěla rozkolísaností. K tomu, že populární hudba na Slovensku přestála léta normalizace

s větší ctí než její český protějšek, přispěla celá řada okolností, z nichž mnohé dnes už nejsme schopni identifikovat, ty klíčové však můžeme alespoň odhadnout.

První z nich může být fakt, že slovenská kulturní politika v 70.–80. letech obecně byla méně rigidní než česká. Výrazný podíl na tom měla postava Miroslava Války, který zastával od roku 1969 po celé následující dvacetiletí funkci ministra kultury Slovenské socialistické republiky. Válek, sám talentovaný básník, např. podle vzpomínek Mariána Vargy dokázal podpořit i nekonformní umělce, aniž by jej o to museli poníženež žádat. „Možno tak trochu nado mnou držal ochrannú ruku, ale z vlastného rozhodnutia. Som hlboko presvedčený, že keby nebolo jeho, zrejme by som nikdy nemohol vystupovať. (...) [J]e isté, že to bola mimoriadne kontroverzná osobnosť. Keby sme to hnali ad absurdum, tak by z pozície ministra musel sám seba zakázať ako básnika,“⁹⁴ poukazuje Varga na to, že například Válkova starší báseň *Smutná ranná električka*⁹⁵ se svou existencialistickou poetikou pohybuje v přímém protikladu k dobově hlásanému optimistickému životnímu pocitu. Vargova slova nepřímou potvrzuje také hudební publicista Peter Brhlovič, odkrýváje přitom i další souvislosti: „Pomerne zjavným a zdatným oponentom brachiálnej svojvôle bol minister kultúry Miroslav Válek, ktorý sice mal tiež svojich donášačov a ‚dvorných‘ novinárov, ale mal aj sovietsku manželku z vplyvnej rodiny Valeriána Zorina, takže si trúfal.“⁹⁶

Jako další faktor pozitivně ovlivňující tvůrčí podmínky slovenských hudebníků můžeme vnímat založení vydavatelství Opus, které vzniklo odloučením od pražského Supraphonu v roce 1971 a mělo se soustřeďovat na vydávání původní slovenské tvorby. Pracovníci Opusu, z velké části mladí lidé, hledali způsoby, jak umožnit vydávání politicky ne vždy konsensuálních skupin a interpretů a omezit vliv cenzury na písňové texty. V průběhu 70. let Opus sestavil vlastní komisi, která posuzovala slovesnou stránku písní a získala v oblasti schvalování textů hlavní slovo. „Pracovali podľa našich predstáv a svojimi rozhodnutiami veľakrát pomohli presadiť tituly, ktoré nemali šanci na vydanie a na ktorých nám záležalo. (...) Pre túto komisiu neplatili pravidlá vtedajšej cenzúry. Komisia odporučila opraviť nepodarený text pesničky len z umeleckého hľadiska. Politická stránka na prepracovanie textu neprichádzala do úvahy,“ uvádí někdejší člen redakce populární hudby vydavatelství

⁹⁴ ULIČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart, s. 64.

⁹⁵ Báseň zhudebnil Marián Varga na společném albu s Pavolem Hammelem *Zelená pošta* (1972).

⁹⁶ BRHLOVIČ, Peter (2011). K anatómii cenzúry rocku na Slovensku (1958—1989). *Musicologica* [online]. Cit. 2016-01-15. <http://www.musicologica.eu/?p=219>

Opus Štefan Danko⁹⁷. Je to tvrzení poněkud problematické už proto, že kritéria „uměleckosti“ nelze nijak objektivně stanovit a umělecké důvody se dají vztáhnout téměř na cokoli. O relativní liberálnosti slovenského vydavatelství nicméně hovoří a Dankova slova tak nepřímou potvrdují i Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád.⁹⁸

Zatímco český popový a rockový text sedmdesátých let v porovnání s předchozí dekádou procházel určitou nivelizací a potýkal se s nedostatkem originality, na Slovensku naopak autoři, kteří vstoupili do oblasti populární hudby koncem šedesátých let mnohdy již jako knižně publikující básníci, svou textařskou tvorbu v následujícím dvacetiletí prohloubili a vytvořili skupinu výrazných, kritikou i posluchači respektovaných osobností (Kamil Peteraj, Boris Filan, Ivan Štrpka, Lubomír Zeman, Ján Štrasser a další). Slovenská hudební publicistika považovala oblast textů za důležitou a věnovala jí poměrně značnou pozornost, svědčí o tom např. pravidelná rubrika časopisu *Populár* nazvaná *Slovo o slove*, přinášející každý měsíc rozhovor s vybraným textařem.

Vzestupné úrovně slovenské písňové tvorby si povšimli také posluchači, a to v rámci celého Československa. Symbiotické spojení kvalitní hudby a textů s popularitou a komerčním úspěchem kulminovalo v 80. letech, když Miroslav Žbirka jako první Slovák zvítězil v anketě Zlatý slavík a skupina Elán po něm získala prvenství v kategorii skupin dokonce opakovaně. Náskok slovenské pop music včetně textů reflektovala i česká hudební kritika, František Horáček v recenzi výběrové LP desky *Že mi je ľúto* v roce 1988 např. píše: „(...) [K]olekce je dalším pádným důkazem toho, že aritmetický průměr komerčního slovenského popu je mnohem modernější, dynamičtější, výrazově mladší a upřímnější než jeho český protějšek.“ Neopomíná přitom zdůraznit, že umělecky zdařilé písně jsou zároveň u publika úspěšné a obsazují první příčky hitparád, a recenzi zakončuje s trochou nadsázky, upřímně však míněným zvoláním: „Kéž by takhle vysoko vystoupil navěky průměr naší pop music!“⁹⁹

II. Tematizace města v textech bratislavských skupin a interpretů

Jak již bylo řečeno výše, jedním z pozitivních důsledků adaptace původních textů v českém a slovenském rocku a průvodním jevem dalšího vývoje bylo postupné

⁹⁷ DANKO, Štefan (2012). *Od praveku k rokenrolu. Ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál, s. 106n.

⁹⁸ LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst, s. 158.

⁹⁹ HORÁČEK, František (1988). *Že mi je ľúto*. *Melodie*, 26, č. 3, s. 27.

rozšiřování škály témat a užitých tvůrčích prostředků. Zatímco v šedesátých letech existoval relativně ostrý předěl mezi hudbou beatovou (rockem) a taneční (popem), od počátku sedmdesátých let se hranice mezi žánry posouvaly, překračovaly nebo úplně stíraly. Přehlédneme-li diskografii slovenských skupin a interpretů, kteří měli k rocku blíže než k popu a můžeme je tedy alespoň pracovníčně označit jako rockové, zjistíme, že se v jejich textech dosti často objevuje motiv města, městského prostoru a pozice člověka v něm. Může se pochopitelně jednat o jev náhodný, s pozorností ke kontextu urbanistického vývoje Slovenska a zejména Bratislavy v druhé polovině 20. století se však můžeme pokusit určit potenciální příčiny tohoto jevu.

Zatímco industrializace a urbanizace českých zemí probíhala ve větší míře už před druhou světovou válkou a např. počet obyvatel Prahy se v poválečném období zásadně neměnil¹⁰⁰, na Slovensku byla situace opačná, stěhování obyvatelstva do měst masivně propuklo teprve po válce a jen počet obyvatel Bratislavy vzrostl mezi lety 1945–1980 z přibližně 140.000 na 380.000, tedy na více než dvojnásobek¹⁰¹. Obnova města zčásti poničeného spojeneckým bombardováním spolu s rozvojem průmyslu a potřebou intenzivní výstavby bytů výrazně poznamenala tvář slovenské metropole. Proměna Bratislavy dosáhla pomyslného vrcholu v 70. letech, kdy byl po demolici části Starého Města vybudován most SNP (Nový most) a na pravém břehu Dunaje vyrostlo na místě někdejší staré čtvrti jedno z největších československých sídlišť vůbec, stotisícová Petržalka.

Hudebníci a textaři, kteří formovali podobu slovenské populární hudby v období normalizace, se narodili vesměs po válce. Nezažili kosmopolitní atmosféru prvorepublikové Bratislavy, utvářenou přítomností silného maďarského, německého a židovského prvku a vlivem blízké Vídně, vyrůstali naopak v době, kdy byla Bratislava přílivem obyvatelstva z venkova proletarizována, někteří z nich byli potomky čerstvých přistěhovalců nebo se sami do města přistěhovali. Ve věku dospívání a mladé dospělosti ostře vnímali proměny urbánního prostoru ve vši celistvosti, v kladných i záporných hodnotách. Vstřebávali dynamiku rozvíjejícího se města kolem sebe jako zdroj plný nových a vzrušujících impulsů, na druhé straně pak pozorovali likvidaci starobylých zákoutí, necitlivé architektonické zásahy a přesun tisíců lidí z původní zástavby, jejíž *genius loci* se utvářel po staletí, do unifikovaných bytových jednotek umístěných v rozlehlých panelových celcích.

¹⁰⁰ MUSIL, Jiří (1977). *Urbanizace v socialistických zemích*. Praha: Svoboda, s. 240.

¹⁰¹ HORVÁTH, Vladimír a kol. (1982). *Dejiny Bratislavy*. Bratislava: Obzor, s. 282 a 319.

Nejen jevy viditelné okem však mohly být pro umělce inspirující, uvážíme-li, jak hluboce zasáhly změny ve struktuře osídlení i do oblasti mezilidských vztahů: zpretrhání vazeb s původním bydlištěm, obtížné hledání nových přátel v anonymním prostoru, vykořeněnost, samota a bezútěšnost. Socioložka Barbora Vacková, zabývající se mimo jiné právě problematikou města, shrnuje charakteristiku městského prostoru následovně: „(...) [M]ěsto není pouhá fyzická struktura. Městem nejsou pouze ulice, budovy, parky, ale také lidé v něm žijící. Je to také označení jistého typu společenství, specifická síť sociálních vazeb.“¹⁰² S tímto širším vymezením, zahrnujícím aspekt urbanistický i sociologický, budeme pracovat i v tomto článku.

Už na prvním slovenském beatovém albu *Zvoňte zvonky* (1969) se v písni *S rukami vo vreckách*¹⁰³ setkáváme s typicky městským architektonickým prvkem pasáže. Pasáž bývá často využívána jako vhodné místo k setkávání – je chráněna před nepřízní počasí, přitom jde ale o prostor veřejný, v němž se člověk může libovolně dlouho zdržet, aniž by byl odsud vykazován. Zejména dospívající mládež toho často využívá a pasáž se pro ni někdy stává téměř domovem, útočištěm, místem, kde si může vybudovat vlastní svět. Kdo se cítí sám, ví, že v pasáži vždycky někoho známého potká, a v úkrytu před zalidněnými ulicemi plnými zvědavých očí tu probíhají první, často dosud nesmělé milostné schůzky. Rudolf Skukálek ve svém lyrickém textu přináší kratičkou momentku právě z takového setkání, vhléd do niterných pocitů dvou lidí uprostřed velkoměsta. Mladou dvojici, očima okolo spěchajících občanů nahlíženou spíše s despektem („s rukami vo vreckách / sa hrbia pred pasážou“), představuje jako citlivé a otevřené bytosti, které pod světáckou maskou skrývají stud a otázku, jak vyznat lásku druhému.

V psychosociálním smyslu obdobnou funkci jako pasáž mívá ve městech také podchod. Už tím, že se nachází pod úrovní země, však působí méně přívětivě, nezřídka dokonce vzbuzuje svou temnotou strach. O pomyslné patro níž na žebříčku společnosti se pohybují i ti, kteří se v podchodech zdržují. Pokus o sondu do jejich zvláštního světa provedl Ľubomír Zeman v textu *Tuláci v podchodech*, zhudebněném skupinou Elán¹⁰⁴. Načrtává charakteristický obraz prostředí („automat s lístkami /

¹⁰² VACKOVÁ, Barbora (2009). Cizinec v ideální společnosti. In: FERENČUHOVÁ, Slavomíra a kol. (eds.). *Město: Proměnlivá nesamozřejmost*. Brno: Masarykova univerzita, s. 13.

¹⁰³ PRŮDY (1990). *Zvoňte zvonky* [LP]. Bratislava: Opus.

¹⁰⁴ ELÁN (1983). *Elán 3* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 79n.

škúľavé [šilhavé] výbojky / a šedé tváre stien“), charakterizovat jeho obyvatele ale není tak snadné, jako tomu bylo u milenců v pasáži. Brání se cizím pohledům, nestojí o ně a nechťejí se jim nijak otevírat, namísto postav s pevnými obrysy se objevují jen stíny. Tyto přízraky pohybující se po velkoměstských podchodech tvoří skupinu značně heterogenní, mohou být různého věku, pohlaví i sociálního postavení. Outsideri bez peněz a bez domova, kteří nemají v životě už co ztratit, se tu střetávají a prolínají s mládeží dotovanou rodiči, dychtivou dobrodružství. Jedni hledají v podchodech úkryt a obživu („na rožky s párkami / zbierajú haliere“), jiní vzrušení, východisko z nudy, které jim okolní svět není s to nabídnout. Všechny dohromady spojuje pocit vyčlenění ze společnosti („tuláci v podchodech / sú zabudnutí“) a touha nebýt sám.

Nikoli náhodou podchod na rozdíl od pasáže ožívá především v noci. Ta skýtá potřebnou intimitu pro listování lechtivým časopisem („časopis v kúte skrýva stránky skrčené / s fotkami žien“), těm otrlejší pak pro navazování krátkodobých sexuálních známostí („v polnočnom lískaní strácajú obojky / aj muži slávnych mien“) či pro drobnou kriminalitu. Rozbíjení výkladů je pro některé projevem mužnosti a prostředkem k získání sebevědomí a uznání v partě, pro jiné zdrojem obohacení z ukradeného zboží, ve vztahu k těm nejnuznějším se pak stává metaforou otázky, kam složit hlavu („rozbitý výklad, prázdno si v ňom ustelie / a oni s ním“). Lubomír Zeman podává v tomto zašifrovaném textu naturalistickou zprávu o méně viditelných, o to však bolestivějších aspektech života soudobého velkoměsta a snaží se vyzvat k dialogu mezi „tuláky“ a společností, která je nanejvýš mlčky míjí cestou z kina. Příznačné je, že ačkoli text vznikl v období reálného socialismu a obrazně se vyslovil k otázkám ve své době tabuizovaným, po třiceti letech od svého vzniku pojmenovává stejně výstižně, ne-li výstižněji aktuální problémy dneška, související s eskalací bezdomovectví, nezaměstnanosti nebo drogových závislostí.

Tématem, náladou i užitými básnickými prostředky je přímým protikladem *Tulákov v podchodech* Zemanův text k chronologicky starší skladbě *Ulica*¹⁰⁵, natočené rovněž skupinou Elán. Autor zde představuje ulici jako dějiště klíčových životních situací v životě mladého člověka, jakými jsou první láska a získání obdivu v partě kamarádů. Namísto složitých metaforických konstrukcí tu používá jednoduché, přímočaré věty, snad až přehnaně je zdůrazňováno adolescentní

¹⁰⁵ ELÁN (1982). *Nie sme zlí* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 54n.

okouzlení světem („svet zázračný nám núka sny / tak snívajme ich s ním“). Některé obraty působí již poněkud otřele („prvé hriechy“, „bozky v tmách“, „básne pod lampou“), nebo se blíží dokonce klišé („prázdno vo vreckách“). Motiv chudoby, která mladým lidem nijak nepřekáží, naopak je osvobozuje a umožňuje jim plněji vnímat krásu života, se např. objevuje na stejném albu v textu *Aj keď bez peňazí* Borise Filana a v obou případech se dá říci, že spíše než s realitou autoři pracují s jakousi mytickou představou, eventuálně s vlastní idealizovanou vzpomínkou.¹⁰⁶

Pro účely naší práce je píseň *Ulice* významná tím, že velice přesně shrnuje funkci ulice v tradiční městské zástavbě. Ulice v tomto pojetí neslouží jen k přemísťování lidí z jednoho místa na druhé, ale vybízí je k setkávání a komunikaci, je v pravém slova smyslu „obydlena“. Sociolog Jiří Musil uvádí, že v panelové sídlištní zástavbě je tato polyfunkčnost ulic eliminována – vozovky obklopené stejnorodou masou betonu postrádají prvek osobitosti, který by odlišoval jednu od druhé, chodec je nucen vyhýbat se parkujícím i jedoucím automobilům a nemá důvod ani chuť k tomu, aby na ulici trávil více času, než musí.¹⁰⁷

Ľubomír Zeman se v textu *Ulice* zmiňuje také o korzu („správna póza / kráľov korza“). Může tu mít na mysli obecně jakýkoli veřejný prostor, který tuto charakteristiku naplňuje, v souvislosti s Bratislavou však můžeme hovořit o korzu zcela konkrétním. V několikasettisícovém městě měla tato enkláva, sahající od Univerzitní knihovny po Slovenské národní divadlo, pel důvěrné známosti až domáckosti, kde se spontánně setkávali podobně smýšlející mladí lidé. Slovenští hudebníci často uvádějí, že právě tady se rodily a zanikaly kapely, vyměňovaly se desky a magnetofonové pásky, vedly se rozsáhlé debaty na různá témata a pochopitelně docházelo k navazování milostných a partnerských vztahů. „Chodili sme na korzo, čo bola veľmi dôležitá inšancia. Korzo je taký predvojnový relikť, vo mne vyvoláva predstavu čohosi priam rakúsko-uhorského,“ vzpomíná baskytarista Fedor Frešo¹⁰⁸. Snad právě vliv Vídně, přetrvávající i po spuštění železné opony, způsobil, že zdánlivě staromódní styl trávení volného času na korze získal mezi bratislavskou mládeží takovou oblibu. Návaznost na jeho předválečnou „buržoazní“ tradici mohla být i vědomá a chápaná jako forma protestu proti tolik

¹⁰⁶ Mnohem přesvědčivěji a s humorem Filan ztvárnil úlohu peněz v životě mladého člověka v písni *Klasika* na LP skupiny Elán *Detektívka* (1986), jejíž lyrický hrdina rozprodá v antikvariátu otcovu knihovnu, aby mohl svou dívku pozvat na večeři.

¹⁰⁷ MUSIL, Jiří (1985). *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda, s. 111.

¹⁰⁸ JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart, s. 225.

zdůrazňovanému „socialistickému způsobu života“. Vrcholná éra bratislavského korza, započatá zhruba v polovině padesátých let, skončila po invazi vojsk Varšavské smlouvy s nástupem normalizace, a tedy v době, kdy vyšla LP deska s písní *Ulica*, bylo už korzo – podobně jako představa mládí nezkaženého penězi – spíše nostalgickou vzpomínkou.

Hlavní textař skupiny Elán Boris Filan se prostředím města dotkl ve svých příspěvcích několikrát. Vždy přitom zdůrazňoval jeho sociálněkonstruktivní funkci. V písni *Plnoletí*¹⁰⁹ dokonce personifikuje město, byť s ironií, jakožto nositele výchovy, jehož vliv je srovnatelný s vlivem školy: „My sme tí plnoletí (...) / Sme slušne vychovaní / dvorom a ulicami / školou a družinami / bitkou a rozprávkami.“ Často se u Filana objevuje motiv města ve spojení s láskou, např. v písni *Detektívka*¹¹⁰, stylizované jako rozsáhlé detektivní pátrání po náhle zmizelé Lásce: „Zrazu ľudom chýba / hľadajú ju všetci / v parčíkoch a kluboch / mäsiarky aj vedci (...) Po všetkých kútoch mesta / sa chlapci z piatej bé / dali už do pátrania / po mne a po tebe...“ Píseň *Neviem byť sám*¹¹¹ se vyjadřuje k soužití a sounáležitosti lidí ve městě obdobně jako Zemanova *Ulica*: „V meste sám žiť nechcem / neviem byť sám.“

Povšimněme si na tomto místě několika Filanových textů, které se vztahují nikoli k městu obecně, ale k jedné z jeho konkrétních novodobých podob, o níž ostatně padla už zmínka: k sídlišti. *Sídliskový Indián*¹¹² reflektuje objektivní a zjevná negativa života na sídlišti počínaje uniformitou („z okna vidím iba tisíc oblokov“¹¹³) a konče nedostatečným soukromím („cez steny je v noci počuť každý vzdych“), důraz je ovšem kladen na oblast sociálních vztahů, především na to, jak přistupuje společnost k člověku, který se vymyká jejím představám o životním stylu, neproказuje povinnou úctu modlám a vůbec se chová jinak, než je všeobecně uznáváno jako správné a žádoucí.

Protagonista sám sebe vnímá v pozici osamocенého indiána, kterému obyvatelé sídliště – nepřátelské bledé tváře – berou jeho životní prostor a on se snaží si jej ubránit, ačkoli nemá jinou zbraň než nadhled a humor. Posměšně komentuje

¹⁰⁹ ELÁN (1988). *Nebezpečný náklad* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 172.

¹¹⁰ ELÁN (1986). *Detektívka* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 154–156.

¹¹¹ ELÁN (1987). *Neviem byť sám* [2 LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 161–163.

¹¹² ELÁN (1986). *Detektívka* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music, s. 150–151.

¹¹³ Ve slovenštině se paralelně používá výraz okno i oblok (z maď. ablak).

typickou sídlištní zábavu („pred telkou sedia v izbách bledé tváre“) stejně jako pohodlné vegetování v nehybnosti a panickou obavu z jejího narušení, neboť každá změna je zde předem chápána jako změna k horšímu: „Dočasné je trvalé aj po rokoch / každý je rád že je rád.“ Střet solitéra s šedivostí sídliště je synekdochou každodenní konfrontace individuality s ušlápnutou průměrností, fanatismem, nenávistí a apriorními odsudky. („Viem, že o mne niekde v pohodlí / nájomníci rozhodli, / mám vraj príliš veľa nezdraviacich známých, / podľa nich som výtržník.“) V tomto okamžiku píseň přestává být jen nezávazným pojednáním o dětské hře na indiány a stává se alegorií normalizačního světa obecně.¹¹⁴

V roce 1985 natočil režisér Dušan Rapoš podle stejnojmenné prózy Eleonóry Gašparové hudební film *Fontána pre Zuzanu*. Když se souběžně s premiérou objevila i LP deska *Dvaja* s instrumentálními skladbami a písněmi z filmu, šlo o dramaturgický počín na svou dobu výjimečný, v produkci Opusu se jednalo o první filmový soundtrack vůbec. Všechny písně na albu otextoval Boris Filan a v souladu s dějištěm příběhu je situoval do prostředí sídliště. Titulní píseň celého filmu *Prvá láska* se podobně jako *Sídliskový Indián* vyrovnává s jednotvárnou unylostí sídlištních bloků a vcelku očekávaně nachází východisko v lásce: „Panely a plienky / z topoľov zasneží / na sídlisku môžeme iba s láskou prežiť.“¹¹⁵

Mnohem propracovanější je ovšem text písně *Najrýchlejší z rýchlych*¹¹⁶. Filan tu používá překvapivě posluchačsky náročné, téměř surrealistické obrazy („v lese drôtov choré stromy“, „opadané krídla leta“, „niekto zomlel na prach hviezdy / keď lovia ryby v blate“), v rámci žánru teenagerského filmu přinejmenším nezvyklé. Dvojverší „nad hlavou sa hojdá panel / zástup civie čo sa stane“, na první pohled groteskní a nesmyslný, se stává hrozivým poté, kdy si uvědomíme jeho reálnost: vystihuje mentalitu davu, bezmyšlenkovité následování činů druhého (všichni se dívají, budeme se dívat taky), potenciálně i živočišnou krvežíznivost moderním člověkem umně skrývanou (na koho to asi spadne?). Těžištěm textu je motiv rychlosti jako charakteristického prvku života sídlištní mládeže – rychlé jsou

¹¹⁴ Nešlo o první Filanův společenskokritický počín, podobný podtext měla už píseň *Vyplazený jazyk*, která se objevila o několik let dříve na albu *Nie sme zlí* (1983), na LP *Detektívka* (1986) pak můžeme do této tematické oblasti zařadit i *Žabu na prameni*. I s přihlédnutím k pozvolnému uvolňování poměrů v průběhu osmdesátých let působí uvedené texty politicky dosti odvážně.

¹¹⁵ RŮZNÍ UMĚLCI (1986). *Dvaja* [LP]. Bratislava: Opus.

¹¹⁶ Tamtéž.

motorky, písně i lásky. „Uprostred sídliska / nikdy nič nezískaš / ak nie si rýchly / ten najrýchlejší z rýchlych,“ opakuje se v refrénu.

Zatímco ve většině svých textů, zejména pro skupinu Elán, Filan s mladými lidmi otevřeně sympatizuje, někdy až do té míry, že to může hraničit s podbízivostí¹¹⁷, v písni *Najrýchlejší z rýchlych* je naopak velmi kritický k jejich sobectví, snaze získat všechno hned a bez práce a i k agresivnímu sebeprosazování se (opakující se výkřik „Tu sme!“ – ten nakonec můžeme chápat i jako jakési volání o pomoc, ačkoli jen ve skrytu přiznáváné). Z textu vyplývá přesvědčení, že povaha a chování mladých lidí na sídlišti jsou do značné míry determinovány právě prostředím, které má na ně větší vliv než rodina nebo škola, posiluje jejich víru v to, že je za každou cenu zapotřebí být „najrýchlejší z rýchlych“, narušuje schopnost empatie a vzájemného porozumění. V porovnání se staršími Filanovými texty je symptomatické, že dochází k oslabení funkce kolektivu (party), do popředí se dostává jedinec a jeho čistě osobní profit. Boris Filan zde věrohodně postihl posuny v myšlení a jednání mladého člověka v druhé polovině osmdesátých let, aniž by sklouzl k moralizování.

S trochou zjednodušení můžeme říci, že podobné konotace, jako má prostor podchodu v rovině vertikální, zastává v rovině horizontální prostor předměstí: lokalita zanedbaná, vyloučená, z pohledu obyvatel městského centra mnohdy vysmívaná. Někdy jako by město a jeho předměstí – centrum a periferie – tvořily dvě zcela autonomní jednotky. V písňových textech (ale nejen v nich) prostředí předměstí často evokuje pocit smutku, deziluze a osamělosti, srovnej např. Filanův text *Gitarista*¹¹⁸: „S triaškou [třesavkou, zimnicí] v zápěstí / v próze dní / ráno si na predmestí / ráta sny“ nebo „Nám zostalo tak strašne málo / len poloprázdný bar na predmestí“ v písni *Rok rodiny*¹¹⁹.

Na předměstí velkoměsta se odehrává i první slovenský rockový muzikál *Cyrano z predmestia*, který měl premiéru v říjnu 1977 na bratislavské Nové scéně. Libretistka Alta Vášová vycházela z dramatické předlohy Edmonda Rostanda

¹¹⁷ Komentuje to i dobová kritika, např. Vlado Brožík v recenzi na první album Elánu *Ôsmy svetadiel*, zároveň ale s povzdechem konstatuje, že jde o jev obecnější: „Zrejme treba vziať do úvahy, že v slovenskom kontexte je vytváranie aureoly naivnej mladosti okolo rockovej hudby bežným javom.“ Srov. BROŽÍK, Vlado (1982). *Ôsmy svetadiel. Populár* 14, č. 6, s. 26–27.

¹¹⁸ ELÁN (1983). *Elán 3* [LP]. Bratislava: Opus. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava 2001, s. 106–107.

¹¹⁹ ELÁN (1994). *Hodina angličtiny* [CD]. Praha: BMG Ariola. Text transkribován podle: ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava 2001, s. 287–289.

Cyrano z Bergeracu, převzala hlavní postavy Cyrana a Roxany a zasadila jejich příběh do současnosti. „Vybrala som si Rostandovho Cyrana, pretože som chcela ukázať nepodkupného chlapca, ktorý neuhýba pred mocou a nedá sa zlákať peniazmi, človeka, pre ktorého je dôležitý čistý štít. Rostandov Cyrano sa vyjadroval veršom, ten náš hudbou, ostala láska k Roxane a sila priateľstva,“ vysvetľuje Vášová kořeny své inspirace.¹²⁰ Stejně jako u Rostanda se zde objevují archetypální motivy lásky a smrti, prolínající se s veskrze aktuálními situacemi a problémy, jako je rivalita rockových skupin nebo závislost na alkoholu. Vášová se snažila látku aktualizovat nejen prostřednictvím dílčích motivů, ale i v obecnější rovině: „Oproti Rostandovej hre nie sú v mojom prepracovaní v osnove deja náhodnosti. Cyrano si svoj rozbitý nos, ktorý je zdrojom jeho komplexov, zapríčiní sám v bitke, Jánova smrť nie je výsledkom náhody, ale vyplýva z jeho slabosti a nechopnosti vyrovnáť sa s pohľadom na seba samého.“¹²¹

Prostředí předměstí se jako dějiště příběhu ze života nonkonformní mládeže přímo nabízí: v porovnání s centrem města je tu méně zastavěné plochy a více volného prostoru, tajemná zákoutí a opuštěné domy, lze tu snáze uniknout dohledu dospělých, rodičů nebo policie. Městská periferie se stává ideálním místem, kde se může mládež scházet, a využili toho jak tvůrci světových muzikálů, tak i například autor českých *Gentlemanů* (1967) Jan Schneider, jemuž se Vášová možná mimoděk přibližuje i pojetím protagonisty jako jedince, který pod maskou drsného rváče skrývá mravní sílu a schopnost upřímně milovat. Kromě Alty Vášové se na slovesné části díla podíleli také Kamil Peteraj s Jánem Štrasserem, kteří otextovali jednotlivé písně. Zatímco Peteraj inklinoval k něžným lyrickým výpovědím, Štrasser k epice, ironii a důslednému využití „pouličního“ jazyka. Paralely s touto dichotomií můžeme pozorovat i v hudební složce muzikálu, která rovněž byla dílem dvou výrazných osobností, Pavola Hammela a Mariána Vargy – melodičnost a folkovou rozvahu na straně jedné a nekompromisní rockovou divokost na straně druhé.

Tvůrci *Cyrana z predmestia* si v mnoha směrech dovolili narušit obyčeje panující v populární hudbě: v muzikálu nevystupovali mediálně známí zpěváci ani profesionální balet, ale z velké části účinkující vybraní v konkurzu, jejichž občanská povolání mnohdy neměla s divadlem nic společného, vyhovovali však potřebě

¹²⁰ JASLOVSKÝ, Marian (2008). Hammel, Varga, Peteraj, Štrasser – Cyrano z predmestia. *SME* [online]. Cit. 2013-02-14. <http://www.sme.sk/c/3903500/hammel-varga-peteraj-strasser-cyrano-z-predmestia.html>.

¹²¹ Tamtéž.

autenticity rockového zpěvu. „Choreograf O[g]oun z Brna zobral ľudí z ulice. (...) Vtedy v podstate neexistoval herec, ktorý by vedel spievať bigbeat,“¹²² vzpomíná na okolnosti inscenace básník a v té době i dramaturg Nové scény Kamil Peteraj. Zmínku o ulici cituji záměrně; mimo kvality hudby a textů snad právě díky tomu, že se na jevišti objevily neznámé tváře, mohli se mladí diváci s příběhem více ztotožnit, získat pocit, že na jevišti hrají oni sami a o sobě. Tato civilnost dobře korespondovala se samotným tématem muzikálu a napomohla tomu, že se atmosféra města, respektive předměstí přenesla na jeviště se vším všudy.

Miroslav Žbirka se k tématu města vyjádřil nejkonceptněji na LP desce *Chlapec z ulice*¹²³ (1986), po *Nemoderném chalanovi* (1984) teprve druhé, k níž si sám cele složil hudbu i napsal texty. K tematickému jednotlicímu principu alba odkazuje už název vstupní krátké instrumentální skladby *Ulica*. Po ní následující *Vzpomínky* propojují prostor města s osobní rovinou, překvapivě se však nejedná o Bratislavu, ale – jak může vnímavý posluchač zčásti odhadnout i z toho, že název písničky je v češtině – o Prahu. Realie v textu obsažené („Stojím tu na Václaváku“) pak odkazují k české metropoli jednoznačně. Ačkoliv má protagonista toto město rád a našel v něm i lásku, stále se tu cítí trochu jako cizinec („ľudia si ma obzerajú“) a prostředí kolem sebe dosud vnímá jako výlučné.

Město v něm vyvolává asociativní vlnu vzpomínek na mládí spojené s beatovou hudbou („z čias keď ešte Prúdy hrali / bol som chlapec malinký“). Zmínka o skupině Prúdy v souvislosti s Prahou může odkazovat na první československé beatové festivaly, které se odehrávaly na konci šedesátých let právě v Praze a Prúdy na nich slovenskou beatovou scénu velmi úspěšně reprezentovaly. Skandovaný refrén „Som, si, je / sme, ste, sú“ je dokonce přímou citací textu *Pod' so mnou* z první dlouhohrající desky Prúdů¹²⁴. „Malinkatost“ protagonisty je míněna s nadsázkou; píseň je zřetelně autobiografická a Miroslav Žbirka zažíval vrcholnou éru Prúdů už jako dospívající mladík a aktivní hudebník – zpěvák skupiny Modus. Jde tedy spíše o vyjádření teenagerského obdivu ke svým idolům a tehdejšího pocitu vlastní nedokonalosti oproti nim.

¹²² JASLOVSKÝ, Marian (2007). *Collegium Musicum*. Bratislava: Slovart, s. 174. Příjmení choreografa Luboše Ogouna je chybně uvedeno jako Okoun.

¹²³ ŽBIRKA, Miroslav (1986). *Chlapec z ulice* [LP]. Bratislava: Opus.

¹²⁴ PRÚDY (1990). *Zvoňte zvonky* [LP]. Bratislava: Opus.

Protagonista *Vzpomínok* s trochou hořkosti reflektuje, že jeho mladá přítelkyně toto období nezažila a je jí spíše lhostejné. Proto ji možná až nespravedlivě přísně kárá za to, že přišla na schůzku pozdě („nejprv ti však pripomenem / opäť ideš neskoro / dúfam, že dnes naposledy / inak by to zlé bolo“). Pozdní příchod milované osoby lze chápat i v přenesené rovině – láska měla přijít už tehdy, před lety, ne až teď.

Motiv stárnutí a jeho konfrontace s mládím, bilance a úvahy nad pozicí člověka vůči světu prostupují celou deskou. S motivem města se znovu prolnou v ústřední skladbě *Chlapec z ulice*. Označení „chlapec“ tu nesouvisí s věkem, stává se spíše metaforickým pojmenováním pro člověka dětsky upřímného, vnitřně poctivého, z hlediska okolí snad až naivního, který se ve složitosti světa cítí dezorientován, ale přitom dokáže dobře rozlišit, co je důležité a co podružné, co je dobré a co zlé. Příčí se mu prosazovat vlastní zájmy sobecky na úkor ostatních, zároveň se však nechce ani stát otloukánekem, „inkasovať údery“ a nechat po sobě šlapat. „Kto vie šplhať do kopca / tomu svet rád uverí / neviem sa však pomestiť do takejto lavice / ja som chlapec normálny / zo Strakovej ulice,“ přemítá s pomyslným pokrčením ramen nad otázkou, jak v bezohlednosti přežít. Strakova ulice v bratislavském Starém Městě, reálné místo Žbirkova raného dětství, je lokalitou s tradičními urbánními charakteristikami, prostorem, kde město zachovává své původní funkce, můžeme ji tedy v tomto kontextu vnímat jako jakési bezpečné zázemí, enklávu dobrých mezilidských vztahů.

Městského prostředí se zčásti dotýká také další skladba *Kúp mi knihu*, skepticky nahlízející na jednu ze strukturních součástí moderního velkoměsta: obchodní dům. Kritikou konzumu, nákupu zbytečných věcí a povýšení utrácení na smysl života Žbirka výrazně předběhl svou dobu, uvážíme-li rozdíl mezi šíří nabídky tuzemského trhu v 80. letech a dnes. Namísto další z řady kravat, košil nebo tenisek protagonista skromně žádá občerstvení duševní, knihu. Objevuje se zde pro Žbirku typické střídání polohy vážné a ironické, místy až sebeparodické. „Obchodný dom, to je vlastne novodobý chrám / v ňom tovaru sa klaname a on sa klania nám,“ přemítá zpěvák v refrénu a přepečlivou dikcí tuto svou výchovnou promluvu zároveň mírně ironizuje, aniž by přitom popřel niternou vážnost sdělení.

Podobně Žbirka nakládá obecně se stylizací do role bezelstných „chlapcov z ulice“ a „nemoderných chalanov“, která se v jeho textech často vyskytuje: myšlenku mravní rigoróznosti zachovává, ale záměrnou hyperbolizací jí zároveň

dodává parodický nádech tak, že ve výsledku nevyznívá přehnaně karatelsky. Stává se naopak persifláží vážně míněných projevů všech, kdo o mravních zásadách pouze mluví namísto toho, aby podle nich jednali. Na rozdíl od nich Žbirka sám o sobě pochybuje, jeho upřímná sebereflexe, jak ji předestírá například v textu *Slávou opitý*, je střízlivě věcná a až bolestná („do re mi fa sol la si do / zahrál sa chlapček na idol / vymenil tóny za hity / možno je poľnou trávou opitý / slávou opitý“).

Vraťme se však zpět k motivu města. O tom, že městské prostředí jako inspirační zdroj se v osmdesátých letech kontinuálně vyvíjelo, můžeme najít důkazy i v textech zpěváků a hudebníků o generaci mladších, než byli Boris Filan a Miroslav Žbirka, např. Richarda Müllera nebo skupiny Tublatanka. „Richard Müller nezpívá s něžně přivřenýma očima o krásných ženách na rozkvetlých loukách, ale chodí stále po reálných schodech v reálném paneláku,“¹²⁵ připomněl Ladislav Snopko v časopise *Melodie* v srpnu 1988 tehdy už proslulou a dodnes oblíbenou píseň s textem Daniela Mikletiče *Po schodoch*¹²⁶.

Bez opisných pojmenování a zcela přímočaře v ní protagonista komentuje výstup do třináctého poschodí věžáku, během nějž má vzhledem k neexistující zvukové izolaci jednotlivých bytových jednotek možnost vyslechnout, co se za kterými dveřmi děje – štěkot psa z jednoho bytu se prolíná s hádkou z jiného, hukot pračky s operními áriemi či nahlas puštěnou televizí. Metaforické spojení „tatramatky rodeo“ mimochodem výstižně pojmenovává skutečnost, že výrobky národního podniku Tatramat Poprad během praní nejen poskytovaly výraznou zvukovou kulisu, ale také se skákáním přemísťovaly mimo své výchozí stanoviště a uživatelé je museli různými způsoby „krotit“ jako při skutečném rodeu. Písnička ale není jen satirickým pohledem na technické parametry sídlištní výstavby a vybavení domácností. Jak slyšíme v refrénu, cestou po schodech se dá ze zvuků poznat, „čo sme kto za ľudia“. V soukromí svých bytů lidé sundávají masky, opouštějí role a začínají se chovat tak, jak je jim vlastní – mnohdy tak na sebe prozradí i to, co navenek pečlivě tají.

Na skladbu *Po schodoch* se Müller se skupinou Banket a textařem Mikletičem pokusil navázat na dalším albu *Druhá doba?!* (1988) písní *Bytové jadro problému* s velmi podobnou tematikou, ale srovnatelného úspěchu už se jim

¹²⁵ SNOPKO, Ladislav (1988). Klaun v masce člověka. *Melodie*, 26, č. 8, s. 4.

¹²⁶ BANKET (1986). *Bioelektrovízia* [LP]. Bratislava: Opus.

dosáhnout nepodařilo. Podle Müllera posluchači mylně interpretovali *Bytové jadro problému* jako pokus lacině získat další hit, aniž by vzali v úvahu, že přesné hudební i textové citáty z předchozí úspěšné skladby jsou využity záměrně. „Národ má pocit, že jsem mu podstrčil olízané lízátko, ale já jsem chtěl jen připomenout, že ještě stále bydlím v paneláku. Bez telefonu...“ uvedl Müller v rozhovoru pro *Melodii*¹²⁷.

Hardrocková skupina Tublatanka se k tématu města originálně vyjádřila v písni *Dnes*¹²⁸ na albu *Skúsime to cez vesmír* z roku 1987. Autor textu Martin Sarvaš (v této souvislosti jistě není bez zajímavosti, že na fakultě architektury vystudoval obor urbanismus a územní plánování) pojal látku s lyrickou citlivostí. Personifikuje město jako blízkého přítele nebo milovanou ženu („dnes mám rande so svojím mestom“), která mu poskytuje útěchu a bezpečí před „čiernym bahnom rozliatych snov a vín“ a on k ní za to přistupuje něžně a pozorně („dnes mu dám iba pekné mená“). Do opozice k bezpečnému večeru strávenému o samotě toulkami v náručí města staví nejistý zítřek plný strachu a nucené přetvářky: „Zajtra sa budem báť / tváriť sa, že sa mám / (...) topiť sa v nočných hmlách.“ Sarvaš využívá otevřené prostředí velkoměsta paradoxně ve významu úkrytu, ulice jsou sice lidmi zaplněné, ale zároveň natolik anonymní, že umožňují člověku vyhnout se setkání s tím, s kým se setkat nechce.

Po roce 1989 díky uvolnění podmínek a rozšíření tvůrčího prostoru se začal v českých zemích i na Slovensku rozvíjet žánr spojený s prostředím města přímo programově: hip-hop. „Z ulíc sa postupne vytratili depešáci a metalisti – symbol socialistických sídlisk z polovice 80. rokov – a do módy prišli široké rifle, mikiny a šiltovky,“¹²⁹ vzpomíná Marek Vagovič na počátky hip-hopové komunity v bratislavské Petržalce. Ačkoli není naším cílem probádat texty slovenských hip-hopových interpretů, povšimněme si, jakým způsobem se přístup k prostředí města a zejména sídliště v jejich podání proměnil od dob *Sídliskového Indiána*. Příslušníci hip-hopové generace, narození v sedmdesátých letech a později, vyrůstali na sídlišti odmalička a pocítují sebe sama jako organickou součást sídlištního prostoru. Ačkoliv i oni hovoří o „betonové pasti“ a reflektují negativa, jejichž spektrum se oproti minulosti ještě rozšířilo (především co se týče drog a kriminality), chápou

¹²⁷ SNOCKO, Ladislav (1988). Klaun v masce člověka. *Melodie*, 26, č. 8, s. 4.

¹²⁸ TUBLATANKA (1987). *Skúsime to cez vesmír* [LP]. Bratislava: Opus.

¹²⁹ VAGOVIČ, Marek (2012). Je slovenský hip-hop mrtvý? *Týždeň* [online]. Cit. 2013-02-20. <http://www.tyzden.sk/nazivo-doma/je-slovensky-hip-hop-mrtvy.html>

sídlíště zároveň jako svůj domov a vymezují své teritorium vůči ostatním, jsou na něj jistým způsobem i pyšní (viz např. „Petržalka je borec“, „toto je petržalský rap“, „som hrdý Petržalčan“ ve skladbě *Petržalka* skupiny L.U.Z.A.¹³⁰). V kontextu Bratislavy je tento pocit výlučnosti, obrazně řečeno „příslušnosti ke kmeni“ podtržen i tím, že „proletářskou“ Petržalku od Starého Města odděluje Dunaj. Opticky se největší městské sídlíště a město samotné mohou jevit jako dva autonomní, na sobě nezávislé prvky a mnozí Bratislavané (i Petržalčané) je tak skutečně vnímají.

Skladba *Mladá Petržalka*¹³¹ hip-hopera Kaliho a jeho hostů je dokonce přímo zacílena na aktivizaci mladých obyvatel sídlíště k tomu, aby se zajímali o život kolem sebe a snažili se svým dílem přispět k jeho zlepšení. V textu se střídá sugestivní popis současného stavu sídlíště („paneláky rozbité jak po výbuchu v Černobyle“, „socialistické ihriská / kde sa nemôžu deti hrať“ apod.) s apelativními pasážemi vyzývajícími ke změně a zdůrazňujícími sílu společné akce („Tak poďme, Petržalčania / zbúrajme tu stenu“). Refrén „Tak poď / mladá Petržalka žije / tak poď / my sme mladí a ty nie“ je zvolen záměrně provokativně – autoři správně kalkulují s tím, že člověk přirozeně rád považuje sám sebe za mladého a slogan v něm může vyvolat pocit, že když se zapojí do obnovy Petržalky, začlení se i mezi „mladé“. Vzhledem k agitační povaze písničky nepřekvapí zjištění, že vznikla jako výsledek spolupráce hudebníků s občanským sdružením Mladá Petržalka. Spojení hip-hopové subkultury se sférou oficiální politiky se může jevit jako kuriózní, ale de facto dochází jen ke stejnému jevu, který v oblasti jiných hudebních žánrů včetně rocku trvá už řadu let, nyní jen reflektuje posun v žánrových preferencích potenciálních voličů.

I s přihlédnutím ke specifčnosti žánru hip-hopu, v němž vyhocenost jak v pozitivním, tak i negativním hledisku funguje jako standardní způsob vyjádření, je očividné, že vztah hip-hopových autorů k sídlíštnímu či obecně městskému prostředí je na počátku nového tisíciletí v zásadě smírlivější, než tomu bylo v osmdesátých letech u Borise Filana či Daniela Mikletiče. Jejich fixace na téma a užití formalizovaných vyjadřovacích prostředků mohou dokonce vyústit až v jakési zacyklení, jehož si povšiml například český publicista Lukáš Rychetský: „Ulica“ se na Slovensku stala fetišem, zaklínadlem a mantrou nejvyšší důležitosti. To není nijak

¹³⁰ L.U.Z.A. (2007). *3mená4písmená* [CD]. Praha: EMI.

¹³¹ KALI a kol. (2010). *Mladá Petržalka* [online]. Cit. 2013-02-28. <http://www.youtube.com/watch?v=jlCCJLdB8qE>.

překvapivé – i v Čechách se začínalo cestou „štrýtu“. Slovenským rapperům se ale z petržalského výklenku (až na výjimky) nikam jinam nechce a jejich na první pohled sympatická ortodoxie může připomínat vyčpělý stereotyp, který sice páchne jako stoka, ale teče stále stejným směrem.“¹³²

Zcela rozdílný postoj k tématu města, než je sociálněkritický hlas hip-hopové komunity, zaujalo punkrockové kvarteto Horkýže slíže v písni *Brd'okoky*¹³³. Na rozdíl od všech dosud uváděných interpretů nepochází skupina z Bratislavy, nýbrž z Nitry, ale přesto by v našem výčtu neměla chybět, neboť pohled zvenčí umožnil prodchnout téma vtípem a podnítl vznik textu zaměřeného parodicky právě ve vztahu k Bratislavanům. Textař Peter Hrivňák posměšně komentuje styl života mladých příslušníků vyšších bratislavských vrstev (nebo zároveň také představu, která může o životě „zlaté mládeže“ panovat; někdy více, jindy méně zkreslenou). Patří sem archetypy jako zahálčivé poflakování po barech a diskotékách a světácké znudění z přízně opačného pohlaví („na didžinu do Boccacia / babenky tam prídu (...) sústavne ma obletujú / neviem čo mám robiť“), ale i veskrze aktuální fenomén trávení času v nákupních centrech („v Poluse si kúpim veci / ktoré sa mi zídu“). Velkoměsto je tu prezentováno jako ideální místo k životu, „chlapci z Bratislavy“ v karikovaném podání skupiny se chtějí především bavit a využívají naplno všech možností, které jim tento prostor nabízí. Příroda v jejich očích není romantickým útočištěm, ale diskomfortem a překážkou, jejíž smysl existence jim zůstává utajen („sedlák, sedlák / nasadil stromy, kvety / a k tomu iné veci stupídne / a preto, preto / my chlapci z Bratislavy / starý môj, nemáme kam stúpiť, né?“).

Tematizace Bratislavy v repertoáru Horkýže slížů je spíše ojedinělá. Těžko bychom naopak na současné slovenské scéně našli „bratislavštější“ skupinu, než jsou Živé kvety. Soubor, který vystupuje již více než dvacet let a s hlavním městem je přímo organicky srostlý, vede zpěvačka a textařka Lucia Piussi. Pro její slovesný i pěvecký projev je charakteristická naléhavost a silný osobní prožitek. Kontext města, téměř potřeba se s ním vyrovnat je trvalou součástí tohoto prožitku, intenzivně se projevuje zvláště na posledním CD skupiny *Nové poschodia* (2016) a vinylovém singlu s dvěma jednoznačně pojmenovanými skladbami *Bratislava I / Bratislava II*.

¹³² RYCHETSKÝ, Lukáš (2012). V zajetí ulice. Poznámky ke slovenskému rapu. A2, 8, č. 2, s. 17.

¹³³ HORKÝŽE SLÍŽE (2002). *Kýže sliz* [CD + textová brožura]. Praha: EMI. Neobvyklý název písně je utvořen spojením dvou kontaktních citoslovců – „ty brďo“ a „ty koky“, z nichž zvláště druhé (také v podobách „ty kokso“, „ty kokos“) je v Bratislavě velmi frekventované.

Vztah k Bratislavě, který Piussi vyjadřuje, nelze nijak jednoduše charakterizovat. Je plný lásky a obdivu, ale i rozporů a nesouhlasu, radosti i melancholie, projektují se do něj všednodenní události a setkání. „Ty macošská matka / čo sa nestará / o svoje zatúlané štence / ty spomienka na dvory, na prašiak, na orech / aj na pukance / ty mondénna dámička / čo má strach / že zajtra bude mimo trendov / ty východniarska čašníčka / čo preplakala plat / a teraz ide domov / ty zoologická záhrada najmenších rozmerov / a smutne prežívajících tvorov / ty telenovela, môj vrah, môj horor / a mafiánsky hrob / ty radostný beh domov / ty rybolov slov / ty smrtonosná pasca,“¹³⁴ pokouší se Piussi vyslovit složitost města i svého vztahu k němu. Ondřej Bezr v této souvislosti připomíná skladby Vlastimila Třešňáka, především *Madam Prahu*¹³⁵.

V textech Lucie Piussi se objevují konkrétní realie, ulice, místa – a v nich lidé, „bratislavský pankáči / čávovia“¹³⁶ a pracháči / obchodníci s umením / páni z reklamy (...) tuneláři, flákači / pušky starej mafie / majstri recesie (...) prominenti, fašouni / divní patróni“. V ulicích se prolínají rozmanité osudy, potkávají se ti „v plnke“ [= zaopatření, takzvaně ve vatě] i „bez zubov“, každý člověk s sebou nese jiný příběh, dokonce i když vzešli kdysi ze stejné komunity jako ti, o nichž se zpívá v písni *Bratislavský pankáči*¹³⁷. Už z krátkého úryvku je patrné, že Piussi není jen básnířkou pocitů, ale také názorů, jimiž se otevřeně vyjadřuje k problémům naší současnosti. Její osobní výpověď odráží zároveň generační zkušenost lidí, kteří jako dvacetiletí s nadšením prožívali období těsně po revoluci a postupně zjišťovali, jak trpké je někdy sžít se se svobodou („sloboda je to, čo ťa najviac irituje (...) je ako žena, čo ťa nemiluje“¹³⁸). Přestože si zachovali víru v demokracii, dnes nedokážou skrýt rozčarování nad tím, jak sílí politická korupce, národnostní a rasová nesnášenlivost, nebo – vrátíme-li se k prostředí města – privatizace veřejného prostoru a vliv developerů.

V písni *Sladké večery v Stoke*¹³⁹ například textařka připomíná legendární divadelní scénu, která musela ustoupit komerční výstavbě na dunajském nábreží. Její zkázu vnímá jako projev celkové bezkonceptnosti rozvoje města, koordinovaného

¹³⁴ ŽIVÉ KVETY (2016). *Nové poschodia* [CD]. Bratislava: Slnko records.

¹³⁵ BEZR, Ondřej (2016). Živé kvety stále voní, i když jemněji [online]. Cit. 2017-01-19.

http://www.lidovky.cz/zive-kvety-recenze-0al-/kultura.aspx?c=A160810_141758_ln_kultura_bezr

¹³⁶ Z romského „čhavo“ – chlapec. V bratislavské městské mluvě se „čávo“ používá zhruba ve významu „frajer“.

¹³⁷ ŽIVÉ KVETY (2016). *Nové poschodia* [CD]. Bratislava: Slnko records.

¹³⁸ ŽIVÉ KVETY (2005). *Sloboda* [CD]. Bratislava: Slnko records.

¹³⁹

pouze penězi, i jako výraz lhostejnosti politické moci, která se může dále stupňovat, „a nebude to sladké“. Citlivost vůči zásahům do městského prostoru, u rockerů snad trochu neobvyklá, může souviset s tím, co bylo řečeno v úvodu, a sice že právě Bratislava byla v předlistopadovém období v tomto směru silně poznamenána a umělecky smýšlející lidé se snaží upozornit, že k nepromyšleným a nevratným zásahům dochází i dnes.

Ústřední myšlenky alba *Nové poschodia*, vztah k městu stejně jako obava o další vývoj společnosti pronikly také do výtvarného zpracování obalu CD (viz příloha této práce). Jeho dominantou je Bratislavský hrad naskládaný v několika patrech nad sebou, groteskní objekt, který jako by ironicky reflektoval přepjaté národovectví. I přesto, že se povážlivě naklání a už se do něj chystá zakousnout rameno likvidačního stroje, na vrcholu stojí jeřáb a přistavování „nových poschodí“ evidentně pokračuje, jako by bylo všechno v nejlepším pořádku. Špičku této novodobé babylónské věže překvapivě tvoří panelák, který se svou všedností až plebejstvím snaží vyrovnat její nesmyslnou pompéznost. Do centra pyramidy, jako špatné svědomí města, je umístěna budova tzv. cvernovky, bývalé továrny na nitě, která se po zastavení výroby stala kulturním centrem a o jejíž budoucí využití panují spory. V koláži se objevují další autentické bratislavské budovy a nápisy ze staršího i novějšího období, vtipně transponované na neobvyklá místa („Diétna jedáleň“ se ocitá na komíně, tamtéž umístěný starý červený trolejbus nese nápis „Rýchly internet“, miniaturizovaný mrakodrap Národní banky Slovenska se vyklápí z korby nákladního auta). Oprýskaný domovní štít „Čistiareň – Putzerei“ odkazuje na někdejší společné soužití několika národností a tvoří nenápadnou protiváhu obřího, přísně slovenského „hradního dortu“.

Při porovnání prostředků tematizace města u několika umělců v období po roce 1989 lze sledovat, z jak rozmanitých pozic je možné ke zpracování látky přistoupit. Přičteme-li k tomu ještě různorodé způsoby ztvárnění tématu v předchozích dekadách, zjistíme, že uzavřít exkurs do rockové Bratislavy syntetizujícím a obecně platným závěrem není snadné a ani příliš účelné. Zůstaneme-li pouze u textů zde představených, můžeme si ovšem všimnout jednoho zásadního rysu: téměř všude funguje město jako prostředek interakce, místo pro setkávání lidí, které v ideálním případě iniciuje i jejich vzájemné porozumění. Tam, kde může být lidské soužití problematizováno (sídliště, panelový dům), je patrná tendence se vůči

tomu vymezit a hledat alternativu, nikoli zatratit město jako celek. Nesetkáme se proto ani s vysloveně záporným pojetím města ve smyslu ztělesnění civilizačního kolapsu, zdroje odcizení mezi lidmi a přírodou či mezi lidmi samotnými. Cílem tohoto článku nebylo podat úplný přehled slovenských (nebo i jen bratislavských) rockových textů, které se dílčím způsobem motivicky nebo rozsáhleji tematicky vztahují k prostředí města, spíše poukázat na to, že způsob zobrazení města zde má zřetelnou vývojovou linii, pokusit se postihnout základní aspekty tohoto vývoje, které mohou souviset i s relativní liberálností slovenské kulturní politiky v období normalizace, a odhalit specifika, kterými právě Bratislava na své obyvatele – hudebníky, zpěváky a textaře – působila a působí.

PRAMENY

- BANKET (1986). *Bioelektrovízia* [LP]. Bratislava: Opus.
- BEZR, Ondřej (2016). Živé kvety stále voní, i když jemněji [online]. Cit. 2017-01-19. http://www.lidovky.cz/zive-kvety-recenze-0al-/kultura.aspx?c=A160810_141758_ln_kultura_bez
- ELÁN (1986). *Detektívka* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1983). *Elán 3* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1994). *Hodina angličtiny* [CD]. Praha: BMG Ariola.
- ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music.
- ELÁN (1988). *Nebezpečný náklad* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1987). *Neviem byť sám* [2 LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1982). *Nie sme zlí* [LP]. Bratislava: Opus.
- HORKÝŽE SLÍŽE (2002). *Kýže sliz* [CD + textová brožura]. Praha: EMI.
- KALI a kol. (2010). *Mladá Petržalka* [online]. Cit. 2013-02-28. <http://www.youtube.com/watch?v=jlCCJLdB8qE>.
- L.U.Z.A. (2007). *3mená4písmená* [CD]. Praha: EMI.
- PRÚDY (1990). *Zvoňte zvonky* [LP]. Bratislava: Opus.
- RŮZNÍ UMĚLCI (1986). *Dvaja* [LP]. Bratislava: Opus.
- TUBLATANKA (1987). *Skúsime to cez vesmír* [LP]. Bratislava: Opus.
- VÁŠOVÁ, Alta (2009). *Sladké hry minulého leta*. Bratislava: Slovart.
- ŽBIRKA, Miroslav (1986). *Chlapec z ulice* [LP]. Bratislava: Opus.
- ŽIVÉ KVETY (2016). *Nové poschodia* [CD]. Bratislava: Slnko records.
- ŽIVÉ KVETY (2005). *Sloboda* [CD]. Bratislava: Slnko records.

LITERATURA

- BRHLOVIČ, Peter (2011). K anatómii cenzúry rocku na Slovensku (1958—1989). *Musicologica* [online]. Cit. 2016-01-15. <http://www.musicologica.eu/?p=219>
- BROŽÍK, Vlado (1982). Ôsmy svetadiel. *Populár* 14, č. 6, s. 26–27.
- DANKO, Štefan (2012). *Od praveku k rokenrolu. Ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál.
- HORÁČEK, František (1988). Že mi je ľúto. *Melodie* 26, č. 3, s. 27.
- HORVÁTH, Vladimír a kol. (1982). *Dejiny Bratislavy*. Bratislava: Obzor.
- JASLOVSKÝ, Marian (2007). *Collegium Musicum*. Bratislava: Slovart.
- JASLOVSKÝ, Marian (2008). Hammel, Varga, Peteraj, Štrasser – Cyrano z predmestia. *SME* [online]. Cit. 2013-02-14. <http://www.sme.sk/c/3903500/hammel-varga-peteraj-strasser-cyrano-z-predmestia.html>.
- JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart.
- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst.
- MUSIL, Jiří (1985). *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda.
- MUSIL, Jiří (1977). *Urbanizace v socialistických zemích*. Praha: Svoboda.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2009). Když se ego pere s ulicí. *A2* [online]. Cit. 2013-02-12. <http://www.advojka.cz/archiv/2009/19/kdyz-se-ego-pere-s-ulici>.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2012). V zajetí ulice. Poznámky ke slovenskému rapu. *A2*, 8, č. 2, s. 17.
- SNOPKO, Ladislav (1988). Klaun v masce člověka. *Melodie* 26, č. 8, s. 4.
- TESAŘ, Milan (1992). *Elán. Rock na život a na smrt*. Bratislava: Champagne avantgarde.
- ULIČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart.
- VACKOVÁ, Barbora (2009). Cizinec v ideální společnosti. In: FERENČUHOVÁ, Slavomíra a kol. (eds.). *Město: Proměnlivá nesamozřejmost*. Brno: Masarykova univerzita.
- VAGOVICH, Marek (2012). Je slovenský hip-hop mrtvý? *Týždeň* [online]. Cit. 2013-02-20. <http://www.tyzden.sk/nazivo-doma/je-slovensky-hip-hop-mrtvy.html>
- ŽBIRKA, MIROSLAV (2012). *Co bolí, to přebolí*. Bratislava: Ikar.

Závěr

V pěti studiích jsme z různých úhlů pohlédli na vybrané písňové texty, převážně rockové, které vznikly v českém a slovenském jazyce v uplynulých padesáti letech. Naším cílem nebylo poskytnout komplexní přehled, ale podrobit texty zevrubnější analýze v poměrně úzce žánrově a motivicko-tematicky vymezených oblastech.

Ačkoli na sebe jednotlivé studie přímo nenavazují, jsou řazeny přibližně chronologicky, aby bylo možné sledovat obecné vývojové tendence v rockové hudbě, které se promítly i v textech. Úvodní studie *Postava tuláka v populární hudbě 60.–70. let* byla ještě z velké části zakotvena v období politického uvolnění v druhé polovině 60. let a právě na postavě tuláka, představující určitou personifikaci osobní svobody a svobody pohybu, pozorujeme dozrívání uvolněných poměrů až do počátku let sedmdesátých.

Druhá a třetí studie se zaměřují už na normalizační období. Předmětem naší pozornosti jsou dva směry, do značné míry protichůdné, jimiž se rocková hudba po roce 1969 ubírala. Artrock představoval v době zesíleného politického tlaku pro řadu hudebníků východisko z dilematu, jak moci setrvat na profesionální scéně, a přitom se nevzdat rockového přesvědčení. Realizoval se nejčastěji formou monotematických projektů, komponovaných jevištních pořadů a koncepčních alb. Náměty a jejich textová zpracování odrážely celkovou atmosféru 70. let a podobně jako soudobá sci-fi literatura či film se snažily zodpovědět otázku budoucího soužití člověka s dalšími lidmi a planetou Zemí. Ve studii *Dialogy s artrockem* to dokládáme na příkladu koncertních pořadů, resp. LP desek *Dialog s vesmírem* skupiny Progres 2 a *Prázdniny na Zemi* skupiny Olympic.

Na rozdíl od rozsáhlých artrockových suit se hardrock snažil vrátit k někdejší rockové přímočarosti, k jednoduchým písničkám se zapamatovatelnou melodií a rytmem. Ve studii *Projevy angažovanosti v českém hardrocku 70.–80. let* se věnujeme průsečíkům hudby na první pohled drsné a nekompromisní s prvky společenské angažovanosti, konsensuální ve vztahu k požadavkům kladeným na socialistické umění. Spatřujeme je zvláště v textech Ladislava Vostárka pro skupinu Katapult, které se obvykle vyznačují homogenním půdorysem s mravonaučným poselstvím. Texty Františka Ringo Čecha pro Jiřího Schelingera, byť také mnohdy nesou výchovný apel, jsou v tomto směru vynalézavější.

Druhá část rigorózní práce se zabývá texty slovenských autorů, skupin a zpěváků. Ve studii *Poetika prvních slovenských rockových textů* si všímáme toho, že ačkoli se na Slovensku text v mateřském jazyce prosadil o něco později než v českých zemích, texty na první slovenské beatové desce *Zvoňte zvonky* (1969) se vyznačují vysokou úrovní, k níž ve stejném období jen obtížně hledáme český ekvivalent. Došlo zde ke šťastnému spojení vlivů folkloru a soudobé městské civilizace, přímočarosti s působivou obrazností, lyriky s epikou, vážnosti s humorem. Paradoxem je, že ačkoli deska vznikla kompilací hotových písní, výsledek navozuje dojem promyšleného konceptuálního alba. Téma se rozvíjejí a variují, jednotlivé skladby jsou řazeny v logické posloupnosti a tvoří kompaktní celek.

Poslední studie je nejrozsáhlejší a pokouší se proniknout do „kontextu a vývoje zobrazení města“ v textech slovenských, až na jednu výjimku bratislavských skupin. Hledisko literárněhistorické zde propojujeme šířeji s poznatky sociologickými, urbanistickými apod. Tato studie má zároveň nejširší časový záběr, od konce 60. let až do současnosti. S trochou nadsázky bychom ji mohli označit i jako syntetizující, neboť se sem – neplánovaně – vracejí motivy ze všech předchozích. Tuláci-vydědenci z přírody přecházejí do podchodů a pasáží; varující artrockový pořad o pasti moderní civilizace by se mohl odehrát i na sídlišti v Petržalce mezi tisíci stejnými okny, za nimiž tváře osvícené modrou obrazovkou sledují tentýž televizní program. Tvorba hip-hopových umělců nebo skupiny Živé kvety zase dosvědčuje, že i v dnešní době existuje angažovaná píseň, vyvrací ovšem negativní konotace, které jsou s tímto slovním obratem spojeny z dřívějšíka, neboť angažovanost zde není podřízena direktivě shora, ale vychází z osobního přesvědčení autora či zpěváka. Přitom ji lze pojmut netriviálně, s básnickou imaginací podobnou té, která otiskla hlubokou stopu na albu *Zvoňte zvonky* a vytvořila důstojný fundament pro všechny pokračovatele rockového textařství.

Anotace

Rigorózní práce zahrnuje pět studií, jejichž společným jmenovatelem je text rockových písní psaný v českém a slovenském jazyce od konce 60. let do současnosti. Jednotlivé příspěvky netvoří komplexní pojednání o rockovém textu v daném období, nýbrž sledují jeho dílčí výseky, vymezené buďto žánrově, tematicky a motivicky, nebo kombinací obojího.

V úvodní studii se věnujeme motivu tuláctví a jeho proměnám od 60. do počátku 70. let. Následující dvě studie, pojaté spíše žánrově, se posouvají dále do období 70.–80. let. Zabýváme se zde genezí uměleckého rocku a podrobně analyzujeme vybrané artrockové projekty. Jako jistý protiklad k artrocku lze vnímat hardrock, v jehož textech se zaměříme na specifické prvky společenské angažovanosti.

Závěrečné dvě studie se orientují na slovenskou hudební scénu. Všímáme si počátků tamějšího rockového textu a v závěrečné studii akcentujeme úzce vymezenou tematicko-motivickou oblast (město a jeho lidé) v textech bratislavských rockových, ale také hip-hopových umělců.

Klíčová slova: písňový text; rock; Československo

Reading rock. Five articles about the Czechoslovak rock lyrics

Summary

This thesis includes five several papers, which are focused on lyrics in Czechoslovak popular music, especially rock, since the end of 1960s up to the present.

The first paper *Figure of vagabond in pop music in 1960s–1970s* deals with this specific theme in lyrics, not very typical for rock and pop, and its development. The second paper, called *Dialogues with artrock*, follows the beginnig of conceptual records in late 1960s and subsequently expansion of artrock performances in 1970s. As an opposite to artrock we can see genre of hardrock. In the paper *Social activism in Czech hardrock music in 1970s–1980s* we identify various examples of social activism, e. g. against alcoholism, speeding, crime etc. Topics like these were popular between musicians at that time, because the communist regime accepted them as ‚activistic‘ enough, although the authors avoided strictly political area.

The second part of thesis concentrates on Slovak lyrics. The paper *Poetics of the first Slovak rock lyrics* deals with songs by the group Prúdy in late 1960s and shows the specific function of pop music in social context at that time. It also compares the first Slovak rock record to the work of Czech groups in this period. The final paper *Context and development of the theme of city in lyrics by Bratislava rock groups* focuses on the projection of space of city in several lyrics, which have been realized by Bratislava rock groups and singers since the end of 1960s. It follows their characteristic features, development and modifications. The analysis is based on the context of cultural politics as well as the historical and architectural transformation of Bratislava after the World War II.

Key words: lyrics; rock music; Czechoslovakia