

Hudební inspirace v poezii

Jestliže příznivci básnického experimentu vycházeli z programového přesvědčení, že oslabení komunikačních možností tradiční poezie a vyprázdnění básnického jazyka je možné zabránit destrukcí tohoto jazyka, jeho konvenčních výrazových prostředků a vytvořením nových, umělých básnických forem, pak jiní autoři hledali a nalézali možnost inovace tradičního básnického výrazu a jeho naplnění aktuálním životním pocitem v návratu k politicky nezprofanovaným písňovým a hudebním formám. Poezie těchto autorů se tak inspirovala převážně – v rámci budovatelské kultury potíranou, později s rozpaky postupně akceptovanou – populární hudbou, jazzem a tvorbou písničkářů v širokém spektru jejich hudebních možností. Přesvědčení o tom, že „se musí vrátit hudba do poezie, stejně jako příběh do prózy“ (Josef Kainar) a že existuje hluboké sepětí hudby a poezie, nacházelo umělecký výraz v písňích-básních řady autorů, textařů i básníků.

I když se budovatelská kultura počátku padesátých let snažila aplikovat ždanovovské teze o jazzu jako socialismu nepřátelském hudebním směru, dílčí kontinuitu v této době udržovaly některé orchestry (Gustava Broma, Karla Vlacha a později Karla Krautgartnera), které se orientovaly na taneční hudbu více či méně jazzem ovlivněnou. Naplno se však jazz v Československu začal znovu rozvíjet až od poloviny padesátých let; koncem desetiletí se již například v pražské Redutě na Národní třídě hrál pravidelně. S jazzem byly úzce spjaty počátky divadla Semafor a skladatele Jiřiho Šlitra, v šedesátých letech pak pro osobité hledání vztahu mezi literaturou a českou jazzovou hudbou měly velký význam dvě inspirativní osobnosti: Luděk Hulan a Karel Velebný. Basista a skladatel Luděk Hulan soustavně rozvíjel možnosti vzájemného působení jazzu a poezie (LP desky Poezie a jazz I., II., 1965, 1967 s básněmi Langstona Hughese, Kennetha Rexrotha, Andreje Vozněsenského, Václava Hraběte a Václava Honse) a byl stálým účastníkem nočních jam sessions v poetické vinárně Viola. Multiinstrumentalista Karel Velebný hrával zase pravidelně se svým S+HQ a příležitostnými hosty v jazzovém klubu Reduta. Kolem těchto osobností se v prostředí malých klubů, divadel, kaváren a restaurací sdružovali další jazzoví hudebníci, zpěváci, textaři – pianisté Rudolf Rokl a Karel Růžička, kytarista Rudolf Dašek, saxofonista a flétnista Jiří Stivín, bluesová zpěvačka Eva Olmerová a mnoho dalších. Jazzovou a bluesovou orientaci posilovaly i některé ediční a překladatelské počiny: výbor z veršů Langstona Hughese Černoch si zpívá blues (1957) a překlad básní Vachela Lindsaye (Kongo, 1961), obdobnou roli sehrála i antologie Americká lidová poezie (1961).

■ Hledání básnické svébytnosti písňových textů

Poezie spjatá s písní, a to poezie odlišná od té, která byla ještě nedávno psána pro masovou píseň a sborový zpěv a proklamovala svou společenskou angažovanost, pronikala do divadel a klubů (Reduta, Semafor ad.), do znovu se konstituující populární hudby, zněla ve vystoupeních písničkářů, objevovala se ve filmu a v prvních českých muzikálech. Již od počátku velmi produktivní a během šedesátých let stále vlivnější hnutí tzv. divadel malých forem utvářelo prostor pro inspirativní sepětí hudby, slova a dramatické akce a v souvislosti s tím i pro nové formy veřejného uvádění poezie. Vysoká dobová prestiž literatury i důraz na slovní formulaci myšlenky se promítly i do obecně vysoké úrovně písňových textů a popularity tvůrců, kteří odmítli vytvářet „váznou“ poezii a vypravili se, vedeni humorem, ironií, intelektuální hravostí či sarkasmem, do oblastí ležících na okraji zájmu „vysoké“ poezie (Jiří Suchý, Jaroslav Jakoubek, Jan Vodňanský, Pavel Kopta, Jan Schneider aj.).

Důraz na významovou složku písně usnadňoval také pokusy textovou složku písní osamostatnit a vydat ji knižně jako specifickou podobu poezie. Tato praxe měla svá úskalí, neboť ve srovnání s básněmi primárně určenými ke čtení, vázanými na tištěné slovo, byla zpívaná poezie určena k poslechu, což se promítalo i do její tvarové podoby. Knižním vydáním byla textová část ochuzena nejen o hudební rozměr a zprostředkující roli osobnosti interpreta, ale především byla podrobena jinému způsobu recepce. Přesto se v průběhu šedesátých let začínaly vydávat knížky, jež přinášely tištěné komponované soubory písňových textů, snažící se čtenáře oslovit svou uměleckou hodnotou a poetičností obdobně jako tradiční poezie. Literární kritika se neshodla na jednoznačném postoji k podobným pokusům: kolísala mezi sympatiemi přijímajícími tištěné písňové texty jako poezii a jejich odmítáním s poukazem na kvalitativní i recepční rozdíly.

Prvním takovýmto edičním počinem rozšiřujícím oblast poezie směrem k písňovým textům byla sbírka písní Jiřího Suchého *Klokočí. Písničky 1954–1963* (1964). Pro tento vstup písňových textů do hájemství poezie byl příznačný skrytý obranný doslov básníka Josefa Bruknera ke knize: „Písničky Jiřího Suchého jsou písničky. Jsou nedílně spjaty s hudbou, vedle níž vznikaly. Žijí naplno na pódiu, nebo na jevišti mezi lidmi, kde vlastně byly dotvořeny. Jestliže se teď octly v tichém záhradní knihy veršů, vyžadují od nás, abychom pochopili, že toto místo je pro ně trochu nezvyklé a zvláštní. Chceme-li jim porozumět až do konce, bude třeba je číst tak, abychom je čtouce slyšeli.“

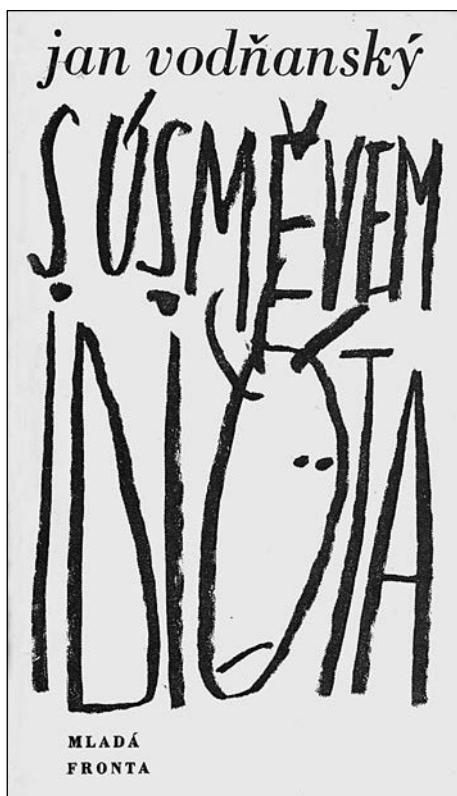
Suchého texty, neodmyslitelně spojené s hudbou Jiřího Šlitra a na jejím pozadí také čtenářsky přijímané, navazují na tradici meziválečné avantgardy (uplatnění principů hry, poetismus, jazzová inspirace, optimistická koncepce „světa, který se směje“, hry Osvozeného divadla) a zároveň se ne bez souvislosti k poezii všedního dne posouvají k pólu každodenního života. Řada

textů je založena na poetizaci běžných, banálních situací, motivů a životních příhod. Základním úhlem pohledu je nejen tato poetizace banality, ale i vlnidný, shovívavý, inteligentní a místy i posmutnělý humor obzírající nehrdinský svět současníků. Pro Suchého texty je příznačný humoristický a parodistický postoj k světu. Mnohé básně sbírky Klokočí i dalších knižních souborů písňových textů (*Motýl*, 1965; *Pro kočku*, 1968; *Písničky*, 1969) jsou komickou perziflází výchozího tématu, zvoleného žánru, příběhu či lyrické situace. V uplatnění parodie jako jednoho z ústředních principů zobrazení světa se projevuje jak tendence k herní kreativitě, tak i vědomé rozrušování společenských, estetických i literárních norem, konvencí a klišé.

Bohatá asociativní obraznost poetického charakteru, invenční jazyková komika založená na prolínání knižní a hovorové češtiny i na využití slovních hříček, kalambúrů a nápaditých rýmů spolu s poetizací všedních věcí, dějů, situací a s citovou bezprostředností vytvářely osobitost poetiky Suchého písňových textů. Svým jemně ironickým způsobem rozbíjely pateticky přísný ideologický kánon i postupy poezie dřívějších let a přispěly k osvobození básnického slova z područí ideologie. I Suchého básně z konce šedesátých let, které nevznikaly jako textový doprovod písní a využívaly volný verš a další možnosti tradiční poezie (*Med ve vlasech*, 1970), dokládají jednotu autorovy poetiky a jeho vidění světa.

Významným textařem, nabízejícím ještě bohatší žánrové rozpětí, než měla písňová tvorba Jiřího Suchého, byl PAVEL KOPTA, který začal již v době gymnaziálních studií psát texty pro Jiřího Šlitru, později překládal slavné francouzské šansony autorů jako byli Edith Piaf, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Brassens či Jacques Brel i francouzskou poezii. Stal se textařem řady významných skladatelů a interpretů populárních písní (např. Hany Hegerové), přičemž dokázal bravurně napsat text k písním různého charakteru (kuplet, šanson, blues, swing, rock) a podtrhnout a dotvořit interpretovu osobitost. Jeho nejlepší písňové texty představují svěbytnou podobu lyrické poezie svou nekonvenční obrazností, náladovou a citovou sugestivností i suverénní formální výstavbou. Jeho písňovou tvorbu z let 1950–65 shrnuje sbírka *Piš* (1967), která je žánrově i pocitově značně pestrá a osciluje mezi smutkem i humoristickou nadsázkou. Vedle vlastních autorských písní přináší i překlady či parafráze cizí i epigramaticky a satiricky zaměřené drobné několikaveršové hříčky, „nekrology“.

Mezi další úspěšné textaře, kteří byli vydáním výboru textů „povyšení“ mezi básníky, patřil i autor mnoha šlágrů Ivo Fischer, jehož sbírka *Písmena: Do re mi fa sol la si do* (1970) přinesla řadu populárních textů z let 1956–69. Velkou část zde představují svěbytné parafráze angloamerických autorů i lidových písní, interpretované například Waldemarem Matuškou. K podobně laděným sbírkám písňových textů lze počítat i knihu JAROSLAVA JAKOUBKA *Písničky* (1966), která tíhne více k šansonovému pojetí zpívaného textu, ke zvukomalebnosti a hravosti, odkazující k divadlům malých forem.



Obálka Libora Fáry, 1969

V kontextu scénické spolupráce s hudebníkem Petrem Skoumalem vstoupily do širšího povědomí písně a texty JANA VODŇANSKÉHO. Kniha *S úsměvem idiota* (1969) je budována na humoristické nadsázce, parodii, perzifláži, čerpá ze studentské recese, z poetiky nonsensu, černého humoru a prostřednictvím intelektuální hry na „idiota“ směřuje ke kaleidoskopickému pásmu, skládanému z útržků řečnických frází, infantilních nesmyslů, paradoxních tvrzení a poetických nápadů, které jsou řetězeny v ustavičném prolínání a míšení jazykových, stylových i myšlenkových rovin vysokého a nízkého, komického a tragického, intelektuálního a stupidního. Texty jsou pravidelně překvapivě pointovány a tím je rozrušována jejich významová jednoznačnost a znejišťován jejich celkový smysl. Vodňanského písňová poetika vyhraněně dokumentuje osvobodivé myšlenkové i poetické možnosti absurdity.

■ Poezie a blues

Dominantním písňovým literárním žánrem jazzové proveniencie se stalo poezii šedesátých let blues, které se proměnilo z původní podoby sólového zpěvu amerického černošského folkloru v pevnou hudební formu, stalo se jedním ze základních zdrojů jazzu, ale i podstatnou inspirací některých proudů a interpretů populární hudby (rhythm and blues, soul; Janis Joplinová, Bob Dylan), podnětem literární tvorby i žánrem lyrické poezie.

Poetiku bluesových textů charakterizuje improvizací volnost, s kterou jsou seskupovány některé tradiční motivy tohoto prožitku světa – slunce, řeka, pole, hřbitov, láska, vězení, železnice, cesta – evokující pocity bolesti a samoty, nenaplněné lásky a marné touhy, existenciální nejistoty a všeprostopujícího smutku. Blues zprvu vyznačovala tříveršová strofa s různě opakovanými variacemi prvního verše nebo jeho částí v dalších verších a strofách, postupně docházelo k rozmanitějšímu členění a strukturální rozvolněnosti

textů, v nichž se vedle základní bluesové nálady uplatňuje princip stupňovitého rozvíjení výchozího tématu spolu s opakováním a variacemi jednotlivých motivů či ustavičně se vracejících textových segmentů. V literatuře se blues odpoutalo od výchozí hudební formy a stalo se svébytným žánrem lyrické poezie vyjadřujícím pocity samoty v nepřátelském světě, únavy, deprese a zoufalství ze života, milostné deziluze, nostalgie z uplývajícího času i sociálního vzdoru.

Když se česká poezie šedesátých let nechala znovu inspirovat bluesovou poetikou, nepřímou poukázala na dlouhou domácí tradici, která započala ve dvacátých letech v rámci avantgardního obdivu k jazzu. Zároveň tím však nezastřeně manifestovala své zaměření na americkou hudební a literární scénu, na autory využívající bluesové inspirace: černošské básníky Langstona Hughese a Williama Cuneye, na ohlasy blues u Carla Sandburga či W. C. Williamse, u tzv. beat generation (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti), případně i na folkovou linii populární hudby (Bob Dylan). Tato orientace s sebou nesla i představu, že jazz je uměním univerzální platnosti, existenciální a citové naléhavosti, sociální revolty i projevem lidské touhy po svobodě.

Řada bluesových básní je i mezi Suchého písňovými texty: některé jsou již přímo v titulu takto žánrově označeny (Šedé blues, Ranní blues, Blues na cestu poslední, Želví blues, Melancholické blues, Papírové blues), jiné odkazují k blues svým tématem, jeho rozvíjením a hlavně životním pocitem. Lyrický mluvčí těchto básní bývá smutným klaunem, svět kolem šedne, smysl života se ztrácí a člověk tone v sirobě: „Stoly jsou opuštěné / A židle vychladly / Srdce vyložené / jako to zábradlí / Muž stojí smutno je mu / Už smát se není čemu / Inu ovšem / Už je po všem / Už je konec všemu“ (Svítání). Přes tóny smutku a řadu bluesových básní je však celkové zaměření Suchého textů jiné – důvěřivě optimistické, hravé a lidsky vlídné.

Nejvýraznější dobovou básnickou podobou bluesové inspirace byla poezie dvou básníků ze dvou odlišných generací: Josefa Kainara a Václava Hraběte.

Již ve sbírce *Lazar a píseň* JOSEF KAINAR (1960) proti symbolickému obrazu cynického pana Lazara, bloudícího městem jako nenápadná zhouba všech pozitivních projevů života, staví obrodnou a autentickou moc písně: „Chce se nám zpívat, / zpívat doopravdy, / a žít se nám chce, / žítí doopravdy, / a vědět, proč nám hlava sedí na krku / a též proč jedna s jednou / vždycky zplodí dvě.“ I sbírka *Moje blues* (1966) vyrostla z autorovy niterné fascinace jazzem, která provázela začínajícího básníka od konce třicátých let až do konce jeho života, zavedla ho zprvu dokonce ke krátké profesionální kariéře hudebníka v ostravském a zlínském tanečním orchestru, později nacházela výraz v jeho textech populárních písní, v překladech a parafrázích známých bluesových skladeb a promítla se i do mnoha jeho básní.

Využití bluesové inspirace v básních z šedesátých let bylo součástí Kainarova obratu od tematiky celospolečenské k zachycení individuálního životního osudu, snahy překonat svou umělecky problematickou tvorbu z počátku padesátých let a bylo i návratem k jeho básnickým východiskům. Pro sbírku *Moje blues* je tak příznačný osobní, bilanční, konfesijní a recitativní tón básnické výpovědi, posílený mnohostranným prožitkem hudby.

Kniha je komponována na dvoudílném půdorysu. Její první část ještě přináší v pásmových skladbách reflexivního zaměření tematiku širšího společenského záběru (vzpomínky na válečná léta a na květen 1945, sovětská raketa na Měsíci, smrt Patrice Lumumby) a je otevírána i uzavřena motivem hudby (Klavírní koncert, Malá půlnoční hudba), druhá již soustřeďuje Kainarova blues. Mezi oběma částmi není hluboký významový předěl, vztah mezi nimi je posílen nejen motivem hudby, ale i důrazem na existenciální zpověď. Zatímco však první část je směřována k obecnějším úvahám, druhá je zaměřena k vyjádření osobní situace lyrického mluvčího.

V řadě motivů, situací i náznaků epických příběhů se Kainar v této sbírce vracel ke své starší tvorbě období Skupiny 42: objevovaly se zde motivy trýznivého dětství a válečného mládí, lokomotivy a jejich topiči, železnice a opuštěná nádraží, odvrácená strana města a periferie života. Pro lyrický subjekt a protagonisty těchto básní je příznačná existenciální nejistota – lidé v této sbírce jsou vrženi do života, vymknuti ze svých osudů, jsou vadným kalkulem, jsou „nezaručení, ale též neodvysílaní“: „Nebyl jsem zrozen / Byl jsem jenom vhozen / Do té vody / Do té černé vody // Která se žití nazývá.“ Jako posílení této existenciální nejistoty působí i Kainarova všudypřítomná ironie, která již ze své podstaty znejišťuje, převrací a ruší výchozí jistoty a prvotní významové kontexty výpovědi. Motivy samoty v cizím prostředí, křivolaké životní cesty, nenaplněné lásky a podvedené touhy, pocity společenského outsidera zaskočeného obludnou manipulací i vlastní slabostí, sklíčenost, smutek, deprese, ale i pobouření, vztek, sarkasmus a černý humor, střídání citu a skepse, základní situace existenční, existenciální a citové nejistoty, to vše souznívá v Kainarově sbírce s životním pocitem bluesového charakteru: „Slituj se nade mnou / Že mám dvě oči v hlavě / Dvě smutný noty / Utržený z blues / Slituj se nade mnou / Že v sobě mám svou duši / A v duši že mám kornet stříbrný.“

Některá Kainarova blues vycházejí z obecně známého mýtu, příběhu, vzpomínky či situace, aby tento výchozí prvek ironicky demaskovala a parodisticky reinterpretovala. Tak se například příběh biblického Kaina, „vrahounka malého“, stává obžalobou slepé davové nízkosti a lidské zášti. Známa situace člověk versus nadosobní úřad je podobenstvím o existenciálním „vymknutí“ jedince z řádu a o jeho předurčenosti k smrti. Jiné básně – převážně milostné inspirace – variují pocity touhy, ale i samoty a nenaplněné lásky a je pro ně typická intimní a jednotná lyrická nálada posmutnělé nostalgie i využití motivů charakteristických pro bluesové texty (motivы vlaku, železnice a nádraží, hudby

a hudebních nástrojů, biblické motivy upomínající na původní černošské spirituály a gospely).

V Kainarových blues se ozývají také tóny protestu proti zvyku, konvenci, manipulaci s člověkem, proti davovým psychózám a dobovým iluzím: tyto motivy vzdoru a pohrdání se příznačně prosazují na kompozičně významově nejaktualizovanějších místech bluesového oddílu – v úvodním Kainovu blues („Jak lidi uštvoú toho koho uštvoú / A je v té zášti proti komukoliv / něco svatého / a staršího / Než my / A pak Té sprostoty / Co přitom kolem šplíchně“) a v závěrečném Blues o tom, co chceme („Jak se tak zvětšujuú úřední formuláře / Náhrobní kameny jsou / čím dál mrňavější // Jako by pod nima už nedřímali lidé / po lidským žití / po tý hrozný túře / Ale pudlíci / o kterých Co se ví / Kdo je kdy vyváděl počúrat ulici“).

Doplňkem sbírky *Moje blues* se stala knížka jeho písňových textů, překladů a parafrází bluesových evergreenů *Miss Otis lituje...* (Praha 1969). Ve srovnání s náročnou představou poezie, realizované v bluesových skladbách předchozí sbírky, je tento soubor jednodušší, konvenčnější, více spjat s výchozími nápěvy, které určují a limitují formální strukturu jednotlivých textů. Ironická disharmonická dominanta sbírky *Moje blues* je zde oslabena, ustupuje písňové harmonii, a o to více se zde uplatňují prvky humoru a hry s výchozími originály, s jednotlivými bluesovými motivy, významovými a jazykovými možnostmi rýmu, s parodistickým využitím obecné češtiny, slangu a hovorové řeči. Žánrový a tematický záběr sbírky je širší, vedle typických bluesových textů a parafrází (např. Blues o kolejích podle Langstona Hughese, které proslavila mimořádná interpretace Evy Olmerové) se v závěru objevují i texty jiného charakteru s náměty historickými i současnými. Sbíрка ukazuje, jak blízko měla tato Kainarova inspirace písní k tvorbě tehdejších mladých textařů Jiřího Suchého, Pavla Kopty či Jana Vodňanského. Posmrtně vyšla ještě edice Kainarových časopisecky publikovaných textů z let 1966–71 *Včela na sněhu* (1982, ed. Miloš Pohorský), která obsahuje i jeho další písňové texty. Celoživotní ovlivnění bluesovou poetikou dokládá také výbor *Stará a nová blues* (1984, ed. Miloš Pohorský).

Trvalé okouzlení jazzem lze vysledovat ve sbírce JAROMÍRA HOŘCE *Půlnoční jam session*, která byla původně přichystána k vydání na konci šedesátých let (Toronto 1977; 1996).

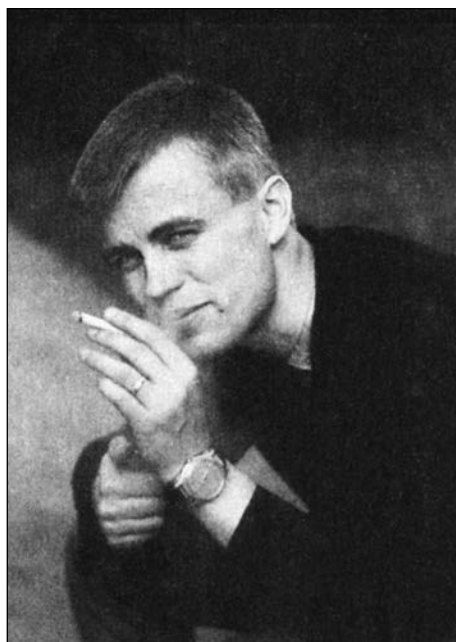
Jazzová a bluesová inspirace se výrazně promítla také do básnické tvorby jednoho z představitelů mladé poezie šedesátých let, VÁCLAVA HRABĚTE, který za svého života (zemřel v pětadvaceti letech v roce 1965) uveřejnil jen nemnoho básní. Na postupném zveřejňování jeho tvorby měl hlavní podíl recitátor Miroslav Kovářík, kterého nejprve inspirovala k poetickému pásmu (Docela malé divadlo, Litvínov 1965–67), později k sestavení bibliofilie (1967) a posléze i prvního knižního výboru (s tit. *Stop-time*, 1969). V následujících desetiletích Hrabětovu poezii doma i v exilu zpřítomnily především výbory *Blues v modré*

a bílé (1977, ed. Jaromír Pelc), *Černé nebe nad městem* (Mnichov 1985, ed. Daniel Strož), *Blues pro bláznivou holku* (1990, edd. Miroslav Kovářík, Jan Miškovský, Jaromír Pelc) i snahy o divadelní zpracování (pásmo z veršů *Korunovační blues*, rozmn. 1981, ed. Zdeněk Šimanovský) či svébytná podoba melodramatu, kdy recitaci Miroslava Kováříka doprovázela skupina Etc..., zachycená na LP desce *Pár tónů, které přebývají* (1989, původní nahrávka ze září 1980 na koncertě v Malostranské besedě v Praze).

Hrabětova poezie byla svébytnou českou podobou beatnické poezie, nasyčené prožitkem hudby, lásky, atmosféry Prahy první poloviny šedesátých let a nesené i generační revoltou proti měšťáckému životnímu stylu. Vyrostla z inspirace jazzovou hudbou a blues a hudbou je ovlivněna nejen v rovině jednotlivých motivů či básnických obrazů, ale i ve způsobu kompoziční výstavby textů, orientací na určité hudební žánrové formy, na styl jazzové improvizace. Mnohé básně jsou budovány na možnostech postupného rozvíjení výchozího tématu technikou variací, jiné k inspiraci nezasvěšeně odkazují už svým druhovým určením (*Blues pro bláznivou holku*, *The monk in blues*, *Reduta blues* aj.). V básních se objevují vedle motivu hudebních nástrojů, jmen slavných jazzových hudebníků a zpěváků (Ray Charles, Miles Davis, Charlie Parker) i speciální hudební termíny a situace (jam session, sket; termín „stop-time“, zvolený za titul sbírky, znamená v hudebním názvosloví pauzu v hudební kreaci), ožívá v nich atmosféra jazzových a literárních klubů a divadélek Prahy šedesátých let, v nichž básník a hudebník Hrabě pracoval i vystupoval. Obdobně jako v Kainarových bluesových básních se i zde hudba stává možností, jak lze v protikladu k prázdnotě a klamu konvenčních životů vyjádřit životní autenticitu, a nese i funkci očistnou. Jazz a poezie byly pro Hraběte hodnoty, pro které stálo za to žít: „Ale hraju / a myslím že to není beznadějně / neboť skrze pot a kouř / za sebou slyším buben / jak v nepravidelných chraplavých příklepech vytlouká / chválu věčného / hledání.“ Jazz se pro Hraběte stal symbolem generační revolty a emblémem symbolizujícím svobodu a přirozenost lidského života a tvorby.

S hudebním zaměřením těchto veršů úzce souvisí i stylizace lyrického mluvčího: „Nejsem nic než potrhlý zpěvák blues.“ Hrabě se v souladu se svou beatnickou orientací stylizuje do role outsidera, člověka vědomě stojícího na okraji spořádané společnosti, kterou pohrdá, případně do role šaška, blázna, vandráka, potrhlého žebráka, renegáta či prokletého básníka. Tomu odpovídá i identifikace s oblíbenými tvůrci, kteří mu jsou blízcí svým revoltujícími postojem a jejichž jména lze nalézt v řadě Hrabětových básní (František Gellner, Allen Ginsberg, Vladimír Majakovskij, François Villon). V souladu s těmito stylizacemi jsou básně adresovány prostým, obyčejným lidem, ke kterým se Hrabě wolkrovsky hlásí, nikoli „pasákům poezie“ a „koštěrům metafor“ – i on poetizuje nejprostší věci a jevy života. Jeho poezie vyjadřuje střet dvou životních postojů a světů, měšťáckého světa starší generace se vzpurnou revoltou svobodomyšlného mládí. Ironicky básník konfrontuje jistoty a solidnost střední

generace s „cynismem a amorálností nejmladší generace“. Generační střet, odsouzení snobismu a pokrytectví se promítly i do postoje k „vypaseným básníkům“, do vzpoury proti „klasikům“ a „slinivé moudrosti“. Revolta proti životním stereotypům prázdné existence „na doplňkovou půjčku“, proti skeptickým a přezíravým pánům („kteří své smutky vážete do kytek / a znáte už život nazpaměť / jako verše svých kultivovaných přátel“), je vedena v Hrabětově poezii ustavičně, i když bývá místy oslabována řadou dobových iluzí a gest; ty však souvisejí s životním pocitem mládeže šedesátých let, okouzlené poezií beatníků, jazzovou, bluesovou a rockovou hudbou, ideály společenské svobody, revolty a volné lásky.



Václav Hrabě

Hrabětova poezie působila inspirativně i na další literární generace, byla postupně edičně zpřístupňována, zhudebňována v sedmdesátých a osmdesátých letech (mj. Vladimírem Mišíkem, ale i Václavem Neckářem nebo Stanislavem Procházkou ml.), zněla v podání Miroslava Kováříka v divadlech malých forem, klubových pořadech (*Zelené peří*), našla si cestu k širokému okruhu folkového publika, oslovila mladé čtenáře i nastupující básníky. Souzněla s orientací mladých lidí, s jejich hudbou rytmizovanou revoltou proti nesvobodě a generaci otců. Postupem času se stal Václav Hrabě se svou básnickou tvorbou téměř kultickým básníkem nespokojených mladých lidí a výrazně ovlivnil podobu mladé poezie sedmdesátých a osmdesátých let.

Autorské zázemí poetické kavárny Viola však nebylo soustředěno pouze na Václava Hraběte. K jeho stejně smýšlejícím současníkům a nonkonformním beatníkům „socialistického stříhu“ patřily i básnířky Inka Machulková a Vladimíra Čerepková; Viola dále ve svých pověstných jam sessionech vychovala i další autory, jako byl například Václav Hokův nebo Šárka Smazalová, jejichž dílo bylo známé z časopisů nebo čtení, ale dostalo se ke čtenářům až v dalších dekádách.

Básně INKY MACHULKOVÉ, soustředěné do dvou sbírek (*Na ostří noci*, 1963; *Kahúčů*, 1969; druhá sbírka vyšla až po odchodu Inky Machulkové do exilu a její distribuce byla proto zčásti omezena), vycházejí z jazzové inspirace večerních a nočních shledávání s městem (snadno rozšířovatelnou Prahou).

Machulková impulzivně přidává do své poezie snové obrazy, zaslechnuté a do zkratek přetvořené příběhy a události všedních dnů. Často se v nich objevuje privátní životní zkušenost, zahalená do odsekávané řeči: její básně mají vnitřní až synkopický rytmus, podobný sketovému zpěvu v jazzových nahrávkách.

Exil znamenal východisko i pro druhou básnířku z okruhu kavárny Viola VLADIMÍRU ČEREPKOVOU. Její sbírka *Ryba k rybě mluví* (1969), složená z textů psaných v průběhu šedesátých let, přináší uvolněnou směs stylizované hovorové řeči a stejně stylizovaného dívčího sentimentu. Podobně jako u Machulkové je i Čerepková ve své beatnické výpovědi inspirovaná všednodenním životem, ke kterému se ale přidává i temnější odstín zmaru a prázdnoty. Bluesová povaha básní i stálá hledání a ztráty lásky, ať již tělesné, nebo duchovní („budu čist z tvých očí / dopis z výčitek / neodepíšu ti mé oči / nemají na známku“), jsou jednou z vrcholných podob ženské beatnické poezie v českém kontextu.

■ Zpívající básníci

Závěrem šedesátých let se začali prosazovat také autoři a zároveň i osobití interpreti autorských písní. Tato vlna mladých zpívajících básníků souvisela se situací písňové tvorby ve světě od padesátých let, se vzrůstajícím zájmem o nové podoby folkové písně a s tzv. protestsongem. Přes určité zpoždění se do Československa dostávaly písně anglo-amerických autorů a zpěváků Boba Dylana, Pete Seegera (jehož pražský koncert v roce 1964, vydaný vzápětí i na LP desce, znamenal pro posluchače jeden z klíčových bodů pro vnímání folkové hudby), Donovan, francouzské šansony Léo Ferrého, Yvese Montanda, Jacquese Brely, písně ruských básníků Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého, které nacházely své české paralely v tvorbě autorů, jako byli Vladimír Merta, Jaroslav Hutka, autorská dvojice Paleček – Janík a další. Z českých „básníků s kytarou“ si výsadní postavení a obrovskou popularitu získal od konce šedesátých let básník a písničkář KAREL KRYL.

Kryl před svou emigrací na podzim 1969 připravil soubor svých písňových textů pro knižní vydání v nakladatelství Mladá fronta, který však již nevyšel (dopl. s tit. *Knížka Karla Kryla*, Kolín nad Rýnem 1972). Soubor soustřeďuje básně a písňové texty z šedesátých a počátku sedmdesátých let, z nichž některé posluchači znali z jediné oficiálně vydané LP desky Bratříčku, zavírej vrátka (1968), ale i z dalších, později vydaných v exilu – Rakovina (Mnichov 1969) a Maškary (Mnichov 1970). Knížka přináší texty různého typu: vedle milostných písní intimního tónu jsou zastoupeny i básně kriticky postihující běžné každodenní situace soudobé společnosti (Důchodce) či dobové politické rituály (Píseň neznámého vojína). Jiné texty nově umělecky aktualizují tradiční biblické či historické příběhy a dějinné události (Salome, Kain IX., Bílá hora, Marat ve vaně) a některé jsou generační zpodobění (Pasážová revolta, Znamení doby).

Největší zastoupení mají však v pseudohistorických kulisách se odehrávající příběhy-podobenství, balady a alegorie protiválečného zaměření (Morituri te salutant, Veličenstvo Kat, Pieta, Divný kníže aj.). Nekonkrétní časové i místní určení těchto symbolických příběhů umožnilo autorovi stvořit z několika výmluvných detailů a situací svébytný univerzální prostor pro existenciální a společensky kritickou gestiku. Tento umělecký svět je založen na dramatickém a expresivním předvádění střetu věčných protikladů dobra a zla, války a míru, pravdy a lži, zrady a přátelství, lásky a nenávisti, života a smrti a při své jednoduchosti je nesen patosem i tragikou, ponížením a monumentalitou národního i existenciálního osudu. I v Krylových písničkách lze nalézt tóny bluesové inspirace, které tvoří intimní citové pozadí revoltujícím skladbám celospolečenského zaměření (Blues pro papírové děfče, Dachau blues, Deštivý den).

Návrat k písni byl pro část básnické tvorby šedesátých let inspirativní a přinesl cenné umělecké výsledky: umožnil autorům inovovat hlavně prostřednictvím jazzu, blues a protestní písně básnickou poetiku, vyjádřit autentický životní pocit, nalézt nové recepční možnosti a ukázat, že hudba je pro poezii stejně důležitá jako slovo.