

Bohuslav Hoffmann

ZLATÉ DESETILETÍ ČESKÉ ZPÍVANÉ (A RECITOVANÉ) POEZIE: JIŘÍ SUCHÝ

Pořadatelé mezinárodní vědecké konference „Zlatá šedesátá“ modelovali naše uvažování o tomto desetiletí české literatury, kultury a společnosti - máme-li se nechat oslovit emblematickými verbálními i neverbálními signály pozvánky a zadání - do kontrastu černo-bílého, resp. šedého a „zlatého“. Verbálně byl prostor tohoto „kolotavého“ procesu ohraničen svými krajními polohami: metaforickým obrazem tání a eticky razantním vyjádřením zklamání. Vizuálním logem konference je obraz zasněné, posmutněle do budoucna zahleděné dívky. Tato krasavice šedého, bluesového pohledu stojí - čekající - před stěnou rovněž černo-bíle mřížovanou. Přijměme tuto výzvu barevného pohledu, nikoliv však tak schematicky a polaritně dvoubarevného a rozmlíženě zšedlého. Zaměřme se spíše na ono „kolotání a...“, neboť v něm lze spatřovat jádro pohybu tohoto deseti- či patnáctiletí od poloviny 50. do konce 60. let. Kolotání jako hnutí a dění vícebarevné. Půjde nám o výseč dění a kolotání básnického.

V pozoruhodné, dodnes stále úžasně vzrušující a podnětné knize *O duchovnosti v umění* umístil už před více než osmi desítkami let Wassily Kandinsky polaritní barvy bílou a černou, barvy nicoty možností a nicoty mrtvé, mezi ticho zrození a ticho smrti, mezi nicotu znělou a beznadějně prázdnou, neznělou, „*jakéhosi hada zakousnutého do vlastní ocasu*“¹ složeného ze šesti základních barev rozdělených do tří protikladných párů: žluté a modré, červené a zelené a oranžové a fialové. K těmto barvám se pokoušel přikomponovat i zvuky, tóny, barvy určitých hudebních nástrojů a obdařil je jistými vlastnostmi (energií, vášní, kontemplativností, smutkem apod. - prostě duchovním klimatem) a směřováním (červená, oranžová, žlutá se obracejí k divákovi, zvláště mladému, k jeho tělesnosti a smyslovosti; zelená, fialová a modrá naopak exponují duchovnost, ponor do nitra, hloubku reflexe atd.). Svou teorii zformuloval Kandinsky v době nástupu moderního umění; my se o ni opřeme v době už post-moderní, abychom s její pomocí objasnili pozdní a končící fázi moderny let šedesátých, její labutí píseň.

¹ W. Kandinsky: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998.

Svůj pohled na českou poezii šedesátých let, resp. na jednu z jejích podstatných tendencí, kterou dnešní literární věda opomíjí, bagatelizuje, odsunuje na okraj literárního dění, chceme opřít ještě o studii Jana Mukařovského o Hálkovi, resp. české poezii 60. let 19. století. Chceme se tak vyhnout nehistorickému, silně účelovému, ba tendenčnímu přístupu dneška k tomu, co prožívali a oč usilovali tvůrci, čtenáři, posluchači a diváci před více než čtvrt stoletím. Vyvarovat se přístupu, kterému se jejich počínání zdá pošetilé, naivní či dokonce scestné a přímo škodlivé - jak to můžeme číst v povrchní publicistické pseudokritice, jež se staví do role chytrého generála po bitvě a „hodnot“ či spíše odsuzuje onu dobu z vnějškových pozic neliterárních, ideologicky účelových či moralistních, nehistorických, zdánlivě nadčasových.

Když psal v r. 1935 do *Slova a slovesnosti* Jan Mukařovský svou studii o Hálkovi, věděl, že máme-li určit jeho místo ve vývoji české poezie 19. století, musíme očistit naše pohledy na něho od sporů, které se o Hála vedly v 90. letech 19. století. Důležité je podle něho „*odstranit zabarvující filtr*“², poznat, jaké místo zaujal ve své generaci, které „*vyplývalo nutně ... z imanentní vývojové tendence*“, místo, které „*musilo být obsazeno*“³. Hálek podle Mukařovského „*splňuje imanentní řád české poezie, který v této chvíli si žádal reakce proti klasické objektivitě předešlého období*“. Přináležela mu úloha „*pěvce citově bezprostředního*“, což Machar v 90. letech odmítl z pozic své generace, z pozice 90. let. Ve své kritice ocitoval příznačnou pasáž, která měla Hála diskvalifikovat: „*Hálkova pravá poezie jest lesní studánka: čistá, průhledná až ke dnu a svěží. Hálek nemá hloubky a nemá tajů... U něho nenajdete mezi řádky praničeho. Řekl jen to, co napsal.*“

Zdá se mi, že v pohledu na poezii 60. let se ocitáme dnes v podobné situaci. I když např. J. Holý zařadil do svého výkladu české poezie 60. let oddíl *Písničkáři*, neopomněl uvést, že s rozmachem masových médií a moderní techniky se objevily i „*jednodušší a tedy povrchnější způsoby komunikace a přenosu informací. Z kultury každodenního života se více než v minulosti vytrácejí jednak duchovní hloubka, jednak i dějinný rozměr.*“⁴

To je jistě pravda, ale je to pohled ahistorický. Ocitáme se zde v pozici Macharově ve vztahu k Hálkovi a celé generaci májovců. Zcela ahis-

2 J. Mukařovský: „Vítězslav Hálek“, in Kapitoly z české poetiky II. Praha: Melentrich, 1941, str. 252-278.

3 tamtéž, str. 266.

4 J. Holý: Česká literatura 4. Od roku 1945 do současnosti (2. polovina 20. století). Praha, Český spisovatel, 1996.

toricky se preferuje jeden typ poezie, jedna či dvě tendence (poezie analytická, duchovní, spirituální) na úkor tendence jiné. Především té, která nejvíc souzněla s dobou konce 50. a 60. let - tendence, jež organicky vyrůstala ze společenské a literární situace 50. let. My samozřejmě dnes víme, že ona doba byla v mnohém naivní, ale jak napsal v r. 1987 Přemysl Rut v souvislosti s hodnocením písničkové poezie J. Suchého, „v naivních letech šedesátých musel to tedy být hlas naivní“.⁵ Jako bychom četli Mukařovského studii o Hálkovi. Rut v této stati výstižně a vtipně charakterizuje Suchého poetiku z 2. poloviny 50. a 60. let, a ukazuje, že vlastně taková být musela. „Bylo nás víc, než se vešlo večer co večer do hlediště Semaforu (předtím už Reduty a Zábradlí), bylo nás víc než vydávaných výlisků a výtisků, a nebyli jsme všichni šestiletí. To dětství nemělo věkovou hranici. Začalo nějak celostátně po roce 1956. A zpívalo si plaše drsným hláskem Jiřího Suchého... Obnovený smysl pro hru a pro malé, ... teorii všeobecného dětství...“⁶ Byl to podle Ruta „věk literatury drobných faktů“, který se stavěl proti „Poezii Lepšího Zitrka“, proti „Věku Velkých Idejí“.

Je řeč o poezii všedního dne. Můžeme si o její naivitě myslet dnes co chceme, ale nemůžeme bagatelizovat její význam ve vývoji české poezie onoho období. I ona se výrazně podílela na naplňování a zároveň narušování dobové obecné normy. Poetika písňové poezie J. Suchého byla ovšem v rozporu s normotvorným úsilím oficiální kulturní politiky. Proto ty konflikty, které měl *Semafor* s mocí i s kritiky. V *Literárních novinách* 19. 11. 1960 například kritik napsal: „Nezbývá než se zeptat znovu divadla Semafor..., co si vlastně myslí o životě, kam kráčí, za co a proti čemu se staví uprostřed zápasu světa.“

Kam kráčel *Semafor*? Někračel nikam. On jenom zpíval. Pro publikum, které snad ani nevědělo, co je to poezie, které nečetlo básničky. Které ale poezii přijalo v balení *à la Semafor*. Možná to byla jen trocha poezie, možná to byla poezie naivní, povrchní, triviální a nevím ještě jaká, ale doopravdy nikoho nezabila, spíše potěšila a řekl bych, že i zkultivovala. Nenápadně, nenásilně, přirozeně, a to široké, možná proti poezii zaujaté publikum. (Viz postavu chuligána z *Takové ztráty krve*, který si nakonec koupí Shakespearovy sonety, protože ho knihkupec dokáže přesvědčit, že je to šlágr.)

Mám-li se vrátit k Mukařovskému, zaujal Suchý ve své generaci

5 P. Rut: „Dvojice osamělých“, in *O divadle* 1, Praha: Lidové noviny, 1990, str. 168-181.

6 tamtéž, str. 170.

7 tamtéž, str. 169.



Jiří Suchý
(60. léta)

foto: Pavel Vácha

místo, které zákonitě, nutně musel někdo zaplnit. Protože toto místo odpovídalo imanentní vývojové tendenci české poezie 2. poloviny 50. a 60. let. Respektive jedné z tendencí, a to velice významné. Odsouvají-li ji dnešní literární historici či publicisté na periferii historického procesu, je to nonsens.

Je samozřejmé, že dnešní doba preferuje poetiku jinou. Má pravdu i P. Rut, že 21. 8. 1968 a 26. 12. 1969 Suchý „se svou poetikou osířel“ a že od té doby se počíná „Suchého poetické, resp. poetistické vetešnictví stále nápadněji podobat bizarnímu zařízení pudy spisovatele Sommera.“⁶

Ano, nastala jiná doba s jinou tendencí normotvornou, a Suchý se v ní či proti ní už nedokázal umělecky profilovat. Suchého poetický motýl, který lítal z kytky na kytku, dolítal. Naplnilo se to, co o písňové poezii napsal v doslovu k písňovým textům Jána Štrassera Pančuchové blues Peter Zajac: „*Piesňový text žije mihotavým životom motýľa populárnej hudby, v ktorej prudký vzlet strieda ešte rýchlejší pád. Piesňový text vyslovuje to, čo je dôležité alebo sa aspoň nosí v tejto chvíli, v tejto hodine, dni, týždni, mesaci. Piesňové texty sú akýmisi citovými novinami mladej generácie. V jeden deň sú majetkom všetkých, na druhý deň zhoria ako slama. Majú miesto na obale platní, pod notovým zápisom, v časopisoch populárnej hudby, pri obrázkoch spievakov. Nie je*

⁶ tamtéž, str. 172 a 173.

*to zlý osud. Do knižnej podoby sa dostanú zriedkavo, skôr ako nostalgické svedectvo zabúdnutej melódie, ako možnosť zopakovať si, utvrdiť dávny slogan či sentenciu, zažiť prekvapenie, o čom ten text vlastne naozaj bol...*⁹

Zajac nadhodil otázku jiného statutu písňového textu, jeho úzkou spjatost s konkrétnym časem (podle Zajace veľmi krátkym), se specifickým publikem, jiným než jsou tradiční čtenáři poezie, a zdůraznil úzkou vazbu textu na melodii. Mohli bychom uvádět ještě vazby další - s rytmem, jinými druhy umění (pro českou literaturu 60. let to byl především kontext divadel malých forem), ale i spjatost s rozhlasem, televizí, nahrávacími studií apod.

Suchý je básníkem textařem. Autorem, který psal podle svých vlastních slov „*zvláštní, trochu vyhraněnou poezii*“, již označil jako „*básničky*“¹⁰. A ve své poslední publikaci, *3. knížce* zbilancoval, že snad je textařem své doby, jehož způsob psaní ovšem již dnes vyšel z módy, a autorem několika desítek písní, jež „*mají dar melodie*“; a přirovnal se k anonymním, amatérským autorům lidových písní, které si dodnes zpíváme. Hlavně však vyzdvihl sebe jako osobu Jiřího Suchého, která kompletuje všechny jeho další kulturní aktivity (herectví, komponování, režirování, malování, psaní divadelních her a filmových scénářů).¹¹

V knížce - rozhovoru s K. Hviždálou uvedl Suchý i tři „*stavební základní kameny*“, na kterých se Šlitrem a Havlíkem vybudovali Semafor. Za hlavní složku divadelní práce označil hudbu, dále humor a osobitou poetiku. Charakterizoval své divadlo jako scénu písničkovou a humoristickou, jako divadlo písniček a humoru. Ten považoval za „*páteř toho všeho*“. Právě melodické, vtipné, veselé, hravé, žádnými velkými a hlubokomyslnými myšlenkami a hrdinnými subjekty nezatížené písničky byly tím, co oslovilo zejména mladé, „postkultovní“, postbudovatelské, posthrdinské publikum. Byly výrazem spontánního veselí, hravého, svobodného, neorganizovaného jáství své doby. Do literatury a konkrétně básnictví patří tyto písňové texty především proto, že podstatou Suchého písňového (textového) humoru byl humor verbální, přímo verbální ekvilibristika v duchu poetismu, dadaismu, surrealismu, v intencích písňových textů J. Voskovce a J. Wericha a poezie V. Nezvala.

Jazykový humor vytvářel Suchý tak, že porušoval pravidla české gra-

9 P. Zajac: „Poézia znesiteľného sveta“, in Ján Štrasser, *Pančuchové blues*. Bratislava: Tatran, 1989.

10 J. Suchý: *Povídání. Rozhovor s Kariem Hviždálou*. Praha: Dnes, 1991.

11 J. Suchý: *3. knížka*. Praha: Primus, 1999.

matiky a šel proti principům přirozené mluvy např. tím, že po vzoru V+W roztrhával slova na konci veršů a vytvářel tak zvláštní typ přesahu (např. ve *Vesnické romanci*: „Když pršelo / jen se lilo / a tele do- / ma nebylo / jela Anič- / ka na kole / hledati te- / le na pole //...“ Tento způsob vytváření písňového textu pomáhal formovat i jeho rytmus, který se sblížoval s rytmikou džezu (synkopismus); přízvuk tu byl kladen na jiné slabiky, než je v češtině běžné. „Roztrhaná“ slova a synkopický rytmus byly prostředky humorného kontrastu.

Jiným prostředkem k vytváření humorných situací v textu bylo sblížení slov logicky k sobě nepatřících, spojovaných na základě náhody či spíše svobodné imaginace, uvolnění, nezávazné asociace navozené např. jednou stranou rýmu - tak jak to uplatňoval Nezval a další poetisté ve 20. letech. Právě tato uvolněná imaginace, díky níž vznikaly vtipné, hravě groteskní, logicky nepochopitelné a myšlenkově nehluboké, ba přímo mělké nebo úplně prázdné a nesmyslné texty, nejvíce dráždila strážce dobové estetické a umělecké normy. Tak např. v textu *Klokočí* najdeme verše s takovými rýmujiícími se slovy: *Opuštěné nábřeží - Nebo město bez věží - Zlatý pohár s fermeží - Nebo snad / Z protěží...* Tyto zvláštní rýmové dvojice, trojice, čtveřice... umocňovaly, pointovaly groteskní obraznost, vyvažovaly text písň z vážné objektivní reality, vytvářely svébytný, autonomní svět písňové situace.

Nové bylo i využití různých vrstev jazyka, zvláště z oblasti nespisovné. Kombinace spisovnosti a nespisovnosti, groteskní rýmové dvojice, enjambement vznikající rozseknutím slova a tematická neobvyklost (spojující činžák s Mississippi a konfrontující jeho správce s lodním kapitánem) vytváří z textu *Kapitáne kam s tou lodí* přímo výtvar dadaisticko-surrealistické konkrétní iracionality.

Surrealistická poetika, zvláště princip automatického psaní, svobodné i snové imaginace byl Suchému velmi blízký. Ještě na konci 90. let se v *3. knížce* k tomuto způsobu psaní hrdě hlásí: „Ano, spisovatelem se může stát každý. Stačí se posadit a zapisovat to, co nám přijde na mysl, a vznikne literatura... Nepřemejšlím. Zapisuju to, co se mi vymyslí samo. Kdybych přemejšlel, vznikly by možná věty daleko duchaplnější - taky už jsem takové napsal, ale dneska jsem se stal pouze zapisovatelem okamžitých myšlenek.“¹²

Byla-li poezie před Suchým plná rádoby hlubokých myšlenek, závažných témat a pateticky vyslovovaného optimismu, rozbíjely Suchého písň tento model zvláštním typem humorně groteskních blues. Suchý

12 tamtéž, str. 31.

začal v polovině 50. let (1956) zpívat o životních outsidersch a skládal jakési bluesové zvířecí bajky (o malém blbém psíčkovi, malém kotěti, o zmoklé slepici, starém oslovi, bílé myšce; o marnivé sestřenici, o vyšinutém trpaslíkovi, o lidech z nejsmutnějšího varieté, o mladém sebevrahovi, o staré barové lavici, o ošklivé neděli); vrcholným humorným, ovšem černohumorným číslem bylo blues o černém nebožtíku, představeném právě v jeho opuštěnosti a osamělosti jako nejšťastnější osoba.

V těchto bluesových textech převažuje černo-bílá valerizace a také kombinace obou těchto barev - šedá. Ta evokuje smutnou, „bluesovou“ náladu:

„... Když časně zrána / Potkal jsem pána / Cizího pána v šedém kabátě // Snad z baru vyhnalo ho smutné blues / Tím smutnější čím více pil / ... Leč ten pán cizí / V mlze mi mizí / A jde a jde a nemá klid“ (Ranní blues)

„Šedivý činžák sotva stojí / A v suterénu - můj ty světe! / V prostředí v němž se člověk bojí / Je nejsmutnější / Varieté...“ (Nejsmutnější varieté)

„Když jsem šel deštivou ulicí / Potkal jsem šedivou slepici / Byla zmoklá / Občas kvokla / Na můj deštník pohled dlouhý / Plný touhy posla-la // „ (Blues o zmoklé slepici)

Symptomatickým textem, v němž se toto vše koncentruje, je *Šedé blues*: „Mé blues je šedé jak cesta / Která nevede nikam / šedé blues / Pitomé šedé blues / Je den ode dne šedší...“

Postupně se Suchého písničky rozjasňovaly a vybarvovaly. Bílá, černá a šedá ustupovaly především červené a jejím odstínům (ružové apod.). Podle Kandinského je to barva síly, energie, intenzity, sebejistoty, cílevědomosti, rozhodnosti i „[halasného] triumfování“¹³. Kandinsky mluví v souvislosti s ní o „žhavém kolotání“, o její velké živosti, neklidu. Suchého písničky z přelomu 50. a 60. let a let šedesátých byly takové. Proto tolik oslovily především mladou generaci. Nebyla to již svazácká budovatelská mládež, ale taková, která spíše než budovat chtěla přirozeně žít, bavit se, zpívat a poslouchat písničky, smát se, milovat...

„Hoši a děvčata / Pěstujte kotata / Země je kulatá / Místa je tu dost / Kotě je solidní / Nervy vám uklidní / Nebuďte nevlidní / Hned vás přejde zlost...“ se zpívalo v písni *Malé kotě*. [Uvědomělé posluchačky tehdy rozčiloval začátek této programově neangažované písně, zvláš-

13 W. Kandinsky, 1998, str. 78-79.



**Jiří Suchý
ve filmu
Zločin
v šantánu
(r. Jiří
Menzel,
1968)**

foto: archiv

tě dva verše *Nehas co tě / ne-pá - nepálí.*)

Z barevných básní připomeňme: *Študent s rudýma ušima, Růžovou pentli měla jsem, Jsem holka barevná*; zvláště pak *Zčervená* s refrénovou pointou „Ze všech nejvíc / Se mi líbí / Že je tak červená“ (rozuměj cudně zamilovaná), a snad přímo programová píseň *Mám rád všechno co se červená* (cihlu, tvář, „Sluníčko a sedm teček / Ba dokonce jsem si je vzal / Za vzor za vzor za vzoreček „, „I z růže květ / To všechno pro mne znamená / Že nezešedne svět“).

Svět a život se jevil pestrý a barevný „jako barvy kravat“ (*Do vody hozen*). Řada textů opěvovala malířství, lásku dívky a malíře, jehož život byl podle písně *Potkala jsem se s malířem* jistě pestřejší než jeho vlastní paleta.

V průběhu 60. let dostávalo barevné kolotání příděch grotesky absurdní. Nikdy však u Suchého a jeho spoluautora J. Šlitra nesklouzlo ani do absurdity bezvýchodné, totální, ani do druhého extrému, v němž se ocitla většina tehdejší písňové produkce a v němž uvízla i většina někdejších pěveckých hvězd *Semaforu* - do sentimentální komerce. Suchého opět zachránil především smysl pro humor, který - nejspíš právem - sám vícekrát označil za hlavní kvalitu své tvorby a příčinu toho, že jeho texty zůstaly živé i poté, co se změnila hudební móda. (Pro tvorbu Suchého a Šlitra z období, které sledujeme, to

byl swing, jazz, rokenrol, beat, country.)

Vrcholným textem, v němž se prolнула ona plápolající vášeň (zvláště milostná či chlapsky dobovatelská) s groteskní ironií v závěru, je text *Ďábel z Vinohrad*, který napsal Suchý pro J. Šlitru: „*Mějte se dámy dnes / Předě mnou na pozor / Se mnou si není / Radno hrát / Plá ve mně vášní běs / Mám v srdci tolik vzdoru / Vždyť jsem ten nespoutaný / Ďábel z Vinohrad... Jen jednou to jsem klopýt / Měla prý v těle čest / A nedala se opít / A nedala se svést / A já se slzou v oku / Tu dívku mladičkou / Ten večer u Šenfloků / jsem probod vidličkou...*“

Desakralizace tématu v literatuře za socialismu tak preferovaného, a zároveň i groteskní parodie socialistického vulgárně materialistického ideálu dosáhla vrcholu v hravě absurdním textu, v němž oba semaforští autoři otextovali jídelní lístek. Zvláště dvojverší Šlitrova tu měla patřičný groteskní, nelyrický drive: „*uzený na hráchu / střelil jsem s ním na bráchu / romadúr pro madame Pompadúr...*“ (*Co jsem měl dnes k obědu*).

Humor těchto textů byl úzce vázán právě na poetiku poezie písňové. V rozhovoru s K. Hvižďalou zdůraznil J. Suchý, že specifická poezie písňového textu - ve srovnání s poezií určenou ke čtení - je založena mj. na výrazném nápadu, na větší koncentraci, na výrazném verši, který zní v uších a který se několikrát opakuje. Tyto vlastnosti má slogan. I ten se u Suchého vyvíjel. V každé vývojové fázi to byl slogan určité barevné tóniny a vždy humorně groteskního či absurdně černohumorného charakteru.

V prvním předsemaforském a raně semaforském „černo-bílém a šedém“ bluesovém období psal Suchý písňové příběhy o hrdinech pro svou dobu atypických (viz výše). Tyto příběhy, začínající dosti katastroficky (posuzováno z hlediska hrdiny textu: pokus o sebevraždu, zlomená ruka tetičky, sežehnuté lokny vlasů, opilá bílá myška apod.) končí většinou tragikomicky, ironicky, „optimisticky“. Čern, šed' ustupuje bílé, „nicotě možnosti“, „tichu zrození“. „... *Jednou vlasy sežehl si / Tím pádem je konec krásy ... / O vlasy už nestará se / A diví se světa kráse / Vidí plno jiných věcí / A to za to stojí přeci ...*“ (*Marnivá sestřenice*).

Snad nejprůzračnějším textem této „ironicky epické doby“ jsou *Léta dozrávání*. Groteskní variace pokusů o sebevraždu pointované s pomocí parodie červenoknihovnických frází (polibky s chutí cukrkandl, pro tu co měla oči jako mandle, apod.) a groteskních rýmových dvojic: „... *Až jednou Lehl jsem si na koleje / Neb jsem měl v duši zas nějaký zmatek / Ležel jsem dlouho vlak však stále nejel / A pražce tlačily mne do lopa-*

tek / Dobyťčí vlak do městských **jatek** / měl ukončit mé trápení / Byl všední den - a přece **svátek**: / Dobyťčí vlak měl zpoždění /

Čekal jsem zdali přítel se mi zjeví / Aby mne vyrval smrti ze **klína** /
Nejde a nejde Asi o tom neví / Tak jsem se zved a šel jsem do **kina**..."

Totální groteskně humorná desakralizace velkého tématu. Rovněž slogan měl podobu pointy příběhu se závažným tématem, sníženého však na trivialitu [místo sebevraždy jsem šel do kina]. V barevném (červeném) období je v centru Suchého zájmu láska muže a ženy, ironicko-humorná adorace ženy v intencích surrealistického principu obraznosti. Oproti Nezvalovi, který ho nejvíce inspiroval, je Suchého novum v humorné grotesknosti obrazů, jež ovšem nepostrádá „obdivné pravdivosti“. V *Ženě ve středu* je žena metaforickým obrazem „román v prvotřídní kůži / kterému sem tam chybí list“, žena je botou, krajícem, notou, zajícem, štikou, hlubinou, klikou, mašinou... (přírozně podle příslušného kontextu). Adorační princip vrcholí v *Motýlovi*, kdy zamilovaný lyrický subjekt písně proměněný v motýla touží - omámen vůní šeríku - psát verše tužkou na obočí. Slogan tu bere na sebe groteskně humornou podobu surrealismem inspirované metaforiky.

Pozdní období - černohumorné - nezčernalo do nicoty mrtvé a beznadějně prázdné [podle Kandinského], ale naopak jím vyvrcholilo groteskně humorné ladění předcházejících tvůrčích let. Hravá jazyková ekvilibristika raných textů, slovní hříčky, kalambúry, „sekaná“ slova, inspirovaná spíše poetismem, „zesurrealističtěla“ do podoby černé grotesky, „dábelky“ či absurdně i satiricky provokativní: „*Sádlo na chleba / Do vlasů kvítí / Víc už netřeba / Může se jít / Tam kam půjdeme / Mít se budeme / Jednou zas báječně / Jako prase / V žitě má se / Víc už netřeba...*“ (*Sádlo na chleba*); „... V zoologické zahradě / Zahradě zahradě / Nehladte lva po bradě / Ukousne vám prst / Prst prst prst...“; „*Máme rádi zvířata / Zvířata zvířata / Protože jsou chlupatá / A mají hebkou srst / (Například ježek)*“ (*Máme rádi zvířata*).

Svět Suchému i trochu zmodral a trochu se i potrhál, tak jako „modrý tričko námořníka“ se proměnilo v „tričko trosečníka“. Stále to však je pro Suchého „*tričko kavalíra / Kterej v tričku / Za písničku / Nam dvě pětky / Dal*“ (*Modrý tričko*).

Do Suchého písní se vrací příběh. Není již posmutnělý, melancholický, bluesový. Je groteskně výsměšný, ať už to je příběh o třech tetách, které pijí rum, whisky se sodou i bez a v kombině vytrubují jazz; či o panu vrchním, který pro zasmání nosil máslo na hlavě (*Tragédie s máslem*). Slogan má opět podobu absurdní pointy příběhu. Absurdními hrdiny těchto příběhů se stával v závěru 60. let jejich

interpret J. Šlitr, jemuž je Suchý „šil na míru“ (*Ňábel z Vinohrad, Obhajoba* ad.). Velmi příznačná je zejména *Obhajoba*, jejíž pointa groteskně zvýznamňuje (a nad advokátský stav povyšuje) funkci komika z divadla malých forem. V konfrontaci světa uměleckého a neuměleckého se Suchý staví na stranu autonomnosti umění. Umění komiky: *Porota pak / Řekla sborem / Obháje je nešika / Do divadla / Malých forem / Ať jde dělat / Komika*.

Smrtí komika Šlitra (1969) se uzavřela nejvýznamnější éra divadla *Semafor* - divadla písniček a humoru. Divadla, jež nemohlo nebýt, neboť - máme-li se vrátit k Mukařovskému, citovanému na začátku této stati - „*vyplývalo nutně... z imanentní vývojové tendence*“, jež naplnila „*imanentní řád české poezie*“.

Nebyl to ovšem jen imanentní řád české poezie. Byl to imanentní řád poezie světové. Básně se v šedesátých, ale už v padesátých letech psaly ne už proto, aby se četly, ale hlavně aby se recitovaly a zpívaly. Básník se sám často stával přednášečem či zpěvákem. Individuální čtenář se proměnil v kolektivního, ba přímo masového (až mnohatisícového) posluchače. Poezie se stávala fónickou. Vnímána byla především sluchem, doprovázena nezřídka hudebním (většinou strunným) nástrojem, pokud si nevystačila s pouhým lidským hlasem. Vlastně se navracela ke své podstatě (především lyrické, zčásti však i epické, příběhové). V duchu názoru P. Eluarda, že „*poezie je řeč, která zpívá*“, stávali se poeti těchto let básníky mluvené či zpívané řeči. Básník a písničkář Jan Vodňanský nazval později své předčasné paměti velmi příznačně *Zpívající memoáry*¹⁴. V již vícekrát zmiňované knize - rozhovoru K. Hviždaly s J. Suchým tento významný autor písňových textů uvedl, jak musel hledět při jejich psaní na notaci písničky, na délku not, na její rytmus, dokonce i na zvláštnosti zpěvu i fyziologických potřeb konkrétních zpěváků, aby správně umístil přízvuky, délky, rozložení a druh hlásek apod.

Na dva jiné podstatné rysy poezie určené ke zpěvu upozornil např. i další významný písničkář konce 60. let a let následujících Vladimír Merta v knize *Zpívaná poezie*¹⁵. Předně na to, že „*text není jediným nositelem pravdivé výpovědi*“, že „*za ním stojí zpěvácká osobnost*“. A za druhé správně vyzdvihl úlohu publika, bez něhož nemůže písničkář - na rozdíl od básníka - existovat. To však naši i světoví písničkáři dobře znali a vědomě usilovali o to, aby byli - řečeno s K. Krylem - „*zname-*

14 J. Vodňanský: *Zpívající memoáry aneb Když archiv zakuká*. Praha: Brázda, 1992.

15 V. Merta: *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990, str. 17.



**„... text není
jediným nositelem
pravdivé výpovědi.
Za ním stojí
zpěvácká
osobnost...“
(Vladimír Mišík,
60. léta)**

foto: Pavel Vácha

ním doby“. To byla jejich základní ctižádost. Chce-li dnes někdo bagatelizovat právě tuto podstatnou kvalitu jejich tvorby, počíná si ahistoricky - jako J. S. Machar před sto lety při hodnocení písňové poezie V. Hálka (jak jsme si připomněli výše statí J. Mukařovského). Tento typ poezie jistě nebyl v oněch letech jediný; bezpochyby však byl jedním z nejrozšířenějších, nejvýznamnějších a nejvlivnějších.

Tato proměna poezie, resp. rozšíření poezie fónické, orální, slyšitelné... souvisela s všeobecným obratem k mluvené řeči a komunikaci. Ponechme stranou „doprovodné“, pro posluchače a vlastně i diváka důležité prostředky jako gestikulace, akce, zvuky, hluky, křik i ticho, světelné efekty apod., a zaměřme se na to, co ještě v 60. letech bylo - na rozdíl od dneška - podstatné: hlas a slovo. Většinou šlo o hlas a slovo básníka, textaře, recitátora, zpěváka, hráče na kytaru, basu apod. v jedné osobě.

Místem, kde zněla taková poezie, byla u nás divadélka malých forem, divadla či vinárny, kluby poezie. Velmi výstižně označil tuto poezii M. Otruba jako „poezii - zvuk“, jako „orální komunikaci básnického díla“¹⁶. Mluvený projev, lidský hlas se svou intonací, timbrem, tempem apod., popřípadě podepřený starou, oprýskanou, neelektrickou kytarou, se stal „*nositelem básnického sdělení*“. Byla to doba, kdy vrcholila důvěra v básnické slovo a většinou i v básníkův hlas, který je pre-

¹⁶ M. Otruba: „Ohlédnutí historické“, in České divadlo 10 - Ano, slyšet se navzájem. Praha: Divadelní ústav, 1985, str. 94 - 104.

zentoval a interpretoval. Lyrický hrdina básně bral na sebe i přímou fyzickou podobu často samotného autora - nikoliv jen verbálně auto-stylizační masku. Posluchači poezie znali svého básníka podle jeho hlasu, zpěvu, nezaměnitelného osobního projevu. Právě to - a samozřejmě i to, co zpíval či recitoval - bylo to nejdůležitější. Na rozdíl od populárních pěveckých hvězd tu nerozhodoval vnější vzhled, technická dokonalost zpěvu, recitace či hudebního doprovodu, nýbrž osobitost, originalita, nezaměnitelnost, autenticita projevu a tématu; přesvědčivě to dokládají dva z největších zjevů české písničkové scény tohoto období, J. Suchý a K. Kryl.

Chtít od těchto se svým časem a se svým publikem spjatých textů vlastnosti hodnot nadčasových či dokonce věčných je neadekvátní přístup k tomuto žánru. Jestliže písňové texty Suchého a Kryla neshořely s odezněním jejich doby jako věchýtek slámy, jestliže vešly do uší, paměti a hlasivek generací mladších, než pro které byly napsány a jimž byly původně zpívány, znamená to, že obsahují i ingredience, vitamíny a živiny, které potřebuje nejen člověk včerejší, ale i dnešní (a snad i zítřejší). Ty texty si žijí svým vlastním životem [většina nejslavnějších písní z Krylovy desky *Bratříčku, zavírej vrátka*, vydané v pohnutém jaru 1969 a promlouvající aktuálně k oné situaci, byla napsána před srpnem r. 1968] a podávají důkaz o tom, že šedesátá léta lze bez ironie označit za zlatá léta poezie. Zda to bylo poslední velké desetiletí básnictví, ukáže příští tisíciletí.