

Karel Kryl

Osudová deska v osudové době

Před srpnem 1968 se Karel Kryl (narozen 1944, zemřel 1994) s naším začínajícím folkem jakoby míjel, Dylana nepřipomínal ani náhodou. Jestliže ten se v rozhovorech skromně označoval spíš za baviče, písničkáře a básníka, Kryl se neoznačoval nijak, protože s ním rozhovory jednoduše nikdo nevedl. Koho by zajímal keramik a neefektní písničkář odněkud z provinční Moravy. Jeho poloamatérské nahrávky v Ostravě čekaly na svůj čas.

21. srpen 1968 proctví "slepého mládence" neblaze potvrdil. Z rozhlasu hřměly národem spontánně přijaté Krylovy písně, z nichž mrazilo:

Bratříčku nevzlykej

to nejsou bubáci

vždyť už jsi velikej

to jsou jen vojáci

přijeli v hranatých

železných maringotkách

Se slzou na víčku

hledíme na sebe

bud' se mnou bratříčku

bojím se o tebe

na cestách klikatých

bratříčku v polobotkách

Prší a venku se setmělo

tato noc nebude krátká

beránka vlku se zachtělo

bratříčku zavřel jsi vrátka?

"Bratříčku, zavírej vrátka" je Krylova píseň nejjednoznačněji reagující na 21. srpen 1968. Dítě a současně mladší sourozenec oslovaný ve 2. osobě jednotného čísla zde funguje jako zástupný adresát sdělení, sám neodpovídá, projevuje se pouze zprostředkovaně vzlykáním, slzami, klopýtáním. Kryl se prostřednictvím "bratříčka" obrací na jednoho každého posluchače, činí jej součástí písně, zrcadlí v textu jeho vlastní osudy. Tento úzký kontakt s vnímatelem povyšuje výpověď do nadosobní roviny, gnómický přesens je užít účinně. Zdrobnělinou "bratříčka" se slzou na víčku a v polobotkách klopýtajícího deštivou nocí se ovšem autor ocitl povážlivě na hranici kýče, stejně jako biblickým beránkem dáveným vlkem. Kryl měl k vytváření podobně emotivně vypjatých obrazů sklon, v mimořádné době ponížení a zrady národa byl však patos této písně vnímán jako přiměřený.

Závěrečná zvolání v písni: *Bratříčku, zavírej vrátka!* / *Zavírej vrátka!* svým apelem evokují pohádku O vlku a kůzlátkách, vyznívají však fatálně, neboť vrátka jsou již vylomena a kůzlátka, beránci i bratříčci stojí proti zlému vlkovi mlčky, bezbranně.

Pouhé konstatování porážky by však z Karla Kryla neučinilo mluvčího generace. Oproti bezbrannosti mláďátek z "Bratříčka" vyjádřil mužný postoj v písni "Král a klaun":

*Všude křičel do té hrůzy
ve válce že mlčí Múzy
muži by však mlčet neměli*

Klaun se sice třásl hrůzou, avšak současně *odvetu kul*, odvetu, jež byla arcit' naplněna zcela ve smyslu krylovského pojetí dějin: nikoli bojem a nikoli soudem skončil král, nýbrž jej z *toho strachu trefil šlak*. Naivní a levné? Lomikare, Lomikare, do roka a do dne?

Co asi táhne k ránu hlavou úspěšnému despotovi?

*Noci už ubývá
císař se usmívá
pokojně mohu žít
všeho lze použít
pro dobrý stát
možná ho napadlo
prastaré říkadlo
dějiny když tvoří se
pro hlavy na míse
nemá se štkát*

Ve vypjaté době podzimu 1968 posluchači Krylových písní nevnímali jejich formální vytříbenost, primární byl tehdy obsah, emoce. Do obrazu porobeného státu autor opět vkomponoval dětský motiv konfrontovaný se zvůli moci - zakázali psát, zakázali zpívat, poručili dětem modlit se k ďáblu. Přímočará brutalita takové vize se nemohla minout účinkem:

*Na rohu ulice
vrah o morálce káže
před vraty věznice
se procházejí stráže
z vojenských pancířů
vstříc černý nápis hlásá
že prvním z rytířů
je veličenstvo Kat
Nad palácem vlády*

*ční prapor s gilotinou
děti mají rády
kornouty se zmrzlinou
soudcové se na ně zlobili
zmrzlináře dětem zabili
Byl hrozný tento stát
když musel jsi se dívat
jak zakázali psát
a zakázali zpívat
a bylo jim to málo
poručili dětem
modlit se jak si přálo
veličenstvo Kat*

Je zrelativizováno hrdinství Neznámých vojáků první i druhé světové války, hrdinství dobyvatelů i obránců, u jejich ateistických hrobů se v noci mrouskají kočky, zatímco za dne páni lampasáci jednou do roka přijdou poklečet:

*Co tady civíte?
Táhněte domů!
Pomníky stavíte.
Prosím vás, komu?
Z lampasů je nám zle,
proč nám sem leze?
Kašlu vám na fangle!
Já jsem chtěl kněze!*

Pointa této "Písňe Neznámého vojína" působila ve své době na běžného posluchače neobvykle expresivitou vyjádření:

*Kolik vám platějí
za tenhle nápad?
Táhněte raději
s děvkama chrápat!
Co mi to říkáte?
Že šel bych zas? Rád?
Odpověď čekáte?
Nasrat!
Jo, nasrat!*

Celá závěrečná sloka sestává z úsečných, do jednotlivých krátkých veršů rozčleněných reakcí Neznámého vojína na obvyklé rituální projevy. Kryl zde účinně využil expresiva a vulgarismy, podobně jako před ním v próze Hašek či Vančura a po něm ve folkové písni kupř. Jiří Dědeček. Je tím navozeno odbrzdění kulturních etických zábran, jež je běžné při silné emoci.

Následující lyrická píseň "Jeřabiny" je ukotvena v pookupačním podzimu vojenských bagančat drticích motýly. Opět snad až příliš vyhrocený kontrast moravské řeky Svratky s nízkou trávou, nad níž vrčí netopýři armádních vrtulníků. Země je tichá, národ němý. Jak již v dějinách tolikrát, zvítězili oficiři, internacionální i tuzemští:

*Pod tmavočervenými jeřabinami
zahynul motýl mezi karabinami
zástupce pro tyl
šlápl na bělásku
zahynul motýl
jako naše láska
Na břehu řeky roste tráva ostřice
prý přišli včas však vtrhli jako vichřice
nad tichou zemí
vrčí netopýři
a národ němý
tlučou oficiři*

V následující písni (a nejenom v ní) Karel Kryl vyslovil pocit své generace. Jeho porážku konstatující, avšak navzdory tomu hrdá a vzdorná výpověď přerostla rámeček folkového publika, přijala ji za svou drtivá většina tehdejší mladé generace. Generace švejkovských paradoxů, kdy potlesk byl k umlčení a pískot na pochvalu. V pointě opět expresivum:

*I naše generace
má svoje prominenty
program je rezignace
a facky argumenty
potlesk je k umlčení
a pískot na pochvalu
a místo přesvědčení
jen pití piva z žalu
I naše generace
má svoje kajícíčky
a fízly z honorace
a skromné úředníky*

*a tvory bez svědomí
a plazy bez páteře
a život v bezvědomí
a lásku - k nedůvěře
Už nejsme nejsme to co kdysi
už známe ohnout záda
umíme dělat kompromisy
a zradit kamaráda
a vděční dnešní Realitě
líbáme cizí ruce
a jednou zajdem na úbytě
z té smutný revoluce
I v naší generaci
už máme pamětníky
a vlastní emigraci
a vlastní mučedníky
A s hubou rozmlácenou
dnes zůstali jsme němi
ne - nejsme na kolenou
ryjeme drškou v zemi*

Jak správně postřehl Jiří Černý: Barokní významové rozpětí mezi drškou a duší, patos přiměřený dějinnému traumatu národa, obsahová i rýmová sevřenost, absence jakýchkoli nástrojových aranžmá, bezprostřední autorská interpretace - souhrn toho všeho nemohl nezapůsobit. Kryl připsal ještě "Podivnou ruletu" a "Znamení doby".

S tímto repertoárem byl spontánně přijímán ve studentských klubech a jídelnách vysokoškolských kolejí. Z jeho písní mrazilo. Producent Jiří Černý spolu s ředitelem Pantonu Janem Hanušem 24. března 1969 pak vydali Krylovu LP desku *Bratříčku, zavírej vrátka*. V jakém nákladu tato legendární deska vyšla, to již sotva někdo zjistí. Přesný počet vydavatelé tajili, prý se však během několika týdnů prodalo okolo padesáti tisíc výlisků.

Po více než dvaceti letech (v roce 1990) získala u hudebních kritiků první cenu v anketě o Československou desku desek a kupodivu i v tomto roce byla stále prorocky aktuální:

*Jednu neděli
polní zabalili
poslední pohlednici
příbuzným odeslali*

*potom odjeli
aniž zaplatili
na cestě železnicí
usínali
Nikdo neplakal
nikdo nelitoval
nikoho nebolelo
že jeli bez loučení
někdo přitakal
jiný poděkoval
nikomu nescházelo
poroučení*

Není to však pouze obsahová aktuálnost, co činí desku zajímavou. I z uvedených úryvků je zřejmá Krylova vyhraněná poetika připomínající jeho krajana Petra Bezruče. Keramik s dvojkami z chování do svých textů organicky včlenil latinská rčení (Inter arma silent Musae, Morituri te salutant), v rámci přechodníkové spisovnosti dal vyniknout slangovým výrazům mladé generace (huba, lampasy, oficír), nezvalovský břeh řeky zvukomalebně rozřezal trávou ostřicí nastavenou prý, přišli, vtrhli, prokázal dar kontrastu, detailu, zkratky (zástupce pro tyl šlápl na bělásku, písmena rozmazala / zbytek umyl děšť, zmrzlináře dětem zabili).

Jeho mužný baryton nekopíroval odhazovanou, přes nos cezenou výslovnost Guthrieho a Dylana, ani chraplavost černošských blues, anglosaský vzor nebyl patrný v kytarovém doprovodu. Výrazové rozpětí autorské interpretace oscillovalo mezi vzdorem "Pasážové revolty" a sentimentem "Nevidomé dívky", rozpětí obsahové mezi konkrétností čím dál aktuálnější tristní vize "Důchodce" a mezi snovostí "Anděla".

Kdyby tehdejší písně Karla Kryla stály a padaly pouze s protitotalitním obsahem, byly by rychle zapomenuty. Avšak na rozdíl od ostatních protiokupačních popěveků spojovaly posluchače svým hrdým vzdorem, tichým úděsem a zároveň silou ostrého vidění. Každá měla zpěvnou, zapamatovatelnou melodii a přesnou básnickou formu. Rýmy nekulhaly, slabik nepřebývalo, slovní bohatství přesáhlo všechny dosavadní písňové texty - i od těch nejrenomovanějších autorů. Kryl obdivuhodně zúročil vše, co načel doma, co zbylo z tiskárny jeho otce. Měl "naposlouchaného" Ellingtona, Billie Holidayovou, svého spolužáka Mikiho Ryvolu. Jestliže jeho hra na kytaru nebyla nikterak oslnivá, pak jeho předčasně zmužnělý bas zmáhal i velké intonační skoky netuctových melodií a barytonového rozsahu. V nejnáročnějším "Andělovi" stoupal Kryl až na fis°. Debutovým albem naráz vrhnul do českého světa celou svou vizi naší minulosti, přítomnosti i budoucnosti a ve chvílích nejvyššího národního i občanského ponížení a smutku tento stav pojmenoval - aniž by přestal zpívat.

Deska *Bratříčku, zavírej vrátka* podivuhodně žila i po Krylově odchodu do exilu. Na burzách se prodávala až za dva tisíce korun. Zavíralo se za ni. Před listopadem 1989 se pouštěla poloveřejně, nakonec i veřejně (27. října 1989 v pražském Realistickém divadle zněla z reproduktorů Krylova nahrávka "Jeřabin").

Ačkoli je "Bratříček" Krylovo album nejznámější, za vrchol autorovy písničkářské tvorby spíše považujeme následující, již exilovou dlouhohrající desku *Rakovina*.

Rakovina

Sám název písně a stejnojmenného alba člověka zmrazí. Rakovina. Něco, co zhoubně bují, metastázuje v orgánech i kostech, přeneseně v dění soukromém i veřejném, co zákeřně stravuje člověka i společnost. Podobným způsobem nazval svoji sbírku i titulní báseň Jaroslav Seifert: *Morový sloup*. Oba uvedené názvy jsou signifikanty ideologie, což bylo ve své době posluchačům a čtenářům jasné. Třebaže staříčkový básník v doslovu k oficiálnímu vydání roku 1981 se přejmenování (metonymii) pokusil - pro cenzuru - zastřít: "*Nelekejte se titulu. Nejde o nějaký mor. Ani historický ani jiný.*"

Krylovi bylo Seifertovo naivně harmonizující obezličkování cizí: "*Rakovina - název desky a jméno titulní písničky - to je jméno situace, již chci touhle deskou pojmenovat.*"

Rakovina i mor jsou tabuizovaná slova, která symbolizují zlo, tak trochu jako Bílá velryba. Obě byla ve světovém literárním kontextu již zužitkována (kupř. román *Mor*, jež začal psát Albert Camus v roce 1941 v Oranu, text písně "Sounds of Silence" /*Zvuky ticha*/, první hit Paula Simona z roku 1965: "ticho dneska bují jako rakovina").

V Krylově názvu je hutná vstupní informace podána jediným příznakovým substantivem. Ze 162 evidovaných Krylových písní (Písně Karla Kryla od A do Ž - viz bibliografie) je takto nazváno pouze několik (Azbuk, Jedůfka, Smečka, Maškary), zatímco jednoslovné bezpříznakové substantivní názvy písní jiných již nesou vstupních informací méně (Irena, Kateřina, Demokracie, Monology, Habet, Bludiště, Běla, Dopisy, Gloria, Tráva, Geny, Důchodce, Babylon, Svíčky, Idyla, Bakterie, Pochyby, Ocelárna, Elegie, Platýs, Lilie, Salome, Jidáš, Hannibal, Jeřabiny, Čardáš...). Je ovšem nemožné rozlišit příznakovost či nepříznakovost ze samotného názvu, většinou je pouze předpokládána a více nám poví incipit (Idyla: *Má idyla je vylhaná jak Praha Karla Plicky*). Často je takovýto název vysloveně matoucí, např. píseň *Lásko!* začíná kontrastně drsným kasárenským obrazem: *Pár zbytků pro krysy / na misce od guláše...*

Název jmenné povahy, ať již příznakový nebo nepříznakový, má z uvedených 162 Krylových písní 55, tedy asi třetina. Jmenných názvů s přívlastky je 61 (Spásonosný song, Píseň o klíce, Blátivá stráž, Tragédie s agentem, Deštivý den, Dívka havířka...). Pro zbylou zhruba třetinu svých písní zvolil autor buď názvy povahy včetně (Bratříčku, zavírej vrátka, Já mám svou panenku, Vzkázali mně hradní páni, Potkal jsem svou tchýni...) nebo názvy složené ze dvou substantiv spojených spojkou (Strejček Strach a teta Obava = titul výrazně příznakový, Král a klaun, Srdce a kříž, Romeo a Julie...) nebo názvy tvořené adjektivem (Lektorská, Novoroční). Tuto klasifikaci poněkud komplikuje skutečnost, že mnohé písně jsou známy pod více tituly - ve třech případech má vinu chybné uvedení doplněného vydání na MC, CD Ocelárna (Kde domov je náš versus správný název *Vůně*, Píseň o žrádle versus správný titul *Zítřka snad z oblaků /zde pozor, nezaměňovat se skutečnou Písní o žrádle/*, Poloprázdná flaška versus Novoroční). I jinak kolují na nosičích, ve zpěvnících a některých pramenech zavádějící názvy, kupř. Janošík namísto pravého titulu *Černogurské tanky*, Varhany v olivě místo názvu *Ve jménu humanity!* atp.

Při úvaze o poetice názvů písní Karla Kryla by bylo možno z obsahového hlediska rozlišit tituly významově protikladné (Veličenstvo Kat) a prostě vysvětlující (Zapření Petrovo), touto cestou bychom se však sotva dobrali něčeho podstatnějšího.

Kryl byl ve svých počátcích ovlivněn mj. poetikou Bezruč a Nezvala. Bezručovy názvy jsou většinou jmenné (Bernard Žár, Kantor Halfar, Maryčka Magdónova, Stučkonoska modrá, Slezské písně), někdy již na první pohled symbolické (Červený květ). Cítíme v oné jmennosti jakousi mužnost slezského barda, mužnost možná až příliš ostentativní. Bezruč v názvu své básnické sbírky navázal na starší tradici Jitřních písní a Večerních písní, Kryl svoje skutečné písně nazývá písněmi pouze střídmo (Píseň o klice, Spásonosný song, Píseň neznámého vojína, Píseň pro Blbouna Nejapného, Píseň pro Zuzanu, Píseň na objednávku), písňovost raději avizuje méně proklamativně (Alibi v A moll, Zpívání pro Miss Blanche, Ukolébavka, Okupační popěvek, Pitomý chanson, Pochod Gustapa, Blůs pro papírový děfče, Dachau blues, Písníčkářský bacil, Na jednu notečku, Z ohlasů písní ruských, Spásonosný song).

Metaforičnost Nezvalových názvů (Praha s prsty deště) Kryl jakoby nevstřebal, spíše se nechal ovlivnit jeho jinou alchymií. Třeba jak po bezpříznakovém názvu Morava (ze sbírky Nápisy na hroby, 1927) Nezval vymaluje osobitou impresionistickou miniaturu:

Morava zájezdní hostinec

U zeleného stromu

Bubínky trubka a štěbenec

Potulní rytíři vracejí se domů

Košile visí na stromě

Impresionista měkké barvy míchá

Ve stínu rozkvetlé jabloně

Morava ovečka tichá

Karel Kryl činí podobně v písni Zář:

Přinesl srpen od západu

trs aster pod jeřabinami

zubaté slunce bije do výkladů

do stánků s buřty květy novinami

Nezval hladí "po srsti", Kryl proti ní. Jeho eufonie (**srpen**, **trs aster**) se ježí, jeho zubaté slunce bije. Vnitřní tenze člověka Kryla se promítá i do básníka Nezvala. Někdy ovšem svůj básnický vzor s chutí přiznává, parafrázuje, ba ocituje:

(...)

řekne až procitne

že mě sem nezvala

ústa až poskytne

přečtu jí z Nezvala

Manon je motýl

*Manon je včela
a že ji nepustím
i kdyby chtěla
(...)
až se mi vdá
nikdy že jí nedopovím
v zeleném saloně
co tehdy neznala
z Balady Manoně
od pana Nezvala
že Manon je motýl
Manon je včela
Manon je růže
hozená do kostela
Manon je motýl
Manon je plavovláška
Manon je první
a poslední má láska
Manon je první
a poslední můj hřích
nepoznat Manon
nemiloval bych
ach Manon
Manon
Manon...*

(Balada Manoně)

Kromě ctností Vítězslava Nezvala možná Kryl "podědil" i jednu nectnost velkého moravského pěvce, totiž jeho nekritičnost vůči vlastní produkci. Méně by snad u obou znamenalo více. (Krylova mravní velikost oproti Nezvalovi je ovšem nezpochybnitelná.)

Poetika názvů jeho písní není střížena podle jednoho vzoru, tkví někde v rozpětí mezi Rakovinou, Nevidomou dívkou a Andělem (příčemž Krylův Anděl má, jak známo, polámaná křídla). Národní trauma 21. srpna roku 1968 ovšem bylo impulzem natolik mocným, že dalo vzniknout veršům hodně podobným. Třeba Antonín Brousek v básni Konec prázdnin:

Tak už jste tady...vítejte!

Vítejte, letní hosté,

*z hlubin mrazu,
vítejte nám
po starém obyčeji,
s pancířem chleba.*

(...)

*Vítejte v láskyplném objetí,
v němž praští kosti*

A Karel Kryl v básni *Tak vás tu máme*:

*Tak vás tu máme bratři
z krve Kainovy
poslové noci která
do zad bodá dýku*

(...)

*Vám poděkování
a vřelá objetí
za provokování
a střelbu do dětí*

Ačkoli si písňová forma u Kryla vynutila pravidelný verš a rým, obraznost a do značné míry rovněž lexikální stránka jsou u obou uvedených autorů blízké. Namátkou zalistujme v Brouskově sbírce *Netrpělivost* (Čs. spis., Praha 1968, Malá edice poezie, 2. vydání, 108 stran): *Z rudého požáru jemuž jsme včera strávit se dali / že dým jen chatrný nám vlaje nad hlavou* (báseň České středohoří, str. 11), *držka* (báseň Český Betlém, str.15), *krysař jménem Vichřice* (báseň První patroni, str. 16), *krásná krysařka Meluzína* (báseň První láska, str. 18), *Šéf* (báseň Den otevřených dveří, str. 24). Ne nadarmo právě Antonín Brousek napsal chápavý a poučený doslov ke Krylově sbírce *Zbraně pro Erató* (Alternativy, Praha 1991, 2.vydání, 70 stran).

Vyhledávání hudebních shod či neshod, výpůjček, reminiscencí, citací, parafrází a krádeží ve tvorbě kohokoli, tedy i Karla Kryla, je čistou "dojmologií". Nejinak by tomu bylo z textového hlediska. Koneckonců, Kryl se v závěru svých *Amoresek* dobrovolně přiznal (citováno z 2. svazku Spisů KK - Básně, Torst, Praha 1997, str. 448):

*Prý z Máchy kradu. Z Vrchlického, Sovy,
Seiferta, Hory, Čecha, Nezvala,
z Havlíčka, Sládka, Kainara - a kdo ví,
z koho snad ještě. Kradu Holanovi,
Diviše včetně, Šrámka, Skoumala,
Kabeše, Racka, Háлка s Listopadem,
Nerudy s Brouskem, Biebla s Vodňanským.*

(...)

*Ortena, Grušu, Neumanna a Tyla,
Skácela, Reynka, Mertu, Halase:
- okrad jsem všechny. Poezie zbyla.
Zítra snad jiní budou krásti z Kryla.
A zaplaťpánbůh! Bylo načase.*

Přestože název je velmi podstatnou složkou uměleckého díla, zaměřme již svoji pozornost na vlastní píseň Rakovina:

*Zní hlasy soudních znalců
a padlých andělů
řvou ústa slavných starců
z reklamních panelů
a jaro karty míchá
pro záda shrbená
a přetěžko se dýchá
a svítí červená
V tom jaru listy žloutnou
a sněží do květin
a hrůza chodí s loutnou
a s věncem kopretin
v té loutně struny chybí
a stvůra bez tváře
spár dravce - tlama rybí
si hýká z oltáře
Že blázni pošetili
jsou na oprátce
dnes vládce zavraždili
ať žije vládce
tryznu mu vypravili
a jede se dál
dnes krále popravili
ať žije král
Jak tóny kravských zvonců
zní stránky pamfletů
lze dobrati se konců
být stádem Hamletů*

*být každý sobě drábem
to mnohé přehluší
však vápno neseškrábem
když vězí na duši
Je večer v sálech hrají
pár dalších premiér
jak loni třešně zrají
a štěká teriér
a znovu ptáci vzlétnou
výš k slunci! Poslepu!!
To léto chodí s flétnou
a sahá po tepu
Už blázni pošetili
jsou na oprátce...
Je známo či je vina
to hraní s kostrami
má jméno Rakovina
a voní astrami
kůň běží bez udidla
kouř štípe do očí
hrajem si na pravidla
a deska přeskočí
přeskočí
přeskočí*

(Ještě než se nad textem zamyslíme, dovolte pisateli textu osobní poznámku.

V začátcích husákovské normalizace mu poštou přišla dlouhohrající deska ze Spolkové republiky Německo. Odesílatel nebyl uveden, na obalu civěli křečovitě naaranžovaní pánové s parukami, prý "klasikové moderně učesaní". V rozpacích desku položil na talíř gramofonu a ozvaly se rozložené akordy Emi, Ami Krylovy charakteristické kytary, umocněné nahalovaným pískaným motivem, už při prvním poslechu zlověstným. Tento motiv později jeho generace slýchala jako znělku na začátku Krylových vysílacích bloků RFE. Nezasťiráme, že ze zpětného pohledu může pro někoho zmíněná doba mít jistý půvab romantizující konspirace, podobně snad pocítům generace Josefa Škvoreckého při poslechu válečných relací BBC: ruka na knoflíku rádia neustále bloudí mezi rušícími signály, nekvalitní příjem znovu a znovu mizí. Druhý den stačilo mrknout na společensky gramotné lidi a bylo i beze slov jasné, že "vědí". Co říkal a zpíval K.K. na Svobodné Evropě, co pověděl Ivan Medek do vídeňského mikrofonu Hlasu Ameriky.)

Ale přejděme k sémantickému výkladu písně. Již úvodní slovo nás uvádí do akustického světa, světa "fonosféry". V něm hlasy soudních znalců mohou být sotva brány jinak než ironicky, vždyť co je pravda absolutní a co relativní a co mohou mezi nimi vyspekulovat soudní znalci, vždyť normalizace byla ve své době právnicky "košer". Objektivnost soudních znalců je také hned následujícím veršem připojeným souřadící spojkou převážena do zřejmé negace padlými anděly. Kolik žer Pekelných Andělů Hells Angels se vejde na špičku jehly? Kolik jich právnicky zaštríťovalo Poučení z krizového vývoje?

Třetí verš akustičnost znění stupňuje do gerontofilního řevu klasiků, do řevu Velkých Bratrů v Kremlu, v době vzniku a prvního vnímání písně ještě zdaleka ne panoptikálních figurin s implantovanými kardiostimulátory. Slavní starci ve světě Rakoviny se ovšem nevnucují ze socialistických nástěnek, poutačů a transparentů, nýbrž z reklamních panelů. Oni slavní starci sami o sobě jsou reklamními figurinami ideologie Rakoviny.

Ve druhém čtyřverší úvodní sloky jde zajisté o tzv. Pražské jaro, jaro naděje. Ta je obsažena i v samotném míchání karet, třebaže podvodně rozdaných a navíc zfalšovaných - přesto připouštějí nepatrnou naději pro záda shrbená. Atmosféru pekelného karbanu dokresluje přetěžký dech, koloruje červená barva, na semaforu doby barva výzvy Stůj! (Pouze celebrity Svazu spisovatelů směly básnit o chození na červenou.)

Sloka následující specifikuje podivnost karbanického antijara: listy se nezelenají, nýbrž žloutnou, do květin namísto svitu slunečních paprsků sněží. Kolem jara obchází hrůza s loutnou Hieronyma Bosche, působivý hybrid středověku a nastupujících 70. let reálného socialismu v Československu. Tuhle Krylovu boschovskou postavu později nacházíme třeba ve filmu Pokání nebo v písni Pomeranče Hieronyma Bosche Vladimíra Merty či v písni Darmoděj Jaromíra Nohavici, zde má ovšem místo loutny flétnu krysaře. Kytice kopretin sugeruje utonulou Ofélii spíše jen kvůli rýmu - Krylova květinová symbolika by byla kapitolou sama pro sebe.

Loutna v rukou hrůzy by zněla možná děsivě, možná disharmonicky, ale zněla by. Karel Kryl ji proto zbavuje strun, úvodní znění hlasů soudních znalců a stupňované řvaní úst slavných starců náhle přechází ve zlověstné mlčení. Mlčení stvůry bez tváře. Autor si je dobře vědom tabuizované magičnosti nezobrazeného, sugestivnosti nepojmenovaného, z Vančurova Pekaře Jana Marhoula zná prostopášného a scípavého sviňáka, jehož jméno není slovo, ale díra v lidské řeči. Detaily spáru dravce a tlamy rybí, němé tlamy hýkající z oltáře, to je opět nesporný Hieronymus Bosch. Hlasy a řvaní skrze ticho loutny beze strun dospívají k paradoxnímu hýkání rybí tlamy, a to přímo z oltáře. Na písňový text snad až příliš. Ve dvou osmiveršových slokách rozvichří Kryl funkčně celý trs asociací kulturních, politických, mravních i psychologických, spjatých funkcí estetickou.

Třetí sloka (strofickým přesahem spojená se slokou předchozí) je syntaktickým předmětem hýkání stvůry: že blázní jsou na oprátce, že dnes vládce zavraždili, že mu vypravili tryznu, že se jede dál. Kryl ovšem nastavuje a stupňuje informace v samostatných větách totožných vždy s rozsahem jednoho verše, přičemž výkřiky davu interpunkčně odlišuje vykřičníkem: *At' žije vládce! At' žije král!* (Poznámka: interpunkční odlišení bylo v původní rukopisné verzi, v pozdějších variantech se již nevyskytuje.) Naše školní povědomí běhu historie je zde potvrzeno, žádné smutnění nad jarem zmarněným internacionální pomocí: *Dnes vládce zavraždili / At' žije*

vládce! Pouze slaboch se ohlíží, bilancuje, hnidopišsky filozofuje. Zdravý lid vše nahlíží realisticky: *jde se dál, ať žije král!* Tahle třetí sloka s hořkým podtextem osudové predestinace tvoří refrén, je totožná se slokou šestou, oproti dvěma předchozím a dvěma následným slokám mollovým se nese v ironicky optimistickém D dur. Podobně se nad marností individuálního zápasu vůči dějinné osudovosti vyjadřuje i Petr Bezruč v básni "Vrbice": *já to víc neslyším, co je mi po tom,/ co je mi po všem.* (Slezské písně, krit. vyd. 1967)

Sloka čtvrtá nás po refrénu převádí třemi slabikami opět do akustického světa první sloky: původně *Zní hlasy...*, nyní *Jak tóny...* První slovo celé písně, sloveso *zní*, je ve čtvrté sloce umístěno na začátek verše druhého, spojitost se slokou úvodní je evidentní. Dokonce natolik, že dvojslabičná substantiva jsou upřesněna stejně tvořenými neshodnými přívlastky: *hlasy soudních znalců - tóny kravských zvonců.* Sémanticky jde o zlomyslnou shodu, avšak shodu nosnou, čímž se lišily hlasy soudních znalců od tónů kravských zvonců? Snad jen libozvučností cow-bells. Stránky pamfletů druhého verše pochopitelně v pravém slova smyslu znít nemohou, svolávají však hovězí dobytek do ještě lepší a radostnější stádnosti, což upřesňují verše třetí a čtvrtý. *Stádo Hamletů* je výraz sám o sobě osobitý. Vždyť jedinečnost pochybujiícího, vnitřně rozervaného a vposled rafinovaně jednajícího Hamleta tkví v tom, že byl proti sudbě bohů sám. Degradovaná stáda Hamletů v Krylově pojetí putují z Elsinoru prvomájovým průvodem pod tribuny slavných starců, třímajíce v ruce místo lebky moudrého šaška transparenty s vyobrazeními ještě starších starců. Robotním drábům odzvonilo, doba Rakoviny od pracujících žádá *být každý sobě drábem.* A raději i fízlem obdařeným proslulou čecháckovskou "předposraností": posedíme, popijeme, popovídáme, poudáváme. Sami sobě udělíme pokutu za nepřiměřenou rychlost myšlení, sami sebe přehlušíme dupárnou od podlahy.

Však vápno neseškrábem / když vězí na duši. Zajisté, konkrétní CaCO₃ nelze seškrábat z abstraktní lidské duše, odstranění vápna má však současně i další konkrétní význam, význam dnešní sprejerské generaci většinou nesrozumitelný. (Na vysvětlenou: V domácnostech běžných lidí roku 1968 nebyla po ruce křída. Spreje a fixy tehdy neexistovaly. Zato každý majitel rodinného domku měl někde trochu vápna. Vápem se tedy na zdi i asfalt psaly nápisy LENINE, VSTÁVEJ, BREŽNĚV SE ZBLÁZNIL nebo BĚŽ DOMŮ, IVANĚ, ČEKÁ TĚ NATAŠA. Doslova krylovskou sílu slova prokázal vápenný nápis na průčelí rozstříleného Národního muzea v Praze: VÝSTAVA SOVĚTSKÉHO NAIVNÍHO UMĚNÍ 20. STOLETÍ.

Pátá sloka nás obsahově přenáší do prvního výročí okupace. Další premiéry se hrají, *jak loni třešně zrají.* Skvostný rým *premiér - teriér* si ničím nezadá se Suchého proslulým *tulipán - u Lipan.* A to Karel Kryl nemohl tušit, kdo si vyvěsí po čtvrtstoletí rudé třešně na volební nástěnku.

A znovu vzlétáme na křídlech *Ikara Výš k slunci! Poslepu!* Jen léto vyměnilo bezestrannou loutnu za flétnu. A sahá po tepu. Ještě žijem? Ještě pořád?

Následný refrén je vystřídán závěrečnou slokou. Čas invaze, čas historický a čas jednoletého výročí okupace jsou nahrazeny realitou současnosti, časem aster. Jarních, podzimních? *Je známo cí je vina / To hraní s kostrami / má jméno Rakovina / a voní astrami.* Drnčivá eufonie (**hraní, kostrami, rakovina, astrami, hrajem, pravidla**) vzájemně zrcadlí významy slov, aby vzápětí byla prolnta prostorem asijských stepí, koní bez udidel, vůní kouře před jurty šikmookých Avarů. Na pravidla mezinárodního práva i elementární lidské slušnosti si opravdu jenom hrajem a tato noc nebude krátká, neboť deska i píseň ze čtyřčtvrtečního taktu do taktu

tříčtvrtečního na akordu Emi přeskočí, přeskočí, přeskočí... Tento čas okupace, čas vpravdě historický nelze nesrovnat s Halasovým Torzem naděje a vůbec s apelativností a patosem okupační poezie 1939 - 45. A jako se za války protiokupační odpor transformoval do cenzury méně hlídané četby pro děti, za normalizace po roce 1968 vycházely v Mateřídoušce rovněž povedené jinotaje.

Píseň sestává ze 7 osmiveršových slok, z toho dvě sloky tvoří refrén, jak již bylo řečeno. Tematické celky jsou totožné s hranicemi strofy, až na zmíněný přesah mezi slokou druhou a třetí. Střídavé ženské rýmy (s výjimkou mužského rýmu *dál - král*) jsou většinou jmenné. Pouze v refrénu autor vypíchl tři čtyřslabičné rýmy slovesné: *zavraždili, vypravili, popravili*. Jejich stereotypnost sugeruje banální dějovost historických převratů. Sedmislabičný verš se pravidelně střídá s veršem šestislabičným, v prvním čtyřverší refrénu sedmislabičný s pětislabičným, ve čtyřverší druhém pak sedmislabičný se čtyřslabičným. Postupné krácení sudých veršů v refrénu je funkční, graduje sugestivnost výpovědi a narušuje jinak strojovou pravidelnost.

Osobitostí Karla Kryla bylo užívání přechodníků - v písňových textech, v poezii, v korespondenci i běžné mluvě. V téhle písni není přechodník ani jeden. Chybí i vztažná zájmena, jiná Krylova libůstka. Najdeme zde pouze jediný archaizující infinitiv (*dobrati*). Při nejortodoxnějším prosívání bychom našli pouze dvě slůvka ne zcela "moderní": *lze, vězí* (příčemž obrat *lze dobrati se konců* je záměrně archaizující v ironickém slova smyslu). Po lexikální stránce je tedy píseň dodnes neomšelá, což byl zajisté záměr.

První osoba je v písni v plurálu, autor zde potlačil svoje "já" ve prospěch "my" podobně jako kdysi Petr Bezruč. (Rozlišení "já" versus "my" Bezruč i Kryl vnímali velmi citlivě a neslo s sebou v jejich díle významovou i estetickou funkci.) Kryl ve vší své tvorbě od počátku do konce hovoří většinou jakoby za celou svoji generaci, a to i v první osobě singuláru, což na některého dnešního vnímatele může působit pozérsky - snad si na svoje bedra naložil až příliš těžký kříž a stylizoval se, podobně jako Bezruč, do postavy barda.

Poměrně značný rozsah písně (202 slov) není pro žánr folku nijaký výjimečný, následující analyzované texty budou - až na Nohavicovu píseň Dokud se zpívá, ještě se neumřelo - ještě delší. V textu je jediné zvrtné sloveso (*dobrati se*), procentuálně mají výrazně vyšší podíl podstatná jména (35,6 %) na úkor sloves (22,8 %), první osoba je zastoupena nepatrně (4,7 %), druhá vůbec, zatímco osoba třetí dominuje (95,3 %). Oproti běžné - i špičkové - folkové písni je tedy Krylova Rakovina méně dějově dynamická, jako kdyby autor vytesal dějinné torzo naděje.

Ve významové oblasti se Karel Kryl hleděl vyhnout výrazům ostře ohraničeným a užil slova košatá vedlejšími asociacemi po stránce citové i představové. Z větné stavby vyloučil podřadné věty, jeho hlavní věty jsou řazeny za sebe bez zřetelnějších hranic významových a syntaktických. Složitá struktura jazykového projevu je zde uvedena do pohybu melodií. Ta u písně Rakovina dokáže unést neobvyklou rozlohu významů a odsouvá vše, co by mohlo její plynulosti bránit.

Právě melodie spolu s osobitým autorským podáním je zde hybnou estetickou funkcí, psané Krylovy verše bez jeho hudby a charizmatické interpretace nikdy nedosáhly účinnosti textů zpívaných. Jistěže vnímání této písně navodí v každém posluchači individuální prožitek, dnes jiný než před čtvrt stoletím, nicméně hodně je stále pociťováno jako společné.

Naprostá shoda přízvuku s rytmickým důrazem může působit strojově přesně, fádně, esteticky indiferentně (podobně jako dnešní počítačová techno-hudba), přesná realizace metra vyvolává jednotvárnost rytmu. Při interpretaci písně proto Kryl - snad mimoděk - rozrušil mechaničnost metra vsunutím jedné slabiky navíc v šestém verši refrénu, namísto psaného *a jde se dál zpívá a jede se dál*. Skandovanost dokonalého metrického schématu je rozrušena i jinými interpretačními posuny: zdůrazněním drnčivosti souhlásky **r** ve slovech *karty* a *hrůza*, zrušením délky závěrečné samohlásky ve slově *červená* (při repetici už ale délku dodržel), šansoniérsky pozdními nástupy v místech - *spár dravce - tlama rybí*, kolísáním rytmu (zejména ve 4. sloce). Expresivnost Krylovy interpretace je možno dokumentovat na pianissimu slova *zavraždili* ve verši *Dnes vládce zavraždili*, obdobně *král* ve verši *At žije král!* Jakkoli tedy patetický projev, vrcholná místa nejsou vykřičena, nýbrž naopak maximálně ztlumena. K autentičnosti interpretačního vyznění nahrávky přispívá i ponechané přeskočení hlasu ve verších páté sloky *Jak loni třešně zrají, a znovu ptáci vzlétnou*. V kontrastu ke ztlumenému závěru prvního refrénu Kryl na konci refrénu druhého poslední verš *At žije král* naopak forsíruje. V recitativu závěrečné sloky je verš *Hrajem si na pravidla* doslova vypíchnut. (Na rozdíl od mnoha zpěváků byl Kryl i v recitativních a vůbec mluveném slovu vždy přesvědčivý.)

Způsob zpěvu Karla Kryla v písni *Rakovina* tedy není indiferentní. Sám text na jedné straně a jeho interpretace na straně druhé jsou v neustálém napětí. Celek přesto drží pohromadě, smysl písně plyne v celistvosti významové i významotvorné, stmelení citovou vroucností.

Harmonicky je sloka této mollové písně založena na opakování sledu tónika - subdominanta - tónika - (durová) dominant - tónika. To je narušeno pouze jednou nahrazením subdominanty durovým kvintakordem VII. stupně (neúplná mollová dominant), což způsobí očekávané osvěžení (*a jaro karty míchá*).

Refrén je pak založen na střídání tohoto kvintakordu s tónikou, což je Krylův oblíbený postup - viz písně "Bílá hora", "Maškary", "Morituri te salutant", uzavřen je dominantou směřující opět ke schématu sloky.

V melodii písně "Rakovina" si nelze nevšimnout velkého, až programového použití pomlky, neobvykle dlouhých zvláště v refrénu, jež dělí melodii na jednotlivé "ostrovy". Jsou esteticky funkční k podtržení dramatiky výrazu. Melodika je převážně sekundová, občas obohacena vzestupnou tercií nebo kvartou. Je soustředěna kolem I., IV., V. a VIII. stupně, v refrénu též kolem VII. stupně (notový přepis písně "Rakovina" je uveden v příloze 16.2).

Píseň je melodicky uhrančivá, završená. Konec konců, nosnost Krylovy melodie nad všechny pochyby prokázal - navíc bez sentimentu a vůbec jakékoli podbízivosti - člověk nejpovolnější: při pohřbu Karla Kryla v chrámu Svaté Markéty preludoval Krylovy melodie na varhanách skladatel Petr Eben.

Nezanedbatelná část folkových písní byla psána výhradně pro folkové publikum. Pro ostatní posluchače byly tyto písně přístupné jen nedokonale a neúplně, neboť nevládli celým bohatstvím asociací spojujících slova i formy folkové písně navzájem se skutečností.

Je zřejmé, že "Rakovina" nebyla psána výhradně pro folkové publikum. Karel Kryl jí chtěl nepochybně zasáhnout širší spektrum vnímatelů, což se mu podařilo. Označovací, apelová i expresivní funkce jazyka jsou podřízeny funkci estetické, ta spíná jeho píseň v jednotu. Krylova "Rakovina" má tudíž šanci najít si své

posluchače i tehdy, kdy dobový kontext pomine. Rakovina bude stále hrozit: somaticky i společensky.

Specifičnost Krylovy folkové poetiky

Ve druhé polovině 60.let mladý Karel Kryl skládal a s kytarou poloamatérsky natáčel své písně pro nevelký okruh provinčních příznivců. Jeho poetika se textově napájela z již petrifikovaných estetických hodnot bezručovské ražby, avšak v souladu s aktuálním vývojem společnosti Kryl nahradil národnostně-sociální angažovanost slezského barda spíše angažovaností politickou. Hudebně byl zcela svébytný, lašsky zemitý, nepoznamenaný anglosaskou folkovou tradicí. Zahájil éru osamělých mužů s kytarou na pódiu a stanovil vysoká měřítka svou osobitostí, zřetelným étosem a citlivostí k jazyku. Zpola bezděčně a zpola záměrně se stylizoval do role mluvčího své generace, věřil v sílu a účinnost slova.

O Krylově citlivosti k jazyku nelze pochybovat, ve výstavbě jeho písní však vyzněla dvojznačně. Od raných pokusů vládl bohatým, různorodým slovníkem. Vyhledával neotřelé, významově kontrastující rýmové dvojice, odkazoval k motivům biblickým i historickým. Tehdy průměr posluchačské obce obsah jeho textů spíše cítil, než chápal.

Dovedl v jedné přirozeně stavěné větě rozložit několik rýmů. Při tom nevybočil z daných strofických schémat, jimiž si komplikoval tvorbu: právě formální preciznost svou nápadností odváděla od obsahu a potlačovala obsah jeho vyjádření, jenž byl a je u folkového písničkáře primární. Kryl však v naprostém slova smyslu folkovým písničkářem nebyl, alespoň ne co do oděvu a chování na jevišti a co do průvodního slova mezi písněmi rovněž ne. Ustálenou normu převzatou z anglosaského prostředí svébytně porušoval.

*Říkaj lidi, Kryle, seš ňák
zavostalej. Kýho čerta,
dělej písně jako Třešňák,
jako Hutka, jako Merta!
Já však cestou do kotelny
pískám tance Franze Liszta,
věda, že jsem potutelný
zaostalý formalista.*

To, co je v rozsáhlých básnických skladbách *Slovička*, *Zbraně pro Erató*, *Sněžurka v hadřících* přítěží, pomáhalo ale povyšovat Krylovy písňové texty na jeden z domácích vrcholů žánru.

Nejčastěji Kryl pracoval s postupným rýmem: struktura dvakrát čtyř veršů (tj. rýmové schema abcdabcd) byla u něj dost častá:

*V rohu náměstí
kousek od nádraží
pod černým baldachýnem
komínem vytvořeným*

*němá bolesti
stála nad drenáží
Madona s mrtvým synem
umučeným
(Pieta)*

*Ven z šedivých baráků
vylezly maškary
v ledovém jitru
v den po soudné noci
pět slaměných širáků
pět lahví Campari
a nenávist v nitru
co odznaky moci*

*(Maškary)
Kotvu mi dala
a srdce a kříž
že prý mě ochrání
až budu v poli
pak se mi vzdala
a noc byla skrýš
polštářem svítání
peřinou stvoly
(Srdce a kříž)*

Uvedli jsme pouze tři ukázky, avšak písní s postupným rýmem měl Kryl daleko více, např. "Atlantis", "Babylon", "Číslo na zápěstí", "Dědicům Palachovým", "Gloria", "Tak jenom pojistit", "Bratři"... Výjimkami nebyla ani struktura 2 x 5, (tedy abcdeabcde):

*Pod bílou zdí
má bláto
barvu perleťovou
a zvony odletěly
za větrem do Říma
obzor se rdí
můj táto
hanbou šarlatovou
už jsme tu osaměli*

z kříže se nesnímá

(Bílá hora)

Cesta je prach

a štěrk

a udusaná hlína

a šedé šmouhy

kreslí do vlasů

a z hvězdných drah

má šperk

co kamením se spíná

a pířka touhy

z křidel Pegasů

(Morituri te salutant)

Až takřka ekvilibristicky pak vyzněly postupně se rýmující šestice veršů:

Zástupy lidí

jdou pozpátku vpřed

tak jako raci

zbabělost - hostii

každý si pozvedá

pálí ho dlaň

mnozí se stydí

že stavěli svět

některý zvrací

dávaje bestii

ze svého oběda

povinnou daň

(Znamení doby)

Laskavé šero

vám přikryje tvář

s grimasou hrůzy

ruka jež před chvílí

hladila ramena

zkameněla

na nic je pero

a k ničemu snář

zemřely Múzy

to že se nestřílí

smrt jenom znamená

pro anděla

(Marat ve vaně)

Je s podivem, kterak že takto komplikovaná struktura ještě mohla být naplněna smysluplným obsahem, daní za naplněnou formu proto bývaly u Kryla tu a tam vycpávky ("štěrk, vata"): *má v ruce štítky, v pase staniol*. Možná i zde by méně znamenalo více, vždyť verš - a zejména v písni - má mít v sobě ještě kus volnosti, aby přes veškerou vybroušenost a usazenost zůstal během interpretace stále živým organismem.

Je třeba připomenout, že Karel Kryl dovedl i s melodií svých písni pracovat znale, že u něj nešlo jen o pouhé diletantské podložení textu nanicovatým či kdoví odkud převzatým nápěvem. Doložme toto tvrzení jeho poměrně neznámou písni "Deštivý den". Obsahově není politická ani satirická, téma deště a nenaplněné lásky zpracoval mnohý písničkář.

Píseň je hudebně zvláštní tím, že je soustředěna do ambitu čisté kvinty (kromě předposledního tónu), z něhož si autor vybírá pětitónový modus: konkrétně E - G - A - Hes - H. Je to esteticky účinné vyjádření stísněnosti obsažené v textu. Přes malý prostor působí melodie vzletně a energicky - díky bohatému využití vzestupného rozloženého mollového a zmenšeného kvintakordu v celé písni, kromě první části refrénu, jež je ještě koncentrovanější (do tří tónů). Doprovod písni je pro Kryla poněkud netypický: nejprve se střídá tónika s mollovým velkým nonovým akordem (u Kryla ojedinělé) na sníženém II. stupni, jež dodává písni frygické zabarvení, ve druhé části sloky se střídá tónika s malým dominantním nonovým akordem na IV. stupni, který má zřejmě subdominantní funkci. Sloku uzavírá "čistý" dominantní septakord. Ten se střídá s tónikou v první části refrénu. Druhá část se navrácí k harmonické struktuře sloky. Píseň končí otevřeně na dominantním septakordu, což koresponduje se sémantikou textu.

Karla Kryla potkalo to, bez čeho by jeho dílo nikdy nebylo tak spontánně přijato. V srpnu 1968 se jeho osobitý individuální umělecký postoj protnul s kolektivním etickým a politickým postojem většiny národa. Hodnota Krylova dosavadního díla vstoupila v aktivní vztah se společenským směřováním. Jeho umění se stalo katalyzátorem světa hodnot, v důsledku čehož pro následující dvě desítky let bylo normotvorným. Krylovy slogany (ryjeme drškou v zemi, tato noc nebude krátká) se užívaly v běžném hovoru.

V roce 1989 se vývojový kontext změnil, společenská situace byla opět jiná, diferencovanější. Jeden "Velký Zloduch" zmizel, rozmělnil se ve více zloduchů malých. Kryl odmítl post mlčícího či pouze přitakávajícího klasika (který mu ostatně nikdo nenabídl) a usiloval být opět "burcujícím svědomím národa". Jeho stále stejná poetika však neobstála v novém kontextu, a tak výrazného stylového posunu jako např. svého času Jaroslav Seifert schopen nebyl. Cítil, že jeho legenda se (částečně i vinou jeho rozporuplné osobnosti) drolí a plánoval "vycouvat" z aktivního písničkářství do psané poezie, grafiky, keramiky a příležitostné publicistiky mimo Českou republiku v pasovském tuskulu.

Jeho nenadálá smrt byla přijata emotivně, vyrojily se nekrology, vzpomínky a komentáře seriózní i bulvární. V roce 1996 proběhla v Literárních novinách polemika o jeho uměleckém odkazu. Směšovala Krylovu osobnost a tvorbu s posluchačskou recepcí jeho díla.

Vycházejíce z díla německého filozofa Ernesta Blocha, přisoudili bychom v českém kontextu právě písničím Karla Kryla roli síly, jež nejlépe koncem šedesátých a během sedmdesátých i osmdesátých let vyjádřila vědomí potlačených lidí.

Krylově tvorbě bychom zajisté mohli vytýkat to či ono. Některé jeho písňové texty jsou kupř. pouhým poslechem těžko přesně dešifrovatelné, avšak totéž bychom mohli vytknout i některým lidovým písničím. Položme si proto především otázku, zda je trvalost hodnoty písňového díla Karla Kryla skutečná, či pouze iluzivní, spjatá s dobově podmíněnou psychologií vnímatelů, kteří se s jeho písňemi po roce 1968 ztotožnili.

V současné době nelze umělecké hodnoty poměřovat navzájem. Každá hodnota, je-li skutečnou hodnotou, je svébytná, má právo na vlastní existenci. A na základě předchozích analýz dovozujeme, že Krylovy vrcholné písně nejsou pouhou pověstí, čítankovou makulaturou, nýbrž nepopíratelnou estetickou hodnotu obsahují. Třebaže jejich společensko-politická aktuálnost pominula, stále jsou jistým spektrem recipientů spontánně poslouchány i aktivně zpívány.

Estetická hodnota nejlepších písni Karla Kryla se bude proměňovat každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí, bude kolísat, tu a tam však procitne k působení velmi intenzivnímu.

Dílo Karla Kryla se důstojně vřadí do širších souvislostí české kultury a jeho estetická hodnota bude - podobně jako například u Karla Havlíčka Borovského - trvale spojena s mimoestetickou hodnotou mravně, sociálně a politicky kritickou.

Vladimír Merta

Zatímco morální imperativ Karla Kryla čněl z umělcova „dobrovolného Brixenu“ celá 70. a 80. léta pouze zprostředkovaně skrze zakázané rozhlasové vlny, zakázané desky, zakázané magnetofonové kazety a exilová vydání jeho knih, Vladimír Merta (narozen 1947) zůstal se svými posluchači a nesl spolu s nimi úděl pokořeného národa.

Do dějin české folkové písně vstoupil netradičně: vydáním dlouhohrající desky *Ballades de Prague* (Balady z Prahy) u pařížské firmy Vogue.

Okamžitě reflektovaným vrcholem alba *Ballades de Prague* v českém folkovém prostředí se stala píseň "Dlouho se mi zdá", která se nejen podobá, ale dokonce i původním názvem (pod nímž ji Merta vydal i ve svém přehledu Narozen v Čechách) "Chtít chytit vítr" - francouzsky Prens le vent - kryje s Donovanovou Catch The Wind. Ze čtyř vlastních písni na desce je Mertova nejznámější, později se k ní dokonce mohl v citaci vracet jako k snadno pochopitelnému symbolu minulosti. Zdá se téměř nemožné, že by k její hudbě, melodicky i stavebně, Merta nevyužil - byť podvědomě - výše uvedené Donovanovy Catch The Wind. Na druhé straně se takové náhody někdy stávají. Při úmyslné výpůjčce by ovšem nebylo příliš moudré opsat

doslova i název. Ono *vítr chytí mě, odletíme společně a těm, které tu nechám, zbyde vítr* mohlo vzniknout v dobách hippies a květinového hnutí kdekoli, v San Francisku, v Londýně (Merta tam hrál v roce 1968 v klubech) nebo v Amsterdamu, mládež byla tehdy všude naladěna na podobnou vlnu míru, lásky a nadějí. (Z relativně lepších českých pokusů na podobné téma je Hutkova "Slunečnice", ta ovšem přiznaně na Dylanovu melodii.)

"Chtít chytit vítr" (1967)

*Dost dlouho se mi zdá že ztrácím cenu
indickejm dětem hlad nezaženu
zabloudil jsem lhostejností
nevím jak najít cestu zpět
Jmenuju se po tátovi
je mi dvacet let
O mně se v dětství báli celou neděli
můj táta s mámou možná věděli
že jako malé pimprle
do svojí velké škatule
alespoň na chvíli budu chtít chytit vítr
Ve škole se snažili mně to vymluvit
já jsem se tupě smál a nemoh nic říct
nikdo se taky nedivil
vzal kámen hodil a nechybil
a když jsem plakal ptali se: - Kde máš vítr?!
Štěstí mi nohu do cesty nastavilo
hledal jsem svůj stín v horách hustě lilo
scházel jsem zrovna z kopce který měl konec v moři
uviděl jak se má hlava ve vodě noří
Stíne počkej tu se mnou až bude tma
budu tě prosit protože noc bývá zlá
A když se budeš nudit můžeš mě ze sna budit
jsem tady za prací - chci chytit vítr*

*Luk noci se napnul z vody se slunce zvedlo
podruhé potkat svůj stín se mi nepovedlo
Asi někam zmizel chtěl být chvíli sám
nebo se odplížil aby mi chytil vítr
Hledal jsem věc za kterou se dá bojovat*

*myslel jsem že má cenu na muže si hrát
Pak během jednoho dne jsem poznal že asi ne
Že je to horší než chtít chytit vítr
Nebudu mít dost sil zmizím do ticha
v poslední chvíli možná chytím vítr
A vítr chytí mě - odletíme společně
A těm které tu nechám zbude vítr*

Usiluje-li dvacetiletý autor stát se mluvčím své generace (a tato snaha u Vladimíra Merty od počátku jeho uvědomělého písničkářství byla) či píše verše a skládá vlastní písně bez dalekosáhlejších uměleckých ambicí, vždy musí reflektovat svůj věk a málokdy tak činí v pozitivním slova smyslu. Své místo v reálném světě i ve světě citů a pocitů teprve hledá, okolní kontury vidí rozostřeně, jakoby pod vodou - raději stojatou nežli zurčící:

*Vlád'o Vlád'o
kde jsi se ztratil?
Ve stojaté vodě svých pocitů
ve vypůjčených šatech
a kabátech po starších bratrech
(Pro Vlád'u, 1969)*

Tento leitmotiv přechází z jedné autorovy písně do druhé i s rekvizitami vypůjčených šatů po starších bratrech. Jako kdyby si mladý člověk ve svém sebehodnocení nové šaty nezasloužil: na nové šaty - činy teprve čeká, ty staré a zděděné odcházejí. V následující ukázce je v posledních dvou verších (pointě celé písně) akcentována i časová dimenze:

*V šatech po starších bratrech
ve vypůjčených kabátech
odcházejí dny
Kytice času
po vteřinách vadne. (Kytice času, 1970)*

Obdobný pocit nezakořeněnosti, bezmocnosti a ztráty orientace ve světě dospělých exponuje Merta i v úvodní sloce své písně "Chtít chytit vítr". Takováto expozice nemohla koncem 60. let českou nastupující generaci neoslovit. A nejen českou, šlo o internacionální "dylanovský" postoj. Pro zdůraznění zdání individuální výpovědi končí autor sloku takřka dotazníkovou informací: *Jmenuju se po tátovi / je mi dvacet let*. Což je stylizace vybalancovaná přesně na poloviční cestě mezi individualitou (jmenuju se Merta) a obecným generačním konstatováním (je nám dvacet let). Tohle balancování někde "mezi" je u Merty esteticky příznakové, projevuje se i v kolísání mezi užitím češtiny spisovné a obecné: *indickejm dětem ale noc bývá*, ve zmíněné ukázce není spisovná dotazníková odpověď *jmenuji se*, nýbrž *jmenuju se*. Zajisté je

kalkulováno s tím, že do textu *jmenuju se po tátovi* si vnímatel podvědomě dosadí své vlastní jméno.

Pro každého dospívajícího člověka je typický ambivalentní vztah ke svému dětství: na jedné straně se jej totiž touží zbýt, na straně druhé je v něm ještě příliš ukotven, než aby to doopravdy šlo. Jeho výsledným postojem k dětství je tudíž zdánlivě nesourodá směs opovržení i sentimentu. V raném díle Karla Kryla zřetelně převažuje onen sentimentální aspekt, hraničící někdy až s kýčem ("Nevidomá dívka"), jako kdyby mladičká Kryl již vytušil své velké budoucí trauma, skutečnost, že nikdy nebude mít vlastní dítě. Merta - budoucí pyšný otec dvou dcer - v roce 1969 napsal dvojici skvostných písní s dětskou, dokonce prorocky děvčátkovsky dětskou tematikou: "Velký dětský orloj - den" a "Velký dětský orloj - noc". První z nich je s největší pravděpodobností ovlivněna Guthrieho písní "Proč, proč, proč", kterou k nám, jak již bylo dříve řečeno, v roce 1964 přivezl Pete Seeger. Vůbec písně s dívčí dětskou tematikou patří k vrcholům Mertovy písničkářské tvorby: "Omalovánky" z roku 1973 či dokonce "Jano! Jano! Jano!" z roku 1967:

Jano Jano Jano

hledej někoho s kým můžeš jenom tak sedět a nemusíš mluvit

hledej - kdo ti bude půjčovat květiny

a bude ve snu spát u tvých dveří

bude mít na sobě černý roztrhaný svetr

a modré oči a pohádkové jméno Petr

uprostřed lidí chladných jako počítačí stroje

Jano Jano Jano

hledej - zastav plyn!

Vyběhni do tmy podám ti ruku a v ní láhev mléka

přelej se ke mně z pokoje do noci - tak dlouho čekám!

vždyť jsi dost velká a víš jak na svět přicházejí děti

strop se propadne a stěny kolem zmizí

díváš se větrem jako bych ti někdy ublížil

Prolomení prostorové dimenze v předposledním verši uvedené ukázky a její sémantické rozvichření v *dívání se větrem* se objevují i ve druhé a třetí sloce interpretované písně "Chtít chytit vítr", žel včetně logických nepřesností. Proč by se rodiče o chlapce měli bát pouze celou neděli a ostatních šest dnů týdne ne? Zajisté je to ústupek rýmu *neděli / věděli*, avšak právě podobná textařská zakolísání dávají Mertovým textům lidský rozměr (na rozdíl od formálně dokonalých opusů Karla Kryla).

že jako malé pimprle

do svojí velké škatule

alespoň na chvíli budu chtít chytit vítr

Prostorové napětí mezi malým a velkým je zde lexikálně zdůrazněno substantivy z dětského lexika *pimprle*, *škatule*. Nejsou ovšem užita ve významu deminutivním, naopak z hlediska záměrně zdůrazněného odstupu od dětství - estetická funkce je tím zdůrazněna.

Uvedli jsme již dříve, že motiv větru má od iniciačního Dylanova počínu pro folkovou píseň význam takřka kultovní. Mertovo *malé pimprle* usiluje tedy *do svojí velké škatule* alespoň na chvíli *chtít chytit vítr* přesně v intencích žánru. Ne na věčné časy, toho si je české *pimprle* vědomo, proto skromně *alespoň na chvíli*. Svět dítěte se prolíná se světem dvacetiletého písničkáře.

Opěvanému dítěti se ve škole (doma nikoli!) snaží vítr - ono neusměrnitelné a neuchopitelné, tudíž nespoutatelné - cosi, co bez pasu hranice překračuje - vymluvit, dítě si nedá říci a tupě se směje, proto kdo je bez viny, hodí kamenem a nechýbí. Trefené pachole pláče a je výsměšně tázáno: *Kde máš vítr?* Balancujeme na hraně kýče. *Prosím vás nechte ji ach nechte ji / tu nevidomou dívku / prosím vás nechte ji si hrát* či již zrovna celá Krylova píseň "Nehažte kamení" (1965).

Merta motiv větru zmiňuje buď přímou citací či alespoň v nejrůznějších polopřímých a zdánlivě nahodilých citacích s nejrůznějšími konotacemi ve třech desítkách svých dalších písní, nemůže tedy jít o náhodu. Možná ne zcela uvědoměle, každopádně však esteticky účinně s tímto leitmotivem zachází. Poctivě je ovšem připomenout, že motiv větru nemusí být pouze folkovou inspirací Dylana a Donovanu, Merta se s ním mohl literárně setkat i v domácí nezpívané Poezii, kupř. u Jana Skácela: *Korouhve / Ty co ukazují / Kde chodí vítr* ("Verše o zelené stříšce", *Metličky*, Čs. spisovatel, Praha 1970, citováno ze strany 40). Z těchto úvah nemůže být vyloučena ani přímá reflexe přírodní, literárně nezprostředkovaná.

Ve čtvrté sloce se vynořuje motiv stínu. Merta v době vzniku textu s největší pravděpodobností neznal psychologický význam Stínu Carl Gustava Junga, neboť jeho stín je naopak personifikací pozitivních konstrukcí, tedy něčím, čeho je záhodno dosíci, co nám však uniká. Zpěvák hledá svůj stín v deštivých horách a zahlédne jej posléze nořit se na úpatí do moře. Je v tom stylisticky nijak vybroušeném textu absurdní štěstí Camusova Sisyfa sestupujícího z hory, je v něm uvědomění si vlastního života, vlastní vzpoury, vlastní svobody. Koneckonců Merta je v camusovském smyslu slova absurdní člověk, neboť nově vytváří svoji realitu, svoji podobu pravdy. Tuší, že "tvořit znamená žít dvakrát".

Ve shodě s Nietzschem "má umění, aby nezemřel na pravdu".

Estetická funkce probleskuje z existenciálních podtextů a její nadčasovost je dnes již zřejmá.

Následující pátá sloka začíná veršem: *Stíne počkej tu se mnou až bude tma*. Autor tu přechází k oslovení ve 2. osobě jednotného čísla, což popsal již Jan Lukeš jako u Merty "hojně používaný grif, zprostředkující jeho písním co nejužší kontakt s posluchačem, zároveň pak povyšující jeho výpověď do nadosobní roviny." Dodali bychom, že Merta ve zmíněné 2. osobě singuláru píše často celé písně ("Básník a vítr"), občas esteticky cíleně zaměňuje první, druhou a třetí osobu, čímž vytváří u vnímatele pocit subjektu písně současně cizího a přitom se sebou totožného. Snad je to výraz mesiášského komplexu, který se uvolil nést za svoji generaci. Srovnajme ve slovesných skupinách užití první, druhé a třetí osoby u Krylovy písně "Rakovina" a Mertovy písně "Chtít chytit vítr":

Kryl 1. osoba - 4,7 %

Merta 1. osoba - 38,9 %

2. osoba - 0,0 %

2. osoba - 7,4 %

3. osoba - 95,3 %

3. osoba - 53,7 %

Mertovo hledání vlastního stínu není naplněno, písničkář nenachází sebe sama ani věc, za kterou by se dalo bojovat, mizí do ticha:

v poslední chvíli možná chytím vítr

A vítr chytí mě - odletíme společně

A těm které tu nechám zbude vítr

V textu, v melodii a v Mertově hlasu je v samém závěru cosi nedořečeného, něco dalekonosnějšího a radostnějšího než pouze osudové "*těm, které tu nechám*". Merta nejen umí čas od času napsat takřka hitovou melodii, hlavně umí i ve vypravěčských, polorecitativních pasážích vyrazit melodickou linku v rozhodující frázi vzhůru tak, aby se posluchači zaryla do pocitové paměti.

Harmonická struktura této durové písně je jednoduchá, avšak ne jednotvárná: autor umně využívá vedlejších kvintakordů jak III. stupně v dominantní funkci, tak VI. stupně v tónické funkci. Jádrem písně je čtyřtaktový motiv, jenž je mezihrou doplněn na 8 taktů. Toto osmitaktí se opakuje a tvoří první část písně. Druhá šestnáctitaktová část je vlastně obohacením původního motivu, a to jak harmonicky, tak melodicky. Melodické obohacení má dvě varianty: první se pohybuje od I. do VII. stupně a druhá od VII. do X. stupně, tedy až decimu nad základním tónem. První varianta se vyskytuje ve všech sedmi slokách, v 1., 2. a poslední sloce se vyskytují obě varianty - tyto sloky jsou tedy delší, což vnáší zajímavost do formy a rozbíjí její stereotyp. Pro melodii jsou charakteristické kvartové kroky obohacené sekundovými chody.

Rozdíly v délce veršů písně "Chtít chytit vítr" mají značné rozpětí: od pěti do třinácti. Přitom se verše o stejném počtu slabik sdružují s oblibou do dvojice či trojice, spjaté buď bezprostředním sousedstvím nebo rýmem nebo obojím zároveň. Tato stejnoslabičnost veršů je v celkovém kontextu pocíťována jako norma, ovšem norma neustále porušovaná. U veršů sousedících a navzájem spjatých rýmem odlišnost počtu slabik vyvolává intenzivní pocit diference. Následuje-li delší verš po kratším, vyrovnává Merta rozdíl délky zrychleným tempem zpěvu ve srovnání s veršem předchozím.

Ve srovnání s Krylovou písní "Rakovina" má Mertova píseň "Chtít chytit vítr" výrazně procentuálně nižší množství substantiv (Kryl 35,6 %, Merta 22,1 %), zato větší množství sloves (Kryl 22,8 %, Merta 34,2 %), je tedy celkově dynamičtější (Mertova substantiva jsou v 92,2 % v singuláru, zatímco Krylova pouze v 61,1 %). Esteticky funkční v Mertově písni je i užití modálních sloves (chtít, moci) a čtrnácti sloves zvrtných. Rozkazovací způsob je spojen s personifikací: *stíne počkej tu se mnou*.

Stopáž písně je poměrně dlouhá i na žánr folku: šest minut a dvacet jedna sekunda. Foukací harmoniky v akordu a flétna nad kytarou působí v takovém rozsahu stereotypně, navíc Merta na foukací harmoniku při natáčení písně ještě příliš zběhle nehrál, proto Dylanovu svíravou agresivnost a Donovanovu jímavost nahrazuje hlasitostí. Dnešnímu posluchači vadí i jeho tehdejší prohršky proti pravidlům správné výslovnosti (školácky přepečlivě artikulované j ve slově jsem) či pepické móře nebo k nesrozumitelnosti vyslovené adjektivum indickejm.

Je ovšem skutečností, že básník Merta při všech právě uvedených nedostatcích dovedl již na své první desce pracovat s eufonií: *Stín stínal stín a strach se bál / svůdná smrt odestýlá lože* ("Pomeranče pro Hieronyma Bosche", 1968).

Zkusme nyní text jeho písně posoudit nikoli racionálním kalkulem, nýbrž možná případněji z hlediska Jungovy analytické psychologie jako z básněný a zhudebněný sen. Neboť: "Sen jsou malá skrytá dvířka v tom, co je v duši nejvnitřnější a nejintimnější, dvířka, která se otevírají do oné pradávnej kosmické noci, která byla duší, když ještě dávno neexistovalo žádné vědomí já, a která bude duší daleko přesahující to, čeho kdy bude schopno vědomí já dosáhnout. (...) Ve snu vstupujeme do hlubšího, obecnějšího, opravdovějšího, věčnějšího člověka, který dosud pobývá v šeru počáteční noci, kdy byl ještě celkem a celek byl v něm, v nerozlišené podstatě prosté všech stránek JÁ. (...) Sny nejsou záměrné nebo libovolné výmysly, nýbrž jsou to přirozené fenomény, které jsou jen to, co právě představují. Neklamou, nelžou, nepřekrucují a nezastírají, ale spíše naivně oznamují to, čím jsou a co zamýšlejí."

Předesíláme ještě, že v jungovské psychoterapii se postupuje od poznání "role" k poznání "stínu" a vposled k ozřejnění nerovnováhy v tendencích a síle "animus" a "anima". "Anima" reprezentuje nevědomou psychiku muže, která je skryta a neustále zatlačována "rolí", již na sebe bere vědomí osobnosti. Jde o kolektivní, zděděné archetypy, různící se podle pohlaví. "Role" je vytvářena vědomou složkou osobnosti a nevědomé osobní faktory pak tvoří tzv. "stín". (Jen do jisté míry je možno tento "stín" ztotožnit s Freudovým osobním nevědomím.)

Merta zajisté v době vzniku písně již přijal roli folkového písničkáře ve smyslu mluvčího své generace. V zahraničí měl pro uvedenou roli jako vzory přinejmenším Dylana a Donovana, u nás Kryla a další. Archetypy přisouzené roli folkového písničkáře byly vítr, slunce, voda - tedy přírodní symboly volnosti "dětí květin" (symbolika zajisté nebyla natolik rigorózní, aby se do ní nevešel i písek, mračna, květiny, louka, dálka, hvězdy, čas, ozvěna atp.)

O větru jsme již pojednali výše. Je to symbol života nevyčerpatelný co do textové analýzy a vymykající se všem intelektuálním pokusům o definitivní vymezení. Obsahuje paradox a navíc není závislý na logice, nýbrž spíše na asociacích, které se mohou rozbíhat v protilehlých směrech. Symbol větru v nás vyvolává reakce na úrovni nevědomí, neboť svádí dohromady asociace, jejichž spojení je mimo obvyklou logiku.

Slunce a voda jsou v počátečních Mertových textech rovněž mimořádně často frekventovány, navíc nikoli pouze okrajově:

Slunce bylo horké

a žluté jako písek

(...)

Písek byl žlutý

a horký jako slunce

(...)

Voda byla chladná

(...)

Umyli jsme se ve slané vodě

Až na samém konci právě citované písně "Prázdniny" z roku 1967 se dovídáme, že Mertova voda je slaná, stejně jako v písni "Chtít chytit vítr". Mořská voda je vsutku jedním z nejsilnějších archetypů, vždyť právě v ní počal život na naší planetě. V mýtech a pohádkách se nevědomí často symbolicky znázorňuje pomocí obrazu moře a cesta subjektu do mořských hlubin je cestou JÁ do hlubin duše. Navíc moře má přece jen světovější rozměr než český rybník, usiluje-li tedy autor o programovou píseň, volí moře, pro intimní rozměr pak postačí řeka, dokonce řeka pouze vnitřní, vysněná (uvedené dva verše navíc nesou sugestivní časovou dimenzi, slovesnou opozici *bylo - je* zdůrazněnou i příslovcem *znovu*):

Bylo parné léto a řeka tekla ve mně

(...)

Je parné léto a znovu řeka ve mně

Mertova voda má i symbolicky očištnou moc:

Útok skončil jako láska - nahatí vojáci

statní jako topoly se šli vykoupat do řeky

Má i moc baladicky milostnou, zde pro vystupňování účinu je dokonce voda dvojitá, z té jezerní paní vychází a onu studánkovou pije (v ukázce stojí za povšimnutí i bezmála máchovská práce s barvou):

Pozdě zvečera vychází z jezera

bílá paní

se zelenými rukávy

Má v očích sůl a modrý hlas

a vodu pije z lesní studánky

Ve své rané tvorbě Merta s motivy větru a vody pracoval programově, jeho "Zenové variace" na témata japonských haiku (1969) jakoby předjímají zralého Jana Skácela - u Merty jde ovšem o překlady, nikoli původní verše. Vítr a voda jsou často pojímány společně, aby se jejich magická síla násobila:

Nad řekou světlý měsíc

vítr v korunách borovic

Večerní vánek

vlní vodu

kolem nohou dvou volavek

Mladý autor ve své erbovní písni "Chtít chytit vítr" tedy svoji "roli" seznal a případně hledá svůj "stín", tedy inferiorní část své osobnosti, souhrn všech osobních a generačních psychických dispozic, které v důsledku jejich neslučitelnosti s vědomě volenou formou života nežijeme a které se v nevědomí spojují do relativně autonomní části Mertovy osobnosti s opačnými tendencemi. "Stín" se chová vůči vědomí kompenzačně, jeho působení může být proto právě tak dobře negativní jako pozitivní. Jako snová postava má stín stejně pohlaví jako snící. V písni tomu tak skutečně je, ("stín") *uviděl jak se má hlava ve vodě noří*. Jako část osobního

nevědomí patří Mertův písňový stín k autorovu "já", avšak jako archetyp "odpůrce" patří ke kolektivnímu nevědomí.

Uvědomění "stínu" patří ke zcela zásadní úvodní práci v analýze, jeho přehlížení a potlačování, jakož i ztotožnění "já" se stínem může vést k nebezpečným disociacím. Poněvadž "stín" leží v blízkosti světa instinktů, je nezbytné brát ho nepřetržitě v úvahu.

Mertovo hledání stínu v písni považujeme proto za podstatné. Vždyť postava stínu - a v písni o postavu skutečně jde: stín vidí, stín je oslovován, autor stín prosí, ba svoluje, aby pěvce-poutníka vzbudil ze snu (pozoruhodná oscilace mezi skutečným životem a životem vnitřním, mezi skutečností písně, snem, bděním a polosnem) - personifikuje vše, co hledající písničkář neuznává, co se mu však přece jen znovu a přímo nebo nepřímo vnucuje.

Přímo nepojmenován, avšak přítomen je stín v písni již ve druhé a třetí sloce, jako kdyby subjekt v dětství přitahoval projekci stínu skupiny spolužáků i učitelů a sloužil za obětího beránka: jenom se tupě směje a nemůže nic říct, neboť nechápe svoji situaci, nikdo se taky nedívá, pouze vezme kámen a hodí.

Postava stínu dospělého, skutečného a vysloveného je v písni umístěna ve středu kompozice, tři sloky stínu předcházejí, tři následují. Do této postavy může vnímatel bezděky promítnout své vlastní neslučitelné tendence, svoji vlastní zahalenou, potlačenou a provinilou osobnost, která svými nejzazšími výběžky zabíhá až do říše živočišných předků a zahrnuje tak celý historický aspekt nevědomí. Stín v písni "Chtít chytit vítr" však není pouze zdrojem všeho zla: nevědomý člověk, totiž právě stín, nesestává jen z tendencí hodných morálního zavržení, nýbrž vykazuje i řadu dobrých kvalit, kupříkladu normální instinkty, účelné reakce, vjemy věrné skutečnosti, tvůrčí impulzy - je tedy dynamem katarze. Soudíme, že i z tohoto důvodu interpretovaná píseň byla tak spontánně folkovým publikem své doby přijata a stala se Mertovou písni erbovní.

Stín vsutku v počátcích Mertovy písničkářské kariéry byl nosným motivem jeho textů: *Ze země zvedni svůj stín a běž s ním* ("Básník a vítr", 1966), *Stín stínal stín a strach se bál / svůdná smrt odestýlá lože* - zde navíc eufonie v sykvkách ("Pomeranče pro Hieronyma Bosche", 1968).

Analyzovat texty Mertova počátečního období jako sny není neoprávněné, vždyť dětská traumata jsou v nich se snem znovu a znovu spojována (uvádíme příklad z již citované písně "Básník a vítr"):

Tvé sny dál bezhlavě pádí

a vrací se zpět nad mou hlavu

a nesmyslem budou barvit můj dětský pláč

Tak zvaný nesmysl v analytické psychologii právě naopak smysl má. V písni "Chtít chytit vítr" je to kdysi prožitý a zapomenutý útek od školy a od společnosti, stav revolty i vnitřní paniky, to vše přetransformováno do hledání stínu, chytání větru, oněch "nesmyslů" racionálního světa. Mertův poutník schází z kopce k moři, sestupuje do ženské povahy ve svém nevědomí. Proniká do ženy - vody, podobně jako kupříkladu Ivan Jelínek v básni "Posel":

V báseň jsi vešla,

kde doma bydlíš. K ní mě přiblíž,

k vodě vesla.

Každý muž v sobě totiž odjakživa nosí obraz ženy, nikoli obraz této určité ženy, nýbrž nějaké určité ženy. Tento obraz je v zásadě nevědomá zděděná látka, koncentrát všech dojmů z ženy, zděděný psychický adaptační systém. (Totéž platí také o ženě, rovněž ona má svůj vrozený obraz muže. Zkušenost učí, že by se mělo přesněji říci: obraz mužů, zatímco u muže je to spíše obraz jedné ženy.)

"Animus" je ve své první nevědomé formě spontánní, neúmyslné utváření názoru, které má ovládající vliv na citový život, "anima" je naproti tomu spontánní utváření citu s následným ovlivněním rozumu (popletla mu hlavu). "Animus" se proto promítá s oblibou do duchovních autorit, znamená mužnost, ducha, vanutí větru, "anima" se ráda zmocňuje toho, co je v ženě nevědomé, temné a dvojnáčné: *Hledal jsem věc, za kterou se dá bojovat / myslel jsem, že má cenu na muže si hrát*, zpovídá se "animus", aby ve své "animě" během jednoho dne poznal, že je to horší, než chytit vítr.

Jak vidno, nepodsouváme pod jednotlivé Mertovy symboly erotické zážitky jeho raného dětství (Proč se o něj rodiče v dětství báli celou neděli, proč právě v neděli? - Srovnajme s úvodními verši písně "Balada o hořícím lese, 1967: *Ráno se mi zdálo, že byla neděle / ve snu se mi zdálo, že sedím v kostele*), spíše se snažíme v jeho písni "Chtít chytit vítr" vyzvednout charakter principu "animus" a "anima", postihnout jeho životní "roli" a vytušit, co tato "role" v životě "lovce větru" zakrývá, rozkrýt "stín", vposled pak katarzí přivést tyto podvědomé tendence do vědomí vnímatele písňového textu. Hluboká magická síla snového dění v písni smiřuje kontrasty písničkářovy psychiky a sjednocuje mimovědomé aspekty jeho osobnosti. Vždyť umění bylo původně součástí magie, až později se z ní vyvázalo, aby sloužilo jako děvka totalitním režimům. Ostatně nejpůsobivější v analyzované Mertově písni je to, co nebylo naplno vysloveno, z básněno, vyzpíváno.

Píseň "Chtít chytit vítr" nesporně v roce 1968 i v letech pozdějších měla na citlivé folkové publikum katarzní účinek, tím spíše, byla-li vnímána nikoli skrze zvukové nosiče, nýbrž z jeviště tváří v tvář. Vždyť bez spojení s mýtem, s tajemstvím, s obrovskou energií básnického slova bychom byli opuštěnější. U zmíněné Mertovy písně je tedy estetická funkce navíc umocněna hudbou a autorskou interpretací.

Dostáváme se tak ke specifickému působení folkové písně, k její nezprostředkované interpretaci, jež je právě u Vladimíra Mertvy mimořádně účinná.

Autorská interpretace Vladimíra Mertvy

Folková píseň patří spíše do oblasti slovesnosti než literatury. Není vjemem grafickým, z liter vysázeným. Jejím základem je slovo, slovo zpívané, mluvené a slyšené, proto pojem slovesnost je pro ni případnější. Naši předkové v dávných staletích vnímali slovesné umění jinak než my dnes, poezie nebyla záležitostí literární, nýbrž orální. Báseň byla produkcí, představením vždycky jedinečným a jedinečností chvíle přetvářeným.

V popularizující literatuře, avšak i v nečetných pracích odborných se poslední dobou hovoří o tzv. zpívané poezii, což je případné, uvažujeme-li v intencích tak či onak vnímaného básnického textu. Textu, jenž může být prezentován na stále oblíbených (v zemích bývalého SSSR a tzv. Západu ano, u nás, žel, nikoli) autorských čteních.

Folkový koncert v českých zemích 60. až 80. let však suploval rovněž funkce vytěsňené totalitním režimem: písničkář byl pro psychologicky nedospělé posluchače navíc i duchovním otcem generace, prorokem, živoucím symbolem alternativní kultury, zpovědníkem, důvěrníkem a současně kamarádem i zástupným rodičem, zasněženým.

Vnímatelé folkových koncertů na nich zažívali mediálně nepřenosnou atmosféru vzpřímené přirozenosti, tolik odlišnou od normalizační přikrčenosti: folkové koncerty pro ně byly iniciačními akty duchovní nepodlehlosti, kolektivními katarzemi. Na druhou stranu specifické folkové publikum bylo pro senzitivního písničkáře výhodné proto, že na ně mohl "zavěsit" své osobní projekce, to jest vlastnosti, jichž se podvědomě usiloval zbavit. Vztah písničkář versus folkové publikum byl oboustranný.

Toho všeho si byl Vladimír Merta od počátků svého písničkářského působení vědom. Jelikož neměl a dosud nemá dar spontánního kontaktu s vnímání, vyvažoval tuto svoji slabinu pečlivou přípravou na koncert, včetně někdy až kuriózních rekvizit, majících prostředkovat mezi jeho duchovním světem a návštěvníky. Ke cti mu budiž uvedeno, že se neuchýlil k prvoplánovému folkovému kostýmu ani účesu, naopak po vizuální stránce zůstával až provokativně "civilní". K navázání vztahu s publikem neužíval vulgarismů, slangu, neroztleskával posluchače ani je nenutil zpívat spolu s ním. Naopak sebeironicky komentoval svoji vadu výslovnosti hlásek r/ř, dokonce na jejich střídání založil text písně "Zem voní dřevem": *z prachových peřin do dřeváků... vyhrátých jako zápraží... voní čerstvým dřevem... právě poražený smrk... ruce voní čerstvě rozdrceným dřevem... když břehy krvácí, zem voní dřevem... krajina bez dřeva, pod březím sluncem...* O to více se při koncertech soustředil na svůj zpěv a kytarový doprovod.

Způsob zpěvu Vladimíra Merty se během let (na rozdíl od předchozího Karla Kryla) podstatně proměňoval: původní mladická křehkost i proklamovaná a současně vnucená jednoduchost vyžrávala do výrazové profesionality, jež si však úzkostlivě střežila všechny znaky folkové nenucenosti, včetně výše zmíněné vady výslovnosti. Jeho způsob zpěvu byl ponejvíce indiferentní, aby tak tím více vynikl smysl zpívaného básnického textu. Posluchači poznali, že zpěv není u Merty statická zvuková realizace písně, nýbrž proces básnické tvorby plný napětí stále vznikajících a vyrovnávaných, překvapení neustále obnovovaných. Šlo tedy o proces významový a významotvorný. Merta vždy bral v úvahu subjektivně odlišné prožívání reálného času, jenž je písní vyměřen. Texty vytvářel s ohledem na jejich vnímání sluchové, nikoli pouze přišpendlené na stránky typografickou černí či blikající z obrazovky monitoru.

Cílem jeho zpěváckého výkonu na jevišti byl smysl písně. Jemu podřídil někdy sloganovitou přehlednost základní myšlenky, kratší přirovnání, hovorovost jazyka, v zájmu smyslu písně odložil ctihodná rýmová dvojspřeží klasické poezie, jakož i přílišné experimentální formové výboje. Jako básník a současně hudebník si uvědomil, že se v písni stírají rozhraní mezi větami a menšími syntaktickými celky a utlumuje se tak přehlednost logického členění, že místo významů přesně oddělených vzniká tříšť významových příznaků bez výrazné souvislosti s pojmenovanými jevy, tříšť oblitá silným citovým zabarvením umocněným hudbou.

Byl si vědom skutečnosti, že na rozdíl od hudby fixované partiturou podléhá folková píseň, podobně jako píseň lidová, neustálým změnám při postupných reprodukcích. Text i melodie a způsob kytarového doprovodu, to všechno u něj znamenalo pouze

počátek, k němuž následná uvedení nedílně patřila jako pokračování. Píseň přebývala v pocitové paměti a odvíjela se z ní vždy jako dílo na postupu. Navíc jako dílo určené ke společnému poslechu, nikoli ke čtenářské izolaci.

Dbal na to, aby každý jeho koncert měl neopakovatelnou atmosféru "introspekce": improvizoval, zpíval i hrál píseň pokaždé jinak. Nereprodukoval pouze její vlastní skutečnost, nýbrž pojímal do písně celou skutečnost. Jeho píseň jako znak byla tudíž "ukřižována" mezi skutečností básnického textu a skutečností vůbec.

Záměrná indiferentnost Mertova zpěvového výrazu byla spjata s jeho hlasem nikoli líbivým v nejobecnějším slova smyslu, vlastně rovněž esteticky spíše indiferentním. Mertova poloha se v zájmu vyznění smyslu písně pohybovala někde uprostřed mezi "lidskou křaplavostí" a "anjelskou líbezností", řečeno terminologií Adama Michny z Otradovic.

Mimo jiné i z tohoto důvodu Merta nikdy nepřesáhl okruh folkového obecnstva, jeho ortodoxní posluchači neměli pocit, že se jim vzdaluje, že se přizpůsobuje jiným měřítkům i systémům hodnot. Ona jiná měřítka a jiné systémy hodnot byly v době husákovské normalizace pro Mertu morálně nepřipustné.

Využití bluesové formy

K Mertově spontánní, poloimprovizované výpovědi se hodilo svou formou blues, jelikož jeho forma je sdílná, přehledná, snadno pochopitelná a přímo provokuje k vlastnímu tvůrčímu rozvíjení. Navíc je blues vlastně rozhovorem lidského hlasu s nástrojem, přičemž nástroj může být stejně výmluvný jako verše a hlas. Protože byl Merta mimořádně disponovaným kytaristou (v našem folku zatím nepřekonaným), na každém jeho koncertu nejméně jedno blues zaznělo. Nejobvyklejší trojdílnou formu blues - kdy první verš je vždy s malou změnou opakován, čímž vytváří atmosféru očekávání a napětí, snad poskytuje i zpěvákovi čas, aby si vzpomněl nebo vymyslel efektní pointu - Merta ovšem podstatně upravil, zkomplikoval, přizpůbil osobitosti své výpovědi. Ponechal pouze bluesovou melodiku, která se od evropského ladění liší neurčitě intonovanými "blue tóny", tercií, septimou a někdy i kvintou, kolísající mezi durovou a mollovou stupnicí. Pro zdůraznění výrazu tu a tam snížil nebo zvýšil jakýkoli jiný tón, přecházel mezi jednotlivými tóny glisandovými skluzy. Vlastní osobitou formu "slovanského a slováckého a pražského blues" nacházel v lidových písních ze Strážnice i v městském folklóru rodné Prahy.

Svoji afinitu k blues deklaroval už v názvech písní: "Antabus blues", "Bůh blues", "Dělník blues", "Blues pro každého", či dokonce pouze "Blues", daleko více však bluesoval kytarou, frázováním, lexikem, tematikou, pocitem. Mertovo blues je i onen pocit, který spojoval bojovníky za občanská práva od padesátých let až po dnešek, daleko více je to však existenciální pocit camusovského vzdorování nad sudbou osudu, občas pedagogicky vyšperkovaný morální tečkou:

Vyšli jsme do deště

s nedopitejma půllitrama v ruce

a já povídám - člověče my kradem!

Nevadí - povídáš - pošleme ho zítra poštou

nebo příště šoupnem na pult zadem

*my kradem párkrát za život
a voni kradou pětadvacetkrát za den
tak jsme šli dál a déšť nám padal
z nebe do půllitrů volným pádem
Nastoupil jsem s půllitrem do tramvaje
chtěl jsem se dostat na chvíli mezi lidi
chtěl jsem se jenom na malou chvíli schovat
a chlápek v kožáku z krokodýlí kůže
za mnou začal pod aktovkou onanovat
Zápach z tý umaštěný kantýny
se za mnou do tramvaje natáh
a úplně jiný blues
který nikdy nikdo v týdle zemi na desku nenahraje
se za mnou táhlo domů v patách*
("Bůček", 1974)

Původní venkovská blues byla často jen volným řetězem jednotlivých veršů, dvojveršů, motivů nebo srovnání. V tomto směru byla podobná našim lidovým písním, ty rovněž více méně volně, bez valného zřetele k logice celku, kladly za sebe tradiční motivy a formule. Takovéto "prefabrikáty" putovaly od jednoho blues k druhému a ve shodě s tradicí lidové písně si na ně nikdo nečinil autorský nárok. Podstatné bylo, kolik jich který zpěvák znal a jak dokonale je dovedl spojovat a řadit za sebou. Dnešního posluchače na nich fascinuje to, v jak dokonalé symbióze tu žijí staré principy lidové písně a běžné rekvizity moderní všednodennosti: vlaky, doporučené dopisy... Druhým výrazným znakem bluesové i české lidové písně je nekonvenční bleskurychlé srovnání, paralela nepodstatných, většinou opomíjených vlastností (nebo jen potřeba rýmu). Na tohle byl ovšem Merta příliš intelektuální a do insitní polohy se násilně nevměšťoval.

Z klasického venkovského blues si citovaný Mertův text uchovává opakování verše s obměnou (*chtěl jsem se dostat na chvíli... / chtěl jsem se jenom na malou chvíli...*), jinak jde o typický produkt žánru nazývaného moderní městská píseň pro dospělé.

Návaznost na lidovost - ať již anglosaskou či domácí - spatřujeme u Merty spíše v jeho neustálém obměňování vlastních textů, v jejich dotváření, v jejich dynamických proměnách. Nepochybnou inspirací mu bylo i dílo Václava Hraběte. To bylo v době vzniku Mertových písní mladými lidmi vnímáno jako norma "vysokého" či "salonního" blues, odvozeného arcit' z "nízkého" blues anglosaské provenience.

Mertovo osobité využití bluesové formy se nám tedy jeví jako organické a esteticky účinné. (Podotýkáme ještě, že odposlechnutí složitě synkopovaného bluesového rytmu inspirovalo a stále inspiruje vícero našich básníků, takže označují některé své básně jako blues, jmenujme alespoň Nezvala, Kainara, Žáčka.)

Specifičnost Mertovy folkové poetiky

Přes zřejmé prohřešky proti tradičnímu pojetí folklórní písně spíše nevědomky než záměrně navázal na pojetí Pete Seegra v přístupu k písni etnické, totiž v tom, že lidové písně mají být nejen sbírány a pečlivě shromažďovány v archivech, ale především zpívány - a to i za cenu, že se přitom budou měnit.

Ve svém dalším vývoji dvě desetiletí unesl roli "duchovního vůdce generace" a osobitě, esteticky účinně využil bluesové formy.

Překlenul generační omezení, jeho folkové publikum si jej předávalo dál a dál: část stárnula spolu s ním, noví mladí posluchači jej vnímali jako folkového "básníka s čarodějnou kytarou".

Jeho individuální obměna Krylem vytyčené estetické normy vedla spíše cestou textového zjemnění a dodala jeho dílu pečeť osobitosti. Jestliže např. Karel Kryl v písni "Lásko" zpíval:

a potom pod dekou

sníme když onanujem

Merta ve své písni rovněž s vojenskou tematikou ("Klubíčko s červenou nití", 1968) replikoval cudněji a konvenčněji:

S rukama pod pokrývkou měli sny o nahé ženě

Projevoval se tedy od počátku jazykem vlastním, nevypůjčeným. Jeho "folková političnost" byla noblesní, nikoli prvoplánová. Dobře je to patrné kupř. v písni "Nádražní balada" z roku 1968:

vychodila sotva pátou třídu

Zora Zora Zora

(...)

Jediné co o ní vím je že bydlela blízko u rozhlasu

Srovnáme-li tento enigmatický text s Krylovým *soudcové se na ně zlobili / zmrzlínáře dětem zabil*, vyvstane Mertova osobitá poetika zřetelněji.

Politikum ovšem nešlo ve zkoumaných letech vypreparovat, nedílně patřilo k žánru české folkové písně. Merta s ním pracoval uvážlivě, neprvoplánově, poeticky. V písni "Hodina vlka" (rovněž z roku 1968) před posluchače předestřel sugestivní obraz žižkovského děvčátka, obetkaného celým trsem jímavých, nikoli však kýčovitých detailů. Až třetí sloka se láme do filozofující apelativnosti, aby ve sloce poslední mohla transpozice dívky do zhovadilosti okupační armády vyznít o to účinněji. Za povšimnutí rovněž stojí rezignace závěrečného tříverší, na niž jsme již dříve poukázali v souvislosti s poetikou Petra Bezruče:

Celou jsem si tě zapamatoval

v šatech z průhledné perleti

skáčeš panáka v dálce

Prohlížím si tě pod sukni v kalužích

po způsobu žižkovských dětí

S velkýma očima jedeme domů tramvaj

sháním po průjezdech vonící kouzla
polykající náš čas k zašlým věcem
Obloha se zavázala před deštěm
provazy upletenými z vody
Nahatí uličníci kluci
běží na plovárnu u rybníka Šmouhy
Staré ženy vynášejí pelargonie
na kraje chodníků před domovními dveřmi
Hledíš na mě ze dna popelníku
polykáš slzy a šeptáš věř mi!
Je tolik způsobů na vypovězení slova sbohem
loučení se kolem plíží jako hudba z pouti
Jsou zašlá sbohem vyplakaná do kapesníků
nevěřící sbohem z prvních tanečních
Navoněná krajkové kouře skrývají v sobě dýku
Hledíš na mě ze dna popelníku
beru tě za ruku a vybízím tě dál
A ty přicházíš
sedíš na tanku a nikdo tě nevidí
Otevíráš náruč a střílíš do lidí
Svlékáš se přede mnou
nikdo ti nepřináší květiny
Vrháš se z letadla a počítáš vteřiny
Máš na rameni vránu smrt
a uniformu z perleti
Přes tělo bílý pruh
na pažbě jména obětí
Jsi cizí slepá bezcitná nehybná
panenská nevinná když střílíš do dětí
Chtěl jsem tě znovu vidět
v průsvitných šatech z perleti
Vidět tě krásnou ve snu
odejdi - počítám do pěti
Nevím kde to bylo a proč jsem si to bral
je mi to líto - svět se tím nezmění

Běh věci trvá dál

Je zřejmé, že uvedený text tvoří pandán ke Krylově písni "Bratříčku, zavírej vrátka". Ta je tvořena sevřeně hutnou promluvou k "bratříčkovi", tvoru dvojnásob ochrany hodnému (příbuzenským poměrem i bezbranností dětství). Bratříček zde funguje - jak jsme již dříve uvedli - jako zástupný adresát sdělení, sám neodpovídá, projevuje se pouze zprostředkovaně - vzlykáním, nadávkami, klopýtáním. Krylova píseň rovněž ke zvýšení účinnosti využila textově variovaného refrénu. Evidentně tedy nebyla pouze folková, nýbrž usilovala obsáhnout co největší množství posluchačů, vysunula do popředí kromě funkce estetické funkci apelovou.

Mertova "Hodina vlka" je naproti tomu ryze folkovou záležitostí s autorovými ostinatými motivy dětství, vody, smrti, je písni bez refrénu, rozmlžený text evokuje nejružnější konotace mýtické, literární, erotické. Kryl posílil naléhavost svého sdělení imaginárním bratříčkem, Merta imaginární zbožňovanou dívkou hledící *ze dna popelníku*, jakoby nepřímou konkretizovanou užitím vlastního jména plovárny u rybníka Šmouhy. Opět nelze nezpomenout Petra Bezruče a jeho hojně užívání místních jmen: styčný bod bezručovské, krylovské i mertovské poetiky (a jak poznáme dále, rovněž poetiky třešňakovské, nohavicovské i janouškovské - tedy něco, co se postupem doby stále více jeví esteticky indiferentním).

Vladimír Merta nechtěl stavět své renomé folkového písničkáře na protestu vůči vnucené normalizaci. Politikum v jeho písních proto nejčastěji pouze prosakovalo obligátními filozofujícími sebereflexemi: *nachýlení jdou k volbám na věčné časy* ("Písničkář", 1970), *plakáty na film, který všichni nenávidí* ("Verze", 1973), *pomník veřejného sadu / cituje refrén lidé měl jsem vás rád / parfémuje se Slavín / slaví se sedmý listopad* ("Kurva hlad", 1974). Takto pojaté politikum vstřebá ve čtyřech verších Julia Fučíka, slavící Slavín i Velký Říjen absurdně vzývaný v listopadu. Někdy ovšem i uvážlivý Merta zazpíval píseň politicky jednoznačnou, třebaže s posledním veršem tradičně rezignujícím ("Nebylo mrtvých a není raněných", 1970). U pochodně číslo jedna Jana Palacha hovořil k národu v televizi Jaroslav Seifert, u pochodně číslo dvě Jana Zajíce zpíval svým folkovým posluchačům v zaplivaném sálku kteréši sokolovny Vladimír Merta:

Netrpělivé náměstí s koněm

Dům potravin utopený v poplivaných zdech

postava oděná v ohni

planoucí anděl spásy

stíny letí podél stěn

potracená revoluce se na něj vrhá

závojem z popelavých hesel

o specifické váze času

dává mu na vybranou:

hrob neznámých vojínů

železničářův kabát

garsoniéru s kopějkovou krásou

Jak rychle udělali tmu

*tak rychle oslepli a lidé přesto vidí
a v cárech plave naděje
zbarvená do nachova
Čas oponou trhá - nezapomeň
a náповěda slabikuje narychlo sesypaná slova:
Pochodeň číslo jedna
odvolej od sebe oheň
Televizní politik si unaveně stírá
skleněný pot ze skleněných skel
strom republiky sťali sekyrami
a němý hlasatel se vrací domů
JSME S VÁMI BUĎTE S NÁMI
Pochodeň číslo dvě
nezapomeň
odvolej od sebe oheň*

*Zpěv popravčí čety se mísí
s písní na odsouzených rtech
náпěv hněvu visí v hroznech znova lámaný kolem
v městských zdech
a v cárech vlají sesypaná slova
svatého v sobě nepokoříš
proradná země nezapomeň
že sama hoříš
Pochodeň číslo nevímkolik
odvolej od sebe oheň
kdo zasil vítr
sklízí bouři
Je brzy na zázrak
a pozdě na cokoliv*

Opět se nabízí srovnání, tentokrát s Krylovou "Rakovinou". Naléhavostí výpovědi jsou obě písně podobné, sevřená forma "Rakoviny" s refrény a excelentními rýmy však v časovém odstupu prokázala větší obecnou platnost i životaschopnost.

Merta exponuje svoji volně veršovanou píseň konkrétními detaily koně a domu potravin, aby vzápětí Jana Palacha archaicky oděl v oheň a učinil z něj planoucího anděla spásy. A je tu mertovský "stín" spolu s krylovským odkazem na *hrob neznámých vojáků*. Je tu kopějková měna národů SSSR, tedy vnucené rubly

rozměněné do drobných, bezcenných mincí. Naděje v cárech, nachová barva, citát školního klasika a slova nikoli vyččená, nýbrž narychlo sesypaná. Obrazy postupně předkládané, sugerující bezprostřední, improvizovanou výpověď: což je poetika typicky folková.

Je-li verš následující za dvojtečkou oslovením, pak by substantivum pochodeň mělo být ve vokativu, tedy *Pochodni číslo jedna / odvolej od sebe oheň*. Jelikož tomu tak není, může jít buď o "vojensko-gramatickou" záměnu vokativu za nominativ nebo "řadově číslovkové" konstatování (pak by ovšem následující verš měl být psán velkým písmenem). První editor Mertovy knihy *Narozen v Čechách* Stanislav Zárybnický - Houla ovšem nebyl editorem profesionálním, jsme proto na rozpacích, zda můžeme jím zapsané Mertovy texty podrobovat takovéto analýze.

Podobný je konec obou srovnávaných písní: u Kryla deska celé sugestivní "krajiny písně" beznadějně *přeskočí, přeskočí, přeskočí*, u Merty *je brzy na zázrak / a pozdě na cokoliv*. Třeba podotknout, že Vladimír Merta v době psaní své písně "Rakovinu" jistě znal, prioritou Karla Kryla v tématu protinormalizační politické písně je nesporná.

Není bez zajímavosti zauvažovat nad otázkou, jak by asi Karel Kryl a Vladimír Merta naložili se svojí nespornou básnickou i melodickou invencí, kdyby v období jejich vrcholného uměleckého rozmachu nebylo normalizace, kdyby v jejich zorném poli nestál Politický Nepřítel. Kam by nasměrovali svoji imaginaci? Protože oba prokázali oprávněnost svých aspirací nikoli pouze písničkářských, nýbrž i básnických v oblasti psané poezie, nabízí se srovnání nejspíše s Leonardem Cohenem.

Tento montrealský Kanadčan na přelomu roku 1967/68 vydal v "Kristových letech" (narozen 21.9.1934) své první písničkové album *The Songs Of Leonard Cohen*, avšak už ve věku dvaadvaceti let mu vyšla básnická sbírka a po ní ještě další tři. Neprosadily se, Cohena nikdo neznal. Až jeho první písničková deska znamenala průlom: básnickými texty, povýšenými ovšem esteticky funkčně nosnými melodiemi podloženými primitivní harmonií.

Z této první desky (následovalo pak ještě dalších osm) je nejznámější písní "Suzanne". První část, setkání zpěváka se Suzanne, končí: *A ty náhle věříš světu / dokud dál tvé tělo plní myslí svou*. Druhá část, setkání zpěváka s Ježíšovým odkazem, přejímá v závěru předchozí formu a dává jí další obsah: *A ty náhle věříš sobě / dokud on tvé tělo plní myslí svou*. Třetí, závěrečná část celé písně, spojuje ducha, víru i tělo: *A ty náhle věříš v lásku / dokud ta tvé tělo plní myslí svou*.

Je zřejmé, že to byla právě hudba, která propůjčila textům onu žádoucí estetickou funkci a učinila z neúspěšného básníka úspěšného písničkáře. Zhudebňování sebezpěvnějších básnických textů profesionálními skladateli většinou nevede k předpokládanému optimálnímu výsledku, podstatný je nejspíše amalgám jednoho a téhož autora textu i hudby i interpretace i osobního charisma, a vůbec nevadí, když to všechno je pouze na amatérské úrovni. Melodičnost je dar, schopnost oslovit je dar, dar neztotožnitelný se studiem odborných disciplín.

Vzpomeňme na letitou znělku Karla Kryla ve Svobodné Evropě: diletantské pískání nad nedomáčknutou kytarou se třemi rozloženými akordy. Vzpomeňme na Mertovy lidové písničky z jeho první desky: diletantská interpretace textů tak tak rozvzpomínaných.

Pravda, žádná Cohenova deska není zlatá, žádná se neprosadila na špičky hitparád. To ovšem ani žádná deska Kryla či Merty. Přesto písně Cohena, Kryla i Merty stále

mají své posluchače a odolávají času, alespoň ty nejlepší z nich. Od politické funkce odhlédnuto, společným jmenovatelem integrujícím veškeré funkce všech tří srovnávaných písničkářů je funkce estetická, nadčasová ve své proměnlivosti.

Jen málokteré texty folkových písničkářů obstojí i jako samostatné básně, snad některé z pera Joni Mitchellové, avšak i u ní teprve spojení textu s hudbou a autorčinou interpretací vytváří skutečnou hodnotu přijímanou vnímátemi.

Kdykoli se jako posluchači tážeme po příčinách našeho estetického prožitku folkové písně, vždycky narážíme na nesčetná zrcadlení významů i na akustické a významové relace, jež by nevznikly, kdyby nebyla autorem navozena souvztažnost mezi jejich zvukovými nositeli - přitom jednou vzniklý impulz ke zvýznamňování všeho, co zvýznamnit lze, nově sémantizuje i samo označující, probouzí v hláskách i ty vlastnosti, jež přesahují jejich fonologickou funkci.

Oblíbeným kompozičním postupem Vladimíra Mertvy je kruh, kdy je úvodní sloka v závěru ještě jednou variována, a tím často nečekaně pointována: píseň tak dostává napětí, novou dimenzi. Jindy tato kruhová kompozice funguje jako zástupný refrén, který závěrečným opakováním v úvodu již řečené pouze zdůrazní, připomene. Uvedme si na ukázkou začátek a konec písně "Velký dětský orloj - den" z roku 1969. Tematicky čerpá z Guthrieho písně "Why, Oh Why" a neobejde se - jak jinak - bez chytání a větru. V úvodu písně se vítr nedá nikdy chytit - časová dimenze, v závěru se nedá nikde chytit - dimenze časová se přesmykne v prostorovou:

Kam chodí den když obloha se setmí?

K trávě a pod lampy - anebo s dětmi?

K trávě spát

s lampami svítit

s dětmi hrát

a nedat se nikdy chytit

Točit se s větrem a loudit slzy

(...)

Kam chodí den když obloha se setmí?

K trávě spát s dětmi hrát

a nedat se nikde chytit

Tematicky i výrazově byl Merta velmi různorodý, na mnoha příkladech bychom mohli doložit, kolik nových možností pro český folk inicioval. V roce 1974 třeba napsal píseň "Govirňa", o níž bychom předpokládali, že pochází z pera Pavla Dobeše někdy z poloviny 80.let:

Ja Francek a Juzkim byli sum dvaja kamaradi

susedi na sidlisku jich neměli gor moc radi

bo robili věncej než bylo v Radvanicach race

umyte gemby a maturitu jak honorace

Raz u Švasty še dali obaja dva do mordy

na Zarubku potym zrobili dva rekordy

ich štajger jich chtěl poslat na rekreacju

- Krucfux kamaradi mam enem jednu eROHa poukazku

Ve čtyřech stovkách písní Vladimíra Mertvy z 60. - 80. let bychom našli bezpočet odkazů a propojení na psanou poezii i kolegy písničkáře. Jestliže kupříkladu Josef Kainar napsal báseň "Poézie jak jsi pořád krásná" (Literární noviny, 1966), Merta měl píseň "Soudili mámu hudbu..." (1977):

Soudili mámu hudbu za to že hrála

a ona mlčky stála tichá a bezradná

(...)

Mozarta našli na cestě

Beethoven zavšivil zastavárnu

všude po staletích máme rozeseté společné známé

kdy jsme se vlastně poprvé potkali?

Aha - už vím

kdysi kdesi pozdě k ránu

Trochu jsme zestárli...

proč si vlastně netykáme?

Jestliže Vlastimil Třešňák zpíval svoji píseň "Dělník", Merta zas píseň "Bití rublem" (1970):

Otírá si ruku o špinavý hadr

zdráhá se ohlédnout... dnes naposledy

Soustruh se točí naprázdno

fabrika míchá svoje jedy

-Vraťte mi moji práci pane parťáku

jsem starý dělník -

žmoulá čepici jako kdysi za stávky

A jeho parta hraje karty

padají nadávky

a na tramvaj chybí dvacetipětník

V Mertových písních najdeme morytáty stejně jako prostinké lidové popěvky, jsou zde balady a romance, nechybí jarmareční humor, jakož i vtipnosti třeskutě literární:

Ptal jsem se tě - co dělá Oněgin?

a ty na to - co by dělal? Žije...

a já slyšel že si pustil plyn

a Puškin z rozmaru a čiré nostalgie

emigroval do Klubu přátel poezie

Není to Nezval, nýbrž Merta, jehož:

opilý hrobník klade děvce k nohám věnce

opilý kazatel vplétá mince do růžence

opilý řezbář se dívá na panenku

opilý básník zvrací do čítanky

opilý herec ztrácí rtěnku

opilý zpěvák rozdává pohlednice

opilá děvka běhá nahá venku

opilý poslanec zvedá obě ruce

opilá bída hltavě snídá

opilý politik se objímá s milenkou válkou

opilý poutník je vláčen dálkou

opilý blázen poslouchá hudbu v tichu

Nejpřesvědčivější však byl Merta v existenciálních písničkách, v nichž zůstal opravdu sám sebou: "Velká umělkyně" (1976), "Astrolog" (1973), "Internát" (1970). Ani po několikerém poslechu si vnímatel nebyl jist, zda pochopil sdělení, zda rozšifroval, o co jde. A nejspíše to úplně přesně nevěděl ani Merta. Ono nedopovězené bylo právě nejmagičtější, zde se nacházel prostor pro posluchačovu imaginaci. Právě tyto písně mohly být právem nazývány zpívanou poezií. Právě pro ně jsme v našich analýzách zařadili Vladimíra Mertu hned za Karla Kryla.

Význam Vladimíra Mertu v českém folku

Normalizační režim v žánru folku připouštěl pouze sebepropagující funkce mimoestetické, respektive funkci estetickou učinil prostředkem realizace funkcí mimoestetických. Projevovalo se to na jedné straně výpady proti nežádoucí tzv. "uměleckosti", které prý pracující nerozumí, na straně druhé pak pompézními rituály kolem totemových výročí, jež měly pracující povinně nadchnout. Vladimír Merta ve svých folkových vystoupeních od počátku vpjal estetickou funkci do systému funkcí mimoestetických a vcelku oprávněně využíval zvýšené citlivosti vysokoškolských studentů pro estetickou funkci (podobně, jako třeba Paul Simon) vzhledem k jejich sociálně subjektivním předpokladům.

Nekráčel cestou obecného zpopularizování svých písní, právě naopak. Vychoval si svoje publikum, které si jej pak předávalo z generace na generaci. V době velikášského "poroučení větru, dešti" obrodil píseň - mýtus o neuchopitelnosti větru. Mýtus, který nejde uspokojivě vysvětlit či rozluštit, neboť tím bychom zrušili jeho magickou, mysteriozní, vykupitelskou moc. Mýtus, jehož estetická kvalita vychází vstříc emocím vnímatelů. Mýtus, který se vynořil z Mertova tvůrčího nevědomí.

Svým oděvem i chováním na jevišti (kupř. sezením na židli oproti patetizujícímu stání s kytarou přes rameno) záměrně porušoval dobovou estetickou normu, čímž ji

přetvářel a zmnohonásoboval - a tím postupně vytvářel normu novou. Posouval estetickou libost oděvu, zjevu i pohybu do oblasti smyslu písně, do oblasti "nekostýmované" autenticity.

Ve formě blues přitlumoval původní spontánní expresivnost anglosaské normy a převáděl gesto-reakci v gesto-znak.

Byl tolerantní vůči ostatním druhům umění, vůči odlišným hudebním žánrům, připouštěl koexistenci více souběžných estetických norem.

V souladu s imanentním vývojem žánru stabilizoval u nás tzv. městský folk pro dospělé.