

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY



PÍSNŮVÝ VERŠ KARLA KRYLA
A JAROMÍRA NOHAVICI

Disertační práce

Autor: Mgr. Pavel Šenkapoun

Obor: Česká literatura

Školitel: Prof. PhDr. Dagmar Mecná, CSc.

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a uvedl v ní literaturu, ze které jsem čerpal.

Prohlašuji, že tato práce má413 790..... znaků.

V Olomouci.....

Podpis.....

Poděkování

Za vedení, pečlivé čtení mých pokusů, rady, podněty, kritickou reflexi a velkou trpělivost bych chtěl poděkovat paní profesorce Dagmar Mocné. Za velmi fundovaný a inspirující komentář děkuji magistru Petru Plecháčovi a za oporu ve věcech muzikologických bakaláři Janu Řezníčkovi.

Obsah

Obsah	4
1 Úvod	6
2 Metodologické zásady zkoumání písňového verše.....	13
2.1 Literatura o písňových textech moderní populární hudby	14
2.2 Literatura o českém verši, zejména verši folklorním	18
2.3 Metoda zkoumání písňového verše uplatněná v této práci	29
2.4 Poznámka k pramenům a způsobu citování písňových textů.....	43
3 Písňový verš Karla Kryla.....	44
3.1 Historické zařazení Krylovy tvorby.....	44
3.2 Krylova poetika jako estetický problém na pozadí jeho komentátorů	45
3.3 Charakteristika Krylova verše.....	56
3.3.1 K formální stránce Krylovy tvorby obecně	56
3.3.2 Sylabismus Krylova verše	59
3.3.3 Přízvučnost Krylova verše.....	64
3.3.3.1 Tradiční česká metra a jejich četnost v Krylově tvorbě	64
3.3.3.2 Trochej.....	67
3.3.3.3 Jamb.....	78
3.3.3.4 Daktyl	91
3.3.3.5 Polymetrie a střídání veršových rozměrů	100
3.3.3.6 Daktylotrochej	103
3.3.3.7 Texty nemetrické	105
3.4 Sloka a rým.....	108
3.4.1 Úvodní poznámky.....	108
3.4.2 Postupná rýmová schémata.....	110
3.4.3 Složitější rýmové vzorce	115
4 Písňový verš Jaromíra Nohavici.....	125
4.1 Úvodní poznámky.....	125
4.1.1 Historické zařazení písňové tvorby Jaromíra Nohavici	125
4.1.2 Specifikace zkoumaného souboru Nohavicových písní.....	132
4.2 Obecná charakteristika Nohavicovy poetiky.....	133
4.3 Charakteristika Nohavicova verše	135
4.3.1 Sylabismus Nohavicova verše	136
4.3.1.1 Specifičnost Nohavicovy anakruze	136
4.3.1.2 Četnost sylabických jevů Nohavicova verše	142

4.3.2	Přízvučnost Nohavicova verše.....	146
4.3.2.1	Nohavicův nemetrický verš.....	147
4.3.2.1.1	Texty blízké volnému verši.....	148
4.3.2.1.2	Nemetrické texty s pravidelnější veršovou strukturou.....	157
4.3.2.1.3	K izosylabismu inklinující nemetrické texty.....	164
4.3.2.2	Nohavicův metrický verš.....	165
4.3.2.2.1	Trochej.....	166
4.3.2.2.2	Jamb.....	180
4.3.2.2.3	Daktyl.....	192
4.3.2.2.4	Daktylotrochej.....	194
4.3.2.2.5	Polymetrie a metricky smíšené texty.....	198
4.4	Podstata Nohavicovy rýmové techniky.....	200
4.5	Obrysy Nohavicovy strofiky.....	205
5	Verš a poetika: Za hranicemi versologie.....	209
6	Závěr.....	221
	Literatura.....	223
	Použitá diskografie.....	233
	Citované internetové stránky.....	234
	Anotace.....	235
	Přílohy.....	237
	1. Seznam analyzovaných písní Karla Kryla.....	237
	2. Seznam analyzovaných písní Jaromíra Nohavici.....	238

1 Úvod

Předmětem našeho zájmu v předkládané disertační práci je především *verš*. Neznamená to, že bychom ostatní složky slovesného díla pokládali za nedůležité. Tím spíše tomu tak není, že se hodláme zabývat *veršem písňovým*. Píseň totiž představuje natolik komplexní a co do svých elementů složitě hierarchicky strukturovaný celek, že versologická analýza nemůže mít tvář v tvář tak bohatě utvářenému jevu větší ambice, než být vysoce specializovanou studií, která o něm zdaleka neřekne vše. To však neznamená, že by musela říci málo. Představíme-li si strukturu písně jako stupňovité uspořádání určitých prvků, nebude verš v této posloupnosti rozhodně stát nejvýše, ale zdaleka také netvoří ani počátek celé řady. Verš není jistě telosem básnického díla, není však ani surovým materiálem, víceméně indiferentním jako plátno, barva nebo kámen, z něhož básník teprve tvoří svůj artefakt. Verš v jistém smyslu už sám je uzavřeným dílem, a i když zvládnutí veršové techniky samo o sobě nemůže být postačující podmínkou hodnotného básnického textu, je bezpochyby podmínkou nutnou. Pojmeme „veršová technika“ přitom vůbec nemáme na mysli nějakou formální virtuozitu, ale obecně jakoukoli schopnost rytmicky organizovat řeč tak, aby výsledek byl (byť jen potenciálně) esteticky účinný. Není-li splněna tato podmínka, může příslušný text být čímkoli (písňovým textem v širším smyslu, experimentální povídkou, filosofickou úvahou), jen ne básní.

Z předchozích řádků lze vyčíst, že ačkoli postavení verše ve struktuře poetického díla, potažmo význam versologie v rámci literárněvědně orientovaných disciplín, nepřeceňujeme, jsme zároveň přesvědčeni o jeho důležitosti. Verš sám o sobě je podle nás hoden odborného zájmu – a to z několika důvodů. Je to ta část slovesného díla, kterou lze vědecky uchopit *nejpřesněji a nejobjektivněji*. Veršová výstavba za druhé představuje samu podstatu poetického diskursu, *rozlišující znak*, na jehož přítomnosti/nepřítomnosti je založeno (alespoň v první instanci) vnímání nějakého textu jako básnického. A v případě písně je konečně verš tím, co *spojuje slovesnou a hudební stránku díla*, takže chceme-li začít budovat solidní a zároveň co nejméně redukcionistický obraz písně jako artefaktu, zdá se být logické, začínáme-li od něj.

Podat co *nejobjektivnější analýzu textů* dvou zřejmě nejvýznamnějších českých písničkářů druhé poloviny dvacátého století, Karla Kryla a Jaromíra Nohavici, je *základním cílem* naší disertační práce. Domníváme se, že *zaměření na verš, rým a strofiku* obou tvůrců je cestou, jak tento cíl co nejlépe realizovat. Naše zkoumání se tak bude opírat především o metody oboru, který sice leží na samé hranici literární vědy, zato nám však může poskytnout data velmi přesná a v mnoha ohledech velmi užitečná. Přestože na *versologii*

řada literárních badatelů pohlíží s jistým despektem, považujeme ji minimálně ze tří výše uvedených důvodů za vhodný nástroj, jehož prostřednictvím bude možné postavit odborné zkoumání písňové poezie u nás na trochu pevnější základy. Objektivita, ale také schopnost vypovědět o básnických textech cosi podstatného, to je podle nás důvod, proč versologie stála v centru pozornosti čelních představitelů pražské školy a jejích pokračovatelů od Jakobsona a Mukařovského po Červenku. Vědecké dílo ani jednoho z právě jmenovaných se versologickými analýzami nevyčerpalo, zároveň však ani jednoho z nich fascinace veršem nikdy neopustila. Proč zájem o problémy versologie ve druhé polovině dvacátého století upadal a proč se v uplynulé dekádě začal opět vracet, o tom lze jen spekulovat. První tendence souvisela dost možná s absolutní nadvládou verslibrismu, která od druhé světové války v knižní poezii panuje, ta mladší snad s návratem přísně metrické poezie v dílech některých autorů (zejména J. H. Krchovského, ale ostatně i Kryla) a také s obrovským vlivem, který na kulturu od šedesátých let minulého století měla právě poezie písňová.

Dává smysl, že s masivní převahou verslibrismu šel ruku v ruce také poněkud přezíravý postoj k nauce o verši a jeho formách. Nezájem však není totéž co despekt. Odkud se bere averze některých literárních specialistů k versologii? Podle nás je tou nejzásadnější výtkou, kterou lze na adresu versologie vznést, právě někdy až přemrštěný důraz na objektivnost metody a přehnaná víra v řeč čísel, tedy postoj, pro nějž se vžilo označení *scientismus*. Podstatu scientismu v estetice charakterizuje přesvědčení, že je možné pomocí několika abstraktních pojmů (čísel) vysvětlit, co činí umělecké dílo krásným (esteticky působivým). Tato poněkud faustovská představa, že lze nějakým matematickým vzorcem vyjádřit krásu např. básně, se zdá být povaze versologie, s jejími statistickými metodami a schémata, velmi blízká. A přece má versologie všechny předpoklady k tomu, aby ve scientismus nevyústila, neboť kvantitativních metod užívá v zásadě tam, kde to je smysluplné a účelné. Pokud se někteří badatelé domnívají nacházet v elementech básnického jazyka víc, než v nich nalézt lze, nebylo by spravedlivé z toho vyvozovat nějaký obecný závěr o versologii jako takové. Dějiny české literární vědy naopak ukazují, že i ti, kdo ve svých pracích hojně operovali se statistickými údaji, si byli zároveň vědomi mezí těchto metod a rozuměli literatuře i jinak, hlouběji. Čeští versologové o limitech své disciplíny uvažovali a diskutovali a byli si většinou vědomi toho, že podstaty poezie se kvantitativní analýza nikdy nedobere, jak dosvědčuje např. bonmot Josefa Hrabáka, že „dobrý matematik jen málokdy skutečně rozumí poezii a specialista na poezii na druhou stranu jen málokdy bývá dobrým matematikem“ (in Levý 1966, s. 265, z angličtiny přeložil PŠ).

Nemusíme tedy zrovna sdílet názor mladého Wittgensteina, že „všechno, co se dá říci, se dá říci jasně,“ a už vůbec nemusíme být scientisty, chceme-li něco tak křehkého a tajemného jako jsou verše zkoumat za asistence střízlivé statistické analýzy. Odpor ke scientismu nám ovšem přece nebrání, abychom věřili, že některé věci lze říci jasněji než jiné a že ušetříme sebe i druhé mnoha vznešených, duchaplných a zbytečných slov, jestliže se nejprve pokusíme nalézt a pojmenovat ty první, abychom o to víc mohli žasnout nad těmi druhými. Řekneme-li například o nějaké písni, že je „hluboká,“ máme tím ve skutečnosti na mysli určitý ne příliš jasný dojem, který v nás píseň vyvolává, a nikoli příslušné prvky z motivického a tematického plánu textu, s nimiž se tak často hloubka ztotožňuje. Témata, motivy, náměty – to jsou sice ty nejviditelnější složky uměleckých děl, a snad i nejdůležitější, ale z odborného hlediska spadají spíše do jiných diskursů, než jakými jsou uměnovědné disciplíny – do etiky, teologie, religionistiky, psychologie, sociologie, snad filosofie. Z hlediska poetiky jsou významy slov „láska,“ „zrada,“ „svoboda,“ „lidství,“ atp. zásadním způsobem nejasné a jejím pojmovým inventářem toho o nich mnoho smysluplného nelze povědět. Je však nutné doplnit, že pro dějiny literatury mají tematické prvky mnohem větší význam, neboť často v příslušných historických obdobích plní funkce indexů uměleckosti, pokud jejich přítomnost/nepřítomnost v díle příslušný artefakt přímo jako umělecký nelegitimizuje či naopak nediskvalifikuje. Každopádně však za touhou po „hlubším“ porozumění tomu, jak je dílo uděláno, nemusíme vidět ani scientismus, ani faustovskou troufalost, ale naopak fenomén, který podle Aristotela stojí na počátku vši skutečné filosofie: údiv. Údiv nad tím, že nesčetněkrát omleté téma zní ve verších velkého básníka svěže a originálně, jako by bylo objeveno a vysloveno poprvé, a ruku v ruce s tím jdoucí touha odpovědět na otázku, proč tomu tak je, jakými prostředky bylo této nečekané působivosti dosaženo. Zde je též třeba hledat pravý smysl slova „analýza,“ který v souvislosti s naším zkoumáním užíváme. Jde o to, dostat se za onen komplexní a konfúzní dojem, který vzniká při recepci uměleckého díla a je de facto jejím cílem, a pokusit se popsat a vysvětlit prvky, jež se na vzniku estetického prožitku podílejí. To zajisté nemusí vést k „znesvěcení“ díla ani k oslabení jeho estetické působivosti – ba naopak, jak dokazuje Ecova poznámka na adresu Nervalovy *Sylvie*: „Zkušenost, kterou mám s opakovaným čtením textu v průběhu čtyřiceti let, mi ukázala, jak hloupí jsou ti, kteří tvrdí, že pitvání textu a pozorné čtení mu odebírají jeho kouzlo. Kdykoliv беру do ruky *Sylvii*, i když ji znám do nejmenších podrobností - a možná právě proto - vždy si ji znovu zamiluji, jako bych ji četl poprvé“ (Eco 1995).

Tolik k prvnímu cíli disertace. Aby mohl být splněn, muselo být věnováno poměrně dost prostoru převážně deskriptivní, ale též explanační práci. Proto se v následujícím textu nachází tolik stran, jejichž náplní jsou popisy verše, strofy a rýmu obou písničkářů. Jsme si vědomi, že taková zevrubná analýza striktně formálních prvků může vyvolat pochybnosti. Náš poetologický výzkum nicméně není samoučelný a potud jej též pokládáme za ospravedlnitelný. Jednak nám totiž slouží jako východisko při realizaci *druhého a zároveň stejného cíle této práce*, totiž v pojmenování a výkladu *osobitých básnických stylů* obou písničkářů, čili v operaci, která je (nejen) v naší literárněvědné tradici považována za vlastní smysl literárního bádání. Údaje získané kvantitativní analýzou díla obou tvůrců mohou podle nás pomoci lépe porozumět jejich poetikám a zpřesnit obraz, který o nich většina z nás má. Jde totiž zpravidla právě jen o více či méně konfúzní dojmy, mýty či články víry a my se domníváme, že je užitečné a spravedlivé korigovat je skutečnými fakty.

Krom toho má však versologická metoda tu velkou přednost, že nám umožňuje vztáhnout písňovou tvorbu k celé široké oblasti veršových textů v užším smyslu literárních, které byly popsány českými versology – a to má pro nás také nezanedbatelný význam.

Vycházíme z předpokladu, že literární a písňová tvorba nejsou uzavřené systémy, respektive že v případě poezie je lépe uvažovat o její zpívané a psané, resp. literární formě jako o dvou jejích subsystémech či žánrových variantách, a nikoli považovat poezii určenou ke čtení za poezii v pravém smyslu, kdežto písně brát v nejlepším případě jako básnický derivát. Zatímco v případě starší české literatury (a koneckonců straší literatury vůbec) se autonomie a zároveň příbuznost obou subsystémů uznává, zdá se, že v naší době byl tento vztah překryt pragmatickými zřetely (tzn. rozdílností kontextů, v nichž se texty obou subžánrů vyskytují, odlišným způsobem recepce, různým očekáváním uživatelů atd.).¹ Jsou to však mimochodem například právě Krylovy i Nohavicovy písně, které dokazují provázanost obou dílčích systémů poezie i relativitu pragmatických kritérií – vždyť i básníci, literáti a literární kritici přiznali zejména Krylovým textům básnickou hodnotu, a jestliže ji jiní (jako Petr Král) naopak popírali, šlo vlastně (jak ukážeme na příslušném místě) v jádru o útok na určitý typ poetiky, nikoli na poetičnost textů jako takovou. Ostatně už v polovině šedesátých let napsali nezávisle na sobě Bob Dylan a Lou Reed písně metodou rimbaudovského pásma a dokázali, že i písňový žánr je s to úspěšně zvládnout prostředky poetiky vyhraněně literární. Reed recituje své písně jako básně, Dylan byl navržen na Nobelovu cenu za literaturu a rozsáhlou monografii věnovanou jeho textům napsal oxfordský učenec, profesor anglické literatury Christopher Ricks. V polském

¹ Tímto tématem jsme se detailněji zabývali v článku *Písňový text v kontextu literatury* (Šenkapoun 2009).

prostředí je zase rozdílnost obou subsystémů neutralizována všeobecným rozšířením termínu „poezja śpiewana,“ kterým se označují všechny projevy moderní populární hudby, v nichž se stěžejní význam připisuje verbální složce. A pokud jde konečně o prostředí domácí, pak v autoritativním textu *Dějiny české literatury 1958-1969* najdeme pod hlavičkou „Zpívající básníci“ sice jen krátký, ani ne dvoustránkový text,² ovšem i to je důležité svědectví o pronikání tohoto typu slovesné tvorby do kánonu „vážné“ literatury. To tedy jen několik dokladů o vzájemné provázanosti obou žánrů – a to z hlediska jak formálního, tak pragmatického.

Pokud jde o vztah obou subsystémů poetického diskursu, pak naše disertační práce plní ještě další dvě, svým způsobem komplementární funkce. Na jedné straně mohou výsledky kvantitativní analýzy verše, k nimž jsme na následujících stránkách dospěli, posloužit jako další *argument pro přináležitost písňového textu k poezii* v literárním smyslu, neboť přesvědčivě dokazují, že pokud jde o verš, není mezi oběma typy poetické tvorby zásadní rozdíl. Písňový text má svá specifika, která souvisejí jednak se závislostí písňového verše na melodii, jednak s tím, že je určen k faktickému přednesu, a jeho podoba tak může být ovlivněna některými prvky ležícími za hranicemi fonologických vlastností národního jazyka. Z našeho zkoumání však vyplývá, že tyto zvláštnosti nelze příliš přeceňovat a že z versologického úhlu pohledu v podstatě jediný aspekt, v němž se oba druhy poetických textů výrazněji odlišují, představuje anakruze. Tento poznatek také dodává aplikaci versologické metody na písňovou tvorbu větší legitimitu, neboť musíme přiznat, že pokud jde o moderní populární hudbu (nikoli lidovou píseň), je naše práce v tomto ohledu průkopnickou, a proto jsme si z počátku nemohli být jisti, zda aplikace klasických versologických metod na písňový verš vůbec může mít smysl. Doufáme, že výsledky, k nimž jsme v naší práci došli, dávají na tuto otázku kladnou odpověď.

Na straně druhé ovšem může náš výzkum *posloužit versologii a potažmo literární vědě samé*, neboť jednak detailně popisuje veršovou tvorbu dvou nesmírně vlivných autorů, a představuje tak sice malý, nicméně důležitý *střípek v obraze české poezie dvacátého století*, jednak se snaží dospět také k určitým *obecným poznatkům*, přičemž se vrací k problémům, které naši versologii zaměstnávaly de facto od jejich počátků. Tato práce může přispět k lepšímu pochopení vzájemného poměru sylabického a tónického principu českého verše a samozřejmě rovněž vztahu verše mluvního a zpěvního – jak verš básní a písní nazývá Hrabák. Znovu také aktualizuje problematiku českého jambu a po letech otevírá spor mezi Zichovou akustickou a strukturalistickou celostní koncepcí verše.

² Text je mimochodem, pomíneme-li několik obecných informací na úvod, vlastně takovým medailonkem Karla Kryla a jeho básnického stylu – a dlužno říci, že velmi výstižným.

Poslední bod, v němž se nám naše práce zdá být užitečnou, představuje skutečnost, že může sloužit jako *zdroj poznatků pro budoucí badatele*, kteří se budou chtít díly Kryla a Nohavici odborně zabývat. Některé versologické údaje přece bezesporu jsou důležité pro pochopení autorského stylu toho kterého básníka nebo písničkáře, jiné mohou být alespoň zajímavé či ilustrativní – proto však ještě každý, kdo chce komplexně uchopit poetiku nějakého autora, nemusí trávit dlouhé hodiny počítáním slabik jeho textů, má-li k dispozici studii, v níž potřebné informace najde.

Zbývá zodpovědět otázku, proč jsme si pro tento druh zkoumání vybrali právě písňové dílo Karla Kryla a Jaromíra Nohavici. Musíme přiznat, že původní záměr byl ambicióznější. Chtěli jsme, na způsob Červenkových *Dějin volného verše*, zmapovat verš české populární písně od Voskovce s Werichem po Nohavicu (či dokonce Radůzu). Brzy se však ukázalo, že dokonce ani omezení zkoumání na oblast českého folku jakožto programově básnický zaměřeného písňového diskursu není dostačující a bylo by stále ještě nad rámec možností jediné disertační práce a jediného badatele. Rozhodli jsme se tedy nakonec omezit předmět našeho zkoumání toliko na písňovou tvorbu Kryla a Nohavici, umělců, kteří představují jakousi páteř tohoto žánru. A to jednak ve smyslu dějinném, neboť ten první stojí na počátku folkového hnutí (ať už ho do něj počítáme, nebo ho chápeme jako bezprostředního předchůdce), ten druhý jej (či alespoň jednu jeho éru) uzavírá a výslovně přitom na Kryla navazuje, jednak ve smyslu hodnoty a vlivu jejich tvorby, neboť písně, které napsali, jsou jakýmsi „mainstreamem“ české folkové produkce, implicitně se jimi poměřují jiné výtvořky tohoto žánru a dost možná, že jejich hegemonie ovlivňuje vývoj žánru i negativně (nikoli v hodnotícím smyslu) – tím, že u jiných autorů stimuluje potřebu výrazněji odlišit, vyhranit vlastní poetiku. Rozhodnutím podrobit zkoumání texty pouze těchto dvou písničkářů jsme se ovšem připravili o možnost zabývat se písněmi jiných velkých osobností českého folku, například Vladimíra Merty a Oldřicha Janoty, abychom jmenovali podle našeho soudu ty nejvýznamnější, o starších písňových tvůrcích nemluvě. Bylo to však nevyhnutelné, jestliže jsme chtěli podat opravdu detailní analýzu veršů a nesetrvat na rovině přílišných zjednodušení a zobecňujících formulí. Nezbyvá než věřit, že pokud jde o další české písňové tvůrce, ujmou se jejich díla badatelé jiní. Až budou versologicky zmapovány texty dalších významných písňových tvůrců, ale koneckonců i texty neumělecky zaměřené produkce, které pro tvorbu zpívajících básníků představují jakési neutrální pozadí, teprve tehdy budou moci vzniknout práce syntetizující, které problematiku uchopí jednak v dějinné perspektivě, jednak způsobem, který bude více práv komplexní povaze písně.

2 Metodologické zásady zkoumání písňového verše

Na samém začátku kapitoly věnované metodologickým otázkám výzkumu písňového verše musíme konstatovat, že pokud jde o písňovou tvorbu z oblasti moderní populární hudby, není nám známa jediná práce, která by se systematicky zabývala veršovou formou textů této provenience. To však neznamená, že by seriózní vědecká literatura zkoumající písňové texty moderní populární hudby neexistovala, a neznamená to ani, že by v širokém smyslu písňový verš nebyl již literární vědou tematizován. Nicméně otázky týkající se formy jazzových, rockových, folkových, hip-hopových aj. textů zatím zůstávají zcela na okraji zájmu literárněvědně zaměřených prací a studie o písňovém verši na druhé straně se materiálu z oblasti moderní populární hudby doposud vůbec ani nedotkly a soustřeďují se takřka výhradně na verš folklorní. Máme tedy odbornou literaturu o „rockové“ či „zpívané“ poezii,³ avšak nikoli o jejím verši, a literaturu o zpěvním či písňovém verši, avšak nikoli o verši písní moderní populární hudby. Jinými slovy zde chybí průsečík obou polí výzkumu, a metodologii, která má (musí) navazovat na předchozí vědeckou práci, tak nezbyvá než uchýlit se k určitému eklekticismu.

S výzkumem verše moderní populární písně jsou zkrátka spojeny určité komplikace. Tak například už jen z praktického hlediska klade podvojná (hudebně-slovesná) struktura písně značné nároky na badatele, který by se vlastně měl orientovat ve dvou oborech, a otázkou zůstává, do jaké míry (hloubky) je to vůbec možné.⁴ Ale i když se omezíme čistě na verš, narazíme na další „neostroiti“. Ty vyplývají ze zvláštního typologického postavení verše písní moderní populární hudby někde mezi veršem folklorním a literárním. Moderní umělé písně mají s písní lidovou bezesporu mnoho společného, minimálně onu „písňovitost“, avšak na první pohled je zřejmé, že se strukturální rysy obou fenoménů v některých ohledech značně liší, a tudíž nelze metody a poznatky z oblasti folkloristiky mechanicky aplikovat na písně umělé. Tak například v českém folku se od poloviny šedesátých do konce osmdesátých let (a dál) uplatňovaly všechny možné podoby verše, od téměř „volného“ po puchmajerovsky „stopový“, takže pojem sylabického verše folklorního pro folkovou tvorbu zcela jistě není dostačující. Na druhou stranu ovšem i u těch nejstylizovanějších písní folkových nesmíme fakt bytostného propojení textu s hudbou

³ K široce chápanému významu pojmenování „poetry of rock“ v anglicky psané literatuře o písňových textech moderní populární hudby, stejně jako k termínu „poezja śpiewana“ v polském prostředí viz Šenkapoun (2009).

⁴ Na tento problém naráží například Jiří Trávníček ve své recenzi na *Prokešovu Estetickou výstavbu české folkové písně* (Trávníček 2003, s. 769).

nikdy pustit ze zřetele, pokud chceme porozumět všem aspektům jejich veršové výstavby – a nelze je tedy posuzovat stejně jako verše literární.

„Eklekticismus“ metody dostává po těchto poznámkách jasnější smysl. Je-li naším cílem zkoumat verš umělých písní moderní populární hudby (konkrétně folku), nemůžeme hledat oporu přímo v odborném diskursu věnovaném tomuto žánru, neboť v něm není otázka jejich verše ještě vůbec nastolena. Zato lze vyjít z velkého množství literatury jak o verši literárním, tak o verši folklorním, s tím, že verš písně umělé se nachází v pomyslném přechodném pásmu mezi jedním a druhým. V následujícím textu stručně představíme stav literárněvědného bádání o písňové tvorbě moderní populární hudby, dále zmíníme nejzásadnější práce z oblasti jednak obecné, jednak na literární tvorbu zaměřené versologie a nakonec se budeme zabývat studii o české lidové písni a jejím verši – z nichž toho lze pro naše vlastní zkoumání vytěžit nejvíc. Konkrétním metodologickým zásadám uplatňovaným v této práci pak bude věnována závěrečná část kapitoly.

2.1 Literatura o písňových textech moderní populární hudby

Literatura o moderní populární hudbě je díky tomu, jak mohutný vliv měl tento zdaleka nejen hudební fenomén na kulturu přelomu 20. a 21. století, nesmírně obsáhlá. Z tohoto obrovitého korpusu však pouze zlomek prací lze považovat za odborně relevantní. A ještě mnohem menší zlomek pak představují práce, které tematizují slovesnou stránku moderních písní. I v tomto posledním případě se však jedná stále ještě o bohatě utvářený diskurs rozvíjející se v řadě jazyků. Za jeho páteř pokládáme anglicky psané články a monografie, které se od poloviny šedesátých let zabývají tzv. „rockovou poezií“.⁵ Historii tohoto diskursu zmapoval jeden z jeho čelních představitelů, americký anglista, pedagog a specialista na literaturu David Pichaske, v článku „Poetry, Pedagogy, and Popular Music: Renegade Reflections“ (1999). Podle něj inicioval diskusi o rockové poezii v roce 1967 Robert Christgau v eseji pro časopis *Cheetah*, který nicméně už svým názvem „Rock Lyrics are Poetry (Maybe)“ narážel na spornost nároku rockových textů na označení *poezie*. Roku 1972 nastal v Severní Americe skutečný boom literatury na toto téma. Podílel se na něm jednak sám Pichaske knihou *Beowulf to Beatles: Approaches to Poetry* (1972), dále Barbara Gravesová a Donald McBain a jejich kniha *Lyrical Voices: Approaches to the Poetry of Contemporary Song* (1972) a Harold F. Mosher Jr. se svými *The Lyrics of American Pop Music: A New Poetry* (Mosher 1972). Pichaske se písňovým textům věnoval i v dalších

⁵ Následující komentovaný výčet publikací o rockové poezii je víceméně doslova převzat z Šenkapoun 2009, s. 697-698.

publikacích: *A Generation in Motion* (1979), *The Poetry of Rock* (1981a) a *Beowulf to Beatles and Beyond* (1981b). Pichaske také zmiňuje dvě antologie rockových písňových textů, dvousvazkovou *Poetry of Relevance* Homera Hogana (1970) a knihu Davida Morseae *Grandfather Rock: The New Poetry and the Old* (1972), která představuje pokus o srovnání rockové poezie s tradiční poezií literární.

Pichaskeho přehled, třebaže obsahuje ještě několik dalších, drobnějších prací na dané téma, není všeobsažný a bylo by možné uvést řadu dalších titulů, které se jím zabývají. Nelze také tvrdit, že by literárněvědný zájem o tvorbu moderních písničkářů od doby, kdy byl článek publikován, ustal. Skutečně vyzrálé a v přísnějším smyslu literárněvědné práce byly podle našeho soudu publikovány naopak až v polovině první dekády nového tisíciletí. *Dylan and Cohen: Poets of Rock and Roll* Kanadana Davida Bouchera (2005) a *Dylan's Visions of Sin* oxfordského profesora anglické literatury Christophera Rickse (2005) představují vynikající příklady takových publikací. Dylan je ostatně vděčným předmětem stále nových a nových literárněvědně orientovaných analýz, jejichž počet jde do desítek. Pozoruhodnou, třebaže již starší dylanovskou monografií představuje například *Performed Literature* Betsy Bowdenové (disertace 1978, první vydání 1982; Bowden 2001), jejíž chápání literatury je nicméně velkorysě snad až příliš.

Většina vyjmenovaných publikací se vyznačuje spíše esejistickým přístupem, apologetickým (ne-li v některých případech přímo pamfletickým) rázem a také téměř naprostou lhostejností k problematice formy. Vedle tematické stránky písňových textů stojí v centru pozornosti citovaných autorů především otázky obecně estetické, historické či sociokulturní a snad jediný formální aspekt, který je významnější měrou zohledněn, totiž rým, je koneckonců interpretován v těchto intencích jako důležitý distinktivní znak, jímž se poezie písňových textů vymezuje vůči soudobé, převážně volným veršem psané poezii literární – srov. Pattison (1987, s. 200), Pichaske (1981a, s. 7), Ricks (2005, s. 31–41). Jedinou nám přístupnou monografií, která se větší měrou dotýká formální utvářenosti moderní písňové tvorby, tak představuje kniha *Songwriting* Stephana Citrona z roku 2002, orientovaná ovšem ryze prakticky, takže i když může sloužit jako zdroj vtipných a často inspirujících postřehů o našem tématu, nelze ji rozhodně považovat za vhodné metodologické východisko výzkumu.

Téměř totéž, co pro cizojazyčnou literaturu o písňových textech moderní populární hudby, platí i pro publikace tuzemské. Práce renomovaných hudebních kritiků, jakými jsou Jiří Černý, Vojtěch Lindaur, Ondřej Bezr, Aleš Opekar a řada dalších, mají spíše esejistický a popularizující charakter, a třebaže to naprosto nepokládáme za nějaký apriorní nedostatek,

jako metodologický základ odborné studie nemohou dost dobře posloužit, přestože si tito autoři ve své kritické a recenzní činnosti často všímají i verbální složky písní. Knižní monografie věnované populární hudbě (Černý 1966; Dorůžka 1981; Kotek 1998; Konrád, Lindaur 2001 aj.) jsou pak vesměs zaměřeny historicky.

Jakkoli pozvolné a nikoli neproblematické je začleňování moderní písňové poezie do literárního kánonu, neznamená to, že by k ní domácí literárněvědný diskurs zastával v uplynulých padesáti letech zcela přezíravé, či dokonce odmítavé stanovisko. Už v první polovině šedesátých let se objevily studie tematizující písňový text jako literární faktum. Zásahu na tom měla především tvorba Jiřího Suchého, která od samého počátku sebevědomě dokazovala, že je něčím víc než spotřebním zbožím zábavního průmyslu. Avšak jak Zdeněk Heřman (1963) či Bohumil Doležal (1964), tak i později Milan Blahynka a další⁶ se formální výstavbou Suchého textů zabývali minimálně a jejich veršem vůbec ne.

Ačkoli se tvorba mladých písničkářů, kteří v druhé polovině šedesátých let nahradili poetiku divadel malých forem zcela odlišným uměleckým jazykem, vyznačovala velkým důrazem na slovo a jeho sdělovací, ale bezesporu i estetickou funkci a ačkoli na tyto zpívající básníky v osmdesátých letech navázala nová, opět silně slovesně orientovaná generace, přesto v podstatě chybějí odborné práce, které by tuto revoluci v písňové tvorbě hlouběji analyzovaly. Na konci šedesátých let sice do tisku pronikala klišé o „novodobých trubadúrech“ či „krajáncích“, ale tyto narychlo hledané, přibližné, o to víc však dobovým entuziasmem živené metafory nemohly pravdivě uchopit skutečnou povahu protestního a folkového písničkářství. K tomu by nejspíš bylo třeba většího časového odstupu, ovšem to už ke slovu přicházela nastupující normalizace. Nejenže se z písničkářů staly „personae non gratae“, takže oficiálně publikovat o nich bylo de facto nemožné, ale v rámci uměnovědných disciplín samých došlo k tak velkým otřesům, zpřetrhání kontinuity a ztrátě vědecké kompetentnosti, že velké množství „odborných“ prací tohoto období tak jako tak nemá valné ceny. Výjimky, pokud jde o publikace zaměřené na písňové texty, představují dodnes akceptovatelná Lukešova *Prozaická skutečnost* (1982) a Tihelkové *Jazyková charakteristika textů folkových písní*, diplomová práce, která vznikla na olomoucké univerzitě v roce 1985.

V uplynulých dvou polistopadových dekádách se sice podmínky pro svobodnou produkci a šíření uměleckých i vědeckých děl zásadním způsobem změnily, avšak v oblasti našeho zájmu, tedy v literatuře věnované písňovým textům, jsou rozsáhlejší a detailnější

⁶ Blahynka mj. rozsáhlým doslovem opatřil výbor ze Suchého textů *Trocha poezie* (1989). Z pozdějších publikací bychom měli zmínit alespoň Huvarovu monografii z roku 1999 *Suchý. Písničkář a básník*.

studie stále spíše výjimečné, zvláště pokud bychom je chtěli poměřit přísnějšími kritérii. Ta například nelze aplikovat ani na Mertovu programovou *Zpívanou poezii* (1990), ani na knihy vzešlé z portovních kruhů (Dobiáš 1990, Plachetka 1991). Odborně fundovaný je naopak v *České literatuře* otištěný článek Aleše Opekara (1993) analyzující Kainarovy texty pro rockové album *Kuře v hodinkách* skupiny *Flamengo*. Opekar si snad jako jediný z českých autorů píšících o moderní písňové tvorbě všímá rytmu textů a jejich vztahu k rytmu hudebnímu, využívá versologické terminologie („jambické metrum“, „transakcentace“ aj.) a snaží se popsat esteticky působivé hláskové konfigurace textů. I když se rozhodně nejedná o versologickou studii, je v ní k této problematice alespoň přihlédnuto a v náznacích se v ní rýsují specifické úkoly, které analýza verše písňových textů bude muset řešit. Bohužel však jde pouze o nesystematický a vyloženě ojedinělý pokus, který se tímto směrem vydal.

Jedinou monografií etablovaného odborníka, která se u nás folkové tvorbě po stránce hudební i textové systematicky věnovala, tak zůstává Prokešova *Estetická výstavba české folkové písně v 60. - 80. letech XX. století* z r. 2003. Metodologicky vychází tato publikace z tradic českého strukturalismu a vedle interpretace textů a charakteristiky poetického stylu jednotlivých autorů obsahuje i výsledky některých kvantitativních metod, avšak nikoli versologických. Vzhledem k zaměření naší práce tak pro nás Prokešův text představuje spíše pramen historických a estetických souvislostí, než metodologický vzor, na nějž bychom mohli navázat. Dlužno dodat, že autor se stejným tématem zabýval již v roce 1994, kdy redigoval sborník příspěvků z jím pořádaného brněnského symposia věnovaného českému folku nazvaný *Nebýt stádem Hamletů*, který rovněž představuje cenný zdroj informací o tomto specifickém uměleckém fenoménu u nás.

Stručný přehled literatury o písňových textech moderní populární hudby je třeba uzavřít konstatováním, že zejména mladí badatelé a studenti filologických oborů se tomuto tématu věnují stále větší měrou a množství diplomových prací i příspěvků ze studentských konferencí neustále narůstá. Z databáze diplomových prací www.theses.cz [cit. 2010-05-30] lze vyčíst, že jen v letech 2008-2010 byla na českých vysokých školách obhájena cca desítky bakalářských a magisterských diplomových prací, které se zabývají problematikou písňových textů. Jmenovat bychom měli alespoň dvě diplomové práce magisterské: *Poetika písňového textu generace folkových písničkářů narozených ve 40. letech (na příkladu Karla Kryla a Vladimíra Merty)*, kterou Kateřina Mádlová v r. 2008 obhájila na PF UJEP v Ústí nad Labem, a *Proměny lásky v písňových textech Jaromíra Nohavici*, obhájenou Zitou Macurovou na FF MU v Brně téhož roku. Nebylo v našich silách získat přístup ke všem

pracím uvedeným v databázi, avšak jsou-li pravdivé abstrakty a oponentské posudky k nim připojené, pak můžeme konstatovat, že žádná z nich se nespécializuje na naše téma, totiž písňový verš.

Diplomové práce ostatně většinou nemohou poskytnout solidní metodologické vodítko, neboť jejich ambice zpravidla nebývá větší než umožnit jejímu autorovi úspěšné završení studia. Výjimku v tomto ohledu podle nás představuje práce Samuela Titěry *Písňový text jako specifický poetický žánr*, obhájená v r. 2005 na *Ústavu české literatury a literární vědy UK*, která problematiku slovesné stránky písní nazírá v širším historickém kontextu a zohledňuje i jejich hudební složku – to vše s určitou bravurou a vtípem, i když ani jeho koncepce není zcela neproblematická. Další diplomové práce, které uvádíme v přehledu literatury a které jsme měli možnost prostudovat (Jandeková 2003, Tesaříková 2004), jsou typickými reprezentanty svého druhu – nelze jim v zásadě nic vytknout, ovšem za skutečně tvůrčí a metodologicky vyhraněné vědecké studie považovány být nemohou. Navíc první je orientovaná historicky, druhá tematicky, otázkami formy se nezabývají.

Naopak za velmi podnětné pokládáme tři příspěvky ze studentské konference *Mezi deklamováním a románem*, pořádané *Ústavem pro českou literaturu AVČR* v dubnu 2005. Veronika Lanová ve svém článku *Karel Kryl – básník?* (in Fedorová, Hejk a Jedličková 2006, s. 131-142) znovuotevřela otázku estetické hodnoty Krylovy tvorby, Petr Tomášek ve studii *Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty* (ibid., s. 143-148) snad jako první literární badatel upozornil na Janotovy experimentální umělecké postupy a Filip Pacalaj se v *Poetice textov skupiny Horkýže slíže* (ibid., s. 149-159) zabýval písněmi slovenské rockové kapely.

Ovšem i tyto tři posledně jmenované tituly, stejně jako všechny předchozí (s výjimkou citovaného Opekarova článku) a stejně jako další publikace, které svědčí o narůstajícím zájmu literární vědy o moderní písňovou tvorbu (Kožmín, Trávníček 1998, Janoušek, Čornej et al. 2008, kap. *Zpívající básníci* aj.) nechávají téměř bez povšimnutí její formální stránku, resp. její veršovou výstavbu. Není naším úkolem uvažovat nad tím, proč tomu tak je. Tím podstatným vzhledem k cílům naší práce zůstává, že v dosavadním odborném diskursu o textech moderní populární hudby neexistuje jediná práce, která by písňový verš činila svým tématem.

2.2 Literatura o českém verši, zejména verši folklorním

Skutečnost, že se doposud nikdo systematicky nezabýval veršem moderní populární písně, ovšem neznamená, že bychom se nacházeli v naprostém metodologickém vakuu. Jelikož

verš zpěvní a mluvní (dle předpokladu formulovaného v úvodu) pokládáme za součást jediného systému, můžeme rovněž předpokládat jistou množinu vlastností, v nichž se oba typy shodují. Záhy sice ukážeme, že názory na to, jak velká tato množina je, se mohou poměrně radikálně lišit, avšak budeme-li základní jednotky slovesné výstavby písní nazývat verši (ani to ovšem není nutné), potom musíme přijmout myšlenku, že i versologie zaměřená na verš literární je s to nám poskytnout jistý inventář termínů, pojmů a poznatků, které neztrácejí svůj smysl, aplikujeme-li je na oblast písňovou. Proto se v následujících řádcích nejprve pokusíme shrnout alespoň ty nejzásadnější práce o verši obecně, které nejvíce ovlivnily podobu naší vlastní koncepce, a až potom se pokusíme podat přehled názorů a teorií týkajících se v naší literatuře versologicky nejprozkoumanějšího písňového fenoménu – totiž lidové písně – a některých jevů příbuzných.

Nastínit dějiny literárněvědného diskursu o moderní písňové poezii nebylo pro jeho relativně malý rozsah úkolem příliš obtížným. Kdybychom se měli o totéž pokusit v případě versologie, byť jen té domácí, dost možná by to vystačilo na samostatnou disertaci. Musíme se tedy omezit pouze na to, co bezprostředně souvisí s tématem naší práce, a proto si jak v následujícím výkladu, tak v literatuře uvedené v závěrečné bibliografii rozhodně nečiníme nárok na úplnost.

Pokud jde o teorii verše obecně, o zásady české versifikace a o metody versologického zkoumání, vycházíme především z výsledků celoživotního díla Miroslava Červenky, zejména jeho posmrtně publikovaných *Kapitol o českém verši* (2006). Při rozhodování, který verš považovat za metrický a který za nemetrický či „méně metrický“, se řídíme Červenkovými korespondenčními a preferenčními pravidly, inspirujeme se jeho terminologií i postupy při interpretaci jednotlivých meter a využíváme jeho statistických údajů z oblasti literární poezie ke komparačním účelům. Za stejně zásadní jako *Kapitoly* nicméně považujeme i *Dějiny českého volného verše* (2001), neboť právě ony možná největší měrou dávají odpověď na otázku, co je verš ve své podstatě. Řada dalších dílčích studií nám pak byla nápomocna při řešení speciálních problémů – výslovně bychom chtěli zmínit *Dekanonizaci rýmu* (in Červenka et al. 2002, s. 129-161), bez níž by naše porozumění pravidlům českého rýmování nemohlo být úplné, a konečně také stať o folklorním verši, na níž Miroslav Červenka spolupracoval s Květou Sgallovou a kterou se budeme zabývat níže.

Kromě prací Červenkových se naše chápání verše formovalo na podkladě nejzásadnějších studií pražské školy, za něž považujeme v první řadě Jakobsonovy průkopnické (byť již v mnohém překonané) *Základy českého verše* z r. 1923 (in Jakobson

1995, s. 157-248) a Mukařovského *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* z r. 1934 (in Mukařovský 2007, s. 116-199). Ne zcela pozitivně můžeme konečně hodnotit třetí významný vliv působící na utváření našich představ o problematice verše, kterým jsou učebnice Josefa Hrabáka (1958 a 1977b). Ač to byly svého času de facto jediné učební texty, které se poetikou a veršem zabývaly, obsahují některé terminologické nepřesnosti či vyložené omyly natolik závažné, že se nad tím – při didaktickém zaměření těchto publikací – skutečně nelze nepozastavit. Na druhou stranu nacházíme u Hrabáka několik postřehů týkajících se vztahu mluvního a zpěvního verše (1958, s. 60), které jsou vzhledem k našemu tématu poměrně důležité, a i některé další Hrabákovy myšlenky či terminologické pokusy pokládáme za podnětné a účelné. Proto se Hrabákova odkazu zcela nezříkáme, ale přijímáme jej v intencích výše formulovaných výhrad. Další tituly (ať domácí, nebo cizí provenience) zabývající se obecnou teorií verše, s nimiž jsme pracovali, komentovat nehodláme, neboť už vlastně jen poskytly materiál k odstínění našich versologických úvah, případně podaly určitý obrázek o tom, od koho a v jaké míře čerpaly authority námi uznávané.

Naše chápání verše tedy stručně řečeno vychází z generativní metriky, tak jak je reprezentována v pozdním díle Miroslava Červenky, třebaže bylo po dlouhá léta formováno především pojetím strukturalistickým. Mezi oběma koncepcemi neexistuje koneckonců zásadní rozpor, obě považují verš za nedílný celek a obě důsledně odlišují metrum jakožto abstraktní strukturu od jeho faktické realizace. Je to právě tato distinkce, která zůstala nepochopena starší, příliš empirickou versologií dodnes ztotožňovanou s osobností Josefa Krále. Jelikož je ale naše práce zaměřena na písňový verš, musíme přiznat, že nás z dějin versologie inspirovala ještě jedna, předstrukturalistická teorie, která díky svému vyhraněné akustickému pojetí dokáže některé jevy písňového verše vysvětlit lépe než teorie utvářející se primárně na pozadí verše literárního. Máme na mysli versologickou koncepci Zichovou, rozvíjející podněty německé Ohrenphilologie, která přestože byla podrobena oprávněné kritice a dnes snad není nikdo, kdo by se jí (alespoň v literárně zaměřené versologii) přidržoval, obsahuje podle nás některé myšlenky v jádru správné, ovšem právě pouze za předpokladu, že omezíme jejich platnost na verš písňový a pouze na jednu jeho strukturní rovinu (více o tom níže).

Bylo již vícekrát poznamenáno, že podobu Zichovy versologické teorie značnou měrou ovlivnilo muzikologické zaměření jejího autora. Zdá se, že přenášení pojmů z jedné disciplíny do jiné může za určitých podmínek vést k velkým zmatkům a Zichovo chápání verše toho snad může být dokladem. Avšak obrátíme-li nyní svou pozornost k problematice

folklorního verše, který představuje versologicky nejprobádanější oblast písňové tvorby, nestáváme se svědky extrapolace v přesně opačném směru? Téměř všichni významní čeští versologové, tj. versologové spjatí s kánonem literární poezie, se totiž ve svém díle dotkli zároveň problematiky verše písňového, a to verše českého folkloru, neboť právě on v některých obdobích podstatnou měrou působil na verš literární. A bylo-li možné pochybovat o legitimitě vyhraněně akustické teorie literárního verše, je možné také otázku otočit a ptát se, proč by aplikace literárněvědných pojmů na písňovou tvorbu měla být oprávněnější než subsumpce jevů literárních pod kategorie hudební vědy.

Svým způsobem jde o modifikaci zásadnější otázky, která souvisí s onou zvláštní podvojností písně jako takové: Co je v její struktuře důležitější – melodie, nebo text? Nebo je píseň nerozlučnou jednotou obojího? Mělo by pak jedno bez druhého nějaký smysl? Může mít osamocený písňový text či osamocená melodie písně nějaký estetický potenciál? Toto tázání představuje horizont všech podstatných úvah o písni, ať už vychází ze zkušenosti autorské, recipientské, anebo odborné. Nás primárně zajímá pouze třetí případ a naše otázka tedy obecně zní: Má smysl zkoumat písňové texty jako literární fakta? Můžeme na ně aplikovat literárněvědné termíny a poměřovat je literárněvědnými kritérii? Lze vůbec při výzkumu písňové tvorby separovat slovesnou a hudební komponentu, aniž by tím povaha zkoumaného fenoménu byla nenapravitelně porušena? A pokud bychom se chtěli písněmi zabývat v jejich strukturní úplnosti, jakou metodologii bychom k tomu museli zvolit a na platformě které vědní disciplíny by se tak mělo dít? S přihlédnutím k problémům versologickým bychom se pak speciálně měli ptát zejména: V jakém vztahu jsou rytmus nápěvu a rytmus textu? Je rytmus textu zcela podřízen rytmu hudebnímu, nebo má jistou autonomii? Nebo je tomu dokonce naopak a hudební rytmus je až výsledkem rytmické struktury textu? Lze oba jevy zkoumat odděleně? Lze na písňový verš aplikovat versologické pojmy? A můžeme vůbec v souvislosti s písni užívat termínu „verš“?

Na takto úzce versologicky položenou skupinu otázek lze v zásadě odpovědět trojím způsobem. Buď že verš písně je rytmicky do té míry vyhraněnou a svébytnou skutečností, že má smysl zkoumat jej samostatně; nebo že naopak rytmicky závisí na nápěvu a bez přihlédnutí k hudební výstavbě písně nelze rytmus verše dost dobře pochopit; anebo konečně že melodie a slovo tvoří natolik celistvou a nedílnou jednotu, že dokonce ani jen pomyslné oddělení jednoho od druhého nepřipadá v úvahu, a termín „verš“ (ale i „melodie“) tak ztrácí své opodstatnění a oprávnění. Tyto tři odpovědi zároveň naznačují, jaké tři přístupy se při zkoumání písňového textu mohou uplatnit. A pohlédneme-li do historie

bádání o české lidové písni a jejím verši, ukazuje se, že se skutečně všechny tři mezi názory odborníků objevily.⁷

1) Striktně holistické chápání lidové písně

Začneme přístupem posledně jmenovaným. Proti názoru, že lidovou píseň nelze dokonce ani v rámci odborné analýzy rozčlenit na část hudební a slovesnou, by bylo možné bez dlouhého přemýšlení uvést řadu pádných argumentů a v takto radikální podobě by jej snad ani nikdo nemohl zastávat. Velmi se mu však přibližuje pojetí Dušana Holého v knize *Zpěvní jednotky lidové písně* (1988), který sice připouští, že existují výzkumné úkoly, jež lze splnit i vyhraněně literárněvědným, či naopak muzikologickým přístupem (ibid., s. 11), avšak sám se pokouší z přesvědčení, že slovo a hudba jsou v lidové písni „nerozlučně spojeny [...] při zpěvní realizaci“ (ibid., s. 10) vyvodit patřičné metodologické závěry. To je jeden z důvodů, proč odmítá v souvislosti s lidovou písní používat termín „verš“ a nahrazuje jej pojmenováním „zpěvní jednotka“ (ibid., s. 12). V zásadě je pro Holého takovou základní jednotkou písně sloka (ibid., s. 12), nicméně argumenty, které pro tento poněkud neobvyklý názor uvádí, nejsou zcela přijatelné. Tak zaprvé nahrazení „verše“ „slokou“ proto, že druhý termín je na rozdíl od prvního „přesně definovatelný“ (ibid., s. 12), nám připadá podivné už samo o sobě, neboť fakt, že nějakou entitu nedokážeme přesně definovat, přeci ještě neznamená, že ji můžeme škrtnout nebo nahradit entitou jinou. Uvážíme-li však navíc, že sloku lze „přesně definovat“ právě jedině prostřednictvím eliminovaného pojmu verš, považujeme tento argument za prokazatelně logicky neprůchozí. A stejně tak i další tvrzení, kterým se snaží Holý (ibid., s. 13) podpořit tezi o neoprávněnosti aplikace termínu verš na lidovou píseň, obsahuje až komický logický nedostatek spočívající v tom, že obsah věty „praxe lidového zpěvu [...] vlastně nepracuje s verši“ (popírá se existence veršů) je v rozporu s obsahem věty bezprostředně následující „Nakládá *s nimi* různě, nejčastěji je však drobí do menších jednotek“ (existence veršů se připouští – zvýraznil PŠ).

I když Holého argumentace má zcela zásadní trhliny, nelze popřít, že je pokusem řešit reálný metodologický problém. Při analýze písňových textů totiž opravdu často

⁷ Až do roku 1939 detailně mapuje bádání o českém folklorním verši vynikající studie Bohuslava Indry *Havlíčkovy práce o verši české lidové písně* (1939). Během války i po ní sice dál vznikaly folkloristicky zaměřené práce, otázky verše však zůstávaly většinou na periferii zájmu jejich autorů, nehledě na to, že odborná kvalita nebyla vždy dobrá – zvláště pokud jde o publikace z let normalizace. Toto období kulturní diskontinuity se pochopitelně nějakým způsobem muselo odrazit i v polistopadovém vývoji oboru, a i když situace jistě není tak dramatická, jak tvrdí Ilja Lemeškin, když hovoří o „zániku české folkloristiky“ (2010, s. 46), přeci jen spíše než v současné odborné produkci musíme hledat inspiraci v minulosti, v klasických dílech Horálka, Sychry, Indry, Hostinského a vlastně už Karla Havlíčka Borovského. Světlou výjimku z uplynulé dekády představuje cenná, byť velmi specializovaná studie Miroslava Červenky a Květy Sgallové „Přízvukový rytmus v českém folklorním verši“ z roku 2001.

narážíme na velké nesnáze, chceme-li stanovit hranice verše, a netýká se to jen folkloru. V tvorbě folkových písničkářů, abychom jmenovali příklad z oblasti našeho výzkumu, se setkáváme se dvěma veršovými typy, v jistém smyslu extrémními, avšak co do četnosti výskytu nikoli výjimečnými, u kterých se tyto obtíže při stanovování hranic verše rovněž objevují. Na jedné straně nacházíme texty, pro něž je skutečně charakteristické ono „drobení se“ na velmi malé segmenty. Rozhodnout u těchto menších jednotek, zda jde o samostatné verše, nebo poloverše (či ještě menší části) verše rozsáhlejšího, může být někdy velmi nesnadné. Prostředky segmentace přitom bývají jednak hudební (pauzy, hranice melodických motivů apod.), mohou však mít i povahu literární (rým). Bohatě a kombinací mnoha prostředků docilované členění textů je příznačné zejména pro písně Karla Kryla. Na straně druhé však nalézáme, zejména v produkci šafránovských písničkářů, ale i u Nohavici aj., texty přesně opačného ražení, u nichž jsou problémy s určením hranic verše způsobeny výrazným redukováním členicích signálů, jak hudebních, tak literárních. Rýmy či hudební předěly následují vždy po velkém a většinou nepravidelném počtu slabik, takže vyvstává otázka, zda takové útvary lze považovat za verše, a pokud ano, zda by se nápadně nepodobaly verši volnému.

Nesnáze spojené s těmito „mikro-“ a „makroverši“ jsou dány především odlišným nastavením literárněvědných konceptů, které sice i takové veršové útvary jsou s to rozlišit, ovšem zpravidla jen jako součást textů psaných volným veršem, nikoli textů metrických. V případě písňových skladeb však musíme vzít v potaz ještě jiný než sylabotónický metrický princip, a to princip svým způsobem v pravém smyslu *časoměrný*. Rozsah rytmických jednotek je u nich totiž na té nejelementárnější rovině dán počtem taktů, nikoli počtem slabik, a způsob, jakým jsou tyto homogenní časové intervaly vyplněny slabičným materiálem, závisí, alespoň v žánrech jako folk či hip-hop, na individuálním stylu autora a nepodléhá žádné striktní normě. Lze však oprávněně tvrdit, že velmi přísně je normováno rytmické (pauzy), intonační a rýmové (či rýmoidní) vyznačování konců izometrických řad, které teprve může textu vtisknout pravidelný rytmický ráz. Na jedné straně tedy znamená verš písně skutečně něco jiného než verš básně, avšak na straně druhé existuje tolik strukturálních i pragmatických důvodů, proč chápat oba jevy analogicky, že snahu nahradit v případě písňových textů už beztak používaný termín „verš“ termínem novým (např. „zpěvní jednotka“) pokládáme jednak za neúčelnou a věcně nesprávnou, jednak koneckonců za marnou. Dlužno dodat, že Holý se v mnohém dovolává odkazu amatérského folkloristy Vladimíra Úlehly, který už před více než šedesáti lety ve své knize *Živá píseň* obhajoval představu o písni jakožto „podvojném“ útvaru, který „vzniká ze záhadných zásnub slova

s nápěvem“ a v němž jsou obě složky nerozlučně spjaty (1949, s. 251).⁸ Ostatně metafora o sňatku hudby a slova je mnohem starší, používali ji už renesanční novoplatonikové v čele s Marsiliem Ficinem majíce (vedle vlastní tvorby, samozřejmě) na mysli ideál starořecké lyriky (srov. Dykast 2005, zejména s. 65 a 175).

Přesvědčení o nerozdílné jednotě slova a melodie v písni tedy není nikterak ojedinělé, avšak jak jsme viděli, často bývá formulováno způsobem spíše mýtopoetickým než terminologicky jasným. U Holého jsme pak byli svědky toho, že i serióznější snaha obhájit nedílnost písňové struktury naráží na velké nesnáze. I když tedy v případě zkušenosti recipientské můžeme tuto představu považovat za správnou, nelze z ní odvozovat zákaz metodologického rozčleňování písně na složku hudební a verbální. Museli bychom pak čelit mnohým terminologickým a logickým aporiím, a navíc by tím byla uzavřena cesta ke specializovaným studiím, bez nichž se směřování k hlubšímu poznání zákonitostí písňové tvorby neobejde.

2) Heteronomní teorie písňového verše

Názor, že veršový rytmus písně závisí na rytmu nápěvu, dlouho představoval nejrozšířenější teoretickou platformu pro výzkum folklorního verše. Opět bychom ho mohli podřadit širšímu pojetí, podle nějž je dokonce veškerá poezie geneticky či strukturně odvozena z hudby, jak o tom byli přesvědčeni nejen mnozí romantici (srov. Nietzsche 1923, s. 36-37), ale i literární badatelé dvacátého století.⁹ Obrátíme-li pozornost k tradici domácí folkloristiky, ukazuje se, že téměř na samém jejím počátku stojí podobná romantická představa o zrození textu lidové písně z „ducha“ národní hudby. Formuloval ji Erben ve *Slovu o písni národní* z roku 1845 a výslovně se k ní později přihlásil Otakar Hostinský (1961, s. 315-317), jehož *Česká světská píseň lidová* zůstává i více než sto let od svého vzniku jedním z nejpronikavějších a nejucelenějších výkladů o české lidové písni a vztazích mezi její hudební a slovesnou složkou. Jím formulovaná zásada, že se „všechno posuzování rytmiky a prosodie lidového zpěvu na základě pouhých textů odmítnouti sluší nadobro“ (ibid., s. 407) výrazně ovlivňovala úvahy o lidové písni po celé dvacáté století.¹⁰ V duchu

⁸ Na okraj poznamenejme, že Úlehla se v kapitole *Písňová poetika* (ibid., s. 304-310) pokouší uchopit rytmickou strukturu písňových útvarů pomocí kvantitativní sylabické analýzy textů, nicméně činí tak bez využití patřičné terminologie i metodologie, takže smysl jeho počítání slabik nám není jasný.

⁹ Abychom uvedli alespoň jeden příklad, citujme slova Viktora Žirmunského, který mj. píše, že „rytmus [...] je starší než slovo a slovnímu materiálu se vnucuje z vnějšku, pod obecným vlivem tance a hudby...“ (1980, s. 60).

¹⁰ Velkou Hostinského zásluhou je také odmítnutí časoměry jakožto metrického principu české lidové písně (ibid., s. 407). I když v písňovém verši hraje specifický druh časoměrné organizace významnou úlohu, nemá to nic společného ani s pravidlem „dlouhé slabiky na dlouhou notu, krátké na krátkou“ prosazovaného

této teze zkoumal folklorní (resp. obecně „zpěvní“) verš Karel Horálek (zejména ve stati *Jamb v české lidové písni*, in Horálek 1946, s. 303-343) či Jiří Hrabák (1958), naopak polemicky proti ní vystupoval např. Bohuslav Indra (viz níže). Důležitá přitom není pouze myšlenka sama, o nutnosti přihlížet v případě některých veršů k jejich melodickému podkladu se ostatně v prvních řádcích *České prosodie* zmiňuje již Dobrovský (srov. Dobrovský 1953, s. 233), ale vůbec celá snaha aplikovat na písňový verš přísnější vědeckou metodu, byť v mnohém provizorní a nedokonalou, představuje významný a dodnes inspirativní čin.

Hostinský vyšel jednak z jednoduché úvahy, že „(písňové) texty nikdy se nemluví, a proto také rytmus slov mluvených nikdy nemůže přijít v platnost“ (ibid., s. 407), jednak z faktu, že tentýž text může být zpíván na různé nápěvy, „v nichž jeví se tatáž slova pokaždé jinak rytmisovaná“ (ibid., s. 406), a z obojího vyvodil, že melodie představuje v písni rytmický princip naprosto primární, s nímž může být „slovní“ rytmus nanejvýš kongruentní. Je tím mj. míněno, že i píseň s textem rytmicky málo výrazným může být naopak rytmizována velmi zřetelně, zasadí-li se o to příslušná melodie. Přesně to má na mysli Hrabák, když píše o „domnělé neumělosti verše skladeb určených ke zpěvu“, pokud jsou vnímány odděleně od své hudební báze, která jim teprve vtiskuje rytmický ráz (1958, s. 60). Ke stejnému závěru dospěl také Horálek, u něhož najedeme zřejmě nejrozsáhlejší pokus o vysvětlení rozdílu mezi veršem mluvním a zpěvním (1946, s. 302-304). Považujeme za nutné ocitovat především tvrzení, že „sylobický verš písňově může býti při zpívání členěn ‘umělými’ důrazy, může býti ‘nepřirozeně’ či ‘nesprávně’ deklamován“, zatímco verš mluvním „bývá mnohem těsněji vázán na tzv. fonologickou základnu jazykového materiálu...“ (ibid., s. 304).

Koncepcí Hostinského, Horálka i Hrabáka, navzdory řadě rozdílů, jimiž se zde nemůžeme zabývat, tedy mají společný základ v tom, že verš lidové písne považují za pouhý sylobický, rytmicky indiferentní materiál, jemuž teprve musí být rytmičnost dodána zvenčí – prostřednictvím hudby. Horálek tuto zásadu navíc rozšiřuje na český písňový verš obecně a píše: „Český zpěvní verš směřuje k slabičnosti či přesněji, vyhýbá se stopovosti založené na střídání přízvučných a nepřízvučných slabik“ (ibid., s. 304). K těmto (i některým výše uvedeným) názorům se ještě vrátíme, prozatím pouze poznamenejme, že jimi prosvítá příliš psychologizující, příliš fenomenologicky zaměřené hledisko, které je v dnešní době stěží udržitelné.

Blahoslavem a Komenským, kteří ho ostatně ve své písňové tvorbě sami nedodržovali (srov. Indra 1939, s. 119), ani s jinými zcela nerealistickými představami o vztahu mezi délkou slabik a rytmem textů.

3) Autonomní teorie písňového verše

Poslední vyhraněný přístup k otázce vztahu mezi rytmem nápěvu a rytmem textu vychází z přesvědčení o rytmické autonomii písňového verše, resp. o jeho rozhodující úloze při utváření celkového rytmu skladby. Za průkopníka tohoto názoru můžeme považovat Karla Havlíčka Borovského, u něhož však spíše než o uvědomělé budování teoretické koncepce šlo o východisko z určité metodologické nouze. Jelikož nebyl dostatečně obeznán s hudební praxí a terminologií (viz Indra 1939, s. 23), zaměřil se ve svém zkoumání (nejen) českého folkloru toliko na texty. K jejich klasifikaci použil terminologii, kterou naopak dobře znal – totiž literárněvědnou – a rozřídil písně z Erbenovy sbírky mj. podle toho, zda jsou psány „trochejem“, „daktylem“, „jambem“ či kombinacemi těchto „meter“ (Indra 1939, s. 28), aniž by si nejprve položil otázku, zda na oblast folkloru vůbec lze tyto pojmy aplikovat. Havlíčkův badatelský počín tak možná nese stopy jisté naivity či „zaslepenosti“, na druhou stranu mu však nelze upřít velkou preciznost a důslednost, díky níž jeho studie o verši lidových písní dokázaly po letech zapomnění inspirovat nové literární vědce.

Zásluhu na znovuobjevení Havlíčkových prací o folklorním verši má zejména Bohuslav Indra, který je v roce 1939 vydal spolu s obsáhlým a velmi cenným komentářem. V úvodu Indra mj. zmiňuje nové Kubovo a Janáčkov¹¹ pojetí lidové písně, v němž je (zcela proti dosavadní erbenovsko-hostinského tradici) text nadřazen hudbě a poznamenává k tomu: „A tak se dostáváme konečně opět tam, kde jsme byli před osmdesáti lety: texty písní jsou hlavními, ba jedinými určovateli rytmiky písní – dostáváme se k Havlíčkovi, jímž vlastně bádání o českém folklorním verši začínalo“ (ibid., s. 6). Z tohoto radikálně nového (a zřejmě úmyslně polemicky vyhoceného) konceptu Indra vyvozuje také (staro)novou metodologickou zásadu: Při zkoumání rytmiky písní je třeba řídit se primárně pouze rytmem textu a k nápěvu lze přihlídnout „jen tehdy, když forma textu není úplně zřetelná a nápěv slouží jako korektiv“ (ibid., s. 35).

Práce Miroslava Červenky a Květy Sgallové *Přízvukový rytmus v českém folklorním verši*, zřejmě poslední významný příspěvek k úvahám o verši české lidové písně, publikovaný v *České literatuře* v r. 2001, rozhodně nesklouzává k Indrově jednostrannosti, pokud jde o hodnocení vzájemného poměru textu a melodie v písni. Zdůrazňuje jednak (Havlíčkem nepostřehnutou) odlišnost folklorních a literárních útvarů, kvůli níž je třeba mít na paměti, že „mluvíme-li o trochejské nebo jambické normě v případě lidové písně, jsou to

¹¹ Janáček své stanovisko o primární rytmické úloze textu moravských lidových písní formuloval mj. ve studii *O hudební stránce národních písní moravských*, která posloužila jako předmluva k *Národním písním moravským v nově nasbíraným* z r. 1901 (in Janáček 1955, s. 240-383). Proslulými se staly zejména formulace „písně lidové vzrostly na slově“ a „(písně) zrodí se nápěvkem mluvy“ (ibid., s. 241).

jen pohodlné zkratky: lidová poezie neví nic o trochejích či jambech jako metrických útvarech, stále jde o sylabické verše s jistými tendencemi uspořádání přízvuků, a tyto tendence nejsou prozodickým nebo dokonce metrickým faktem, nýbrž záležitostí rytmu, rytmického stylu jako charakteristiky realizovaného textu“ (ibid., s. 262). Zároveň se v ní dostává uznání badatelům (výslovně Sychrovi a Horálkovi), kteří se snažili uchopit rytmus „slovesné složky lidové písně v souvislosti se složkou hudební“ (ibid., s. 256).

Přesto však můžeme stanovisko autorů studie přiřadit ke koncepcím, které při zkoumání veršového rytmu písní abstrahují od jejich hudební stránky a zaměřují se na fonologicky relevantní vlastnosti textů. Rozhodnutí omezit výzkum písňové rytmiky pouze na slovesnou komponentu folklorních skladeb však tentokrát není motivováno ani bezradností, ani polemickým záměrem, nýbrž intelektuální střízlivostí a důsledností, díky nimž se Červenkoví a Sgallové podařilo po téměř dvousetletých snahách o popis a vysvětlení verše české lidové písně položit takovému bádání logicky konzistentní základy.

Většina pokusů o výzkum českého folklorního verše až dosud ztroskotávala především na nedostatečně projasněném, a v důsledku toho příliš neskromném cíli. To, co tanulo na mysli dosavadním badatelům, byl rytmus percipované písně jakožto komplexního fenoménu, v němž – jak si první uvědomil Horálek (1946, s. 304-305) – dochází k prolínání dvou rytmických řad, z nichž jedna je tvořena sledem přízvuků slovních, druhá hudebních. Jejich cílem pak bylo zachytit tento vnímaný, zakoušený rytmus v jeho úplnosti, a to bohužel vedlo k četným omylům a paradoxům, neboť se směšovaly pojmy různých oborů a prvky různých rovin, ať už se za základní rytmotvorný činitel pokládal nápěv, nebo text. Tak např. když Hostinský píše, že „z pouhých slov často vyzírá naprosto jiné metrum, nežli je ukazuje rytmus nápěvu“ (ibid., s. 405), tvrdí vlastně, že sled hudebních akcentů může být metrickým principem v literárněvědném smyslu, a přesně té samé zásady se přidržuje Horálek, když zkoumá trochejské texty s „jambickými nápěvy“ (ibid., s. 305 a dál). Úplně stejně nejasná a nedomyšlená je ovšem na druhé straně také Indrova představa, že v případě nezřetelně realizovaného metra textu může nápěv písně posloužit jako „korektiv“ (viz výše).

Nejlepší cestu z terminologického chaosu a subjektivismu, do nějž fenomenologické východisko ústí, tak podle nás představuje důkladná analýza a popis jednotlivých prvků písňového rytmu, i kdyby zpočátku měla být takto jednostranně zaměřená dílčí zkoumání vnímána jako příliš zjednodušující a redukcionistická. Proto samostatné studium písňového verše bez zřetele k hudební stránce písně považujeme nejen za legitimní, ale vzhledem k současnému stavu problematiky dokonce za potřebné.

I když Červenka se Sgallovou uznávají, jak jsme uvedli výše, synkretický, literárněvědně-muzikologický přístup, sami se ve své studii zaměřují pouze na texty písní s odůvodněním, že připuštěním součinnosti slovesného a hudebního rytmu se přece nepopírá „existence samostatného rytmu veršového“ (ibid., s. 257). Argument dále pokračuje: „V realizované, smyslům přístupné podobě písně může být, cítíme potřebu dořici tuto samozřejmost, přítomný pouze jeden akcentový sled, který je dán hudebními takty a přízvuky; to však nevylučuje virtuální existenci rytmu, daného pouze sledem přízvuků jazykových, jejichž nerealizované konfigurace, přítomné ve vědomí zpěváka i posluchače, zaujímají vztah ke sledu přízvuků hudebních. Neshoda obou sledů nemusí být automaticky hodnocena, jak to činí Hostinský, jako nedokonalost“ (ibid., s. 257).

V těchto řádcích, i když fakticky nejsou zcela přesné, se skrývá klíč k metodologickému východisku zkoumání písňového verše, bez ohledu na to, zda se jedná o verš písně lidové, nebo umělé. Zkušenost ukazuje, že fonologicky ukotvený rytmus verše na jedné, a rytmus nápěvu na druhé straně se nemusejí shodovat, že sledy rytmicky těžkých a lehkých dob mohou jít dokonce proti sobě, a to je bezesporu dostatečný důkaz pro to, abychom jedno i druhé chápali jako rytmicky samostatné jevy. Zkušenost nadto dokazuje dokonce víc, než tvrdí autoři článku, neboť na četných příkladech folkových, rockových a jiných písní z oblasti moderní populární hudby by bylo možné demonstrovat, že i když je sled jazykových přízvuků ve výrazném nesouladu se sledem důrazů hudebních, nemusí to vést k žádným transakcentacím, k žádnému „nepřirozenému“ či „nesprávnému“ deklamování, jak byl přesvědčen Horálek. Jinými slovy jazyková a hudební rytmická řada mohou být i tehdy, když nejsou vzájemně kongruentní, přítomny v zpěvním provedení písně obě najednou, a to zcela reálně, třebaže rytmus hudební bude pravděpodobně vždy vnímán jako primární. Podstatné však není, jak je píseň konkrétně realizována, neboť konkrétních realizací může teoreticky vzato existovat nekonečně mnoho – a my nedisponujeme noetickými nástroji, jak z nich vybrat tu jedinou správnou. Podstatná je ona možnost nesouladu hudebního a slovního rytmu sama o sobě, neboť právě ona činí samostatné zkoumání písňového verše nejen oprávněným, ale řekli bychom i přímo žádoucím. Za to, že z faktů, které byly již minimálně od dob Hostinského nasnadě, vyvodili tento jediný konsekventní závěr, patří Červenkově a Sgallové velký dík. Každé další zkoumání písňového verše by z tohoto obecného poznatku mělo vycházet a naše práce tak bezesporu činí. A jestliže naše metoda přeci jen bere při zkoumání písňového verše v potaz také hudební stránku Krylových a Nohavicových písní, děje se tak pouze tehdy, když vztah mezi

hudebním a veršovým rytmem vykazuje hlubší souvislost a má v celku díla jednoho či druhého autora povahu „systémového“ prvku.

2.3 Metoda zkoumání písňového verše uplatněná v této práci

Vraťme se nyní k naší poněkud obrazné charakteristice verše umělé písně jakožto přechodného jevu ležícího někde na pomezí verše folklorního a literárního a pokusme se toto tvrzení odůvodnit, rozvést a vyvodit z něj patřičné závěry pro metodologii našeho zkoumání.

Verš umělé písně má s veršem písně lidové společné zejména to, že jde v obou případech o verš písňový. Tento truismus považujeme za nutné uvést proto, abychom nemuseli dál obhajovat možnost vycházet při výzkumu verše umělých písní z poznatků a metod bádání o verši folklorním. V zásadě to možné je, neboť v zásadě jde o příbuzné jevy. V dalším se tedy zaměříme spíše na to, čím se verš umělé písně od verše folklorního odlišuje a kterými vlastnostmi má blízko k verši literárnímu. Své úvahy přitom omezíme na specifický případ umělé písňové tvorby, totiž na píseň folkovou, neboť právě folkoví písničkáři jsou koneckonců tématem naší práce.

Označení „folk“ se v českém prostředí vžilo pro autorskou písňovou tvorbu, pro niž je mj. charakteristické spojení textaře, skladatele a interpreta v jedné osobě. V tomto smyslu jsou Kryl i Nohavica typickými představiteli folkového žánru, byť historicky vzato ten první folkové hnutí u nás spíše předznamenal, než že by do něj patřil. V obecném povědomí je to nicméně právě Kryl, kdo je považován za „nejklasičtějšího“ českého folkového tvůrce.

Skutečnost, že v případě námi zkoumaných písní je původcem textu, hudby i zpěvní realizace (většinou) tatáž osoba, má zásadní metodologický význam. Umožňuje nám totiž pohlížet na všechny prvky ve výstavbě Krylových a Nohavicových písní jako na indexy specifických autorských stylů zcela analogicky k případům známým z literárněvědného bádání. A tak zatímco u folklorních písní lze vztah mezi rytmem nápěvu a rytmem verše nanejvýš konstatovat, aniž by z toho bylo možné vyvozovat nějaké „metrické“ závěry, zde se má situace jinak. Ne snad, že by nápěv sám o sobě mohl rozhodovat o metru verše. Nicméně tam, kde se určitý typ hudební realizace zcela zřetelně zapojuje do systému formálních a formálně sémantických vztahů a funkcí poetiky daného autora, tam bezpochyby existuje i důvod využít těchto hudebně-textových souvislostí při interpretaci veršového rytmu. Nejde však, důrazně na to upozorňujeme, ani o nějaké odvozování veršových rozměrů z hudebního rytmu na způsob Hostinského metody, ani o jakýsi arbitrární korektiv, o kterém dosti nejasně psal Indra. Rytmus nápěvu zohledňujeme při

versologickém zkoumání pouze tehdy, uplatňuje-li se jeho distinktivní funkce dostatečně silně a v rámci celého písničkářova díla. Na jednu stranu je tak eliminován prostor pro nahodilé a subjektivní soudy, na druhou stranu ovšem nemohou dané poznatky platit pro písňovou tvorbu obecně, ale vždy jen jako moment poetiky příslušného autora. To je důvod, proč nelze a priori hovořit o nějakém univerzálním „kodexu“ distinktivních funkcí nápěvu vzhledem k veršovému rytmu, neboť daná pravidla platí jen pro toho kterého písničkáře, kdežto u jiného tvůrce je třeba formulovat zásady jiné.

Abychom uvedli nějaký příklad, představme si třeba po sylabické a částečně i přízvučně stránce stejně strukturované texty, které by bylo dost dobře možné chápat dvojím způsobem: buď jako realizaci metra jediného (např. jambu), anebo jako konkrétní manifestaci dvou různých meter (např. jambu na jedné, a předrážkového trocheje na druhé straně). Versologie zabývající se literárním veršem by, pamětliva Ockhamovy břitvy, zcela jistě upřednostnila první alternativu a všechny texty daného typu interpretovala jako manifestaci jediného metrického schématu. Nicméně v případě písňové tvorby mohou do hry vstoupit ještě další faktory, myslitelné pouze jako součást zpěvní realizace. Jestliže jsou tedy námi uvažované texty zároveň hudebně rytmizovány dvěma různými způsoby, které tomuto dvojímu metrickému chápání vycházejí vstříc, jestliže k této distinkci přistoupí ještě další (např. historický či sémantický) důvod pro dvojí metrickou interpretaci verše a jestliže konečně jsou tyto podmínky splněny u dostatečného počtu textů, aby bylo zřejmé, že nejde o nahodilou souvislost, nýbrž o podstatný moment autorské poetiky, pak můžeme rytmizaci nápěvu skutečně považovat za svým způsobem metricky distinktivní rys. Stejně tak existuje-li v celku díla nějakého písničkáře natolik silná kongruence mezi hudebními a slovními akcenty, že se blíží konstantě, pak její porušení můžeme, alespoň v přeneseném smyslu, pokládat za oslabení metričnosti.

Vyvstává ovšem otázka, zda jsme vůbec oprávněni uvažovat v souvislosti s folkovými písňovými texty o tradičních veršových rozměrech a o metrické normě. Stejně jako u folklorního verše i zde do jisté míry platí výše citovaný postřeh Červenky a Sgallové, že aplikujeme-li na ně termíny jako „trochejská“ či „jambická norma“, jsou to jen „pohodlné zkratky“. Avšak v případě verše folkové písně je situace poněkud odlišná. Náš výzkum dokazuje, že verš Kryla ani Nohavici v zásadě není sylabický způsobem, jakým je sylabický verš lidové písně. Pro Krylovy texty je sice příznačná spíše nižší akcentuace silných pozic metra, avšak to ještě nic nevyovídá o jejich metričnosti – a skutečně, drtivá většina z nich plně vyhovuje pravidlům české sylabotónické versifikace. Nohavica představuje jiný případ, u něj bývá metričnost sice poměrně často oslabena, avšak jeho verš

také nemůžeme obecně klasifikovat jako sylabický, neboť část jeho textů se vyznačuje velmi rozkolísaným slabičným rozsahem.

Problém folkového verše tedy nespočívá v tom, že by v zásadě neodpovídal české metrické normě. Otázka spíše zní, do jaké míry jsme oprávněni předpokládat paralely mezi tvorbou obou folkových písničkářů a českou literární tradicí, na jejíž půdě se inventář českých veršových rozměrů etabloval a rozvíjel. Kdybychom měli toto dilema rozhodnout na základě pouhé vnímatelské zkušenosti s Krylovými a Nohavicovými písněmi, zřejmě by se hypotéza o literárním charakteru jejich verše jevila jako vysoce nepravděpodobná, neboť hudební realizace často veršový rytmus zcela zatlačuje do pozadí. Versologická analýza textů samých však naopak ukazuje, že přes některé specifické rysy související s jejich zpěvní povahou mají v mnoha ohledech vlastnosti shodné s veršovou produkcí literární provenience. Není naším úkolem zkoumat, jakou cestou oba autoři ke svému metrickému inventáři dospěli, zda jim bylo něco známo o sémantice veršových rozměrů a zda by vůbec dokázali vlastní veršové útvary správně terminologicky pojmenovat. Následující kapitoly ledacos o hloubce Krylova a Nohavicova literárního vzdělání naznačují, avšak spekulacemi o záměrnosti či nezáměrnosti toho kterého prvku bychom se ocitli na půdě přílišného psychologismu, a to jistě není naším cílem. I kdyby pro Kryla s Nohavicou bezesbytku platila Majakovského slova: „Neznám ani jamby, ani trocheje, nikdy jsem je nerozeznával a rozeznávat nebudu... a jestliže se i úryvky takových metrických forem vyskytly, pak to bylo prostě zachyceno sluchem...“ (1951, s. 15), nemuselo by to o vztahu jejich díla k české literární tradici vypovídat vůbec nic, stejně jako Majakovského jeho (stylizovaná) neznalost zcela jistě nepřipravuje o významné postavení v dějinách ruské, potažmo světové literatury.

Poslední poznámkou se dostáváme k jedné z nejdůležitějších metodologických zásad zastávaných v této práci. Je jí snaha odstranit z našeho zkoumání všechny nereflektované psychologizující a fenomenologické momenty, které doposud vnášely do výzkumu písňového verše příliš mnoho zmatků a subjektivismu. Touto cestou se ostatně vydává celá naše metrika, když zvolna opouští skrznskrz subjektivistický pojem „metrického impulsu“. U zatím málo propracované metodologie versologické analýzy písňové tvorby má nicméně takový požadavek speciální význam. V zásadě nás tedy nebude zajímat, ani zda bylo nějakého prvku užito vědomě či nevědomě, ani za jakých reálných okolností artefakt vznikl, ani v jakém pořadí přicházely na svět jeho jednotlivé strukturní komponenty, zda byl text psán na nápěv, nápěv na text, nebo zda bylo utvořeno obojí najednou, a vlastně bychom si, kdybychom byli zcela důslední, neměli všimnout ani konkrétních zpěvních

realizací písní. Až na poslední bod tento anti-psychologizující program dodržujeme, i když někdy v zájmu určitého dokreslení stavu věcí můžeme zohlednit i fakta tohoto druhu. Autorská zpěvní realizace písňových textů pro nás však určitou důležitost má, a to právě tehdy, jestliže se v ní (jak jsme vysvětlili výše) uplatňují jisté hlubší tendence, které nesou v rámci poetiky daného autora funkci distinktivních příznaků.

Při popisu a analýze písňového verše vycházíme, jak již bylo řečeno, zejména z Červenkových *Kapitol o českém verši*. Jednotlivé veršové rozměry určujeme s pomocí jeho korespondenčních a preferenčních pravidel a dospíváme tak mj. k poměrně širokému chápání jambu, které z nich vyplývá a které ostatně najdeme i v citované Červenkově a Sgallové studii o českém folklorním verši.

Červenkou stanovená pravidla nás dovedou k poznání, zda daný písňový text sám o sobě odpovídá (a v jaké míře) české metrické normě. Kdybychom se však spokojili pouze s tím, přeci jen by to znamenalo přílišné zjednodušení. Měli bychom se proto tázat po *strukturních zvláštěnostech* písňového verše, abychom pochopili, proč jsou některé veršové typy otevřeny odchýlkám od metrické normy a jiné nikoli a proč není za určitých podmínek nezbytné považovat ty druhé za pravidelnější než první. Za fundamentální pokládáme zejména dva jevy, jimiž se písňový verš podstatným způsobem odlišuje od verše literárního, a které je proto nutné při versologické analýze zohlednit, má-li být rytmická stránka verše správně pochopena. Těmito specifiky jsou zaprvé anakruze, zadruhé onen „časoměrný“ aspekt spojený s hudební realizací písně, o němž byla řeč výše. Ostatně, i když to není na první pohled patrné, oba jevy spolu souvisejí. Už v roce 1928 naznačil tuto spojitost Otakar Zich v článku *Předrážka v českých verších*, a třebaže jako celek je Zichem formulovaná teorie neudržitelná (srov. Červenka 2005, s. 82-89), několik dílčích vhladů do povahy akusticky realizovaného verše, které tento muzikologicky erudovaný badatel učinil, neztratilo platnost dodnes. A přístup k hudebně rytmickým aspektům písňového verše zastávaný v této práci není v podstatě ničím víc než rozvinutím a domyšlením právě těch několika bezpochyby správných závěrů, k nimž před osmdesáti lety dospěl Zich. Může být vnímáno jako poněkud troufalé, že se odvoláváme na dvě natolik rozdílná versologická pojetí, jakými jsou to Zichovo a Červenkovovo, zvláště uvažíme-li míru kritičnosti, s níž se Červenka stavěl k myšlenkám svého učitele. Tato neslučitelnost ovšem platí jen tehdy, vztáhneme-li obě teorie k problematice verše literárního. Pokud však jde o verš písňový, lze je naopak velmi dobře skloubit, neboť každá z nich se týká jiného strukturního momentu verše, takže se navzájem nevylučují, nýbrž doplňují.

Z hlediska hudebního rytmu spadá anakruze do předtaktí, tj. do jakéhosi rytmicky i sémanticky „odlehčeného“ prostoru před vlastní hudební myšlenkou, které jakoby připravuje cestu (srov. Zich 1928, s. 103-104). Jelikož zkoumáme písňový verš, je pro nás toto chápání anakruze zcela přijatelné, i když se původní Zichova koncepce neobejde bez určitých zpřesnění. To, co Zichovým kritikům vadilo nejvíce, však nebyly tyto drobné nepřesnosti, ale především skutečnost, že svou teorii aplikoval na verš literární, opíraje se přitom o jistou (příznějme, že dosti vágní) představu jeho akustické realizace při recitaci. Červenkův argument, že Zichův konstrukt nelze akceptovat, neboť „odporuje běžné zkušenosti, podle níž je literatura vnímána čtením“ (in Kubínová 1993, s. 121), je zcela nevyvratitelný. V případě písňové tvorby má nicméně Zichův myšlenkový pokus i po letech určitou explanační funkci a s příslušnými korekcemi se od něj lze při budování speciální teorie písňového verše odrazit.

Že Zich v jádru správně chápal rytmickou podstatu zvukově materializovaného verše, můžeme demonstrovat zejména na jeho rozlišování „metrické“ a „rytmické“ roviny verše. Když pomineme dnes již zastaralý pojem „stopa“, pak tvrzení, že předdrážka „*metricky* patří k *celému verši* svému, *rytmicky* pak do stopy předcházející, tj. do *poslední stopy předešlého verše*, jež se jí doplňuje“ (ibid., s. 109, zvýraznil O. Z.), je v zásadě pravdivé, alespoň za předpokladu, že „verše recitované plynou [...] za sebou v jedné linii časové“ (ibid., s. 109). Zichova zásluha spočívá především v tom, že si uvědomil toto křížení dvou rovin ve struktuře akusticky realizovaného verše, roviny celostních metrických útvarů (veršů) a roviny nepřetržité sukcese časových intervalů, na jejichž pozadí se konstituují konkrétní (realizované) rytmické vlastnosti textu. Jeho prvním omylem však bylo, že v hierarchii těchto rovin přiřkl na základě čistě psychologických argumentů primát rovině nižší (rytmické), z níž se bez přihlídnutí k dalším faktorům pokoušel bezezbytku vyložit a interpretovat útvary roviny vyšší (metrické). Druhým problematickým bodem pak je skutečnost, že při aplikaci muzikologických pojmů na verš nebyl Zich dostatečně důsledný a snad záměrně, ve snaze popřít existenci českého jambu, opominul některé možnosti, jež hudebněvědný přístup versologii přináší.

Základním kamenem muzikologického pojetí rytmu je představa nepřetržité posloupnosti ideálních časových intervalů (taktů) konstituovaných střídou dvou základních prvků: těžkých a lehkých dob. Rytmické vlastnosti konkrétní melodie jsou dány tím, jakým způsobem jsou jednotlivé tóny přiřazeny k prvkům této imaginární temporální sítě. Nahradíme-li tóny slabikami, lze stejnou představu použít i v případě akusticky realizovaných veršů. To přesně učinil Zich, když uvažoval o literárních verších, vycházej

ze zásady, že „pro metriku platí verše mluvené a slyšené, nikoli psané“ (ibid., s. 102). Avšak protože podstatou literárního verše je, že v sobě obsahuje všechny své potenciální zvukové realizace, aniž by existoval nějaký algoritmus, který by jednotlivé slabiky jednoznačně přiřadil k prvkům imaginární časové posloupnosti, musel Zich, chtě-li uhájit svůj od základu mylný názor, takový algoritmus sám vytvořit. O arbitrarnosti svého počínání samozřejmě nehovoří a dost možná si jí ani nebyl vědom. Píše prostě o tom, že „verše recitované plynou [...] za sebou v jedné linii časové“, jako by popisoval jakýsi přirozený a neměnný stav věcí, a nikoli jen jednu z mnoha možných podob akusticky realizovaných literárních veršů – totiž takovou, v níž je každému izometrickému prvku temporální osnovy přiřazena právě jedna slabika básně.

Co z tohoto velmi abstraktně formulovaného pravidla vyplývá? Že v Zichově koncepci není (až na jeden zvláštní případ) místo pro pomlky,¹² a báseň tak rytmicky představuje nepřetržitý sled slabik, připadajících buď na lehké, nebo na těžké doby taktů. Proto je rozdíl mezi „vnějším a vnitřním členěním verše“ pro Zicha toliko „kvantitativní“ (ibid., s. 102) a stanovení hranic verše má povahu víceméně subjektivní, libovolné operace (ibid., s. 102-103). Rytmicky vzato však báseň (nevyskytnou-li se v ní anomálie) není vlastně členěna jinak než na stopy, a rozdíl mezi čtyřstopým a osmistopým trochejem, například, tak spočívá jen v rozdílném způsobu zápisu. V této perspektivě neznající pomlky pak tzv. český jamb, v Zichových představách primárně jen mužský s jednoslabičnými subsémantickými incipity,¹³ není než sukcesí sestupných dvoudobých (trochejských) stop, přičemž anakruze každého „verše“ (kromě prvního) tvoří spolu s poslední slabikou předchozího verše mužského trochejskou stopu rozdělenou césurou. První čtyři verše *Svatebních košil*:

Již jedenáctá odbila
a lampa ještě svítila
a lampa ještě hořela

¹² O tom, jak navzdory všem noetickým exkurzům je Zichův článek logicky nekonzistentní, svědčí fakt, že na jeho konci se pojem pomlky přeci jen zavádí, aby se vysvětlila možnost existence daktylských incipitů v kontextu jambických (pro Zicha trochejských) veršů (ibid., s. 116). Že však jakmile připustí existenci pomlky, měl by také připustit existenci jambu, to Zicha zřejmě nenapadlo.

¹³ Ženské předrážkové verše chápe Zich jako poněkud problematické, avšak je přesvědčen, že i je dokáže pomocí své teorie vysvětlit. Ženská zakončení podle něj splývají s jednoslabičnými incipity následujících veršů úplně stejně jako mužská, a vytvářejí tak v kontinuu trochejských stop osamocené ostrůvky daktylské rytmizace (ibid., s. 115). Tento výklad lze oprávněně považovat za velmi podivný a nedokážeme si představit, že by vůbec kdy mohl být uveden do recitační praxe. Pokud jde o verš písňový, tam je takový způsob rytmizace sice myslitelný, ale není nám známo, že by se vyskytoval. Například Kryl řešil sporadické případy, kdy u něj na ženský verš bezprostředně navazuje jednoslabičný incipit verše následujícího, tím způsobem, že trvání některého z klauzulních tónů zdvojnásobil, a pokryl tak dvě pozice trochejského metra naráz (podrobněji viz kapitola věnovaná Krylovu trocheji).

co nad klekadlem visela

bychom tedy na základě Zichovy modelové auditivní recepce měli interpretovat jako jeden dlouhý, dvoudobě rytmizovaný makroverš s počáteční předdrázkou a závěrečnou mužskou klauzulí:

(Již) /jede/náctá/odbi/la a/lampa/ještě/svíti/la a/lampa/ještě/hoře/la co/
nad kle/kadlem/vise/la

Je pochopitelné, že badateli specializujícímu se na literární verš se musí takové čtení klasických Erbenových veršů jevit jako absurdní a svévolné. Proto plně rozumíme této Červenkově poznámce: „Libovůle, s níž Zich zachází s hranicemi verše, se koncentruje v bizarní představě, podle níž je předdrážka součástí koncové stopy předchozího verše“ (2006, s. 86). Avšak ačkoli v tomto případě jde skutečně o projev Zichovy libovůle, když jeden z možných způsobů realizace mužských veršů s jednoslabičným incipitem prezentuje jako jediný správný, bizarní tato představa přeci jen není. A to proto, že zkušenost existenci takto realizovaných veršů potvrzuje. Setkáme se s nimi v písňové tvorbě, v níž nejsou sice nijak časté, avšak nepředstavují zároveň žádnou mimořádnou raritu. Zich snad (jakožto hudební vědec) měl před očima nějaký písňový text tohoto druhu, když formuloval svou versologickou teorii – a jeho vlastnosti pak zevšeobecnil a vztáhl na veškerou veršovou tvorbu, včetně té literární. Že by však mohly existovat i verše, u nichž takové splývání hranic nepřipadá v úvahu, neboť mezi poslední iktovou slabikou jednoho a následujícím jednoslabičným incipitem druhého verše leží pomlka, to Zich vůbec nepřipouští. A přece nejenže si takový typ akustické realizace předdrážkových veršů lze představit stejně dobře jako realizaci splývavou, ale i v empirii nachází tato představa evidenci, dokonce mnohem bohatší než ta, kterou jako jedinou možnou prezentuje Zich. Svým způsobem je však toto bílé místo v Zichově teorii pochopitelné, neboť takto realizované verše bychom už pro jejich akustické vlastnosti měli bezesporu nazvat čistokrevnými jamby, takže připustit jejich existenci by jistě nebylo v souladu s hlavním záměrem článku, jímž bylo definitivní vymýcení termínu „jamb“ ze slovníku české versologie.

Zichovo muzikologicky orientované chápání veršového rytmu by tedy nebylo samo o sobě tak „násilné“ a „bizarní“, kdyby se aplikovalo na verš písňový, nikoli literární, kdyby se v něm důležitého rytmického pojmu „pomlka“ užívalo důsledně tak, aby se pokryly všechny možné případy, a kdyby konečně i stěžejní pojem „anakruze“ byl náležitým způsobem precizován a odstíněn. Následující řádky představují pokus o takové zpřesnění a prohloubení a zároveň též pokus o vytvoření teoretického rámce pro výzkum písňového verše.

- 1) Písňový text je slovesným útvarem, a proto neexistuje důvod, proč jej nezkoumat z hlediska prozodických vlastností národního jazyka, resp. pravidel české versifikace. Rytmus, který je nesen fonologickými vlastnostmi textu, můžeme nazývat **rytmem slovním nebo též rytmem veršovým** v užším smyslu.
- 2) Základní (bezpříznakovou) podobou písňového textu je nicméně jeho zpěvní realizace. Proto musíme mezi základní strukturní momenty písňového verše započítat také **rytmus hudební**, jehož působení může za určitých podmínek posunout (oslabit) platnost některých versifikačních pravidel, případně ovlivnit metrickou interpretaci verše. Nejvýznamnější rozdíl mezi rytmem veršovým a hudebním představuje jejich *poměr k času*. Rytmus veršový je totiž *rytmem idealizovaným*, tzn., že v každém „psaném“ verši jsou potenciálně přítomny všechny jeho možné realizace v čase a přiřadit k nějakému metru jej můžeme jen na základě jeho fonologicky relevantních vlastností a kontextu v širokém smyslu. To, že se u písňového verše uplatňuje také rytmus hudební, znamená, že k jeho podstatě patří *faktická temporalizace*, tj. skutečné a zcela konkrétní plynutí v čase. Do hry tak mohou vstoupit některé prostředky a významy, které s jistou licencí (naznačenou uvozovkami) nazýváme souhrnně „**časoměrnými**“. Znovu je třeba připomenout, že tento pojem nelze ztotožňovat s časomírou ve smyslu normování fonologické délky.
- 3) Zatímco veršový a hudební rytmus představují fundamentální elementy písňového verše, bez nichž si tento jev vůbec nelze představit, otázka, zda lze smysluplně uvažovat o písňových textech jako o realizacích abstraktních **metrických schémat**, je diskutabilní. Proto se jako užitečné ukazuje rozlišování dvou způsobů aplikace pojmu „metrum“ na písňový verš. V prvním případě jde slovy Červenky a Sgallové o „pohodlnou zkratku“, která nám umožňuje stručně naznačit vlastnosti daného verše/textu bez ohledu na to, zda skutečně odpovídá metrické normě příslušného vzorce. Toto liberální chápání termínu „metrum“ je motivováno požadavky jazykové ekonomie, neboť badatelům skutečně značně ulehčuje práci i vzájemnou komunikaci, mohou-li místo deskripce „šestislabičný verš s převládající dvoudobou rytmizací“ použít zkratku T3Ž. Podle nás však lze na písňový verš aplikovat pojem „metrum“ i v druhém, přísnějším slova smyslu, tj. v původním významu ideální formy, podle níž je organizována jazyková matérie textu, či (moderněji řečeno) algoritmu, na jehož základě jsou generovány verše určitého typu. Tato představa imateriálního principu určujícího tvárnost verše však bezesporu neplatí pro písňovou tvorbu obecně a má smysl ji brát ke slovu vždy jen v konkrétních případech, v souvislosti s jednotlivými

texty či autorskými styly. V naší disertační práci má tento užší význam termín „metrum“ tehdy, hovoříme-li o tvorbě Karla Kryla, v případě písní Jaromíra Nohavici jde často o přenesené užití, na které však vždy výslovně upozorníme.

- 4) **Primárním rytmickým činitelem** písňového verše je **rytmus hudební**. K tomuto tvrzení nás vede skutečnost, že si lze představit a že též fakticky existují písňové texty, v nichž z hlediska veršového rytmu nelze vysledovat žádnou tendenci k pravidelnosti, a přesto jejich zpěvní realizaci nemůžeme označit jako nerytmickou.
- 5) Hudebním rytmem písňového verše rozumíme **způsob přiřazení** jeho elementárních artikulačních jednotek (slabik) k elementárním jednotkám imaginární temporální osnovy (těžkým a lehkým dobám taktu).
- 6) Stejně jako pro metriku literárního verše platí, že na každou těžkou dobu metra nemusí připadat přízvučná slabika a za určitých podmínek ani na každou lehkou dobu slabika nepřízvučná, tak i úplná kongruence těžkých a lehkých dob taktu s přízvučnými, resp. nepřízvučnými slabikami představuje pouze jednu z možných hudebně rytmických podob písňového textu, a to podobu spíše extrémní a příznakovou. Způsob vřazení slabiky do hudebního taktu však není ovlivněn pouze jejími prozodickými vlastnostmi, ale též její platností metrickou, tzn. tím, zda odpovídá iktové či neiktové pozici veršového metra. Na základě prolnutí zásad evropské hudby a versifikačních pravidel českého verše obecně pak pro verš písňový můžeme formulovat v podstatě pouze jedno víceméně univerzální pravidlo: **První**, tj. vždy těžká, **doba taktu je obsazována** přízvučnou nebo nepřízvučnou **iktovou slabikou**. Nepřízvučná neiktová slabika na absolutním počátku taktu odporuje evropské hudební konvenci, možnost obsazení neiktové pozice metra přízvučnou slabikou je zas v rámci české versifikace silně kontextově omezena. Z tohoto základního pravidla lze potom odvodit většinu dalších poznatků o bezpříznakové podobě českého písňového verše. Tak se například počáteční hranice jambu nemůže krýt s počáteční hranicí taktu, protože by tím na první těžkou dobu taktu připadaly (byť u textů s vysokou frekvencí daktylských počátků jen sporadicky) nepřízvučné neiktové slabiky. Podobně na absolutní konec taktu (tj. na vždy lehkou dobu) nemůže zpravidla připadnout první slabika víceslabičného slova, neboť by pak počátek taktu následujícího byl obsazen slabikou nepřízvučnou a zároveň neiktovou. Avšak podobně jako v případě folkloru existuje celý jeden typ písně (vokální či rapsodický), který se vzpírá pojmům a zákonitostem evropské instrumentální hudby, ani v tvorbě folkové neplatí výše formulovaná zásada pro všechny žánry a autorské

styly stejnou měrou. Bylo by například absurdní pokoušet se ji aplikovat na hip-hopovou produkci, stejně jako na řadu písňových skladeb Jaromíra Nohavici, zatímco na druhé straně u Karla Kryla se uplatňuje tak silně, že její porušení (vesměs motivované komickým účelem) hodnotíme jako oslabení „metričnosti“.

- 7) Ačkoli délka **trvání jednotlivých tónů** má pro výsledný rytmus písně jistě velkou důležitost, v našem zkoumání od ní do značné míry **abstrahujeme**. Jak jsme vysvětlili výše, výsledný, fenomenálně zakoušený rytmus písňové skladby nás v zásadě nezajímá, jde nám pouze o rámcové zákonitosti vzájemného vztahu rytmu hudebního a veršového, pokud mohou mít nějaký význam pro metrickou interpretaci textu. Z tohoto důvodu zohledňujeme délku tónů de facto jen jako jeden z prostředků, jimiž mohou být signalizovány hranice verše (viz níže).
- 8) Na rozdíl od veršového rytmu se rytmus hudební konstituuje na pozadí časového kontinua. Z toho plyne jedna z nejzásadnějších otázek písňového verše vůbec: Jak se z tohoto kontinua vyděluje celistvá a autonomní jednotka, kterou nazýváme verš? V literatuře je **hranice** každého jednotlivého **verše** signalizována konvenčním způsobem zápisu do samostatného řádku a zvláště díky zkušenostem s moderní verslibristickou poezií pocítujeme dnes podobu veršové segmentace básně za projev tvůrčí svobody básníka, za akt jeho individuálního uměleckého rozhodnutí. V písňové tvorbě by analogický prostředek signalizující hranice verše představovala pomlka, avšak přestože její „veršotvorná“ funkce je nezpochybnitelná, nemůže být pokládána za univerzální členicí signál verše. Jednak proto, že existují výše popsané texty, v nichž verše Zichovými slovy „plynou za sebou v jedné linii časové“, tj. bez pomlky, jednak proto, že se v písňové tvorbě naopak setkáváme i s jednotkami, které mají všechny vlastnosti samostatných veršů, i když se v jejich nitru vyskytují pomlky. Musíme tedy zkoumat všechny faktory, jimiž jsou určeny hranice hudebně realizovaného verše a pokusit se stanovit jejich hierarchii, pokud chceme vytvořit metodologicky konsekventní postup, jehož prostřednictvím bychom v každém jednotlivém případě mohli rozhodnout, jakým veršem je daný písňový text vlastně psán. Nacházíme se tedy ve velmi odlišné situaci než badatel zkoumající literární poezii, jemuž je rozsah verše diktován způsobem zápisu samým. Písňová tvorba nemá žádný takový plně konvencionalizovaný prostředek označující hranice verše a při jejich určování často jde spíše o jednu z možných interpretací než o objektivně vykazatelnou vlastnost textu. Z tohoto metodologického problému při stanovování hranic písňového verše plyne i jeden podstatný důsledek pro vzájemný poměr mezi

zkoumáním hudebně rytmickým a metrickým. Dokud totiž není rozhodnuto, z jakých veršových jednotek text sestává, nelze ani smysluplně klást otázku, zda a jak se v něm realizuje nějaké metrum. A třebaže případů, kdy se stanovení hranic jednotlivých veršů neobejde bez detailní analýzy hudebního rytmu, není mnoho, přesto nelze postup Havlíčka, Indry, Červenky se Sgallovou a dalších, kteří zkoumají veršový rytmus nezávisle na hudebním, pokládat za všeobecně akceptovatelný. U počtem slabik definovaného folklorního verše, ležícího ve středu zájmu zmiňovaných autorů, problémy s určováním veršového rozsahu pochopitelně odpadají, a úplné odhlédnutí od hudební stránky verše má tudíž své opodstatnění. Avšak písňové texty moderní populární hudby představují fenomén podstatně složitější a zkoumání jejich verše by často nebylo úplné, a někdy ani myslitelné, pokud by nevycházelo z poznatků hudebně rytmických.

- 9) Za elementární činitel veršového členění písňového textu pokládáme **princip temporální izometrie**. Píseň by přestala být písní, kdyby se v ní neopakovaly co do trvání (počtu taktů) stejné úseky. Každý takový interval může být vyplněn různým počtem slabik, nemusí být od ostatních intervalů oddělen ani pomlkou, ani jiným členicím signálem (melodie, syntax, rým), a přesto může být na základě čistě hudební sémantiky identifikován jako samostatná rytmická jednotka a jeho verbální výplň jako samostatný verš. Izometrický princip může být sice oslaben, avšak zpravidla jen za současného posílení jiných artikulačních prostředků.
- 10) I když tedy teoreticky vzato považujeme temporální izometrii za dostačující podmínku pro konstituování písňového verše, přeci jen v reálné písňové tvorbě drtivou většinou převažují takové případy, v nichž jsou hranice veršových celků vyznačeny dalšími prostředky. Ačkoli jediná univerzální prozodická vlastnost literárního verše, totiž specifická dvojdílná intonace, verši písňovému zpravidla chybí, neznamená to, že by se **intonace** na jeho utváření nepodílela. V tomto případě však je rytmickým činitelem intonace v hudebním slova smyslu, tj. tónový průběh melodie, pro nějž je v písňové tvorbě charakteristické opakování určitých ucelených struktur, které můžeme chápat jako hudební analogon veršů. Kongruence textu s melodií pak způsobuje, že i při absenci pomlky a jiných členicích signálů jsme s to v písni identifikovat jednotlivé verše. Specifický členicí signál, kombinující efekt „časoměry“, pomlky a melodického členění, představuje výše zmíněná délka trvání tónů. Svým způsobem každý tón s délkou trvání výrazně odlišnou od okolního tónového kontextu lze považovat za prostředek rytmické, potažmo veršové segmentace.

- 11) Pro písňový text je charakteristické **splývání hranic verše s hranicemi syntaktických celků**. Toto pravidlo sice může být porušeno, přesto jsou enjambementy v písňové tvorbě velmi řídké a mají ráz vysoce příznakového prvku.
- 12) Víceméně totéž platí pro **přítomnost rýmových** či rýmoidních **shod** na koncích veršových celků: nejsou vyloženě obligatorní, avšak jejich absence je považována za příznakovou. Přesto existují písňoví tvůrci, kteří z „nerýmování“ učinili součást svého autorského rukopisu – například Radek Pastrňák.
- 13) **Izosylabismus** sice představuje jev typický pro folklorní tvorbu, a je mu proto v pracích o verši lidové písně přiznávána významná úloha při konstituování veršových celků (srov. Červenka, Sgallová 2001, s. 258), přesto jej v hierarchii rytmických faktorů písňového verše obecně musíme považovat spíše za vlastnost žánrově či autorsky podmíněnou, neboť například tvorba šafránovských písničkářů, ale koneckonců i Jaromíra Nohavici vykazuje silnou heterosylabickou tendenci.
- 14) Představuje-li temporální izometrie nejzákladnější prostředek veršové artikulace písňového textu, pak **pomlka** je bezpochyby prostředkem nejsilnějším. Všechny dosud probrané členicí signály mohou za jistých okolností samy o sobě ustanovit hranice verše, a to i bez přítomnosti pomlky. Avšak pomlka je na druhé straně schopna zvrátit rytmický ráz textu i tehdy, jestliže proti ní stojí navrstvení třeba i několika artikulačních prostředků jiného druhu. Pomlka vnáší do textu prvek faktické diskontinuity, a tudíž také faktické segmentace. Pomlky v kombinaci s dalšími faktory tak mohou písňový text rozdrobit na skutečně miniaturní sekvence, které lze pokládat za verše jen v přeneseném smyslu. Tam, kde je tedy účelnější nahlížet pomlkami vydělené úseky za součást většího veršového celku, volíme tuto alternativu, třebaže se z hlediska fenomenálně zakoušeného rytmu dopouštíme podobného zjednodušení jako v případě abstrakce od délky trvání tónů.
- 15) Teprve po vyjasnění předchozích pojmů můžeme plně vysvětlit jev, který versologie nazývá **předrážkou**, a odlišit jej od fenoménu zdánlivě identického, a přece po rytmické i metrické stránce velmi odlišného, totiž od jednoslabičného **incipitu jambických veršů**. Podstatou anakruze je skutečnost, že rytmicky patří do jiného celku, než do kterého přináleží jednak syntakticky, a většinou též na základě rýmového členění. Jednoslabičný jambický incipit naopak tvoří nedílnou součást „svého“ verše, a jedině proto může být počátek jambů tak hojně realizován tříslabíčovými přízvukovými celky. Že si Otakar Zich, badatel přesvědčený, že

v metrice platí jen verše „slyšené“, tento zcela zásadní rozdíl neuvědomil, považujeme za věc sotva pochopitelnou.

- 16) **Předrážka** může být (jak si povšiml už Zich, *ibid.*, s. 121) buď sporadická, nebo pravidelná. **Sporadická (nepravidelná)** bývá tvořena jednou až třemi slabikami a vedle funkce syntaktické a deiktické je jejím účelem získat rytmicky a metricky zcela svobodný prostor k vyjádření příslušných obsahů mimo vlastní verš, který naopak podléhá celé řadě omezení. Co tedy písňový tvůrce nemůže nebo nechce sdělit v rámci verše, může „předrazit“ do předchozího taktu, aniž by tím ohrozil pravidelný charakter veršového jádra. V předtaktí se anakruze může chovat různě. Je-li rozsáhlá, pak spojuje oba sousední verše v jednolité celek, je-li kratší, pak bývá od předchozího verše oddělena pomlkou a vytváří jakýsi rytmický náběh k verši, který po ní následuje. Sporadická předrážka představuje v písňové tvorbě široce rozšířený jev.
- 17) **Předrážka pravidelná** je naopak záležitostí v písňové tvorbě spíše okrajovou. Bývá takřka výhradně jednoslabičná (výjimku představuje dvojslabičná anakruze Nohavicova *Milionáře*) a od předrážky sporadické, jejíž hlavní úloha jakéhosi „odkladistě“ přebytečných slabik je čistě pasivní, se odlišuje přísnou realizací ve všech příslušných verších, která z ní činí aktivní prostředek rytmické výstavby textu. Nachází-li se před anakruzí pomlka, pak její funkci opět můžeme popsat jako rytmický náběh k vlastnímu verši – tak pracuje s předrážkou například Nohavica. Druhý způsob, jak se pravidelná předrážka může uplatnit v rytmické výstavbě textu, popisuje Zich v citovaném článku a fakticky se s ním můžeme setkat zejména v písňovém díle Karla Kryla. Následuje-li po mužském trocheji, nebo katalektickém ženském daktylu předrážkový verš neoddělený pomlkou, pak předrážka skutečně jakoby saturuje prázdnou lehkou pozici metra a oba sousední verše rytmicky zceluje a zajišťuje tak Zichovými slovy „plynulost rytmického proudu“ (*ibid.*, s. 110). Podrobněji tento jev rozebereme v kapitole věnované Krylovu trocheji, resp. daktylu, kde též upozorníme na problémy spojené s metrickou interpretací takových veršů.
- 18) **Hudebně realizované jambické verše mají úplně jiné vlastnosti než trocheje** (či méně časté daktyly) **s předrážkou**, a pokud by to měl být jediný poznatek, který by se nám podařilo prostřednictvím této práce dokázat, považovali bychom to po těch osmdesáti letech zmatků způsobených Zichovou „akustickou“ teorií za úspěch. Ještě jednou tedy opakujeme, že jednoslabičný incipit jambu je rytmickou i metrickou součástí verše, na jehož počátku stojí, spadá rytmicky do stejného taktu jako verš, nikoli do předtaktí, a vůbec tu tedy nenacházíme ono napětí mezi rytmickým a

syntakticko-rýmovým členěním verše. Z notového zápisu **jamb** poznáme velmi snadno: jeho **první slabika připadá na libovolnou lehkou dobu taktu, vyjma doby poslední** (to by pak právě spadala do předtaktí).

- 19) Ačkoli jsme se snažili jednotlivé strukturní momenty písňového verše vyložit v logické a hierarchicky strukturované souslednosti, přeci jen se ukazuje, že jde o fenomén příliš komplexní na to, aby se v naší teoretické konstrukci neobjevily určité trhliny. Tak například v bodě č. 6 operujeme s metrickým pojmem „iktová slabika“, tj. předpokládáme vztah mezi jazykovou matérií textu a imaginárním metrickým schématem, přestože v bodě č. 8 tvrdíme, že problémy spojené s interpretací metra nemá smysl řešit, dokud se nepodaří stanovit hranice verše. A jelikož výklad týkající se veršových hranic jsme definitivně opustili teprve v předchozím odstavci č. 18, znamená to, že jsme k vysvětlení počátečních pojmů použili pojem, který byl vysvětlen až na konci celého výkladu. Příčinou tohoto *petitio principii* je bezesporu naše neschopnost pochopit do všech detailů způsob fungování písňového verše, kvůli níž nám některé důležité souvislosti unikají – podobně jako před lety unikaly Zichovi i ty poznatky, které dnes považujeme za zcela zřejmé. Proto jsme přesvědčeni, že budoucnost přinese ještě nebyvale přesnější vhled do celé problematiky, kterého zatím nejsme schopni. Zároveň ale nesmíme zapomenout, že při stanovování metra verše jde vlastně o jistý druh interpretační praxe, která má vždy kruhovou strukturu. Zdá se proto, že přes veškerou vůli k objektivitě a přes veškeré odmítání psychologismu se při zkoumání verše určitého subjektivismu a pohybu v kruhu nikdy tak docela nezbavíme. Analýza písňového verše si musí poradit s otázkou, jak usouvztažnit prvky několika zdánlivě relativně samostatných rovin: hudebního rytmu, hudební intonace, syntaxe, rýmu, veršového rytmu a metra. Náš pokus o jejich hierarchizaci vycházel z předpokladu, že hudební rytmus je nutnou a v některých případech též postačující strukturní komponentou písňového verše, kdežto metrum na opačné straně spektra je pouhou „nadstavbou“, bez níž se řada textů obejde. Jestliže ale některé prvky hudebního rytmu lze vysvětlit jen s pomocí pojmu „metrum“, je dost dobře možné, že se to se stupnicí důležitosti jednotlivých rovin má jinak. Pokud bychom například místo nutné a postačující podmínky pro konstituování písňového verše hledali fakticky nejfrekventovanější a nejsilnější prostředek, kterým se hranice verše ustanovují, pak bychom museli začít rýmem a syntaxí. Předchozí řádky tedy nelze v žádném případě považovat za ucelenou teorii písňového verše, nýbrž jen za provizorní formulování základních principů, z nichž by taková teorie měla vycházet.

Domníváme se nicméně, že přes tuto neukončenost poskytuje náš výklad dostatečně silný nástroj pro splnění výzkumného úkolu.

2.4 Poznámka k pramenům a způsobu citování písňových textů

Základními prameny písňových textů obou tvůrců pro nás jsou jejich zpěvníkové zápisy. V případě Kryla citujeme takřka výhradně ze zpěvníku *Písňe Karla Kryla od A do Ž* v edici Petra Rýmského (Kryl 1995). Pouze ve výjimečných případech odkazujeme na zpěvní realizaci konkrétní písně na příslušném albu, eventuelně na Krylovy oficiální internetové stránky <http://www.karelkryl.cz>.

Zatím nejúplnější kolekci písní Jaromíra Nohavici představuje zpěvník *Jarek Nohavica – komplet* vydaný nakladatelstvím *G + W* v Chebu (Nohavica 2005). Právě obsažnost této edice nás vede k tomu, že při citování textů odkazujeme primárně na ni. Nejde však o publikaci úplně bezchybnou, a proto v některých případech přihlížíme ke klasickému zpěvníku Rýmského (Nohavica 1994), respektive k písničkářově oficiální diskografii. Písňe z alba *Ikarus* citujeme ze zpěvníku *Babylon / Ikarus. Klavírní výtah a zpěvník* (Nohavica 2009). Posledním zdrojem, který připadá v úvahu, jsou Nohavicovy oficiální internetové stránky (<http://www.nohavica.cz>). Vzhledem k proměnlivému obsahu webu a absenci notových zápisů nápěvů však k němu přihlížíme minimálně.

Prameny citovaných písňových textů v následující práci tedy jsou:

Kryl 1995,

Nohavica 2005,

Nohavica 2009.

Na píseň odkazujeme uvedením jejího autora a názvu. Vhledem k abecednímu řazení písní ve zpěvnících to považujeme za zcela přesnou lokalizaci citovaného dokumentu. V případě, že znění textu čerpáme z jiného zdroje než z těchto tří právě uvedených, výslovně na to upozorníme. Při citování respektujeme pravopisné zvláštnosti obou autorů a úzus ustálený pro zápis písňových textů. Týká se to zejména interpunkce (ve zpěvnících i na oficiálních stránkách bývá zpravidla vypouštěna), psaní velkých písmen aj.

3 Písňový verš Karla Kryla

3.1 Historické zařazení Krylovy tvorby

Popis a rozbor Krylova verše je, přes všechny dílčí obtíže metodologického a terminologického charakteru, úkolem svým způsobem vděčným, neboť až na dva tři experimenty s volným veršem se v písničkářově tvorbě uplatňuje velmi silná tendence k symetričnosti a pravidelnosti, že si snad nelze přát lepší materiál versologické analýzy. Je to úkol o to vděčnější, že o hodnotě Krylova díla se i mnoho let po jeho smrti polemizuje, přičemž se, ve shodě s pravidly polemického diskursu, s racionálními důvody spíše šetří. Naším tématem je však Krylův verš, či širěji Krylova poetická technika, a otázky axiologické či literárně historické by tak měly vstupovat do pole naší pozornosti jen tehdy, mohou-li pomoci tento omezený aspekt jeho díla vysvětlit

Problém však nastává už při tak zdánlivě prosté operaci, jakou je pokus zařadit někam Kryla alespoň *historicky*. A přitom právě tento zřetel ani zdaleka není pro interpretaci veršové techniky – písničkáře stejně jako básníka – irelevantní. Většinu významných osobností české písňové tvorby lze přiřadit k nějaké generaci, uměleckému proudu či duchu určité doby, na pozadí jejichž uměleckých konvencí se utvářely jejich originální výraz a poetika. Voskovec, Werich a Ježek patří ke generaci *Devětsilu* okouzlené raným jazzem, Suchý a Šlitr k uvolněné atmosféře počátku šedesátých let a éře divadel malých forem, Merta k první, šafránovské folkové generaci, Nohavica ke druhé, portovní.

Krylovy počátky jsou sice spjaty hned s několika nezávislými divadelními scénami a řada jeho raných písní nepochybně nese neopoetistickou pečeť. Avšak písně, které přijala za své generace zasažená srpnovou okupací Československa, mají s touto poetikou společného málo. Přesto však víc, a právě to je zarážející, než s poetikou na sklonku šedesátých let nastupujících písničkářů tvořících od roku 1972 neoficiální sdružení *Šafrán*. Alespoň formálně vzato má Kryl blíž k populárnímu šlágru než k velmi uvolněnému verši a vyprávěcímu interpretačnímu stylu Třešňáka, Mertý či Hutky. Krylovi zůstal cizí beatnický avantgardismus, verslibrismus a intelektualismus importovaný ze Západu, stejně jako spíše slovanský sklon k filosofování, jejichž kombinací se vyznačují písně těchto tvůrců. A až na několik výjimek, zejména z rané (*Blůs pro papírový děfče, Střepy*), ale i pozdější tvorby (*Strejček Strach a teta Obava*), nenacházíme u něj příliš často ozvuky blues, tak typické pro Mertu a v pozdější době též pro Třešňáka. Promlouvá-li Kryl v *Pasážové revoltě* jménem „generace,“ činí tak uměleckým jazykem, jímž nikdo z písničkářských „prominentů“ oné

generace nehovoří. Mertovi to zní jako hlas z jiného století (viz Vondrák, Skotal 2004, s. 78).

Karla Kryla proslavily písně, které formálně vykazují určitou afinitu s písňovou tvorbou divadel malých forem, od níž se ovšem odlišují svým ponurým laděním, písně, jež svou angažovaností konvenují s folkovým hnutím, ale svou poetikou jsou mu ve výše zmíněných ohledech vzdáleny. Z čistě uměleckého hlediska tak byl zjevem dosti ojedinělým. Příznačné pro něj ostatně je, že na rozdíl od svého velkého obdivovatele a pokračovatele Jaromíra Nohavici, který se na adresu svých vzorů vyjadřuje často a s velkým zaujetím, nevěnoval jim Kryl nikdy mnoho pozornosti, poznámky na toto téma jsou u něj vždy kusé, povšechné a poněkud bezbarvé. Nesmíme ovšem zapomínat, že Kryl u nás de facto založil celý jeden žánr písňové tvorby, kterému se ne zcela přesně říká folk,¹⁴ a potud vlastně ani neměl na koho navazovat. Na druhou stranu je pravdou, že určitá vzdorovitost a sebestřednost byly rysy charakteristickými pro jeho osobnost a nelze je přehlédnout ani v jeho tvorbě – a to zdaleka ne jen v textech zjevně autobiografických. Že tento solitér svou tvorbou zároveň oslovil ohromné množství lidí (a to i za hranicemi své vlasti), je jedním z mnoha paradoxů, jež písničkáře Karla Kryla provázely.

3.2 Krylova poetika jako estetický problém na pozadí jeho komentářů

Generační bezprizornost v rámci dějin české populární písně není ovšem jedinou z podob bezdomoví utvářejících Krylův osud. Pomineme-li emigraci a rozdělení Československa, které též chápal jako ztrátu domova svého druhu, je tu také ono svízelné hledání místa, které Krylově tvorbě náleží ve vztahu k literatuře či, z trochu jiné perspektivy, tázání po její umělecké hodnotě. Písničkářova předčasná smrt učinila z jeho díla uzavřený celek, a čím více narůstá historický odstup, který nás dělí od doby jeho vzniku, tím větší množství publikací různé kvality a různého zaměření na jeho adresu vzniká. Vzhledem k poetologické (nikoli historické) specializaci této práce věnujeme v následujících úvahách prostor pouze těm nejvýznamnějším z nich. Na druhou stranu se snažíme citovat dostatečné množství komentářů a poznámek ke Krylově tvorbě, abychom naznačili, jak široké spektrum reakcí vyvolávala a dodnes vyvolává. Ve snaze zaujmout v této diskuzi obecnější a odbornější

¹⁴ Kryl sám se ostatně za folkového písničkáře nepovažoval. Ve všeobecném povědomí však slovo „folk“ začalo označovat tvorbu autorů a interpretů v jedné osobě, v níž se velký význam přikládá obsahu a básnickým kvalitám textu. Důkaz, že toto poněkud ahistorické pojetí folku přetrvalo do naší doby, podal jako jeden z posledních Daniel Landa svým *Neofolkem*. Faktem je, že v takto pochopeném folku Krylovi skutečně přísluší status otce zakladatele.

stanovisko a povznést se trochu nad převládající pamfletickou dikci Krylových odpůrců i obhájců jsme se nevyhnuli několika obecně estetickým exkursům.

Kryl sám velmi lpěl na tom, aby nebyl pokládán za pouhého písničkáře, nýbrž za literáta (srov. např. Huvar 2004, s. 17). A mnozí jej za něj skutečně považovali.¹⁵ Přesto po jeho smrti Petr Král zpochybnil Krylovo právo zvat se básníkem – a po něm tak učinili další.¹⁶ Ale ani mezi písničkářovými obhájci nepanuje v bodě, jaké místo zaujímá dílo Karla Kryla v české národní kultuře, jednota. Ani ti, kdo o umělecké hodnotě jeho tvorby nepochybují, se nemohou shodnout, jaký básnický naturel mu přisoudit, za dědice jaké básnické tradice ho pokládat. Na Nezvala, jehož jméno padá v souvislosti s Krylem snad pokaždé, jistě upomíná láska k rýmu. Ale už z letmého porovnání obou poetik je zřejmé, že byl-li Karel Kryl básníkem, pak zcela jiného rodokmenu než Nezval.¹⁷

Míchal Huvar, autor první samostatné knižní publikace věnované písničkářově dílu, již nazval prostě *Kryl* (1. vydání 1999), spatřuje ve shodě s Mertou v krylovské poetice příbuznost s „tesknou, bezručovskou notou“ (Huvar 2004, s. 10-11). Vojtěch Klimt zase v Krylově biografii *Akorát že mi zabili tátu* nachází pro Kryla paralelu v poetice Karla Havlíčka Borovského (Klimt 2006, s. 225). Všechny tři, Havlíčka, Bezruče, Kryla, bezpochyby spojuje politický rozměr jejich tvorby. Ani jednomu též není cizí ironie a určitý – byť u každého z nich jinak rozvinutý – stupeň satirického nadání. Avšak svým základním laděním se Havlíček, Bezruč i Kryl jistě hluboce liší, jde o různé poetiky – a řekli bychom, že Kryl má k oběma básníkům mnohem dál než Nohavica, který několik Bezručových básní zhudebnil a v písni *Já neumím zpívat* „pan Havlíček než zemřel na souchotě / učil mě velkou českou abecedu.“

V jedné věci se však přeci jen většina Krylových fanoušků a obhájců shoduje: totiž v odmítání jeho humorných písní. Zvláště Huvar, a s ním množství kritiků, z jejichž výroků velkou část své knihy sestavil, je v odsudku Krylových satir, parodií a zpívaných hříček nekompromisní. „V několika aspektech, pro něž je lépe raději dáti je stranou, jsou svéráznou sestavou texty ty, jimž ani od autora – snad vyjma hrátek s češtinou – nebyl

¹⁵ Že mezi nimi byli i lidé v této otázce kompetentní, lze dosvědčit např. přesvědčením Antonína Brouska o básnickém charakteru Krylových písní (srov. Brouskovu studii připojenou ke *Zbraním pro Erató*, Alternativy 1991), Škvoreckého tvrzením, že „ač – zatím – literární kritikou příliš nepovšimnut, je [Kryl] v oblasti českého rýmovaného verše mužem budoucnosti“ (in Klimt 2006, s. 223), či cenou Jana Zahradníčka, kterou Kryl obdržel za básnickou knihu *Zbraně pro Erató*.

¹⁶ Králův kritický článek nazvaný *Nekryluju* vyšel v *Literárních novinách* 18. 1. 1996. Podobně skeptický byl ke Krylově básnické invenci Dalibor Dobiáš v článku *Fenomén Kryl* publikovaném v říjnovém čísle *Obratníku* r. 1998 (s. 25-26) a ostatně i Hutka (viz Huvar 2004, s. 18).

¹⁷ Alespoň pomineme-li písničkářovu ranou tvorbu, v níž některé texty jsou více či méně otevřenými ohlasy nezvalovské poetiky.

*přikládán žádný podstatnější význam.*¹⁸ Všeobecně jsou pokládány za Krylovy nejslabší. A popravdě se není čemu divit. Za těmi zbývajícími nezaostávají v řemesle, naopak je tu a tam i předčí, ale vaz jim láme absence nosnější ideje“ (Huvar 2004, s. 24). Huvara pobuňuje zejména *Karavana mraků* – „Krylova bezesporu nejslabší deska“ (ibid., s. 53) a na podporu svého rozhořčení cituje mj. Josefa Vlčka, pro nějž je Kryl „špatný satirik a jeho humor je hodně křečovitý,“ či Petra Komerse, podle kterého „přítomnost křečovité humorných písniček nevhodně bortí krylovský pathos, prosycený vzdorovitostí...“ (ibid., s. 52). Vojtěch Klímt je v kritice Krylova humoru opatrnější, nicméně nezdá se být této písničkářově poloze příliš nakloněn (srov. Klímt 2006, s. 174).

Je však možné, že lpění na obrazu romantického básníka plného vzdoru, na obrazu Kryla patetického, dává částečně za pravdu Královi hlavnímu argumentu: Kryl nikdy nebyl skutečným básníkem, tím jej v očích srpnové generace učinily teprve historické události, které jeho patetickým písním s mohutnou a poněkud bizarní metaforikou propůjčily zdání pravé poezie. Zastánci „vážného“ Kryla připouštějí, že jeho humorné písně jsou veršovanými nesmysly – ale trvají na tom, aby jeho vážné písně byly posuzovány jinak, jako by sama vážnost mohla dávat písni nějaký „hlubší“ smysl. Král naproti tomu implicitně říká (a má v tomto bodě pravdu), že mezi písničkářovými humornými a vážnými texty není podstatný rozdíl. Podle něj jsou veršovanými bláboly ty i ty. Král doslova píše o závislosti Krylových písní na „aktuálním společenském kontextu, mimo nějž ztrácejí výmluvnost i prostou srozumitelnost,“ na obecně známé situaci, „s níž si je spojuje publikum, ale kterou samy nepostihují, jen druhotně komentují – a to v narážkách tak vágních a banálních, že je lze jinak vztáhnout ke všemu a k ničemu.“ A pokračuje: „Závislost Krylových písní na kontextu jim dávala kredit, ne přesnost; tu si naopak mohly odpustit, natolik jejich programová bojovnost budila automaticky dojem, že skrývají *hlubší smysl*“ (Král 1996, zvýraznil P. Š.). Byly to právě patos a přemrštěná obrazivost, jimiž Kryl nahrazoval přesné pojmenování jevů, které Královi splývá s podstatou básnictví. Konkrétně Královi vadí, že písničkář svými archaismy, které „středověce patetizují situaci,“ zamlžil skutečnou povahu odlidštěné moderní moci. Básník by ji býval pojmenoval přesně, věcně. „To však Krylovi jeho silácký, prefabrikovaný arzenál vyslovit – pojmenovat – nedovolí (nebo zas jen

¹⁸ Jednu z mnoha zvláštností Huvarovy knihy představuje Krylova komentovaná diskografie. Ta je pozoruhodná jednak tím, že tvoří více než polovinu rozsahu knihy. Zvláštní je též proto, že komentářem se rozumí především oprava drobných faktických omylů a pravopisných chyb z přebalů a sleeveotů jednotlivých alb (jež však Huvar považuje za „tak závažné,“ že „mohou posloužit hlubšímu poznání písničkového odkazu Karla Kryla“ – stojí na str. 6). Zejména jde-li o Jiřího Černého, obrací se „komentář“ v nactiutřačně poznámky na adresu kritikovy paměti a interpunkce. Vedení smyslem pro spravedlnost poznamenáváme, že námi označený fragment Huvarova citátu se jazykovou správností též právě nevyznamenává.

deklarativně a pateticky), fungování mlýnku na obrazy je svou povahou už předem neslučitelné s každou ostřejší *artikulací* jevů“ (Král 1996, zvýraznil P. K.).

Najít racionální jádro v tomto spíše pamfletickém textu, který ve své době vyvolal řadu emotivních ohlasů,¹⁹ není tak úplně snadné. Král, zdá se, operuje ve své argumentaci se dvěma mody poezie vůbec: kognitivním a imaginativním – a ten první staví nad druhý. Nejde tedy o opozici báseň / píseň, kterou podle Huvara Král nerespektuje (ibid., s. 12), nýbrž o specifické pojetí poezie, v němž je obrazivost podřízena myšlení. Takový model je samozřejmě představitelný, ale jistě jej nelze považovat za všeobecně platný – a odsuzuje-li někdo cizí tvorbu za to, že se nepodobá jeho individuální, i když třeba široce sdílené, představě o tom, jak má poezie vypadat (a právě to činí Král), těžko se ubránit dojmu, že jsme svědky svévole, anebo přinejmenším nepochopení.

Stejně málo sympatií chová Král ve svém článku i ke Krylovým písním humorným, třebaže těm věnuje jen krátkou poznámku. Projevuje se v tom přinejmenším jistá důslednost, neboť, jak jsme již naznačili, není mezi těmito dvěma póly Krylovy tvorby tak zásadní rozdíl, jak se domnívá Huvar a další. V obou se uplatňuje ta samá tendence k pravidelnosti, oba se řídí logikou eufonie a v obou případech jde o diskursy imaginativní, nikoli racionální. Taková jsou pravidla Krylovy hry – a Kryl podle nich hrál, ať psal píseň v moll, nebo v dur, ať to byla píseň teskná či patetická, nebo lehkovážná. Samoučelnost této hry však přeci jen vyniká více u Krylových písní humorných, protože u nich v prvním plánu nikdo necítí potřebu hledat za skládáním obrazů a rýmů nějaký hlubší smysl. Odmítnout ovšem tento formalismus a tuto artistnost u písní humorných znamená potom odmítnout celého Kryla. Pochopit naopak pravidla, podle nichž Kryl tvořil, a respektovat je představuje snad lepší způsob, jak se s odkazem tohoto písničkáře vyrovnat, než tvářit se, že více než třetinu svých písní napsal jakýmsi nedopatřením. Ti, kteří pokládají Krylovy humorné písně za anomálii, která vlastně do jeho díla nepatří, aby tak zachránili básnické kvality písní „hlubokých,“ provádějí velmi nelogickou operaci a Krylova poezie se jim rozplývá mezi prsty – neboť zaměnili poezii za „hloubku“ založenou na jakémsi transcendentálním vztahu, který lze velmi obtížně prokázat a bez něhož se vysvětlení, jakým způsobem dílo produkuje smysl, zcela obejde.

Ačkoli nemůžeme přesně určit, neboť ani jeden se nevyjadřuje terminologicky, o co přesně jde Huvarovi, vytýká-li Krylovým humorným písním absenci „podstatnějšího významu“, a o co Královi, nenachází-li dostatek „hlubšího smyslu“ v Krylových písních

¹⁹ Záhy na Králův odsudek Kryla reagoval Jiří Hanák článkem *Nekráluju* (Literární noviny, 7.2.1996), 2. března 1996 vystoupil na Krylovu obranu v Lidových novinách Zdeněk Janík (*O krylování, králování a zrodu legend*). Na větším rozsahu se v citované knize pokouší s Králem vypořádat též Michal Huvar (2004, s. 12-18).

„siláckých“ či „patetických,“ nelze si nepovšimnout podobnosti obou argumentů i dikcí, v nichž jsou vysloveny. Z kontextu obou tvrzení se můžeme domnívat, že Huvar má snad na mysli „ideu“, která by se v písních měla manifestovat a nemanifestuje, Král snad jejich vztah k realitě, kterou by měly pojmenovávat a nepojmenovávají – a správnější by potom bylo nazvat první relaci „smyslem“ a druhou „významem,“ nikoli naopak. V obou případech však jde o vztah díla k něčemu, co je mu vnější – a estetika uplynulých desetiletí přesvědčivě ukázala, jak problematické je s oběma typy vztahů (idea-artefakt i realita-artefakt) při interpretaci a hodnocení uměleckých děl pracovat. Proto se také strukturalistický či hermeneutický přístup k uměleckým dílům zaměřuje na relaci jinou: totiž artefakt-recipient. Toto pojetí má bezesporu větší logiku, neboť je zřejmé, že nacházení smyslu předpokládá dvojí: někoho, kdo jej hledá, a něco, co má schopnost generovat nějaké významy, co potenciálně může jakýsi smysl dávat. Určit proč, jakým způsobem a za jakých podmínek je dílo schopno produkovat nějaký smysl, vyžaduje ovšem především důkladnou (a tedy pracnou) analýzu artefaktu samého, nikoli postulování jakéhosi vztahu k realitě či ideji. Proto se prvý způsob tak málo hodí k zaštitění polemiky či tezí vlastního básnického programu. Pamfletické dikci naopak skvěle vyhovuje způsob druhý, neboť ten nevyžaduje žádné dokazování. Touto cestou lze odsoudit ledacos, co se nám z nějakého důvodu nelíbí, aniž by bylo třeba se tím podrobněji zabývat.

Huvar se při svém odsudku Krylových humorných písní nějakým dokazováním nezatěžuje vůbec. Král sice na podporu svých tvrzení uvádí několik dokladů z Krylovy tvorby, co do počtu však nedostatečných, navíc a priori interpretovaných ve světle předpokladu, že se v nich, a to naneštěstí nepřesně a anachronicky, zračí vztah k „moderní“ realitě, a konečně analyzovaných velmi selektivním způsobem. Král si všímá vlastně jen lexika, které hodnotí z hlediska jisté básnické praxe, v níž není normou rým a která má za cíl pojmenovávat, nikoli promlouvat v obrazech. Neschopnost podívat se na Krylovo dílo jako celek, nezastavit se při jeho analýze na povrchu a posoudit ho relevantními, jemu přiměřenými kritérii – to jsou chyby, kterých se dopouštějí jak Huvar, tak Král.

Královo tvrzení o závislosti Krylových písních na „aktuálním společenském kontextu“ by mohlo být akceptovatelné, neboť s pojmem poezie se určitá rezistence vůči času bezesporu pojí, kdyby neodporovalo faktu, že Kryl se stává básníkem pro stále nové generace posluchačů, narozené dlouho po šedesátém osmém, pro něž éra socialismu znamená něco docela jiného než pro písničkářovy vrstevníky, a kteří tak vnímají jeho písně na pozadí zcela jiné historické situace a naplňují je též novým smyslem. Tato skutečnost zároveň vyvrací výtku týkající se nedostatku „hlubšího smyslu,“ pokud tento temný výraz interpretujeme jako potenci díla produkovat v různých kontextech stále nové a nové

významy. Krylovský patos tak vykazuje potenci fungovat i v odlišných historických horizontech – osvědčuje svoji nadčasovost.

Tento delší exkurs k polemice týkající se Kryla-básníka a zároveň k diskursu odmítajícímu Kryla-humoristu, během nějž vyšlo najevo, že oba problémy spolu souvisí, ukázal, jak hustou pavučinou předsudků, mýtů a konfúzních představ je opředeno písničkářovo dílo a jak potřebná tudíž je nějaká exaktnější analýza jeho tvorby, která by tvrzení o jeho hodnotě-nehodnotě postavila na pevnější základy.

Lze začít (a jak ukážeme, nikoli nahodile) právě u Krylova humoru. Vezmeme-li v potaz poměrné zastoupení v Krylově díle jakožto celku, potom musíme dojít k závěru, že ona nevážná, satirická či hravá stránka jeho tvůrčí osobnosti není ničím marginálním. V užším smyslu humorných písní napsal za svůj život Kryl kolem padesátky, tj. něco přes třetinu ze své celkové tvorby. Přičteme-li k tomu ještě písně s milostnou tematikou z šedesátých let, které jsou však, spíše než autentickým vyznáním citů, hříčkami v nezvalovsko-semaforském duchu, a naopak také písně, jež sice nemají vyvolávat smích, ale lze je považovat za dílka pamfletická, přiblíží se zastoupení takto orientované tvorby v Krylově písňovém díle k 50 %. Sám písničkář uváděl jako svůj autorský debut píseň *Potkal jsem svou tchýni* (1960), jež je nevážná do té míry, že ji na své album dokonce nazpívali *Tři sestry* (Na eXX, EMI 2005). A pokud jde o písně napsané do konce roku 1968, potom ony z pólu jednak nevážného, jednak ironicko-pamfletického převažují: je jich sedmadvacet proti čtyřiaadvaceti vážně či sentimentálně laděným.

Na prvních třech albech Karla Kryla však nevážný tón zcela chybí. Je zde několik písní, jež můžeme označit za ironické či pamfletické (*Tak vás tu máme*, *Hle jak se perou*, *Pochod Gustapa*), ale třebaže jistě nejsou „teskné“, nejsou ani humorné. Snad by bylo možné říci, že jsou *zdravě patetické*. V každém případě: toto jednostranné přitakání vážnosti není ničím, co by bylo pro Kryla typické. Ale nebylo tomu ani tak, že by Kryl začal tvořit písně v temnějších odstínech až po krachu Pražského jara, pod tíhou doby, řekněme, která ho k tvorbě tohoto druhu stimulovala. Většina písní z alba *Bratříčku, zavírej vrátka* vznikla zčásti v šedesátém pátém a zčásti v šedesátém sedmém roce, tedy naopak v době silících nadějí na obnovu svobodného politického života. Nemohly tak být reakcí na aktuální události, snahou pojmenovat historickou situaci, v níž se země ocitla po srpnu 68 (jak mylně předpokládá Král). Později písničkář tvrdil, že vážné písně na debutové album vybral Miloš Zapletal (Čermák 1994b, s. 57), autorství dramaturgie alba si však nárokoval i Jiří Černý (srov. Huvar 2004, s. 35). Pravdy se v tomto bodě zřejmě již nikdy nedobereme. Zdá se však, jako by se Kryl odpovědnost za skladbu písní svého debutu zdráhal přijmout.

Podobné nejasnosti panují také kolem titulní písně *Bratříčka*, o níž autor tvrdil, že ji napsal jedenadvacátého srpna šedesátého osmého roku jako bezprostřední reakci na vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa (Kryl 1994, s. 88-90, i Čermák 1994b, s. 55-56), ačkoli existuje svědectví, že píseň zazněla už v roce 1967 na jednom z Krylových recitálů (Huvar 2004, s. 33-34). Otázkou je, jaký motiv k případnému posunutí datace písně by mohl Kryl mít. Nabízely by se dvě možnosti: buď by se mu přičilo chodit po světě s aureolou proroka, anebo by mohl chtít, aby jeho píseň byla považována za rezultat přítomného okamžiku, za dílo, do něhož daná dějinná skutečnost vlila svůj smysl – a nikoli za sentimentální písničku, jíž nahodilé historické události teprve určitý „hlubší“ smysl udělily. Přitom ale nemusíme setrvávat na této čistě hypotetické rovině. Na *Bratříčkovi* jsou další písně, které po srpnu šedesát osm nabyly zcela jiného smyslu, než jaký mohly mít o rok dva dříve, a jimž autor starší dataci přiznává. Nejdůležitějším příkladem takového posunu smyslu je druhá sloka *Jeřabin*, podle Kryla též ze srpna, avšak roku 1967 (Kryl 1994, s. 74).

Na břehu řeky roste tráva ostřice
prý přišli včas, však vtrhli jako vichřice
nad tichou zemí
vrčí netopýři
a národ němý
tlučou oficíři

V retrospektivním pohledu se zdá se být téměř nemyslitelné, že je úryvek o něčem jiném než posrpnových událostech, přestože píseň v kontextu zbývajících dvou slok vyznívá spíše jako vzpomínka z vojny a povzdechnutí nad nenaplněnou láskou. Ale od písně *Bratříčku, zavírej vrátka* se liší právě tím, že ji do žádné jednoduché ideje nezle vtěsnat, že je navzdory své prostotě mnohovýznamová, že přes přímost a přesnost výrazu není prvoplánová.²⁰ Tato miniatura je Krylovým raným mistrovským dílem, v níž se navíc pohromadě objevují tři leitmotivy: 1) *ticho* či *němota* či *oněmění* 2) *země* či *národ* 3) *násilí* (často opisované tvary slovesa „bít“) či *zvíle moci*, jež se v jeho díle (i když v různých

²⁰ Polysémii textu ostatně umocňuje už nezvalovská aluze napojující píseň na kontext vysoké literatury. Literární reminiscence, nesmírně početné a v některých písních (např. *Bivojovi*) hromaděné až s jistou marnotratností, jsou jedním z prostředků, jimiž Kryl podtrhuje umělost své tvorby a které nemalou měrou napomáhají jeho veršové technice, neboť zvláště zapojení vlastních jmen do rýmového vzorce představuje pro rým značné oživení, vnáší do něj prvky arbitrárnosti, neobvyklosti a svobody. Vedle jmen historických i literárních postav rýmuje Kryl s oblibou též na jména ženská, v mnoha případech je zde ovšem nahodilost volby pouze zdánlivá, neboť se často jedná o jména žen skutečných, hrajících v Krylově životě určitou roli – tak tomu je například i ve slavném přirovnání z *Morituri te salutant*, „píseň je bílý jak paže Daniely.“

pozměněných konfiguracích) ještě mnohokrát vrátí, jako základní obraz, základní metafora, od níž písničkář vychází při budování svého básnického světa. Anebo možná též jako důsledek faktu, že tvary slov „země“ a „němý“ tvoří v českém jazyce několik rýmových dvojic. V rýmovaném textu přece nikdy není jisté, zda příslušná pojmenování, jimiž jsou rýmy tvořeny, byla zvolena s cílem tlumočit nějaký smysl, anebo proto, aby poskytla „výpomoc z nouze a pro štěrkování,“ jak se obrazně vyslovil Otokar Fischer. Motiv ticha, mlčení, ztráty hlasu, oněmění se objevuje v textech 23 Krylových písní a bývá nejčastěji vyjádřen odvozeninami slov „němý“ a „mlčet.“ V těsném sousedství motivu násilí či moci se prvý motiv vyskytuje přinejmenším v třinácti případech, z toho dvanáctkrát jsou mlčení a moc postaveny proti sobě, oněmění je atributem porobených a násilí je pácháno mocnými, ticho má podobu *umlčení moci*. Věrnost tomuto způsobu uspořádání obou motivů navozuje dojem, že ona konfigurace není nahodilá, že má v celku Krylova díla jistou logiku, jistou významotvornou potenci. Co potom ale soudit o jediné Krylově písni, v níž se atribut němoty přesouvá ze strany toho, kdo je násilím zasažen, na stranu toho, kdo je činí?²¹ Toto uspořádání nacházíme v refrénu písně *Ruka je most*:

Zima je králíčku
dravci jsou němí
příteli človíčku
v sousední zemi
taky tě bijí?

Chtěl Kryl skutečně obdařit princip násilí atributem ticha, pasivity i pokory zároveň, a jít tak proti pravidlům vlastního imaginativního jazyka, nebo prostě jen pro daný fragment nenalezl lepší rýmové řešení? Na druhou stranu, ústřední metafora *Plaváčka*, písně o „zemi, která křičí mlčením,“ požadavkem rýmu očividně podmíněna není. A v ní rovněž nacházíme stejnou konfiguraci jako v *Jeřabinách: ponížený, trpící národ, který zarytě mlčí*:

zrazení se krčí
v hrubém oděvu
lidé kteří mlčí
ve zpěvu

²¹ Na podobný imaginativní paradox, tentokrát však vyjádřený vizuální metaforou, narazíme ovšem i v *Divném knížeti*, který „jde s hlavou svěšenou.“ I tady jsou pasivita, rezignovanost, ochabnutí sil a snad i jakási zádumčivost predikována principu násilí – moci a jejímu ztělesnění.

Ale jde zde o nějakou ideu, díky níž je píseň něčím víc než pouhou písní, nějaký smysl, který je třeba rozluštit a jenž ji činí atraktivní pro všechny gnostiky a hledače pravdy ovládající češtinu?²² Zrazený a ponížený národ *Plaváčka* i *Jeřabin* by dost dobře mohl být obrazem obyvatel českých zemí po Mnichově, a jedním z jejich implicitních témat národní povaha – česká národní zbabělost. Ale v písních samotných není nic, co by nás k takové jednoznačné identifikaci opravňovalo, a jejich kouzlo tkví z velké části právě v tom, že hovoří o takové mlčící zemi *an sich*.

Píseň *Bratříčku, zavírej vrátka* je ukázkou velkého řemeslného umu skladatelského i textařského, avšak patrně nikoli umělecké bravury, o níž můžeme mluvit v případě *Jeřabin*, *Plaváčka* či písně *Morituri te salutant*. Krom originality básnických pojmenování (tedy přeci jen nedostatek v technice), jí chybí onen zneklidňující idiom, onen bod, který spojuje konkrétní s obecným, stejně jako mnohvrstevnatost, které Kryl dokázal ve svých vrcholných momentech docílit na velmi malé ploše. Je jisté, že ne všechny písně z debutového alba dosáhly na tuto nejvyšší metu. Na druhou stranu je však rovněž pochopitelné, že své současníky oslovil Kryl právě písněmi, které se zdály promlouvat o tehdejší situaci. Bylo to však možná spíše na úkor jejich uměleckosti než kvůli ní, a už v žádném případě ne díky nějakému jejich „smyslu.“ Operaci přiřazení smyslu provedli až posluchači a zcela jistě též Kryl coby *interpret* (v tomto případě v obou významech, jež se nabízejí) vlastních textů.

Faktem je, že v prvních letech po srpnové invazi se Kryl coby humorista odmlčel, přeci jen však nikoli absolutně. I v napjaté atmosféře roku šedesát devět a během prvního roku emigrace vznikají písně *Gulášová polívka*, *Zítří snad z oblaků* a *Jupí, Jupí*. A rozhodně je nesprávné vyvozovat z některých Krylových poznámek, že začal psát svá „kravinina“ na objednávku československé emigrace, která namísto pesimismu požadovala „legraci“ (srov. Huvar 2004, s. 52). Humor z Krylovy tvorby nikdy nevymizel, před rokem 1968, kdy tato stránka jeho tvorby převládla, však písničkáře znal jen úzký posluchačský okruh a po něm, když se proslavil, nezapadl zase do atmosféry doby.

V jedné věci má nicméně Huvar, alespoň částečně, pravdu. V písních, které vznikly v rozmezí let 1975 až 1978, a jež tvoří humorně laděnou část alb *Karavana mraků* a *Plaváček*, jde skutečně v první řadě o hru s jazykem. Nebyl to ovšem jediný „význam,“

²² Existují sice například překlady Krylových písní i básní do polštiny (některé, z pera Renaty Putzlacher, lze nalézt na serveru www.pk.org.pl, jiné, v překladech M. Miklaszewske a J.K. Keluse, na stránkách písničkářky Antoniny Krzystoń www.wpk.p.lodz.pl/~tyrell/), avšak na rozdíl od překladů písní Nohavicových není výsledek v mnoha případech zcela uspokojivý, neboť se krylovský rým a rytmus ukazuje být neřešitelným překladatelským oříškem, má-li být zároveň alespoň v obrysech zachováno původní vyznění textu.

který jim mohl být (autorem nebo kýmkoli jiným) připsán, a sám Huvar to uznává (a protiřečí si tak), když tvrdí, že byly psány za účelem bavit emigranty. Zábavní funkci též jistě plnily a dodnes plní. Některé z nich (například *Bakterie*, *Synonymická* či *Lektorská*) byly satirami vztahujícími se k aktuální skutečnosti. Jiné byly apokryfy, které značně nevážným způsobem přehodnocovaly historickou či bájeslovnou látku, přesto se však zároveň nějakým způsobem dotýkaly současnosti. Byly mezi nimi též vyslovené hříčky – například *Bridge* nebo *Podběly*. A též sto dvanácti veršová píseň *Darwin?*, kterou lze zařadit snad do všech zmíněných kategorií, a přece tím ještě nevystihneme všechny její polohy. Písňe z tohoto období se od podobně nevážných ze starší tvorby, ale i od těch vážných, výrazně odlišují svou formální virtuozitou. Vůbec nejde o to, jak s žurnalistickou ledabylostí poznamenává Huvar, že by po řemeslné stránce „tu a tam“ předčily ostatní Krylovy písňe, nýbrž v tomto ohledu zbytek Krylovy tvorby výrazně převyšují. Je to především mimořádná bohatost rýmu a slovní zásoby (to jsou však spojitě nádoby: potřeba rýmovat nutila Kryla hledat vhodná slova i za hranicemi běžného lexika), která se u písni tohoto období stává patrnou. Je dost dobře možné, že právě v této orientaci na rým tkví příčina všeho toho pobouření a odmítání, kterých se písňím z *Karavany mraků* a *Plaváčka* dostalo. Zdá se být příliš evidentní, že slova těchto písni nesvedl dohromady záměr vyjevit nějaký smysl, nýbrž nutnost naplnit něčím rýmový vzorec. U epických písni se děj neubírá vpřed na základě nějaké narační logiky, nýbrž je podřízen potřebám rýmu. Ostatní písňe snad mohou být úsměvné, ale nemají žádný „hlubší“ smysl.

Vytýkat humorným písňím absenci hlubšího smyslu by samo o sobě mohlo být pokládáno za nelegitimní krok, třebaže humorný ještě automaticky neznamena nesmyslný či zcela bez závažnějšího vyznění. A skutečně: právě do písni z *Karavany mraků* a *Plaváčka* se mnoho hlubších podtónů dostalo, třebaže možná nebyly zamýšleny (mnohé ovšem jistě ano) a vznikly jako vedlejší produkt samoučelné jazykové hry. Jak už však bylo poznamenáno: copak lze dokázat, že například verš „dravci jsou němí,“ má nějaký speciální skrytý význam (neboť jinak tento verš je v celku Krylova díla též značně nelogický), krom toho, že se rýmuje s veršem „v sousední zemi“? Lze dokázat, že slova Krylových vážných písni svedla dohromady potřeba vyjevit nějaký smysl, a nikoli pouze nutnost zaplnit jejich slabikami příslušná místa těžkých a lehkých dob? Co když své poslání, ideu dostaly takové písňe jen shodou okolností, jen proto, že slova, která dobře zněla dohromady, dávala zároveň nějaký další smysl.²³ Ale též přesně naopak: možná se Kryl svými zdánlivě

²³ Téměř přesně těmito slovy popisuje svou tvorbu Frank Black (alias Black Francis, vlastním jménem Charles Thompson), jedna z nejvýznamnějších postav nezávislé rockové hudby devadesátých let, v rozhovoru s Perry Sternem nazvaným *Surf's up* (*Music Express*, č. 152, říjen 1990, zde citováno z internetových stránek

humornými písněmi snažil sdělit něco podstatného – a naneštěstí se toto posláni ztratilo za příliš nápadně vybroušenou formou. Vezměme poslední sloku *Bivoje*:

A když na pivo je
myslím na Bivoje
zemana
čtu si Calderóna
myslím na Nerona
paliče
doma v polici je
tajná policie
schovaná
tak si na němého
hraji v domě mého
holiče

Prvních šest veršů je aluzí na předchozí obsah písně, jakousi rekapitulací. Krom toho vytvářejí dojem autenticity, iluzi konkrétní lidské existence (vypravěče, který si tu a tam dá pivo, tu a tam si přečte Calderóna...). Druhá šestice je bezesporu pozoruhodná bohatostí svých rýmů, avšak zároveň také evokuje onu bezmála kachyňovskou paranoiu člověka, který žije s vědomím, že „ucho“ moci je trvalou součástí jeho soukromého světa. Užití adjektiva „němý“ v souvislosti s působením mocenského aparátu a jednoho z jeho nejobávanějších nástrojů (tajné policie) zároveň vřazuje píseň do sítě sémantických vztahů, jejíž osou je protiklad ponížení/mlčení vs. moc/násilí, o jejímž významotvorném potenciálu jsme výše hovořili. A z perspektivy poslední sloky pak lze najednou celou píseň interpretovat v jiném duchu, než jak se mohla jevit předtím, a dobrat se celé řady hlubších významů – pokud o něco takového stojíme. Například verše „pak to ohlodali / do knížek to dali / pro děti“ z šesté sloky bychom mohli vykládat jako narážku na cenzuru, císaře Nera sloky třetí jako archetyp tyrana, jehož prostřednictvím jsou jinotajně zesměšněni tyrané současní, či dokonce přítomnost mulatů likvidujících požár Kolosea v závěru sloky čtvrté

www.alecaiffel.net). Frank Black se brání názoru, že by jeho „celkově temné a často nedešifrovatelné texty“ měly něco znamenat. Říká: „Je to automatické psaní, prostě jen náplň, kterou dám dohromady, abych vyplnil veršové schéma. Zkrátka, ta slova spolu dobře znějí.“ Z angličtiny přeložil PŠ.

jako výraz solidarity se všemi „uraženými a poníženými“ historie. V každém případě: onen propastný rozdíl mezi nevázaností hry s rýmy prvních slok a zmrazující pointou dává sám o sobě písni mimořádné napětí a zároveň z ní činí něco trochu jiného než pouhou hříčku.

3.3 Charakteristika Krylova verše

3.3.1 K formální stránce Krylovy tvorby obecně

Stephen Citron ve své knize *Song Writing. A Complete Guide To The Craft* na jednom místě poznamenává: „Folk-rock je téměř pleonasmem, neboť většina hudby napsané od padesátých let se vyjadřuje jazykem rocku“ (Citron 2002, s. 86). Nemá však na mysli pouze hudební jazyk, ale i jazyk v užším smyslu – způsob jakým se od triumfu rock'n'rollu zpravidla píše texty písni populární hudby. „Velcí klasičtí textaři jako Hart, Hemmerstain, Porter, Mercer, Lerner a řada dalších z pre-rockové éry vždy usilovali o přesné rýmy.“ Postupem času, s vývojem nahrávací techniky a vstupem nových technologií do světa hudby, důležitost verbální složky písni klesala a zhoršovala se její řemeslná úroveň – normou se stal nedokonalý rým. „Už nikdy nebylo to, *co* se říká, stejně důležité jako to, *jak* se to říká“ (Citron 2002, s. 132-133).

Nechceme se pouštět do podobných generalizací jako Stephen Citron, nehledě na to, že se situace moderní populární hudby u nás a v západních demokratických zemích diametrálně lišila. Faktem však je, že když se v socialistickém Československu v druhé polovině šedesátých let výrazněji prosazuje folkové hnutí, představuje určitá formální uvolněnost jeden z jeho typických rysů. Týká se to většiny šafránovských písničkářů, zvláště Mertvy a Třešňáka, ale i Hutky a Veita a dalších umělců, jejichž tvůrčí dráha započala v šedesátých letech, přičemž někteří hranice folku jakožto hudebního žánru překračují – máme na mysli zejména Petra Kalandru. Proto téměř jako dějinný paradox působí skutečnost, že nejvýznamnějším a nejproslulejším se z folkových písničkářů šedesátých let stal Karel Kryl, jehož formalismus se na pozadí převládající folkové tvorby té doby jeví jako anachronismus. Než se pokusíme podrobně popsat a vysvětlit Krylovu veršovou techniku, zkusíme předběžně definovat dva základní rysy, jimiž se krylovský formalismus vyznačuje. Jsou to striktní *dodržování relativní stejnoslabičnosti verše* (zásada relativního izosylabismu) a *dodržování dvojslabičného rýmu*.

Ke konci života řekl Kryl na adresu svého písničkářského umění. „Někdo se naučí ty svoje čtyři základní akordy, někdo se jich naučí víc, jako třeba Merta. Mně stačí ty čtyři dodnes. Jediná bitva, jež pak nastává, je respektovat rytmus české řeči, dát dlouhé tóny do dlouhých slabik, krátké do krátkých, najít melodii, mít o čem zpívat...“ (*Nebýt stádem Hamletů*, s. 218). Byl to tedy pro něj, navzdory všem básnickým aspiracím, do značné míry úkol řemeslný. O důležitosti, kterou Kryl připisoval řemeslné (či technické) stránce tvorby, vypovídá též zvláštní povaha vztahu, který podle vlastních slov choval k materiálu svého tvůrčího usilování. V knižně publikovaném rozhovoru s Milošem Čermákem nazvaném *Půlkacíř* se Kryl o tomto tématu šířeji rozhovořil dvakrát. Poprvé, když mluvil o „lásce k materiálu,“ kterou v něm na bechyňské keramické škole probudil jeden z pedagogů. „Naučil mě *ctít a ctít* jakýkoli materiál. To znamená také dřevo, barvy nebo plech. A taky materiál, kterému se říká *slovo*“ (Čermák 1994b, s. 19. Zvýraznil K. K.). Co do vztahu k materiálu se podle Kryla práce výtvarníka a básníka v podstatě neliší. „Hlína i jazyk mají svoje zákony, které jsem se učil znát. Psal jsem, krom toho jsem trochu brnkal na kytaru, tak jsem to zkusil spojit dohromady a udělat píseň. Samozřejmě, ty melodie byly primitivní, protože na kytaru jsem se hrát nikdy pořádně nenaučil [...] Ale to mně nevadí, protože muzikant jsem nikdy být nechtěl“ (ibid., s. 20). Když v *Půlkacíři* podruhé hovoří o materiálu tvorby, nazývá se Kryl tentokrát výslovně literátem (ibid., s. 83) a svůj materiál znovu ztotožňuje se slovem, jazykem (s. 82-86).

Nabízí se otázka, co přesně Kryl mínil těmito „zákony jazyka.“ Výslovně zmíněná vokalická kvantita ve vztahu k délce tónů je u něj sice ve většině případů dodržena, nicméně se nezdá být pro Krylovu tvorbu tak zásadní a věnujeme jí zde jen několik slov. Obecně vzato se jedná o fenomén významný spíše v případě profesionálních textařů, libretistů či překladatelů,²⁴ i když s tím souvisí i lpění na jediném sylabickém plánu bez odchylek a variací. Jestliže autor hudby napíše tolik a tolik not té a té délky, textař je musí podložit odpovídajícím počtem slabik přiměřené kvantity. Rovněž překladatel by měl v těchto aspektech ctít originál.²⁵ Nejde tu ostatně jen o projev úcty k tvůrčí práci někoho jiného, ale bezesporu je třeba brát též ohled na budoucí zpěváky, kteří by s časoměrnými i sylabickými anomáliemi mohli mít problémy.

²⁴ Jde ostatně o zásadu stanovenou pro českou píseň prvně Blahoslavem a Komenským, kteří veršovou tvorbu nahlíželi prizmatem prozodie časoměrné, a tudíž pro ně měla speciální důležitost. Už O. Hostinský však ve spisku *O české deklamaci hudební* z roku 1886 toto pravidlo relativizoval.

²⁵ Ale i v přebásňování cizojazyčných písní existují různé přístupy. Jiří Josek, Jiří Dědeček či Milan Dvořák si ve shodě se svým odborným vzděláním počínají velmi ukázněně. Petr Kalandra si naopak s rozsahem a rytmizací veršů naprosto nedělal starosti, zato se velmi silně přidržoval obsahu originálu. I přesto, že se za některými jeho veršovými variacemi poněkud ztrácí melodie předlohy, mnohým jeho českým verzím anglických písní, hlavně Dylanových, ale zpíval též Waitse či hit Robbieho Robertsona *The Weight*, nelze ani po letech upřít půvab.

Na druhou stranu jestliže je autor hudby zároveň i tvůrcem textu a své písně navíc též sám zpívá, jak je tomu u Kryla, může při svém psaní hledat kompromis mezi požadavky obsahu na jedné, a veršové i hudební formy na druhé straně a případné nesoulady mezi hudebním a textovým plánem korigovat při zpěvní interpretaci. Faktem je, že v několika málo případech se Krylovi zahlazení takových nesouladů nezdařilo. Markantní to je například u písně *Ignác* z alba *Tekuté písky*, v níž v refrénu na tečkované čtvrt'ové noty připadají mj. první slabiky slov „semleta,“ „prohraná,“ „jednotvárnou“ či „tyrana.“ Na verzi z *Tekutých písků* pak můžeme skutečně slyšet poněkud nepřírozené prodlužování příslušných vokálů, takže slova z předchozího výčtu znějí: „sémletá,“ „próhraná,“ „jédnotvárnou“ či „týrana.“ V případě vážné písně, jakou *Ignác* je, takové dlužení nevyznívá účelně. Ale např. v *Okupačním popěvku*, který hudebně i textem paroduje dechovkový valčík, už naopak značný délkový nesoulad mezi půlovými notami a slabikami -le- či -ant- ve slovech „zelený“ a „proviant“ zapadá zcela do atmosféry písně.

Přesto se domníváme, že Kryl v citované poznámce zásadu „dlouhá na dlouhou, krátká na krátkou“ přecenil a že u zpívajícího autora nejde z výše zmíněných důvodů o tak důležité pravidlo. Za velmi přesvědčivý doklad považujeme slavnou píseň *Marat ve vaně*. Poslední slabika druhého verše každé sloky zní po dobu dvou taktů – a přece má Kryl na této pozici dlouhý vokál jen v jednom z pěti případů. Časoměrné pravidlo je zde tedy hrubě porušeno, a přesto to písni spíše přidává na síle než naopak. Záleží, zdá se, na mnoha faktorech, zda se nesoulad mezi délkou vokálů a délkou not stane rušivým, a nelze proto pokládat toto pravidlo za univerzální.

Co je pro Krylův verš naopak zcela charakteristické, je velmi důsledně uplatňovaná zásada, kterou bychom mohli nazvat *relativním izosylabismem*, typická pro jazzové šlágry a vůbec pro mainstream moderní populární hudby obecně. Spočívá v tom, že v rámci jediné sloky sice může délka veršů kolísat, avšak ve všech slokách se tato proměnlivost realizuje stejným způsobem: má-li první verš první sloky šest slabik a druhý třeba deset, mají pak všechny první verše všech následujících slok také šest slabik, druhé deset – atd. Je to vlastně jeden z významných projevů závislosti zpěvního verše na melodii písně a jedna z důležitých odlišností od verše mluvního. U folkových písničkářů, a zvláště těch šafránovských, však striktní dodržování této zásady není příliš obvyklé: na jednu stranu se tytéž verše v různých slokách od sebe co do rozsahu často liší (to uvidíme posléze u Nohavici), na druhou stranu v rámci jediné sloky nebývá kolísání rozsahu příliš drastické. A právě v tomto bodě je Kryl velikou výjimkou: v rámci jeho sloky délka veršů často kolísá tak výrazně, že z hlediska básnické (nikoli hudební) rytmiky mizí veškerý dojem pravidelnosti. Ve většině případů však je přesně stejný rozsah veršů zachován ve všech slokách dané písně, takže je relativní

izosylabismus dodržen bezexbytku. Tuto vlastnost Krylova verše můžeme považovat za první formální „zákon,“ jímž se jeho tvorba řídí.

Vedle relativní stejnoslabičnosti představuje druhý velmi příznačný rys Krylovy písňové tvorby lpění na *dodržení rýmové shody*, a to v intencích české *dvouslabičné normy* pro rým.²⁶ U 142 písní,²⁷ které jsme z tohoto hlediska zkoumali, se vyskytuje pouhých 34 odchylek od kvalitativní totožnosti hlásek rýmujících se slov. Pouze v několika případech není rým dodržen vůbec (např. v *Romeovi a Julii* či *Písni pro Blbouna Nejpnyho*). Jinak jde stále o projev tendence k dvojslabičnosti, tyto rýmy často jako dvojslabičné znějí a až bližší pohled odhalí jejich neúplnost. Jde o nepřesné rýmové dvojice „práce/zrádce“ (*Demokracie*), „práce/rádce“ (*Dívka havířka*), „za drb/pabl“ (*Za prachy*), „nádvoří/náloží“ (*Stéblo pšenice*), „povedlo/nemehlo“ (*Bivoj*), „mandlí/padlých“ (*Tak vás tu máme*), „na kocábce/dojde lásce“ (*Žalm za M. M.*) a dva souzvuky z písně *Pušky a děla*, které jsme nuceni klasifikovat jako asonance a nikoli rýmy: „kluci/krucifix“ a „tu jsou/Himllaudón“.²⁸ V průměru vychází 0,24 nepřesného rýmu na píseň, tedy zhruba jedna rýmová nepřesnost na čtyři písně. Uvážíme-li, že průměrný počet veršů jedné písně Krylova odkazu (jenž zahrnuje například již zmíněného sto dvanácti veršového *Darwina?* či Krylovu vůbec nejdelší ucelenou píseň *Pochyby* s 256 verši) je 39, pak dojdeme k výsledku jednoho kvalitativně neúplného rýmu na 156 veršů. To je jistě podivuhodné číslo.

3.3.2 Sylabismus Krylova verše

Výše jsme definovali, co rozumíme pod pojmem *relativní izosylabismus*, a konstatovali jsme, že jeho dodržování lze považovat za normu implicitně přítomnou v Krylově písňové tvorbě. Abychom tuto vlastnost Krylova verše učinili názornou, ocitujeme raný text *Žalm za Marilyn Monroe*, který při letném přečtení nevykazuje mnoho známek metričnosti. Délka veršů se zdá být nahodilá a plán přízvukové organizace nevýrazný. Spočítáme-li ovšem počet

²⁶ Dvojslabičná norma platí pro rým ženský a pro ty z mužských veršů, v nichž není ani jeden z obou koncových iktů obsazen přízvukem (Červenka et al. 2002, s. 139). U zbývajících mužských veršů je norma jednoslabičná a její porušení vede, až na několik vyhraněných, byť frekventovaných „dekanonizovaných“ rýmových typů, ke značnému oslabení, nebo dokonce úplné destrukci rýmu. U Kryla nicméně neexistuje snad jediná mužská rýmová dvojice, která by nerespektovala jednoslabičnou normu.

²⁷ Abstrahujeme od improvizovaných a fragmentárních textů.

²⁸ V kontextu rýmové normy české poezie druhé poloviny dvacátého století je ovšem nutné právě tento typ nepřesného rýmu pokládat za projev umělecké rafinovanosti, jež na místo zautomatizovaných přesných rýmových dvojic klade dvojice s rýmovkami ne zcela identickými, zato však originálními a neočekávanými. Rafinovanost spočívá v tom, že jsou záměrně voleny takové fonetické nepřesnosti, které působí nejméně nápadně, takže je neotřetosti rýmu dosaženo s minimálním dopadem na jeho zvukomalebost. Dekanonizací rýmu, jak tento proces nazval Viktor Žirmunskij (srov. Žirmunskij 1980, s. 197), se ve vývoji moderní české poezie zabýval Miroslav Červenka. Dospěl mj. k důležitému zjištění, že tato tendence se v druhé polovině dvacátého století prosadila natolik silně, že rýmy s výše popsaným typem nepřesností začaly být postupně považovány za neodporující normě (Červenka et. al. 2002, s. 130-131).

slabik jednotlivých veršů a vzájemně si odpovídající verše jednotlivých slok porovnáme, dojdeme k překvapivému výsledku.

Ve spaní jeví se mi	7
přízrak němý	4
plavovlasé ženy	6
je to asi	4
plavovlasý	4
samaritán	4
v srovnání s bohyněmi	7
uvěřte mi	4
nemá valné ceny	6
na cenovce	4
pase ovce	4
vlasatý pán	4
V novinách čtu si zvěsti	7
o neštěstí	4
které stihlo vílu	6
nevidáno	4
říkám ráno	4
odhodlaně	4
směrovky na rozcestí	7
smutek věští	4
poskládaný z dílů	6
v akváriu	4
srdce ryju	4
do vorvaně.	4
Za zvuků menuetu	7
slova pletu	4
přeslazeně tklivá	6
nevědomky	4
lámu stromky	4
šlapu půdu	4

zabalím do sametu	7
jednu větu	4
bude jako živá	6
na kocábce	4
dojde lásce	4
v Hollywoodu ...	4

Třebaže může vzbuzovat úsměv, je pro nás svou naivitou tento text téměř ideální. Kryl ho napsal v sedmnácti letech, dal mu podtitul *Surrealistická vidina* a v mnoha ohledech ho lze označit za neumělý. Co se verše týče, jdou zde proti sobě dvě rytmizace, převládající trochejská a jambická, kterou najdeme v sedmislabičných verších. Jelikož je střídání sestupných a vzestupných veršů zcela pravidelné, mohli bychom považovat text spíše za případ střídavého metra než za text s veršem nemetrickým. Nás však tato píseň zajímá především pro značnou proměnlivost veršového rozsahu. Mohlo by se totiž zdát, že když je délka veršů v takové míře různorodá, tak na tom, zda má ten který verš o nějakou slabiku méně či více, příliš nezáleží. A přece pokud jde o zásadu relativního izosylabismu, je zde dodržena bezezbytku. Ve všech slokách se opakuje přesně tentýž sylabický plán a zřejmě také pouze „tlakem“ izosylabické normy (i když o normě můžeme mluvit spíše jen v přeneseném smyslu) lze vysvětlit skutečnost, že na začátku sedmého verše první sloky nacházíme v této pozici obtížně vyslovitelnou neslabičnou variantu předložky „v“. Relativní izosylabismus je pro Krylovo rané období vůbec vysloveně charakteristický a souvisí snad s tehdejší písničkářovou jazzovou inspirací. Stejně tak je pro Krylovy rané texty do značné míry příznačné upřednostňování sylabického principu před tónickým. Ale jak ukážeme později, podrobná analýza odhalí, že ani jeho zralé písně nejsou po přízvukné stránce zdaleka tak pravidelné, jak se jeví, třebaže o jejich metričnosti zpravidla pochybovat nelze. Z toho můžeme vyvodit, že onen typicky krylovský dojem rytmické pravidelnosti je větší měrou vyvolán přesně dodržovaným sylabickým plánem než přízvukovou fakturou.

Pokud jde o izosylabismus, existuje v celé Krylově písňové tvorbě relativně málo textů, kde je tento princip porušen. Komplexní versologické analýze jsme podrobili 149 písní, tak jak jsou zapsány v Rýmského zpěvníku (Kryl 1995).²⁹ Ve dvou případech, u textů *Pomník slzy* a *Hanibal*, je užito volného verše, a proto zde ex definitione žádnou sylabickou

²⁹ Rýmského edice obsahuje celkem 154 různých písňových titulů. Z analýzy vypouštíme ty, které jsou buď jen variacemi jiných Krylových písní (*Jupí, jupí II, Kandiduji*), nebo jde o texty improvizované a de facto neukončené (*Já mám svou panenku* a *Limericky*), nebo konečně vyložené popěvky (*Jednou dvakrát, Ohraný kus*).

stylizaci ani nemůžeme očekávat. Spíše než o skutečné písně se zde však jedná o rozsáhlejší recitativy. Z písní v pravém slova smyslu jsou pak sylabické odchylky nejpatrnější u písní *Kain IX.*, *Číslo na zápěstí* a *Veličenstvo kat*, i když u posledně jmenované písně jde spíše o nepravidelné střídání mužských a ženských veršů ve čtvrté a páté strofě. K něčemu podobnému dochází také u velmi zvláštního textu *Za prachy*, tam se však po důkladnějším prozkoumání ukáže být sylabická anomálie toliko zdánlivá. Všechny další heterosylabické momenty Krylových písňových veršů nejsou ničím víc, než vyloženě sporadicky přebývajícími či absentujícími slabikami v několika, převážně raných, písních. Jmenujme například *Píseň na objednávku*, *Píseň pro blbouna nejapného*, *Píseň neznámého vojína*, *Provizorní baladu*, *Salome*, *Stín topolů*, z pozdních třeba *Ukolébavku*.

Ze 147 Krylových písní, jejichž verš jsme z hlediska izosylabismu zkoumali,³⁰ u pouhých 23 nalezneme nějakou odchylku od stoprocentně realizovaného izosylabismu – ať relativního, nebo (v mnohem menší míře) absolutního. Ve většině případů jde o jednu či dvě, maximálně čtyři nepravidelnosti, které se v příslušných textech vyskytnou, výjimky představují texty výše zmíněných písní *Kain IX.*, *Číslo na zápěstí* a *Veličenstvo kat*. Jako dobrý příklad takové sporadické odchylky od pravidelného počtu slabik může sloužit píseň *Salome* z debutového alba, která je psána mimořádně přesným daktylským veršem. Právě tato pravidelnost ovšem způsobuje, že když se v osmém verši druhé sloky objeví jedna slabika navíc, je výsledný efekt poměrně rušivý.³¹

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
nesmí se štkát

Na otázku, proč se izosylabická norma, díky níž se v *Žalmu za Marilyn Monroe* objevuje neslabičná forma předložky tam, kde prozodické vlastnosti češtiny vyžadují formu

³⁰ Jde o náš 149-písňový soubor bez obou textů psaných volným veršem.

³¹ Dochází tu vlastně k porušení Červenková pravidla K1 – pozice metra je obsazena dvěma slabikami.

slabičnou, nerealizovala stejnou měrou také v tomto textu, na rozdíl od *Žalmy* mnohem metričtějším, nelze dát jednoduchou odpověď. Podle Rýmského notového zápisu by se zdálo, že pro řešení, které se nabízí jako první, totiž předražení subsémantického „když“ před vlastní verš do předchozího taktu, jímž by se docílilo stoprocentní daktylské rytmy, není v dané pozici prostor. Rýmský zaznamenal nápěv písně jako zcela pravidelnou realizaci třídobého rytmu, kdy na každý tříčtvrt'ový takt připadají právě tři čtvrt'ové noty (a jim odpovídající slabiky) a pomlky následují vždy až po pátém a desátém verši sloky. Za takových podmínek není samozřejmě pro anakruzi místo – buď by jí padla za oběť pravidelná třídobá organizace předchozího taktu, nebo by bylo nutné vložit jeden takt navíc a pozměnit strukturu celé písně.

Problém spočívá v tom, že na verzi z *Bratříčka* Krylova rytmy není tímto způsobem pravidelná a sporadická anakruze by v ní zřejmě realizovatelná byla. Proč tedy Kryl, zdůrazňující nutnost ctít rytmické zákony češtiny, tuto či jinou „zahlazující“ operaci neprovedl, zůstává na pozadí jeho formalistní poetiky určitou hádankou, anebo možná též určitou indicií. Tento případ totiž může být výsledkem jiné tendence prostupující Krylovo dílo, dalšího velmi příznačného rysu Krylovy veršové techniky, jehož idiosynkratický charakter vyplyne napovrch zejména v porovnání s poetikou Krylova pokračovatele Jaromíra Nohavici. Tímto specifickým rysem je neochota chápat slabiky (tóny) předražené do předchozího taktu jako nezávislé na metrickém půdorysu daného verše. Anakruze není pro Kryla prostorem, kam lze odsunout přebytečné slabiky, a zachovat tak pravidelnou podobu vlastního verše, jak často činí Nohavica. I v předdrážce se u Kryla uplatňuje důsledný izosylabismus. Použije-li Kryl jednu předraženou slabiku v prvním verši, předrazí právě jednu slabiku i ve zbývajících verších písně atp., přičemž předražené slabiky zapojuje do rytmické struktury předchozího verše víceméně tak, jak si to představoval Otakar Zich v článku o předdrážce v českých verších.

Na závěr kapitoly o sylabismu Krylova verše uvedeme ještě jeden statistický údaj, kterým chceme podpořit naši tezi, že v případě izosylabismu lze u Kryla skutečně v jistém smyslu hovořit o normě, tj. závazném pravidlu, a nikoli jen o tendenci. V souboru 147 Krylových písní jsme napočítali celkem 65 odchylek od dokonale realizovaného izosylabismu. V průměru vychází 0,44 sylabické odchylky na píseň. Má-li Krylova „průměrná“ píseň 39 veršů, pak by se statisticky vzato měla objevit jedna **sylobická anomálie** přibližně **v každém devadesátém verši** Krylovy tvorby. Uvážíme-li, že verš je v rytmické struktuře básnického díla už značně složitou, komplexní a autonomní jednotkou, se složitou kombinatorikou základních elementů, v níž navíc v rámci české prozodie představuje „nedbání o nějakou tu slabiku“ (Červenka 2006, s. 19) rozšířený jev, pak

musíme v Krylově sylabické ukázněnosti vidět cosi vsutku ojedinělého, a to zdaleka nejen vzhledem k ostatním písňovým tvůrcům, ale i pokud jde o českou poezii dvacátého století vůbec.

3.3.3 Přízvučnost Krylova verše

3.3.3.1 Tradiční česká metra a jejich četnost v Krylově tvorbě

V návaznosti na poznatky získané při analýze sylabické stránky Krylova verše můžeme zahájit rozbor jeho stránky tónické konstatováním, že se v Krylově písňové tvorbě vyskytují pouze tři písně, jejichž verš lze označit za vyloženě nepravidelný, nesylabický a nemetrický, a to písně *Hanibal*, *Pomník slzy* (volný verš) a *Kain IX.* (nepravidelný verš s trochejským spádem) Všechny ostatní totiž jsou buď zcela izosylabické, nebo k izosylabismu silně inklinují, a třebaže to v české versifikaci není dostačující podmínka, aby byl verš vnímán jako pravidelný, pak musí být přízvučná organizace přeci jen značně roztržštěná, má-li vyvolat dojem nepravidelnosti.

Ke třem výše zmíněným písním můžeme připojit ještě dalších devět metricky problematických textů, které se vyznačují veršem s velmi rozkolísaným (byť zcela pravidelně alternovaným) rozsahem kopírujícím melodickou strukturu, která bývá natolik výrazná, plná předělů a rytmičky složitějších postupů, že verš se často stává pouhým epifenomémem hudební myšlenky. Většina těchto písní spadá do Krylova raného období a u mnohých je patrná inspirace jazzem, který v té době poslouchal. 12 písní ze zkoumaných 149, tj. 8 % celého zkoumaného souboru, tedy neodpovídá české metrické normě. Z toho plyne, že zbývajících 92 % Krylovy písňové tvorby je vytvořeno více či méně metrickým veršem. V kontextu Krylových písničkářských kolegů, ale i knižní básnické produkce druhé poloviny dvacátého století je to číslo velmi výmluvné.

Další okrajový jev, ovšem už nikoli nemetrický, představují v Krylově díle písňové texty, které bychom mohli označit buď za polymetrické, nebo za texty se střídavým metrem. A třebaže za alternacemi různých meter v jednom textu lze tušit určitou lhostejnost k přízvukové výplni slabičné (resp. tónové) osnovy, tak typické pro Krylův někdy spíše sylabický, než tónický verš, přeci jen se jednotlivá metra realizují dostatečně zřetelně, takže i když je vznik těchto polymetrických konfigurací v některých případech dost možná dílem náhody, o jejich metričnosti pochybovat nelze. S různými formami polimetrie či smíšených rozměrů se setkáme opět u 13 Krylových textů, čili v 8,7 % jeho tvorby.

Posledním typem verše, který vzhledem k tradičním českým metrům představuje marginální a přechodný jev, jsou Krylovy daktylotrocheje, tj. logaedické verše, v nichž se

podle určitého, do jisté míry individualizovaného plánu střídají daktylské a trochejské sekvence. Písní tohoto druhu nalezneme ve zkoumaném souboru 11, tj. asi 7 %.

Zbývajících 115 námi zkoumaných písní (cca 77 %) pak lze konečně přiřadit k některému z tradičních českých meter. I v tomto bodě se tedy potvrzuje obecně rozšířená představa o Krylovi jakožto vyhraněně formalistním básníkovi. V souladu s tradiční příznakovostí daktylu zůstává u něj tento verš nejméně frekventovaný, psáno jím je 26 písní (17,3 %). Trochejů je sice víc, 37 (24,7 %), zdaleka největší převahu nicméně mají u Kryla verše jambické, a to, jak později ukážeme, hlavně tří a čtyřstopé. Čistě jambem napsal Kryl 51 svých písní, tj. více než 1/3 zkoumaného souboru. Jamb však najdeme rovněž v devíti textech polymetrických a konečně i skupina Krylových trochejů obsahuje desítku písní, jejichž verš se sice rytmicky chová jako metrum sestupné, avšak graficky vzato je to typický český jamb s téměř stoprocentní jednoslabičnou realizací veršového incipitu. Celkem se tedy jambická (či potenciálně jambická) metra vyskytují v 70 Krylových písních – tedy téměř v polovině jeho tvorby (přesně 47 %)! Toto číslo je zarážející a nejde jen o to, že v dějinách české literatury byl vzestupný verš pokládán za velmi příznakový, v užším smyslu literární, sváteční, nesnadný či artistní (srov. Červenka 2006, s. 81-92). Vždyť sám Červenka v citované pasáži o některých stereotypech, které se kolem jambu utvořily, pochybuje, zejména o jeho technické náročnosti. Na charakter Krylovy písňové poetiky však vrhá jasnější světlo spíš Horálkovo tvrzení, že ve verši české lidové písně je jamb „varianta celkem dosti vzácná“ (Horálek 1946, s. 332). I když se tedy na první pohled může zdát, že folklórní tvorba a písně (pre)folkového písničkáře musejí mít mnoho společného, je to klam a převaha „literárního“ jambu nad „lidovým“ trochejem to přesvědčivě dokládá. Kdyby kultura a s ní i poezie byla reálně a viditelně rozprostřena mezi dvěma póly, artistním a lidovým, zcela bezpečně bychom mohli předpovědět, u kterého z nich bychom našli dílo Karla Kryla.

Jamb byl nicméně v českém prostředí vždy chápán jako něco problematičtějšího a vlastně už od časů Dobrovského literární badatelé o jeho oprávněnosti, anebo přímo existenci pochybují. Byla to zejména slavná Zichova stať *Předrážka v českých verších* z roku 1928, která se zdála s vědeckou přesností dokázat, že vzestupný verš je v českém jazyce nemožný a že tzv. český jamb není ničím víc (jak tvrdili již mnozí před ním) než trochejem s předrážkou. Pro Zichovu argumentaci je ovšem zcela zásadní auditivní (či muzikologický) přístup, díky němuž nechápe jednotlivé verše jako samostatné útvary, nýbrž jako sled zvukových jednotek, mezi kterými existuje pouze pomyslná hranice (Zich 1928, s. 102). To mu dovoluje přiřadit předrážky z počátku verše k poslední stopě verše předchozího. Takovou operací lze z mužského jambu, v němž každý verš začíná

nepřízvučným monosylabem a končí naopak jednoslabičným slovem přízvučným na těžké době, udělat pravidelný trochej, byť s jednou nepravidelnou anakruzí na absolutním počátku básnického textu. Červenka, který Zichovu teorii označuje za „bizarní“ a „násilnou“ (Červenka 2006, s. 86 a 89), protože nerespektuje autonomii verše, muzikologické a obecně auditivní východisko Zichova argumentu nechává bez povšimnutí. Psal o něm ovšem už Karel Horálek ve stati *K teorii předrážky v českém verši* z roku 1942. Horálek zdůrazňuje, jak je v případě metriky důležité rozlišovat „psanou“ a „mluvenou“ podobu verše (Horálek 1942, s. 109).

Červenkovu i Horálkovu zdůvodnění oprávněnosti existence jambu a odmítnutí Zichovy teorie pro český mluvní verš lze považovat za legitimní, zdá se však, že při zkoumání verše písňového mohou mít i po letech Zichovy představy určitou heuristickou hodnotu. Přistoupíme-li ke Krylovým písním jako k psané poezii, objevíme mezi nimi na čtyři desítky čísel, jejichž texty vypadají na první pohled jako učebnicové příklady českého mužského jambu, s typickým jednoslabičným incipitem, který Kryl dodržuje velmi důsledně. Při jejich zpěvní interpretaci je však v mnoha případech výsledný efekt jednoznačně sestupný, neboť předrážka se rytmicky přimyká (přesně jak tvrdil Zich) k předchozímu verši a její nezávislost na verši, k němuž patří na základě literárního zápisu, vychází najevo v zápisu notovém, v němž totiž bývá zaznamenána v předtaktí, tj. mimo těsnou souvislost s vlastním hudebním motivem (o pojem předtaktí se ostatně celá Zichova teorie opírá). Takto se chová zmíněných deset Krylových „papírových“ jambů, ve skutečnosti však trochejů – které tak, alespoň zčásti, rehabilitují Zichovu zatracovanou teorii.

Na druhou stranu však v Krylově odkazu přesto nacházíme 51 písní, které ani při auditivní recepci nelze chápat sestupně, i když verš mnohých z nich se rovněž vyznačuje vysokou frekvencí jednoslabičných incipitů. Jsou totiž zpěvně interpretovány jinak: mezi jednotlivými verši se nacházejí pomlky, které znemožňují, aby sousední verše zvukově splynuly v jeden celek. Takové splynutí bylo ovšem základní podmínkou, kterou Zich pro trochejskou interpretaci tradičních českých jambů stanovil. Teorie načrtnutá v Zichově stati s takovou možností prostě nepočítá. I když tedy uznáme, že Zichův argument má v případě akusticky realizovaných veršů opodstatnění,³² musíme jej zpřesnit o dovětek, že může platit jen pro ty veršové útvary, v nichž se mezi závěrečnou iktovou slabikou na konci jednoho verše a nepřízvučnou slabikou na počátku verše následujícího nenachází pomlka. Tam, kde se pomlka nachází, jsme zřejmě oprávněni pokládat příslušný metrický útvar za vzestupný,

³² Až se však budeme podrobněji zabývat Krylovými předrážkovými trocheji, ukáže se, že Zichovo pojetí, byť je na určité rovině výkladu správné, přeci jen nemůže být použito na verš jako celek.

a tudíž můžeme zmíněným Krylovým veršům přiznat jambický charakter. Pro jejich jambičnost hovoří i fakt, že jde až na několik výjimek o texty vážné, a tudíž je jim toto metrum z hlediska tradiční poetiky přiměřené. Verše s předrážkou, které jsou interpretovány trochejsky, jsou naopak vesměs písněmi komickými – a tato tradiční stylová diferenciacie obou meter pro nás může být určitým vodítkem.

3.3.3.2 Trochej

Detailní popis Krylem užívaných veršů zahájíme analýzou rozměrů trochejských. Trochej sice není nejcharakterističtější Krylovým veršem, ale z hlediska teoretického s ním je spojeno nejméně problémů, takže se nám jeví vhodné začít jím. Připomínáme, že čistě trochejskými metry je tvořeno 37 ze 149 námi zkoumaných písní, tj. téměř přesně jedna čtvrtina. S trocheji se však setkáme také v 11 polymetrických textech a samozřejmě rovněž v daktylotrochejích, kterých jsme napočítali 10. Celkem tedy v 58 Krylových písních, tj. v cca 40 % jeho tvorby, můžeme narazit na trochej, byť ne vždy se jedná o ucelený veršový rozměr, ale toliko o trochejskou sekvenci v rytmicky složitěji utvářeném textu. Jelikož trochej představuje vyloženě písňové metrum, odpovídá toto nakonec celkem vysoké procento sestupných dvoudobých veršů (úseků) předběžným očekáváním versologa, přistupuje-li ke zkoumání poetiky českého populárního písničkáře. Hodnocení tohoto údaje je ovšem relativní. Omezíme-li se na oněch 25 % Krylových písní psaných čistými, metrickými trocheji, pak pokud vezmeme do úvahy pouze izolovaný fakt „trochejovitosti“, je to spíše málo, neboť trochejských sekvencí se v běžné řeči vyskytuje okolo 55 % (srov. Červenka 2006, s. 39). Ale je to naopak hodně, vyzdvihneme-li metričnost těchto textů, protože minimálně v šafránovské generaci bychom (s výjimkou Jiřího Dědečka) tak formálně vybroušený verš hledali těžko.

Navíc si Kryl ve své písňové tvorbě počínal jako skutečně literárně poučený autor a využil tradičních meter také k žánrové a stylové diferenciaci: trochejem psal převážně popěvky a humorné písně, zatímco jamb vyhradil pro vážnější skladby. Pouze tři písně napsané trochejem lze považovat za skutečně vážné (*Tráva*, *Tři variace na stejné téma*, *Tisící rok míru*), další dvě se pak pohybují na hranici mezi komikou či ironií na jedné, a temnějším laděním na druhé straně (*Strejček Strach a teta Obava* a *Pitomý chanson*). Všechny ostatní trochejské texty tvoří širokou škálu více či méně humorných písní – od kratičkových, čtyřveršových popěvek po rozsáhlé epické grotesky na historické či bájeslovné motivy typu *Bivoje* nebo *Darwina*.

Příznačný rys nejen Krylova trocheje, ale jeho písňové tvorby vůbec, představuje variabilita rozsahu verše v rámci sloky. Proto u Kryla najdeme tak málo písní absolutně izosylabických. Většinou ve sloce střídá verše pěti-, čtyř- a třístopé,³³ anebo alespoň verše s mužským a ženským zakončením. Výjimku z tohoto pravidla představují, vedle několika málo daktylů a jambů, trochejsky stylizované písně, které jsme výše označili jako popěvky. Jsou to texty tak krátké, že Kryl pravděpodobně necítil potřebu vybrušovat jejich veršovou strukturu k dokonalosti. Patří sem *Čarnogurské tanky*, *Noviny* a přeci jen trochu rozsáhlejší *Holáryjó*.

Ve všech zbývajících Krylových trochejských písních spolu pravidelně alternují verše různého rozsahu. Z nich mají nejvyšší frekvenci ženské trocheje třístopé a čtyřstopé – oba tyto verše najdeme shodně v 21 Krylových textech. Čtyřstopé a třístopé ženské trocheje můžeme pokládat za základní stavební kameny Krylových trochejských textů, k nimž se pak přidružují buď katalektické (mužské) obdoby těchto meter a některé mužské i ženské rozměry další. Namátkou uvedeme několik textů se schematickým zápisem jejich verše: *Bakterie* (T4Ž/T3Ž), *Bivoj* (T3Ž/T2M), *Darwin?* (T4M/T3Ž), *Dívčí válka* (T4Ž/T3M), *Geny* (T4Ž/T4M), *Omezená suverenita* (T4Ž/T2Ž/T3M), *Píseň o žrádle* (T3M/T1Ž), *Plaváček* (T3Ž/T3M), *Strejček Strach a teta Obava* (T5M/T3Ž), *Tisící rok míru* (T4Ž/T3Ž), *Z ohlasů písní ruských* (T4M/T3Ž), *Zvěrokruh* (T4Ž/T3Ž).

Při hledání charakteristických rysů Krylova trocheje využijeme tabulku procentuálního obsazení silných pozic metra přízvuknými slabikami. Omezíme se přitom na oba nejfrekventovanější verše – ženské třístopé a čtyřstopé trocheje. Začněme metrem rozsáhlejším. U deseti Krylových písní napsaných čtyřstopým ženským trochejem jsme zjišťovali, v kolika procentech případů připadá na silné pozice metra přízvukná slabika. Ve shodě s Červenkovou metodologií (Červenka 2006) jsme vypustili pozici první, neboť tam se díky prozodickým vlastnostem češtiny obsazení přízvuknými slabikami téměř vždy blíží 100 %. Dospěli jsme k těmto číslům:

S2	S3	S4
62 %	100 %	36 %

Vidíme, že zatímco třetí silná pozice je v Krylových čtyřstopých trochejích podložena slovním přízvukem vždy, na ostatních pozicích k přízvukování zdaleka tak často

³³ Pětistopé jsou ovšem mnohem méně frekventované. Vyloženě sporadicky se pak v Krylových textech objevují trocheje dvoustopé (*Bivoj*, *Omezená suverenita*, *Pitomý chanson*) a šestistopé (*Tragédie s agentem*) a jako vyložená kuriozita též verš tvořený jedinou trochejskou stopou (*Píseň o žrádle*).

nedochází a zvláště poslední iktus zřetelně inklinuje k absenci přízvuku. Z této tabulky můžeme vyvodit dva poznatky. Zaprvé že Kryl důsledně dělil své čtyřstopé ženské trocheje (ale platí to i pro trocheje mužské i pro jamby) na dva poloverše.³⁴ A zadruhé že přílišné monotónnosti rytmu svých veršů bránil vkládáním slovních celků jiných než dvojslabičných do druhého poloverše. Proto je čtvrtá silná pozice obsazována přízvuky tak málo. Velmi ilustrativní příklad takového čtyřstopého trocheje představuje text písně *Geny*. Pochází z roku 1976, tedy z období, kdy v Krylově tvorbě převažuje humorné ladění. Všechny liché sloky jsou psány čtyřstopým trochejem a střídají se v nich liché ženské se sudými mužskými verši – schematicky lze jejich podobu zachytit takto: T4Ž T4M T4Ž T4M T4Ž T4M T4Ž T4M. Sudé sloky sestávají z čtyřstopých mužských a třístopých ženských veršů organizovaných podle schématu: T4M T4M T4M T3Ž T4M T4M T4M T3Ž. Vidíme, že zdaleka nejen metaforika je u Kryla komplikovaná – a s podobnými příklady až puntičkářské práce s formou, ať už jde o rozsah veršů, nebo o distribuci rýmů, se setkáme ještě mnohokrát. Nás teď nicméně budou zajímat pouze ženské verše lichých slok. Jejich dvojdílnost je patrná už z pravidelného vnitřního rýmu, kterým jsou spojeny konce veršů a poloveršů. Proto také Rýmský zapsal verš písně jako dvoustopý. Takový rozměr však není pro českou poezii příliš typický, a i fakt, že v hudební realizaci neexistuje mezi poloverši žádný předěl, nás vede ke čtyřstopé interpretaci. V první sloce se dokonale realizuje tendence vyplývající z tabulky silných pozic: zatímco začátek druhého poloverše je přízvučnou slabikou obsazen vždy, čtvrtá silná pozice naopak nikdy, neboť druhý poloverš je tvořen výhradně čtyřslabičnými slovními celky. První poloverše této sloky jsou naopak utvářeny poněkud netypicky, neboť jsou stoprocentně „stopové,“ tj. jsou tvořeny výhradně dvojslabičnými slovními celky. V kombinaci se skladbou slovních celků zbývajících dvou slok s touž veršovou organizací se však v písni *Geny* vcelku dobře realizují hodnoty získané statistikou. Na S2 zde připadá přízvuk v 83 % případů, na S3 100 %, zatímco na S4 pouhých 33 %:

Jsou-li geny / zneklidněny	2	2	/	4
a trápí tě slečinky				
vzpomeň synku / na vteřinku	2	2	/	4
na bradla a na činky				
když tě milá / vyhodila	2	2	/	4

³⁴ Tendence k takovému ostrému rytmickému členění uvnitř verše byla charakteristická zejména pro Puchmajerovu školu, týkala se však větší měrou trochejských i jambických čtyřstopých veršů *mužských* (srov. Červenka 2006, s. 143-147). I Krylovy čtyřstopé mužské trocheje jsou na třetím iktu přízvukovány ve 100 % případů, ovšem tento rozměr se u něj nevyskytuje příliš často.

a zamkla se na klíč					
vzpomeň synu / na žebřinu	2	2	/	4	
vesele si zacvič					
Když ti voda krovy hlodá	2	2	/	2	2
tudíž střecha není fest					
ve chvíliče v knihovničce		4	/	4	
vyhledej si Manifest					
s duší v míru najdi škvíru	2	2	/	2	2
zastrč do ní ručník					
za chvilinku zjistíš synku		4	/	2	2
že tě bolí žlučník					
Když se zhostí osobnosti	2	2	/	4	
nepříjemné pochyby					
zvedni číšku vezmi knížku	2	2	/	2	2
případně jdi na ryby					
vzpomeň synu na ruštinu	2	2	/	4	
uč se moudrým býti					
čti si znova Oblomova	2	2	/	4	
mnohé napoví ti					

Tato specifická Krylova čtyřstopého trocheje nejlépe vynikne, porovnáme-li ji s přízvukovými tendencemi jiných autorů. Miroslav Červenka uvádí v *Kapitolách o českém verši* (Červenka 2006, s. 146) statistiku silných pozic téhož metra u Františka Ladislava Čelakovského a Adolfa Heyduka, my připojujeme vlastní statistiku získanou analýzou tří textů Jaromíra Nohavici psaných v tomto rozměru.

Čelakovský

S2	S3	S4
67 %	75 %	66 %

Heyduk

S2	S3	S4
64 %	97 %	73 %

Nohavica

S2	S3	S4
----	----	----

66 %	98 %	70 %
------	------	------

Při porovnání přízvukových kontur všech čtyř autorů se ukazuje, že pouze třetí silná pozice metra má u Kryla vyšší procento obsazení přízvuky než u ostatních. Jinak Krylova akcentuace silných pozic za ostatními tvůrci „zaostává,“ v případě pozice S4 dokonce dost výrazně. Je tedy zřejmé, že silný dojem rytmičnosti Krylových textů je vyvolán spíše striktním dodržováním stejnoslabičnosti verše než distribucí přízvuků podle metrického schématu. A nelze vyloučit možnost, že se v tomto ohledu Kryl záměrně pokoušel oživit rytmus svých veršů.

Tendence k určitému oslabení tónického principu (nikoli však metričnosti) se však stane ještě zřetelnější, když uvedeme statistiku silných pozic Krylova třístopého ženského trocheje, kterou jsme získali analýzou šesti textů, v nichž se toto metrum objevuje. Červenka charakterizuje tento rozměr jako „písňové a popěvkové metrum“ (Červenka 2006, s. 142) a mezi písněmi, u nichž Kryl třístopý trochej použil, najdeme skutečně řadu takových, pro něž je označení „popěvek“ výstižné (např. *Holáryjó, Potkal jsem svou tchýni* aj.). Jelikož je to však verš spíše folklorní a pro literární tradici okrajový, neuvádí Červenka statistiku akcentuace iktů tohoto metra, se kterou bychom mohli naše údaje porovnat. Pro srovnání tedy uvedeme alespoň statistiku silných pozic třístopého ženského trocheje Jaromíra Nohavici.

Kryl

S2	S3
46 %	75 %

Nohavica

S2	S3
56 %	86 %

Statistika ukazuje, že v porovnání s tvorbou Jaromíra Nohavici je přízvukování iktů třístopého ženského trocheje u Kryla na obou relevantních silných pozicích nižší než u mladšího písničkáře. Údaje v tabulce nám dále říkají, že Kryl inklinoval k tomu, aby své třístopé trocheje inicioval čtyřslabičnými slovními celky – proto je S2 obsazována přízvuky tak málo. Jako názorná ukázka může posloužit letmý pohled na první dvě sloky *Darwina*, jehož sudé verše jsou psány tímto rozměrem:

Svět byl kdysi rozdělen

na zájmové sféry

4

2

kdo nechtěl být „přivtělen“

musel vlastnit kvéry	2	2	2
k zabránění panice			
roztáhly se dráty	4		2
vyznačily hranice			
a tak vznikly státy	2	2	2
Ach jo			

Státy měly povahu			
zuřivého býka	4		2
dovolím si úvahu			
koridy se týká	4		2
vezmi hadr červený			
býk je z něho jelen	2	2	2
a pak mezi jeleny			
a bude jelen vtělen	2	2	2
Ach jo			

Podobnou situaci nalezneme též v textu polistopadové písně *Holáryjó*, kterou jsme výše zmínili jako jeden z mála dokladů absolutního izosylabismu v Krylově díle. Je celá tvořena trochejskými verši o rozsahu šesti slabik. Citujeme první dvě sloky a za jednotlivými verši uvádíme, kolika slabičnými slovními celky jsou tvořeny.³⁵

Někdy se mi zachce	4		2
novinářských kachen	4		2
ale Tereza chce	2	3	1
se mnou "Liebe machen"	2	2	2
bejt tak trochu mladší	2	2	2
zvládnul bych tě ženská	4		2
takhle sjedu radši	2	2	2
do Těžkoslovenska	6		
takhle sjedu radši			
do Těžkoslovenska			

³⁵ Abstrahujeme od veršů sestávajících výhradně z německých slov. Kryl sice při jejich zpěvní realizaci respektuje přízvukná pravidla národního jazyka, ovšem strukturálně vzato jde o verše cizojazyčné.

- holáryjó!

Škodovka se blíží	4	2	
ke Karlovejm Varům	4	2	
oči se mi klíží	4	2	
třicet mařen za room!	2	2	2
I pro pána Jána	4	2	
i pro pána Klause:	4	2	
slova nadepsána	2	4	
Zimmer frei - mit Brause			
slova nadepsána			
Zimmer frei - mit Brause			
holáryjó!			

Tendence obsazovat počátky třístopých trochejských veršů čtyřslabičnými slovními celky se v obou citovaných textech prosazuje velmi razantně, v případě písně *Holáryjó* se ale setkáme i s tím, že je celý verš tvořen jedním šestislabičným slovem, a též s jedním co do rozmístění přízvuků vyloženě netrochejským veršem („ale Tereza chce“). Pro úplnost dodejme, že míra akcentuace silných pozic je podstatně nižší u raných textů (*Potkal jsem svou tchýni* a *Zvěrokruh*) a že třístopé trocheje vážných písní (*Plaváček* a *Tisící rok míru*) se vyznačují stoprocentní akcentuací poslední silné pozice metra. Vyvozovat však nějaký závěr z tak úzkého vzorku by nebylo legitimní.

Z výkladu věnovaného Krylovu trocheji je zřejmé, že tvrzení o chladné strojovosti Krylova verše není zcela přesné, vezme-li se v úvahu přízvuková struktura jeho textů. Jestliže se tak jeho písně na první pohled přesto jeví, spatřujeme v tom poměrně ilustrativní doklad o převaze sylabického momentu nad tónickým v české versifikaci, jak jej formuloval Levý (Levý 1963, s. 192) a o němž znovu uvažoval Červenka (Červenka 2006, s. 17). Dojem pravidelnosti verše u Kryla vzniká důsledným dodržováním izosylabismu a není zásadně oslaben ani tehdy, když se distribuce přízvuků odchyluje od metrické osnovy. Ačkoli se Krylova tvorba řídí velmi striktními regulemi pro rýmovou shodu a slabičný rozsah veršů, pak přeci jen zůstává jeden element veršové organizace, s nímž nakládal relativně svobodně, a tím je rozmístění slovních přízvuků.³⁶ Ani u Kryla tedy nezasahuje

³⁶ Překvapivé je právě srovnání s trochejem zdánlivě bytostně neformalistního Jaromíra Nohavici.

formalistní tendence všechny strukturní složky verše. Dlužno však dodat, že prostor pro rytmické, a v neposlední řadě i sémantické oživení textů si písničkář získával tam, kde to bylo nejméně nápadné, aniž by přitom opustil mantinely metrických pravidel české sylabotónické versifikace, která jsou co do distribuce slovních přízvuků koneckonců poměrně liberální.

Poslední jev, kterým se chceme v souvislosti s Krylovým trochejem zabývat, jsou specifické texty s pravidelnou, namnoze nepřízvučnou jednoslabičnou anakruzí, v nichž pravidelně alternují osmislabičné mužské a sedmislabičné ženské verše. Týká se to písní *Azbuk*, *Běla*, *Braniboři v Čechách*, *Dívka havířka*, *Dneska už se smí*, *Gulášová políčka*, *Ledvinové kamínky*, *Lektorská*, *Mořská kráva* a *Tři variace na stejné téma*. Jako příklad uvedeme první sloku písně *Azbuk*.

Já sledoval jsem Azbuka	VM (8)
měl mundúr ze sajůzu	VŽ (7)
jak Gottwald kouřil čibuka	VM (8)
a kupoval si blůzu	VŽ (7)
ta blůza byla z Turecka	VM (8)
a Azbuk zíral zhruble	VŽ (7)
když musel sáhnout do vrecka	VM (8)
a platit čtyři ruble	VŽ (7)

Vidíme, že se zde pravidelně střídají osmislabičné mužské a sedmislabičné ženské verše. Se 100 % pravidelností je verš iniciován monosylabem, v pěti z osmi případů navíc nepřízvučným, a proto všechno, kromě humorného charakteru písně, nahrává tomu, abychom text interpretovali jako J4M/J3Ž. Jelikož však jde o text písňový, je na místě otázka, zda tato deskripce též fakticky odpovídá jeho zpěvní realizaci. Nahlédneme-li do notového zápisu písně, zjistíme následující skutečnosti. Slabika „Já“ se nachází v předtaktí, tj. mimo těsnou rytmickou (i melodickou) souvislost s následujícím veršem. Následuje takt, který obsahuje osm osminových not, na něž připadá osm slabik textu, počínaje slabikou „sle-“, a konče slabikou „měl“. Rytmicky tedy, protože jak jsme zdůraznili výše, závisí v případě písňového textu rytmus verše na rytmu nápěvu, patří slabika „měl“ k prvnímu verši a není (nahlíženo stejným prizmatem) incipitem verše druhého. Ke stejnému jevu pak dochází u všech dalších veršů, kromě sedmého, který je od šestého oddělen pomlčkou, takže se k němu jeho incipit nemůže přimknout a opět se tak (jako počáteční slabika prvního

verše) nachází v předtaktí. Tento Krylův písňový text má tedy přesně ty vlastnosti, které českým veršovým útvarům s předdrázkou přisuzuje Otakar Zich v rámci svého vyhraněně akustického pojetí verše. Kdybychom jeho tezi o „pomyslné hranici“ mezi verši přijali bez jakýchkoli omezení, museli bychom na citovaný text *Azbuka* pohlížet jako na jakési dva makroverše. První by začínal „Já sledoval jsem...“ a končil „a Azbuk zíral zhruble,“ druhý by byl tvořen zbývajícími dvěma „papírovými“ verši písně. Jiné, podobně absurdní „čtení“, které by se tentokrát striktně řídilo taktovými čarami notového záznamu, by vypadalo takto:

(Já) sledoval jsem Azbuka měl
mundůr ze sajůzu jak
Gottwald kouřil čibuka a
kupoval si blůzu ta
blůza byla z Turecka a
Azbuk zíral zhruble
(když) musel sáhnout do vrecka a
platit čtyři ruble

Ani tato podoba textu, ačkoli i ona by vyhovovala Zichovým versologickým představám, jistě není uspokojivá, neboť nerespektuje fakt, že hranice verše jsou u rýmovaného textu vymezeny do značné míry právě rýmem a přesunem monosylab na konce veršů se „přirozené“ rýmové členění smazává. Na druhou stranu to nic nemění na skutečnosti, že se rytmicky vzato text skutečně chová tímto způsobem. Jak tento obtížný versologický problém vyřešit a jak metrum textu neadekvátněji popsat? Ani hledisko hudebně rytmické, ani hledisko čistě versologické nám nepomůže. Řešení vidíme v tom, že vezmeme do úvahy ještě faktor třetí, a to melodickou stránku písně. Z notového zápisu *Azbuka* vyplývá, že sousední veršové páry VM + VŽ tvoří ve všech čtyřech případech nedílnou jednotu, neboť jim v melodické výstavbě písně odpovídá ucelená hudební myšlenka. Nebylo by správnější chápat jednotlivé verše jako poloverše vyššího metrického celku? Pak by rázem také zmizely všechny nepravidelnosti a verš textu bychom mohli popsat prostým (1)T7 – sedmistopý ženský trochej s předdrázkou.

Jako příklad dalšího textu tohoto druhu může posloužit píseň *Dívka havířka*.

Já měl jsem dívku havířku
jež stála mi co model
já maloval ji na šířku

já maloval ji podél
já maloval ji v krunýři
a poslouchal jsem proslov
na téma „Maluj, malíři
a malbou masy oslov!“

Zdá se, že jde o metricky zcela identický text. Jedna odlišnost tu však je a týká se zpěvní realizace: po sudých verších většinou následuje pomlka. To nás ještě více opravňuje k tomu, abychom, opět ve shodě s melodickou výstavbou písně, chápali text jako (1)T7, zcela důsledně ovšem dělený na dva poloverše. Jsme si vědomi, že versologovi zabývajícímu se mluvním veršem literární tradice se naše interpretace může jevit jako příliš svérázná a svévolná. Pro něj bude deset výše vyjmenovaných Krylových textů reprezentovat český jamb v jeho nejvybroušenější podobě, neboť „graficky“ vzato jím skutečně je. Je tu navíc ještě jedna kulturněhistorická souvislost, která hovoří pro to, abychom uznali existenci komického jambu v Krylově díle. Motivicky i melodicky tyto písně (jak dobře demonstrují námi zvolené příklady) často odkazují k jednomu z Krylových inspiračních zdrojů, totiž k ruské častuše. Kryl vůbec hodně čerpal z ruské kultury, a jelikož jamb představuje ruské národní metrum, je obecnou otázkou Krylovy poetiky, zda právě zde nemůžeme hledat jeden z pramenů masivní jambičnosti jeho veršů. V případě některých komických písní však už nejde pouze o spekulaci, ale o nepochybný fakt motivovanosti a hypotéza, že s parodovaným žánrem převzal Kryl i její veršovou formu, je zcela legitimní.

Přesto, i když závažnosti protiargumentů jsme si plně vědomi, považujeme naši trochejskou interpretaci výše popsaných veršů s jednoslabičnými incipity za správnější, a to proto, že za pomoci tohoto muzikologicko-literárněvědného přístupu lze logičtěji a účelněji popsat Krylovo dílo jako celek, a to ze dvou důvodů: 1) Ke stejnému jevu totiž dochází také u Krylových předrážkových daktylů – tam ovšem veršový incipit nemá funkci distinktivního znaku mezi dvěma odlišnými metry, a pozměněnému čtení se tak staví do cesty pouze hranice verše vyznačené rýmem. Z rytmického a hudebního hlediska však není pochyb o tom, že jde skutečně o jednolitě akatalektické verše (zejména D4), a nikoli o alternaci ženských katalektických veršů s anakruzí. A je-li něco takového možné u sestupného metra třídobého, proč bychom stejným způsobem neměli chápat identický jev u metra dvoudobého? 2) Tematicky, hudebně, ale i versologicky se tyto trocheje s předrážkou liší od Krylových skutečně jambických textů, takže by nám dokonce připadalo poněkud násilné snažit se je za každou cenu mezi ně začlenit v podstatě jen kvůli tomu, že se jejich incipit nápadně podobá incipitu ortodoxního českého jambu.

Rozlišující faktor v této otázce představuje předrážka. Anakruze písňového verše je čímsi velmi odlišným od anakruze ve verši mluvním. Mnozí písničkáři využívají prázdných intervalů mezi jednotlivými verši k tomu, aby do nich víceméně sporadicky odkládali vše, co se jim nehodí do rytmické výstavby vlastního verše – zejména prostředky syntaxe a deixe, někdy ovšem i plnovýznamová slova, a dokonce (jak uvidíme u Nohavici) i jejich části. Jak jsme ale už naznačili výše, Karel Kryl takto svobodomyšlně předrážku v žádném případě nepojímal. Je u něj normována stejně přísně jako vlastní verš a sporadických či nepravidelných anakruzí v jeho díle najdeme minimum. Krylova předrážka je výhradně jednoslabičná a v drtivé většině případů po ní následuje přízvučná slabika. V tom právě vidíme jasný signál rytmické příslušnosti anakruze k předchozímu verši. Jednoslabičný incipit jambických veršů však představuje strukturně zcela odlišný fenomén: na jeho rytmické příslušnosti k verši, který iniciuje, stojí veškerý vzestupný ráz textu. Proto podle nás není oslabením metričnosti fakt, že Kryl realizuje incipit daktylským přízvukovým celkem v poněkud vyšší míře, než je obvyklé v českém jambu literárním. Naopak v tom spatřujeme posílení celistvosti verše a jeden z prostředků, jak jamb odlišit od trocheje s předrážkou. V hudební realizaci se pak rozdíl mezi oběma metry projevuje v tom, že zatímco první slabika jambického verše se nachází na lehké době taktu, v němž začíná vlastní verš, předrážka naopak vždy obsazuje poslední lehkou dobu taktu předchozího.

Na základě předchozích úvah a rozboru deseti výše jmenovaných textů můžeme pro Krylovy předrážkové trocheje (ale jak uvidíme později i daktyly) stanovit tato pravidla:

- T1 Anakruze je alespoň v 90 % případů realizována buď nepřízvučným monosylabem, nebo jednoslabičným přízvukovým celkem.³⁷
- T2 Anakruze náleží rytmicky do taktu, který předchází prvnímu taktu verše, před nějž je předražena.
- T3 Anakruze si ponechává svůj autonomní charakter jen tehdy, následuje-li po pomlce.
- T4 Případům, kdy verš s předrážkou bezprostředně, tj. bez pomlky, navazuje na ženský verš, se Kryl snažil vyhýbat.³⁸

³⁷ Klesá-li přízvukování S1 pod tuto hodnotu, posiluje Kryl rytmickou samostatnost předrážky tím, že tříslabičný (zřídka pětislabičný) přízvukový celek realizuje v naprosté většině případů spojením jednoslabičné předložky a dvojslabičného (zřídka čtyřslabičného) slova. Alespoň opticky je tak nezávislost anakruze na verši zachována. Tohoto postupu užívali básníci 19. stol., aby oslabili (z jejich pohledu) „nemetričnost“ tříslabičných incipitů jambických veršů (srov. Červenka 2006, s. 89). Narážíme tu na další rys, který má Krylova poetika společný s tradicí české literární poezie.

³⁸ *Azbuk* je tedy mezi předrážkovými trocheji výjimkou. Kromě něj dochází ke splývání ženského verše s následujícím veršem předrážkovým sporadicky také v písních *Běla* a *Lektorská*. Důsledkem však není žádná „zrychlená“ daktylská rytmizace, jak si představoval Zich, nýbrž něco, co bychom mohli nazvat „časoměrným“ vyrovnáním rytmu. Všechny tyto texty jsou totiž izometrické v tom smyslu, že každá slabika připadá na notu stejné délky. Pouze na konci ženských veršů, po nichž bezprostředně následuje monosylabon, je délka buď posledního sudého (*Azbuk*, *Lektorská*), nebo lichého (*Běla*) tónu zdvojnásobena, takže dvoudobá

- T5 Předchází-li naopak jednoslabičnému incipitu bezprostředně (bez pomlky) verš mužský, pak se toto monosylabon rytmicky přimyká k předchozímu verši, saturuje prázdnou slabou pozici metra a z verše neúplného (mužského) činí verš rytmicky úplný – ženský.
- T6 U Krylových předrážkových trochejů je tato absence pomlky mezi závěrečnou mužskou klauzulí prvního a předrážkou následujícího verše víceméně závazným pravidlem a tvoří důležitý distinktivní rys, kterým se tento typ verše odlišuje od Krylova jambu. Sporadicky je tato zásada porušena jen v textu písně *Gulášová políčka*.

Zdá se, že jsme zde svědky působení dvou protikladných tendencí: na jedné straně snahy o co největší komplexitu a co nejbohatší strukturovanost, na druhé straně o co nejjednodušší a nejplynulejší rytmický průběh verše. Co se nám ovšem zdá být mimořádně pozoruhodné, je skutečnost, že Kryl (dost možná nevědomě) svým usilováním o co nejrafinovanější výstavbu sloky s různě variovanými posloupnostmi mužských a ženských veršů zároveň na opačném konci veršové strukturní hierarchie přispíval k zcelení a zpravidelnění svého rytmu. Jakoby tedy obě tendence byly komplementární a vzájemně se vyvažovaly.

3.3.3.3 *Jamb*

Miroslav Červenka má nejspíš pravdu, když tvrdí, že technicky vzato nemůže být jamb v rámci české versifikace ničím složitým, zvládnou-li ho i ti nejposlednější epigoni (Červenka 2006, s. 84). Přesto však vytvoření jambického textu vyžaduje určitou formální kázeň a zároveň také buď intuitivní porozumění rytmickým vlastnostem jazyka, nebo jistou literární průpravu či literární vzdělání. A je nepochybné, že toto metrum v české poezii konotuje významy určité zvláštnosti, artistnosti a snad i romantického patosu a vzdoru. Ať už tedy psal své jamby víceméně intuitivně, anebo si tento rozměr pro jistou část svých textů vědomě zvolil, zapadá jejich absolutní převaha v Krylově díle (51 písní ze 149, tedy 34 %) zcela do obrazu formalistního básníka, kterým byl. Jamb je Krylův nejcharakterističtější verš a nejde přitom jen o kvantitu, ale také o to, že tímto metrem jsou napsány Krylovy nejznámější písně a implicity tak tvoří integrální součást oné známější stránky jeho tvorby a osobnosti – totiž té patetické a vážné.

(trochejská) rytmizace zůstává zachována, neboť jeden tón vyplňuje dvě pozice metra. Jde o vyložení hudební prostředek korigování rytmických nepravidelností a analogický jev v básnickém textu literárním by byl nepochybně považován za odchylku od pravidel české versifikace. Dodejme, že i u Kryla představuje toto porušení zásady „každé pozici schématu odpovídá jedna slabika“ okrajovou záležitost.

Musíme nicméně znovu připomenut problémy, které se s českým jambem pojí. Překážka, již vzestupnému verši klade český přízvuk na první slabice, je natolik zásadní, že toto metrum do jisté míry existuje jen díky určité literární konvenci, díky jakési nepsané dohodě mezi básníky a čtenáři – a všechny pokusy teoretiků odhalit český jamb jako něco nemožného byly zřejmě motivovány neochotou na tuto pomyslnou smlouvu přistoupit. A je-li pro studenta literatury ne zrovna dobře obeznámeného s příslušným historickým kontextem obtížné stanovit metrum básně určitého autora (jelikož právě nezná básnické konvence té které doby a té které školy), o to těžší to může být, chceme-li určit veršový rozměr populární písně, neboť sepjetí s literární tradicí je zde oslabeno. Jeden z důležitých rozlišovacích znaků představuje bezesporu ladění textu: jestliže je píseň vážná, budeme více nakloněni jambické interpretaci než trochejské či daktylotrochejské. V Krylově tvorbě však najdeme písně, které balancují na hraně komiky a vážnějšího vyznění – jak tedy rozhodnout v takových případech, umožňuje-li text trochejské i jambické čtení? A ostatně nemůže být i vyloženě humorný text napsán jambem pro zesílení komického účinku? V neposlední řadě pak u Kryla musíme vzít v potaz také jeho znalost ruštiny a ruské poezie a folkloru.³⁹ Vzhledem k odlišným jazykovým podmínkám má totiž jamb v ruštině povahu bezpříznakového verše, hojně užívaného jak v literatuře, tak v lidové tvorbě. Lze si tedy docela dobře představit i takovou možnost, že Kryl v některých případech vzestupný verš použil, ať už mimoděk, nebo jako metrický citát, pod vlivem ruských veršových forem, a to bez ohledu na stylistické zvyklosti domácí.

Abychom se vyhnuli spekulacím, rozhodli jsme se při řešení této otázky vyjít od kritérií čistě formálních, de facto komplementárních k těm, které jsme formulovali v souvislosti s Krylovými předrážkovými trocheji. Zásady pro Krylův písňový jamb znějí:

- J1 První slabika verše připadá na libovolnou lehkou dobu taktu s výjimkou doby poslední (tím by se vzhledem ke zbytku verše ocitla v předtaktí a stala se anakruzí).
- J2 Incipit je nejčastěji realizován jednoslabičným či tříslabičným přízvukovým celkem. Realizace incipitu celkem sudoslabičným je metricky problematická.
- J3 Poslední slabika mužských veršů připadá na těžkou dobu taktu a následuje po ní pomlka.

Nakonec připojujeme ještě jedno tradiční kritérium obsahové:

- J4 Texty psané jambem jsou svým laděním většinou vážné.

³⁹ Karel Kryl o sobě prohlašoval, že zná *Evžena Oněgina* nazpaměť v originále, a dokládá to dlouhými citáty, o jeho znalosti častušek svědčí melodika a motivika řady exilových písní, existuje i svědectví Ivana Martina Jirouse, které dokládá písničkářovu zálibu v tomto žánru.

Pravidlům J1 a J3 nevyhovují v Krylově díle tři písňové texty – *Ostrov pokladů*, *Pochod gustapa* a *Tak jenom pojistit*. Ani pro jeden z nich však neplatí absence pomlky po mužských verších bezesbytku: všechny mají nějakou část, refrén či odlišnou verzi sloky, v níž se jamb realizuje v souladu s naším rozlišujícím kritériem. A jelikož jde navíc o texty satirické, v nichž se plně manifestuje Krylův kritický a polemický duch, máme za to, že je můžeme za jamby považovat oprávněně. Sporadicky se potom vyskytuje odchylka od tohoto pravidla u písni *Dachau blues*.

Písni, které navzdory tomu, že jejich verš klasifikujeme jako jambický, nelze pokládat za vážné, najdeme u Kryla celkem devět. Vyloženě nevážná je mezi nimi nicméně pouze jediná – *Na jednu notečku*. V ní se ovšem vzestupné metrum realizuje tak výrazně, že jsme nuceni ji označit za jamb, byť by bylo přesnější poněkud paradoxní pojmenování *jamb komický*. Dále je třeba zmínit tři velmi specifické texty z Krylova raného období, písni *Blůs pro papírový děfče*, *Ellena* a *Svíčky*, jejichž společným jmenovatelem je milostná tematika a spíše rozverná, třebaže zároveň místy poněkud posmutnělá nálada. I zde se ovšem jambický ráz verše prosazuje natolik výrazně, že jsme oprávněni je započítat mezi texty psané tímto metrem. A konečně písni *Demokracie*, *Elegie*, *Ostrov pokladů*, *Přeludium* a *Synonymická* v sobě mají každá určitou (být různě velkou) dávku satiričnosti a útočnosti, blízkou onomu tónu, který je pro velkou část Krylových jambů charakteristický (máme na mysli písni jako *Pochod gustapa*, *Pasážová revolta*, *Smečka*, *Tak vás tu máme* atd.), že je k nim připojujeme – samozřejmě vedeni zároveň důvody metrickými. Všechny ostatní Krylovy písni psané jambem, i když bezpochyby obsahují celou řadu vtipných postřehů i vyloženě komických efektů, jsou vesměs texty vážnými.

Rytmicky vzato nepředstavují Krylovy jamby homogenní skupinu. Položíme-li vedle sebe první čtyři verše *Idyly*:

Má idyla je vylhaná
jak Praha Karla Plicky
Lže požehnání pohana
Byť znělo katolicky

a první čtyři verše *Anděla*:

Z rozmlácenýho kostela
v krabici s kusem mýdla
přinesl jsem si anděla

polámali mu křídla,

dobře vyniknou dvě extrémní podoby, které mohou Krylovy jamby mít. Na jednom konci spektra velmi důsledné přízvukování první silné pozice metra, na druhém naopak tak vysoká frekvence daktylských počátků, že je někdy obtížné dané verše jako jamby vůbec rozeznat. Že bychom je však neměli chápat jako daktylotrocheje, nám diktuje jednak literární konvence, která existenci jambů tohoto druhu připouští, jednak statistická analýza prvního iktu celého textu, která ukazuje, že i u písně začínající tak nejambicky jako *Anděl*, připadá na S1 určité množství přízvuků (u *Anděla* je to přes 50 %). Avšak z našeho pohledu rozhodujícím kritériem vzestupnosti verše jsou výše formulované hudebně-rytmické zásady J1 a J3 – a to zejména pravidlo J1, které jamb vymezuje zcela dostatečně a i J3 z něj lze koneckonců odvodit. Podstatou jambu jakožto písňového verše je totiž skutečně především fakt, že jeho první slabika připadá na hudebně nedůraznou dobu. Tímto způsobem nemůže začínat ani trochej, ani daktyl, a konečně ani daktylotrochej. Výjimku představují sestupné verše s předrážkou – proto pro jamb platí zákaz začínat na poslední době taktu. Hlavním smyslem pravidla J3 je zdůraznit odlišnost klauzule mužského jambu od klauzule akatalektického daktylu – u něj by naopak poslední slabika na důraznou dobu připadat neměla.

Aplikujeme-li tyto zásady na Krylovo písňové dílo, odhalíme v něm velkou a rytmicky pestrou skupinu textů, které spojuje vzestupný ráz verše, z nichž se však ortodoxnímu českému jambu blíží jen jedna (ta větší) část, zatímco v těch zbývajících se výraznější měrou prosazují daktylotrochejské či daktylské sekvence. Verš tohoto druhého typu najdeme vedle citovaného *Anděla* také v rané písni se zřetelnou bluesovou inspirací *Střepy*, humorně laděném *Přeludiu* a *Elegiích* a konečně v typicky krylovsky pochmurných a zároveň většinou jízlivých textech písní *Číslo na zápěstí*, *Ignác*, *Karavana mraků*, *Láska*, *Lilie*, *Ocelárna*, *Pochod gustapa*, *Tekuté písky*, *Veličenstvo kat* a *Zapření Petrovo*.

Touto enumerací se opět vracíme k tematicko-motivické charakteristice a základnímu ladění Krylových jambických písní. Naprosto mezi nimi převládají písně vážné, či přímo pochmurné, zároveň ovšem prostoupené vyhocenou kritičností, která má u Kryla řadu podob: od nepříliš častých přímých invektiv a narážek, přes expresivní a silně obrazivé ztvárňování pranýřovaných jevů, po všechny odstíny ironie a sarkasmu. Jednu z obecných vlastností Krylovy tvorby, která se ovšem mimořádně razantně prosazuje právě v Krylových textech psaných jambem, představuje také sklon k hromadění paradoxů, katachrézí či oxymoronů. Kritičnost, ironii i zálibu v paradoxech bezesporu najdeme i u

Krylových textů psaných trochejem, ale zde to všechno – právě díky vážnějšímu tónu – získává na přesvědčivosti a naléhavosti.

Mezi jambické texty patří mnohé z Krylových nejznámějších písní – např. *Bludný Holanďan*, *Divný kníže*, *Jaro desáté*, *Martině v sedmi pádech*, *Morituri te salutant*, *Pasážová revolta*, *Rakovina* či *Tak vás tu máme*, z nichž většina spadá do písničkářova vrcholného období v druhé polovině šedesátých a na počátku sedmdesátých let. Patří sem též dvě písně, které považujeme za jedny z nejlepších v Krylově odkazu – dvanáctiminutové *Pochyby* a křehká, posmutnělá a na Kryla nezvykle osobní *Novoroční*. A patří sem konečně i řada písní dalších, většinou z Krylovy pozdní tvorby, u nichž se formalismus začíná jevit už jako příliš samoučelný, ať jde o verš (právě teprve zde nalezneme po formální stránce skutečně vybroušené jamby), nebo o tropiku (typickými se stávají dlouhé řetězce oxymóronů, kterým ovšem jako by chyběla věrohodnost). Přesto i některé z těchto písní mají, díky melodii, myšlence či celkové atmosféře, schopnost oslovit posluchače i po mnoha letech. Jmenujme například *Babylon*, *Dopisy*, *Sametové jaro* aj.

Nás nicméně zajímají především obecné poznatky týkající se Krylova jambu jakožto veršového rozměru. V souvislosti s trochejem jsme napsali, že typicky krylovský dojem pravidelného a majestátního rytmu je vyvolán spíše přísnou vládou nad sylabismem verše než tendencí k přesné distribuci slovních přízvuků podle metrických schémat – a dokázali jsme to statistikou silných pozic Krylových trochejů. Pro Krylovy jamby nejenže platí totéž, ale dokonce lze tvrdit, že některé z nich téměř inklinují k jisté nemetričnosti a jambický spád verše u nich odhalí až podrobnější analýza. To ostatně vyplývá už z předchozích úvah o vysoké frekvenci daktylského incipitu Krylových jambů.

Pokud jde o zastoupení konkrétních jambických meter v Krylově tvorbě, pak platí, že stejně jako u trochejských textů, ani u těch jambických nenajdeme mnoho případů, v nichž je rozsah verše dodržen v celé jeho délce. Týká se to vlastně jen tří písní – *Tekutých písků* a *Září*, které jsou obě psány pětistopým ženským jambem, a *Zkoušky dospělosti* psané ženským jambem třístopým. Ve všech zbývajících textech spolu buď alternují mužské a ženské verše téhož rozměru, nebo verše s různým počtem stop. Mezi Krylovými jamby má zdaleka největší zastoupení třístopý ženský verš, který nalezneme v šestatřiceti jeho písňových textech. Následuje třístopý mužský jamb, přítomný v pětadvaceti textech, dále jamb čtyřstopý mužský, ten se mezi zkoumanými písněmi vyskytl patnáctkrát, a relativně častá je též mužská i ženská forma verše pětistopého, první se objevuje v osmi a druhá v sedmi textech – a většinou se vyskytují společně. Sporadicky lze narazit též na ženský jamb čtyřstopý (6x) a dvoustopý (5x) a na verše šestistopé, jak mužské (*Irena*, *Jeřabiny*, *Pochyby*), tak ženské (*Bílá hora*, *Habet*, *Jeřabiny*, *Tak vás tu máme*, *Za prachy*). Píseň

Monology je konečně psána ženským alexandrinem, který se sporadicky objevuje též v textu písně *Vánoční*.

Musíme však poznamenat, že metra pětistopá a rozsáhlejší jsou velmi často složena (minimálně) ze dvou metricky autonomních částí a zvláště v těch případech, kdy se mezi nimi nachází hudební předěl, by bylo možné interpretovat jednotlivé poloverše (či ještě menší útvary) jako verše samostatné. Zejména to platí pro veršovou výstavbu písní *Bílá hora*, *Habet*, *Karavana mraků*, *Platýs* a *Pochyby*, které rým rozčleňuje na velmi krátké verše, avšak rytmicky vzato se zdá účelnější vidět v nich spíše složky rozsáhlejších veršových celků, a to nejen šestistopých, ale sporadicky dokonce sedmistopých jambů – jednak mužských (*Karavana mraků*, *Platýs*), jednak ženských (*Pochyby*). To je ovšem rozsah už dosti extrémní, takže v těchto případech považujeme za oprávněná obě chápání.

Metrické kuriozity se ovšem nacházejí i na druhé straně spektra: v písni *Elegie* narazíme na čtyřslabičné verše, které bychom mohli interpretovat jako dvoustopé mužské jamby a v písni *Kyselý sníh* se vyskytují dokonce verše dvouslabičné, jejichž první slabika připadá na lehkou a druhá na těžkou dobu taktu a po nichž následuje relativně dlouhá pomlka, takže splňují všechna kritéria pro to, abychom je chápali jako jednostopé jamby mužské. Této interpretaci nahrává také stoprocentní akcentuace iktu.

Co se kombinatoriky jednotlivých rozměrů týče, pak jednoznačně nejčastěji (20x) Kryl v rámci jedné písně střídá jamby třístopé mužské s ženskými. Týká se to například textů *Babylon*, *Bludný Holanďan*, *Divný kníže*, *Jaro desáté*, *Morituri te salutant*, *Novoroční*, *Ostrov pokladů*, *Pochod gustapa*, *Rakovina*, *Sametové jaro*, *Tak jenom pojistit* či *Veličenstvo kat*. Krylovu druhou nejoblíbenější kombinaci jambických veršů představuje alternace třístopého jambu ženského s čtyřstopým mužským, kterou najdeme v osmi textech (např. *Anděl*, *Číslo na zápěstí*, *Demokracie* nebo *Smečka*) a třetí nejvyšší četnost má v Krylových textech střídání mužské a ženské verze jambu pětistopého (vyskytuje se v písních *Alibi v A moll*, *Dopisy*, *Irena* a *Synonymická*). Většinu dalších možných kombinací výše vyjmenovaných jambických rozměrů Kryl rovněž alespoň jednou vyzkoušel, setkáme se i s případy, kdy se v těsném sousedství vedle sebe objevují verše svým rozsahem značně vzdálené (*Elegie*, *Blůs pro papírový děfče*, *Martině v sedmi pádech*, *Na jednu notečku* aj.), stejně jako s kombinacemi více než dvou jambických meter v jednom textu (*Irena*, *Dachau blues* aj.). V této velké variabilitě verše při zachování přísné sylabické kázně musíme spatřovat především rezultat hudební utvářenosti Krylových písní, neboť melodická linka zde představuje stěžejní formální princip, kterému se verš musí přizpůsobit. Avšak ačkoli tento rys jasně svědčí o primátu hudební složky Krylových písní, výrazným dokladem

autorova literárního zaměření je masivní převaha metrického verše, kterým dokázal „prázdnou“ hudební formu naplnit.

Stejně jako u trocheje se i nyní pomocí statistiky akcentuace silných pozic metra pokusíme načrtnout přízvukové kontury Krylova jambu a zároveň tak doložit naše tvrzení o výrazné převaze sylabického principu nad tónickým, kterou u Kryla (nejen) tento verš vykazuje. Opět přitom budeme naše údaje srovnávat s těmi, k nimž při zkoumání poetických textů českých básníků dospěl Miroslav Červenka. V jednom bodě se nicméně jeho metodologii tentokrát poněkud vzdálíme. Červenka totiž při zkoumání jambů, stejně jako předtím u trochejů, abstrahuje od prvního iktu. Zatímco u trocheje je předpoklad stoprocentní akcentuace první silné pozice samozřejmostí, u jambu to kvůli potenciální daktylské realizaci počátku verše tak docela bez problémů není. Jelikož už při poslechu či zběžném čtení je Krylova obliba tříslabičných slovních celků na začátku jambických veršů zřejmá, počítali jsme přízvuky i na prvním iktu, abychom pro tento jev získali vědecky relevantnější doklady. V případě třístopých jambů připojujeme i čísla získaná analýzou textů Jaromíra Nohavici. Protože je však Jamb u Nohavici vyloženě okrajovou záležitostí, je i vzorek, na němž jsme zkoumání prováděli, velmi malý a tato čísla mohou být zkreslující.

V případě ženského třístopého jambu jsme kvantitativní analýze podrobili vzorek patnácti textů. Čísla, k nimž jsme došli, jsou následující:

Kryl

S1	S2	S3
47 %	94 %	42 %

Červenka uvádí četnost přízvuků na pozicích S2 a S3 u Vrchlického a Nerudy (Červenka 2006, s. 142):

Vrchlický

S2	S3
79 %	93 %

Neruda

S2	S3
80 %	82 %

A konečně údaje získané analýzou třístopých ženských jambů Nohavicových:

S1	S2	S3
55 %	88 %	66 %

Z tabulek můžeme vyčíst řadu důležitých faktů. Nízká akcentuace obou krajních iktů je do jisté míry Krylovou rytmickou specialitou. Zvláště pro způsob přízvukování S3 nenacházíme v nám dostupných statistikách obdoby. Připočteme-li k tomu naopak velmi striktní akcentuaci S2, plyne z toho, že Kryl dokonce i tento krátký verš poměrně důsledně dělil na dvě části, přičemž tu druhou s velkou oblibou realizoval čtyřslabičným přízvukovým celkem. V incipitu naopak mírně převažují daktylské přízvukové panely, takže musíme tento verš pokládat za značně vzdálený ortodoxnímu českému jambu. I zde nicméně Kryl ve velké míře využívá předložkových spojení, která vzestupnost počátku verše alespoň „opticky“ posilují. Přízvuková křivka Krylova třístopého ženského jambu je zajímavá též proto, že představuje de facto zrcadlově převrácený obraz písničkářova třístopého ženského trocheje – v něm má naopak zdaleka nejnižší akcentuaci prostřední iktus. Jde o další přesvědčivý důkaz, že trochej s předzáškou a jamb nejsou, alespoň u Kryla, týmž rozměrem.

Údaje z tabulky však na druhou stranu nelze přeceňovat, neboť je podstatou statistiky, že často vede k určitému zkreslení. Jak jsme napsali v úvodu ke Krylovým jambům, tvoří tyto verše velmi různorodou skupinu, v níž můžeme vysledovat minimálně tři vyhraněné veršové typy, jejichž některé vlastnosti jsou si téměř protikladné – a přesně v těch případech vede statistická metoda k zastření skutečného stavu věcí. Proto považujeme za nutné tyto tři podoby J3Ž v Krylově díle alespoň stručně představit.

Prvním typem jsou ty verše, které se nejvíce blíží ortodoxnímu českému jambu, tj. vysokou měrou akcentují první a (tak jako v tzv. romantickém jambu) poslední iktus. Prostřední silná pozice je v tomto druhu Krylova verše naopak přízvukována poměrně málo (kolem 60 %). Patřil by sem třístopý ženský jamb písní *Babylon*, *Demokracie*, *Pochod gustapa* a *Tak jenom pojistit*. Většina těchto jambů začíná nepřízvučným monosylabem, pak následují buď dva dvojslabičné, nebo jeden čtyřslabičný slovní celek a verš bývá zpravidla zakončen jedním přízvukovým celkem dvojslabičným. Pro ukázkou ocitujeme první sloku písně *Pochod gustapa*, v níž nás nyní budou zajímat pouze sudé verše, které se 100 % akcentuací prvního a posledního iktu skvěle reprezentují tento typ Krylova třístopého ženského jambu:

	W1	S1	S2	S3
Nad mozkem poslušnost				
a nad rozumem víra	1	4	–	2
a správná příslušnost				

je víc než v botě díra	1	2	2	2
mámu jsme zapřeli				
a brácha zapřel tátu	1	2	2	2
někdo se odstřelí				
a jiným zlámem hnátu	1	2	2	2

Nejčastěji však Kryl psal texty s třístopým ženským jambem, jejichž přízvuková faktura je doslova zrcadlově převrácena: mají přízvukový vrchol na prostředním iktu, kdežto akcentuace obou krajních silných pozic je značně oslabená. Znamená to, že takové verše jsou často sestaveny z pouhých dvou přízvukových celků, prvního daktylského a druhého čtyřslabičného. Markantně se tento typ manifestuje např. v písních *Anděl* či *Bludný Holanďan*. Ocitujeme první dvě sloky druhé písně, v nichž je (zvláště v lichých verších) dobře patrná také snaha realizovat tříslabičné incipity předložkovými spojeními. Nás však opět zajímají toliko verše sudé:

	W1	S1	S2	S3
Pod branou vítězů				
co nikdy nevyhráli	(1)	2	4	–
bez zlatých řetězů				
a zvonů z katedrály	(1)	2	4	–
zelení molodci				
z romance iluzorní	3	–	4	–
po matce sirotci				
po otci bezprizorní	3	–	4	–
hrajeme v karty				
Růžový kavalír				
uprostřed paviánů	3	–	4	–
zahodil bandalír				
i šavli z porcelánu	(1)	2	4	–
svět civí na zátku				
zatímco setmělo se	3	–	4	–
pasy jsou v pořádku				

a whisky na podnose (1) 2 4 _
s tyčinkou na rty

Posledním vyhraněným typem Krylova třístopého ženského jambu jsou verše, u nichž je akcentuace nejvyšší na první silné pozici, kdežto na dalších mírně klesá. Verše s touto podobou najdeme v textech *Divný kníže*, *Idyla*, *Jaro desáté* či *Rakovina*. Charakteristické je pro ně především více než 90 % přízvukování prvního iktu. Velmi ilustrativním textem je *Divný kníže*, v jehož ženských třístopých jambech (jsou to všechny verše sloky kromě druhého a čtvrtého) připadá přízvuk na S1 v 95 %, na S2 v 85 % a na S3 v 80 % případů.

	W1	S1	S2	S3
Jel krajem divný kníže	1	2	2	2
a chrpy povadly				
když z prstů koval mříže	(1)	2	2	2
a z paží zábradlí				
on z vlasů pletl dráty	1	2	2	2
měl kasematy z dlaní	1	4	_	2
a hadry za brokáty	(1)	2	4	_
zlá slova místo zbraní	1	2	2	2

Dalšími dvěma Krylem nejhojněji užívanými vzestupnými verši jsou mužský jamb třístopý a čtyřstopý. Obě metra mají v Krylově pojetí mnoho společného, proto je můžeme probrat naráz. Když jsme výše hovořili o určitém sklonu k nemetričnosti Krylova jambu, měli jsme z velké části na mysli právě tyto verše, resp. jejich závěrečnou klauzuli. Ta je totiž v drtivé většině případů realizována tříslabičnými slovními celky, takže na poslední iktus připadá přízvuk jen sporadicky. Tento způsob realizace je sice v mantinelech české metriky možný, nejsme si však jisti, kde se nachází hranice, za níž dochází k porušení Červenkovy pravidla P2 o preferování přízvučných slabik na silných pozicích metra (Červenka 2006, s. 42). U obou probíraných rozměrů má Kryl přízvukové vrcholy na předposledním iktu, zatímco poslední často nebývá přízvukován vůbec. Dochází tu tedy k ještě výraznějšímu oslabení tónického principu, než s jakým jsme se setkali u Krylova trocheje.

Kryl, J3M

S1	S2	S3
----	----	----

Kryl, J4M

43 %	99 %	6 %
------	------	-----

S1	S2	S3	S4
62 %	76 %	97 %	3 %

K podobnému jevu sice dochází i u literárních čtyřstopých mužských jambů Hálek a Zábrana, jejichž statistiku uvádí Červenka (2006, s. 143), nikde tam ovšem nejde míra akcentuace posledního iktu pod 10 %. Totéž platí i o námi provedené analýze třístopých mužských jambů Nohavicových textů *Darmoděj* a *Gaudeamus igitur*:

Hálek J4M

S2	S3	S4
71 %	97 %	13 %

Zábrana J4M

S2	S3	S4
75 %	93 %	37 %

Nohavica J3M

S1	S2	S3
43 %	88 %	16 %

Jako příklad Krylova třístopého mužského jambu můžeme ocitovat text písně *Novoroční*, v níž se typická kontura tohoto verše u Kryla manifestuje v maximální možné míře: na S2 připadá 100 % přízvuků, na S3 0 %. Rozměr J3M nalezneme v každém druhém a pátém verši sloky:

	W1	S1	S2	S3
Noc brnká na spinetu				
tak jako předloni	3	–	3	–
a krčmář v kamnech zatopí				
koukám se na vinětu				
a rytíř na koni	(1)	2	3	–
vyměnil láhev za kopí				
Noc háže stříbro ryzí				

na ostny akátů	3	–	3	–
pár minut zbývá do ledna				
zní z kouta píseň cizí				
opilejch soldátů	3	–	3	–
a major vodku objedná				
Mějte si ze mne blázna,				
každý vám uvěří	3	–	3	–
a snad mu srdce okřeje				
flaška je poloprázdná				
a fízl u dveří	(1)	2	3	–
k Novému roku popřeje				

Naopak zcela ojedinělý příklad mužského jambu představuje v Krylově díle šest veršů z jeho nejrozsáhlejší písně *Pochyby*. Text je psán jambem. 250 z nich má ženské zakončení a právě jen šest mužské. Jejich znění je následující:

	W1	S1	S2	S3
Mlád dvacet devět let	1	2	2	1
Dost starý hledět zpět	1	2	2	1
(1. sloka)				
Já žvaním tu a tam	1	2	3	–
Však jistota ta tam	1	2	3	–
(3. sloka)				
Jak byl jsem tomu rád	(1)	2	2	1
Však řekli že i stát	1	2	2	1
(19. sloka)				

Na první pohled je zřejmé, že zde před sebou máme téměř „čítankovou“ realizaci jambu, s bezchybnou akcentuací první silné pozice a nadpoloviční akcentuací posledního iktu. Jde však o skutečnou výjimku, k níž by snad bylo možné připočíst ještě text písně *Jaro desáté*, kde je třetí silná pozice podložena přízvukem téměř v jedné třetině případů.

Pokud jde o mužské jamby čtyřstopé, tam, jak vysvítá z tabulky, je poslední iktus přízvukován ještě méně. Dobře je to vidět na textu písně *Idyla*. S1 a S3 přitom Kryl podkládá přízvukem ve 100 % případů. Z toho lze usoudit, že tónické stránce svého verše rovněž musel věnovat pozornost, ale zároveň že pravidlo o preferování přízvučných slabik

na poslední silné pozici metra nebylo součástí jeho rytmického povědomí. V textu jsou pro nás relevantní liché verše:

	W1	S1	S2	S3	S4
Má idyla je vylhaná jak Praha Karla Plicky lže požehnání pohana byť znělo katolicky tma v ubikacích bojarů a mraky nad Žižkovem a gauner vzdychá po jaru a vraždí ducha slovem	1	4	–	3	–
	1	4	–	3	–
	1	4	–	3	–
	(1)	2	2	3	–

Pozoruhodné je, že čtyřstopý jamb ženský se své mužské variantě podobá akcentuací všech silných pozic, včetně S4, na niž u ženského verše připadá přízvuk v pouhých 29 % případech. K podobnému jevu už nikde u Krylových vzestupných meter nedochází, snad vyjma jambů pětistopých, jejichž tónické kontury jsou si také velmi blízké, ovšem právě jen tehdy, nepočítáme-li poslední iktus. Ten je u ženského verše opět přízvukován mnohem častěji než u mužského. I tady však jakoby docházelo ke stírání rozdílů mezi mužskou a ženskou podobou verše, jak lze demonstrovat citátem z písně *Dopisy*. Sudé verše jsou mužské, liché ženské.

	W1	S1	S2	S3	S4	S5
Jak léta jdou a hroby přibývají počítám vrásky vryté do pleti koleje běží běží za tramvají jak dálka sladkohořké prokletí	(1)	2	2	2	4	–
	3	–	2	2	3	–
	3	–	2	2	4	–
	(1)	2	4	–	3	–

Posledním tradičním vzestupným metrem, které se objevuje mezi Krylovými jamby, je alexandrín. Tímto výsostně literárním veršem napsal písničkář pouze jednu píseň, a to polistopadové *Monology*, osamoceně se potom verš blízký alexandrínu vyskytuje v raném textu *Vánoční*. Jako jeden z nejnápadnějších rysů Krylova alexandrínu se nám jeví výrazný nepoměr mezi akcentuací pozic S1 a S4, a to proto, že mezi nimi vlastně není žádný zásadní rozdíl. Na obě pozice se přízvuk dostane jen tehdy, předchází-li jim jednoslabičný

přízvukový celek či nepřízvučné monosylabon. Zatímco incipit prvního poloverše je takto vystaven pouze ve 2 z 16 případů (12,5 %), u druhého k tomu dochází celkem 14krát, tedy téměř z 90 %. Opět se tu potvrzuje to, co se ukázalo již v souvislosti s předrážkovými trocheji – totiž že realizace první slabé pozice metra monosylabem (ať přízvukovým, nebo nepřízvučným) nepředstavovala pro Kryla nejmenší technický problém. Proto se domníváme, a verš *Monologů* je toho nejpřesvědčivějším dokladem, že v utváření incipitů všech jambických rozměrů se odráží specificky krylovský rytmický rukopis, pro nějž je nejen charakteristická jistá přezíravost k tónické organizaci verše, ale v jehož rámci se také jako dva zcela svébytné rozměry vydělují předrážkové trocheje na jedné, a jamby na druhé straně. V nízké míře akcentuace S1 většiny vzestupných veršů spatřujeme jeden ze strukturálních rysů, na jejichž základě je Krylův jamb konstituován. Zdá se, že to je ten nejdůležitější obecný poznatek, který lze ze studia Krylových jambů vyvodit. Jednak proto, že ukazuje, jak dalece je písničkářovo dílo prostoupeno logikou a zákonitostí i v těch nejmenších detailech. A jednak proto, že vnáší do staleté diskuse o českých jambech zase trošku více světla, neboť dokazuje, že mezi jamby a trocheji s předrážkou, přinejmenším v jejich hudební realizaci, existuje zcela zřetelný a systémový rozdíl, který ovšem čistě literárněvědnými či lingvistickými metodami nelze do značné míry odhalit.

3.3.3.4 Daktyl

Z tradičních meter je daktyl u Kryla nejméně frekventovaný. To by bezesporu dobře odpovídalo tradičnímu chápání daktylu jako verše v české literatuře okrajového a příznakového (srov. Červenka 2006, s. 37). Daktylem je nicméně psáno 26 Krylových písňových textů, tj. cca 17 % jeho písňové tvorby – a to ovšem zdaleka není zanedbatelné číslo. A i daktyl, bez ohledu na kvantitu, reprezentuje podobně jako jamb cosi typicky krylovského, něco, co je v povědomí recipientů spojeno s jeho nejslavnějšími písněmi, a dost možná, že právě texty napsané v tomto rozměru nejvíce přispívají k obrazu Kryla jakožto formalistního básníka s majestátním rytmem.

Dlužno však dodat, že přesná realizace daktylské stopy představuje charakteristický rys české poezie vůbec. Je to dáno rytmickými vlastnostmi češtiny, v níž má průměrná délka přízvukového celku hodnotu 2,6 – 2,8 slabiky (Červenka 2006, s. 38). Plyne z toho, že básník nemusí vynakládat tolik úsilí, hledá-li vhodný slabičný materiál pro daktyl, neboť daktylské stavební prvky už jaksi „leží“ připravené v jazyce a čekají jen na použití. Nevýhodou tohoto metra je, že nepřipouští mnoho možností pro rytmické odstínění. U trocheje a jambu lze použít přízvukové celky čtyřslabičné místo dvojslabičných, aby se rytmický ráz verše obohatil a přesto nebyla porušena metričnost. U daktylu by se analogicky

musely použít celky šestislabičné, kterými ovšem národní jazyk už zdaleka takovou měrou nedisponuje. Výsledkem tohoto stavu je, že silné pozice jsou přízvukovány v míře, která umožnila Miroslavu Červenkovvi stanovit pro daktyl korespondenční pravidlo: „Silné pozice metra odpovídá přízvukná slabika“ (Červenka 2006, s. 43). Jeho platnost dokládá statistickou analýzou přízvukování silných pozic čtyřstopého daktylu u několika českých básníků – mj. Elišky Krásnohorské a Petra Bezruče (Červenka 2006, s. 42):

Krásnohorská:

S1	S2	S3	S4
92 %	99 %	99 %	96 %

Bezruč:

S1	S2	S3	S4
94 %	91 %	96 %	92 %

Jak uvidíme za chvíli, není Kryl v míře akcentuace silných pozic daktylu žádnou výjimkou, naopak je u něj spíš ještě vyšší. Přesto vykazují Krylovy daktylské verše jisté specifické rysy.

Jednak je to pro Kryla vůbec charakteristická variabilita rozsahu verše v rámci sloky. Mezi jeho daktylskými písněmi najdeme jedinou, kde je týž veršový rozměr dodržen v celém textu – jde o třístopý daktyl písně *Jupí, jupí*. V omezené míře to platí ještě pro písně *Marat ve vaně* a *Bratříčku, zavírej vrátka*, v nichž je, vyjma refrénu, použit výhradně dvoustopý daktyl.⁴⁰

Dalším význačným rysem Krylova daktylu je naprostá převaha dvoustopých a čtyřstopých veršů. Výjimkami jsou, vedle zmíněného třístopého daktylu *Jupí, jupí*, třístopý daktyl v refrénu *Bratříčka*, pětistopý verš písně *31. kolej* (D5Ž/D5M) a potom sporadické jednostopé verše v písních *Hanina*, *Nehažte kamení*, *Vasil* a *Zítřka snad z oblaků*. S rozměrem D2 se ovšem pojí určité problémy. Hranici verše zde, tak jako víceméně všude u Kryla, vyznačuje rýmová shoda. Je to nicméně verš velmi krátký, a proto se můžeme ptát, zda ho v těch textech, kde spolu jednotlivé dvoustopé daktyly sousedí, nechápat spíš jako poloverš většího celku – čtyřstopého daktylu D4. Způsob odpovědi na tuto otázku rozděluje Krylovy daktyly na dvě samostatné skupiny. U větší části z nich si dvoustopé verše zachovávají svou autonomii, neboť jejich splnutí brání důvody rytmické – jsou od sebe odděleny pomlčkami. Existuje však také jistý počet Krylových daktylů, u nichž se vyskytuje

⁴⁰ Přesně akatalektický dvojstopý daktyl – tj. se dvěma úplnými stopami. Pro zjednodušení budeme, ve shodě s Červenkovou terminologií, verše zakončené úplnou stopou nazývat prostě *daktyly* (D2), verše bez poslední slabé pozice *ženskými daktyly* (D2Ž) a verše zakončené iktem *mužskými daktyly* (D2M).

pravidelná anakruze, se kterou je nakládáno podobně jako v případě předrážkových trochejů: slouží jako jakýsi „konektor“, jehož pomocí se katalektický verš rytmicky zcela hladce připojí k následujícímu verši s předrážkou. Minimálně po rytmické stránce tak vznikají větší veršové celky – a to bez výjimky čtyřstopé. V následujících řádcích se budeme zabývat těmito dvěma veršovými typy: nejprve dvoustopým daktylem, posléze čtyřstopým daktylem s předrážkou.

Krylovým nejoblíbenějším třídobým rozměrem je prostý dvoustopý (akatalektický) daktyl. Najdeme ho ve čtrnácti textech a jeho předrážkovou formu ještě v dalších dvou. Vždy se ovšem, vyjma sloky *Marata a Bratříčka*, objevuje v doprovodu nějakého dalšího metra, buď D2Ž (*Bludiště, Podivná ruleta*), nebo D2M (*Bridge, Buffalo Bill, Nechej ho spát, Salome*), anebo konečně obou zároveň (*Zpívání pro miss Blanche, Znamení doby*), případně v kombinaci s osamocenými jednostopými verši (*Hanina, Nehažte kamení, Vasil, Zítřa snad z oblaků*).

Pro všechny tři obdoby dvoustopého daktylu, tj. D2, D2Ž i D2M, platí, že jsou typickými reprezentanty tohoto metra v češtině, čili míra akcentuace silných pozic je u nich mimořádně vysoká. Statistika přízvukování iktů u všech tří veršů vypadá následovně:

Kryl, D2

S1	S2
96 %	100 %

Kryl, D2Ž

S1	S2
97 %	100 %

Kryl D2M

S1	S2
95 %	95 %

Z těchto údajů lze dobře vyčíst, že Kryl se v případě daktylu zásadně vyhýbal rytmickým experimentům. Maximálně jednou začas inicioval verš neslabičným monosylabem, ale pěti- či šestislabičné přízvukové celky do výstavby svých daktylů vůbec nezapojoval, pouze v případě D2M ojediněle použil celek čtyřslabičný, případně konfiguraci 1 + 3 namísto 3 + 1. Jelikož se však jedná o texty většinou kratší, nehrozí nebezpečí, že by se příliš monotónní rytmus stal únavným, naopak právě vzbuzuje dojem určité vznešenosti. O tom, jak silně se daktylská norma v Krylově tvorbě uplatňuje, svědčí mj. i poslední sloka *Marata ve vaně* s veršem „pohřebním na voze“, kde si daktylská

rytmizace vyžádala změnu slovosledu, která se v poezii 2. pol. 20. století skutečně nevidí často. Jako jiný příklad můžeme uvést první dvě sloky písně *Znamení doby*, v níž se vyskytují všechny tři rozměry:

	S1	S2	
Před okny sloup	3	1	(D2M)
Znamení moru	3	2	(D2Ž)
Předpověď provazů	3	3	(D2)
A divných mravů	(1) 2	2	(D2Ž)
Klesáme hloub	3	1	(D2M)
Se strachem tvorů	3	2	(D2Ž)
Před ranou do vazů	3	3	(D2)
Před zlobou davu	3	2	(D2Ž)

Text vypadá přesně tak, jak jsme odvodili z tabulky akcentuace silných pozic: druhá polovina verše je stoprocentně „stopová“, nicméně i v první se metrum realizuje velmi přesně, pouze ve dvou případech na S1 připadá nepřízvučné „a“. Pokud jde o nezvyklé realizace mužských veršů, najdeme je v textu *Buffalo Bill*. Je to jednak čtyřslabičný slovní celek *nehotový* a dále verše *to netuše* (tj. xXxx – zde nepřipadá přízvuk ani na S1, ani na S2) a *jsa bez duše* (XXxx, S2 je bez akcentu).

Druhou velkou skupinu Krylových daktylů představují třídobé verše s předrážkou. Situace je zde podobná jako v případě Krylova předrážkového trocheje, ale přeci jen se v něčem liší. Pouze u některých z těchto daktylů totiž dochází ke stejnému jevu, který jsme se snažili objasnit v souvislosti s trochejem, totiž k nesouladu mezi rytmickým a rýmovým vymezením hranic verše. Tam, kde tomu nebrání rým, se naopak předrážkové takty zapojují do rytmické výstavby verše přesně tak, jak si představoval Zich, takže přestávají být jako předrážkové takty pocíťovány a zcela přirozeně získávají pevné místo v centru verše. Dobře to můžeme pozorovat na textu písně *Co řeknou?*, který Rýmský uvádí v této podobě:

Co řeknou ti páni co sedíce strnule
 plijí tu na ty kdo opustí vlast
 Zas budou jen mlčet jak mlčeli minule
 třásti se strachem a tiše si krást

a který můžeme schematicky zapsat (1) D4 / D4M / (1) D4 / D4M. Jde o zcela pravidelnou alternaci předrážkového čtyřstopého akatalektického daktylu s mužským čtyřstopým daktylem bez předrážky a na první pohled není vůbec patrné, že by text bylo možné členit i tímto způsobem:

(Co)	řeknou ti páni	(1)	D2Ž
(co)	sedíce strnule	(1)	D2
	plijí tu na ty		D2Ž
(kdo)	opustí vlast	(1)	D2M
(Zas)	budou jen mlčet	(1)	D2Ž
(jak)	mlčeli minule	(1)	D2
	třásti se strachem		D2Ž
(a)	tiše si krást	(1)	D2M

Když jsme v souvislosti s Krylovým předrážkovým trochejem demonstrovali, jak může být anakruze, alespoň rytmicky vzato, využita při obsazování prázdné slabé pozice předchozího verše, zdála se být taková operace násilná, neboť odporovala segmentaci vyznačené rýmem. Také zde pocítujeme určitou nepatřičnost, oddělujeme-li od sebe obě části čtyřstopého verše, ale tentokrát z přesně opačného důvodu: jejich samostatnost není stvrzena rýmem a dohromady tvoří koherentní rytmický celek, jehož rozbití působí samoúčelně. Obdobnou situaci najdeme v textu písně *Hlas*, jehož zpěvníkový zápis

V měsíci září kdy jablka zrají		D4Ž
kdy mantilu noci svit měsíce protkal	(1)	D4Ž
když dozněla hymna již v půlnoci hrají	(1)	D4Ž
já poprvé tehdy jsem Satana potkal	(1)	D4Ž

by bylo možné reinterpretovat:

	V měsíci září		D2Ž
(kdy)	jablka zrají	(1)	D2Ž
(kdy)	mantilu noci	(1)	D2Ž
(svit)	měsíce protkal	(1)	D2Ž
(když)	dozněla hymna	(1)	D2Ž

(již)	v půlnoci hrají	(1)	D2Ž
(já)	poprvé tehdy	(1)	D2Ž
(jsem)	Satana potkal	(1)	D2Ž

Jako bychom tu před sebou měli skládanku, jejíž jednotlivé díly, dvoustopé ženské daktyly s předrážkou, do sebe přesně zapadají a vytvářejí větší a rytmicky plynulejší útvar – předrážkový ženský daktyl čtyřstopý. A přece by bylo možné postoupit v budování dojmu rytmické plynulosti ještě o krok dál. U předrážkových trochejů jsme viděli, že jestliže anakruzi bezprostředně předcházela katalektický (v případě trocheje pouze mužský) verš, pak předrážka rytmicky obsadila prázdnou poslední slabou pozici verše a rytmicky se k němu přimkla. I v případě čtyřstopých ženských daktylů písně *Hlas* se před námi otvírá taková situace: po katalektických ženských verších následují předrážkové incipity. Z rytmického hlediska by tedy bylo možné ještě takové „čtení“, v němž by všechny anakruze obsadily prázdnou slabou pozici předcházejícího verše a doplnily jeho poslední stopu na úplnou. Z katalektického verše by rázem vznikl verš akatalektický – prostý čtyřstopý daktyl. Pouze poslední verš, zdá se, by zůstal neúplný, neboť už není anakruze, která by jeho poslední stopu saturovala. Co je však zvláštní, první verš druhé sloky (na rozdíl od první) také začíná předrážkou, takže při bezprostřední návaznosti by tento dominový efekt mohl pokračovat dál, a to i přes třetí sloku, která je vystavěna stejně jako druhá – všechny její čtyřstopé ženské verše mají jednoslabičné anakruze. I ve čtvrté sloce je tento princip částečně dodržen, pouze rozsah druhého verše je o stopu kratší a poslední dva verše jako by stály mimo celý řetězec. První verš páté sloky je pak opět bezpředrážkovým ženským daktylem – a vše může začít nanovo. Problém je v tom, že kdybychom tuto rytmickou segmentaci verše přijali jako primární, museli bychom se smířit s takovouto podobou textu (1. -4. sloka):

V měsíci září kdy jablka zrají kdy	D4
mantilu noci svit měsíce protkal když	D4
dozněla hymna již v půlnoci hrají já	D4
poprvé tehdy jsem Satana potkal Ten	D4
Satan měl líbeznou postavu panny a	D4
nepáchla síra však voněly květy a	D4
v úsměvu něha bez jediné hany jen	D4
z úst jako hadi mu syčely věty Jen	D4
nech si svou duši ta k ničemu není vždyť	D4
mnozí i zdarma ji upsali čertu však	D4

hlas - to je zboží jež dneska se cení a	D4
dobře se platí - to beze všech žertů Já	D4
pro ten tvůj hlas jsem si ohlávku uvil a	D4
stráž mi ho do klece vsadí a	D3
kdybys pak stokrát i andělsky mluvil	D4Ž
tvůj hlas tě zradí!"	D2Ž

Velice prostou operací nám z katalektického předrážkového daktylu vznikl velmi pravidelný daktyl čtyřstopý, v němž jsou téměř všechny ikty podloženy přízvukem, jehož jedinou slabinou je skutečnost, že se nerýmuje – alespoň pokud je rým definován jako zvuková shoda veršových zakončení. Máme zde tedy další příklad diskrepance mezi rytmickým a vyšším (komplexnějším) vymezením verše, příklad další hry s rytmem (počet slabik a přízvuků) a zvukem (rým), dovedené tentokrát ještě o stupeň výš co do rafinovanosti a propracovanosti. Zvláštní pozornost si zaslouží zejména fakt, že první verš první strofy anakruzi nemá, kdežto první verše následujících slok, kromě páté, kterou vše jakoby začíná znova, ano. Kryl tak vlastně jde proti své úzkostlivě dodržované zásadě relativního izosylabismu – avšak ve službách vyššího celku, takže v důsledku i tato píseň izosylabická je, protože v páté až osmé sloce je uplatněn přesně týž postup jako v první polovině textu. Výmluvná je i zdánlivá drobnost: poslední verš druhé sloky je uvozen příslovcem „jen“ a první verš následující stejně znějící částicí. Na každé slůvko dbající Kryl by zřejmě takové nápadné opakování mohl těžko přijmout, kdyby nesledoval určitý záměr – a tím byla úplná rytmická kontinuita od prvního verše první do třetího verše čtvrté sloky. O to překvapivější je, že ve zpěvní realizaci písně Kryl vkládá za každý verš kratičkou pomlku, která faktickému splynutí veršů brání. Je to ale vlastně ještě další, třetí faktor, který se podílí na rytmické tvářnosti tohoto mimořádného textu. Tento způsob frázování zbavuje píseň monotónnosti – propracovanou sylabotónickou architekturu verše ovšem nijak nabourat nemůže. Podobný typ výstavby verše a sloky jako v písni *Hlas a Co řeknou?* se objevuje ještě v textu *Ve jménu humanity*.

Odlišným způsobem jsou vystavěny verše písní *Gloria*, *Srdce a kříž*, *Hle jak se perou*, *Maškary*, refrén *Marata ve vaně* a bridge *Znamení doby*. Ve všech těchto případech je čtyřstopý daktyl fakticky rozdělen na dva dvoustopé verše, které svou autonomii získávají díky rýmu, ovšem rytmicky je jejich příslušnost do jediného čtyřstopého celku stále dosti zřetelná. Útvary založené na tomto principu vypadají různě, neboť Kryl různým způsobem kombinuje distribuci předrážkových taktů, obměňuje rozsah obou poloveršů, případně

vkládá některé kratší daktylské verše navíc. To je případ refrénu *Marata ve vaně*, kde se čtyřstopými daktyly alternují daktyly dvoustopé:

Laskavé šero vám přikryje tvář	D4M
s grimasou hrůzy	D2Ž
ruka jež před chvílí hladila ramena	D4
zkameněla	D2M
na nic je pero a k ničemu snář	D4M
zemřely Múzy	D2Ž
to že se nestřílí smrt jenom znamená	D4
pro anděla.	D2M

Vidíme však, že všechny čtyřstopé daktyly je možné (a kvůli rýmu vlastně nutné) rozdělit na dva menší veršové segmenty, přičemž první a pátý verš jsou realizovány právě s využitím předrážkového taktu:

	Laskavé šero		D2Ž
(vám)	přikryje tvář	(1)	D2M
	s grimasou hrůzy		D2Ž
	ruka jež před chvílí		D2
	hladila ramena		D2
	zkameněla		D2M
	na nic je pero		D2Ž
(a)	k ničemu snář	(1)	D2M
	zemřely Múzy		D2Ž
	to že se nestřílí		D2
	smrt jenom znamená		D2
	pro anděla.		D2M

Existují ovšem i jednodušší příklady výstavby sloky založené na tomto principu – najdeme je v textech *Maškary*, *Srdce a kříž* aj. Ocitujeme úryvek z druhé písně – nejprve v rytmicky celistvé, čtyřstopé podobě, poté v rýmem vyznačené dvoustopé:

	Kotvu mi dala a srdce a kříž		D4M
	že prý mě ochrání až budu v poli		D4Ž
	pak se mi vzdala a noc byla skrýš		D4M
	polštářem svítání peřinou stvoly		D4Ž
	Kotvu mi dala		D2Ž
(a)	srdce a kříž	(1)	D2M
	že prý mě ochrání		D2
	až budu v poli		D2Ž
	pak se mi vzdala		D2Ž
(a)	noc byla skrýš	(1)	D2M
	polštářem svítání		D2
	peřinou stvoly		D2Ž

Všechny Krylovy předrážkové daktyly se vyznačují touto neostrou hranicí mezi veršem dvoustopým a čtyřstopým – a je vlastně jedno, jak je budeme chápat.⁴¹ Zda jako určitou alianci veršů kratších, volně se sdružujících ve vyšší celek, anebo jako v zásadě celistvé verše čtyřstopé rozdělené rýmem ve dva poloverše. Pokud jde o akcentuaci, v podstatě se shoduje s tou, kterou jsme naměřili na iktech daktylů bez anakruze:

S1	S2	S3	S4
97 %	100 %	93 %	100 %

Na závěr kapitolky o Krylově daktylu ještě několik obecných poznámek. Tento rozměr používal Kryl především v textech vážných, nicméně je jím psáno i několik písní v odlehčenějším tónu – *Bridge*, *Vasil*, *Jupí, Jupí*, *Buffalo Bill*, *Hanina*, *Zítřka snad z oblaků* a *Zpívání pro miss Blanche*. Mezi předrážkovými daktyly nicméně humorný text nenajdeme ani jeden, avšak vyvozovat z tohoto izolovaného poznatku nějaký závěr by bylo příliš spekulativní. Faktem je, že některé z těchto textů lze pokládat za vrchol Krylovy veršové techniky, a proto si lze představit, že tento komplikovaný veršový typ vyhradil písničkář pro vážnější témata. A nezůstalo přitom pouze u techniky. *Marat ve vaně*, *Hlas*, *Gloria*, *Ve jménu humanity* – to všechno jsou názvy do nejmenších detailů propracovaných písní, v nichž vedle složitých rýmových posloupností a jednoduchých řetězců daktylských stop

⁴¹ Na okraj poznamenáváme, že jediný Krylův nepředrážkový čtyřstopý daktyl představuje verš písně *Romeo a Julie*.

najdeme také dlouhé sledy metafor v podobě, kterou se vyznačovaly ještě před tím, než se z nich začala stávat manýra a gesto v pozdní písničkářově tvorbě, tj. metafor silných a nutících k zamyšlení. Ostatně jak ukazuje datace Krylových písní, většinu svých daktylských veršů napsal v šedesátých a sedmdesátých letech, poté již v jeho textech jasně převládá dvoudobá rytmizace.

3.3.3.5 Polymetrie a střídání veršových rozměrů

Fenomén polymetrie v písňových textech představuje obecně celkem složitou záležitost. Stačí připomenout problematiku refrénu, kterou jsme museli z našeho zkoumání vypustit, neboť refrény zpravidla vždy vnášejí do písně odlišný rytmický princip a zohlednit je by znamenalo zabřednout do extrémní popisnosti a nepřehlednosti.

Za polymetrické považujeme u Kryla ty texty, v nichž jsou v různých slokách téže písně použity (zpravidla při zachování stejného slabičného rozsahu) verše odlišných metrických systémů (JxT, JxD, TxD). Podstatou textů se střídavým metrem je fakt, že do výstavby sloky jsou zapojeny verše různých metrických systémů (JxT, JxD, výskyt T a D v jedné sloce hodnotíme zpravidla jako zvláštní případ logaedických veršů – a řadíme takové texty mezi daktylotrocheje). Písní vyhovujících těmto kritériím najdeme v Krylově odkazu celkem třináct, přičemž k prvnímu typu jich patří šest (*Dvacet, Král a klaun, Píseň o klíce, Píseň pro Blbouna Nejapného, Provizorní balada, Stéblo pšenice*) a k druhému typu sedm (*Blátivá stráň, Děkuji, Kyselý sníh, Pieta, Píseň neznámého vojína, Za vozem a Žalm za M. M.*).

Texty polymetrické lze v Krylově díle považovat za vyloženou raritu, která podle nás mohla vzniknout ze dvou různých, v podstatě protikladných příčin. V prvním případě, který nacházíme vlastně jen v písni *Dvacet*, dochází ke změně rytmizace bez viditelného záměru, s nejvyšší pravděpodobností nahodile – takže v tom snad můžeme spatřovat důsledek sylabizující tendence, která způsobila, že šestislabičný verš je dvakrát rytmizován trochejsky („krví značena je / dlažba u Dunaje“), kdežto ve třetí sloce se najednou objevuje dvoustopý daktyl („nad zemi prodanou / větry až přivanou“). S podobnými nepravidelnými změnami rytmizace se ovšem setkáme také u Krylových textů nemetrických.

Ve zbývajících čtyřech textech s odlišnou rytmizací jednotlivých slok máme podle našeho soudu co do činění nikoli s nahodilou proměnou metra, nýbrž naopak s polymetrií záměrnou, která snad má text rytmicky oživit, i když se někdy nelze ubránit spíš dojmu, že její hlavní funkcí je demonstrovat technickou zručnost autora. Jako příklad takového suverénního střídání dokonce tří meter může sloužit text písně *Stéblo pšenice*, v němž se s

využitím sylabického materiálu v rozsahu od 6 do 8 slabik objevuje v první sloce alternace T4Ž/T4M, ve druhé D2/D2Ž a ve třetí J3Ž/J3M:

Mezi dvěma obdélníky
z šedé žuly ulice
jimiž bylo vydlážděno
kasárenské nádvoří
přehlízejíc plukovníky
rostlo stéblo pšenice
ač mělo být vyvražděno
všechno kromě náloží

Kousíček tamponu
smočil jsem v šamponu
omyl jsem pečlivě
stonek i listy
opřený o pažbu
hleděl jsem na dlažbu
se mnou pak tesklivě
bronzové busty

A ráno při nástupu
vmáčkli mě do zástupu
a zprávy o postupu
začali předčítat
dřív dogu pokoušeli
zkoušeli nekouše-li
frajtři si přezkoušeli
zda umí počítat

Za existenci Krylových textů se střídavým metrem nese podle nás největší díl odpovědnosti melodická struktura písní, která je v těchto případech většinou příliš diferenciovaná na to, aby si vystačila s jediným metrickým typem či jeho obměnami. Týká se to jednak kombinace třídobé a dvoudobé rytmizace, jednak případů, kdy je třeba s veršovým materiálem sladit ty melodické sekvence, v nichž se setkávají vzestupné a

sestupné rytmické celky. Kryl tento velký problém českého písňového verše (jeho jistou omezenost) řešil tak, že texty melodicky komplikovanější rozčleňoval často na zcela miniaturní verše, které odpovídaly příslušným melodickým segmentům, z nichž pak jako z jakýchsi panelů sestavoval celek. Někdy jsou ovšem tyto stavební jednotky definovány toliko sylabicky a pak spadají do sféry textů nemetrických. Texty kombinující dvoudobou a třídobou rytmizaci tvoří specifickou skupinu daktylotrochejů a konečně písně obsahující zároveň vzestupné i sestupné verše představují drtivou většinu Krylových textů se střídavým metrem. Jedním z nejilustrativnějších příkladů je již zmíněný text písně *Kyselý sníh*:

Prach dní
bezvládně hebký
skryl bílé lebky
do závoje
prach dní -
- skelety st'atých
pohledy svatých
od orloje
...

Dvojslabičný refrén, který se v každé sloce (vždy v jiném znění) opakuje čtyřikrát, je důsledně tvořen dvěma jednoslabičnými přízvučnými slovy. Podstatné je, že mezi nimi prochází hranice taktu, tzn. první slabika připadá na rytmicky nedůraznou dobu, kdežto druhá na dobu důraznou. A jelikož potom následuje pomlka, musíme tuto osamocenou vzestupnou stopu pokládat za miniaturní verš J1M. I další verše by bylo možné číst jako jamby (dvoustopé), kdyby ovšem jejich první slabika nepřipadala na dobu rytmicky důraznou a neodporovala tak našemu pravidlu J1. Připočteme-li k tomu skutečnost, že je píseň psána v 6/8 taktu, pak se nám jako správnější jeví interpretace daktylská a celý text pak pojímáme jako složený z panelů: J1M, D2Ž a D2M.

V *Písni neznámého vojína* se zase střídají čtyřslabičné sestupné verše s verši šestislabičnými, namnoze iniciovanými nepřízvučnými incipity a z hlediska hudebního rytmu respektujícími naše pravidla J1 i J3, takže považujeme za oprávněné pokládat text za alternaci T2Ž a J3M:

V čele klaka
pak ctnostné rodiny

a náruč chryzantém
černá saka
a žena hrdiny
pod paží s amantem

Z podobných důvodů chápeme text písně *Děkuji* za kombinaci dvoustopého daktylu („Stvořil Bůh ratolest“) a velmi metrického třístopého ženského jambu („bych mohl věnce vázat“), text *Piety* jako poměrně složitý celek, avšak v zásadě vystavěný z panelů T3M a J3Ž a *Žalm za M. M.* jako konglomerát veršů J5Ž, T3Ž a T6Ž. Kryl však tímto způsobem kombinoval dokonce všechny tři rozměry, trocheje, jamby i daktyly. V textu písně *Za vozem* se objevuje konfigurace D2Ž („Za troskou troska“) T3Ž („neslovanská lípa“) a J4M („je nejspíš ničí tato zem“). Daktylské verše by samozřejmě bylo možné chápat rovněž jako jamby, avšak vzhledem k jejich hudební realizaci, která odporuje našemu pravidlu J1, se přikláníme k interpretaci třídobé.

3.3.3.6 *Daktylotrochej*

S trochou nadsázky bychom mohli říci, že pod hlavičku „daktylotrochej“ v této práci zařazujeme všechny ty Krylovy texty, které do žádné z ostatních kategorií nezapadají, třebaže s některými z nich mohou mít mnoho společného. Obecně je jejich veršová výstavba pravidelná, takže je nelze pokládat za nemetrické, avšak zároveň je nelze ani přiřadit k žádnému z tradičních českých rozměrů. Podle určitého plánu se v nich zkrátka střídají daktylské a trochejské sekvence. Vzhledem k ne zcela ostrým hranicím verše v Krylově tvorbě není vždy zcela jasné, zda takové útvary chápat jako texty se střídavým metrem, nebo jako verše logaedické, kombinující různé stopy v jednom verši. Nakonec jsme se k této druhé, daktylotrochejské interpretaci přiklonili v deseti případech, a to z důvodů tak různých, jak různorodá (i přes svou nepočtenost) tato skupina je.

V kapitole věnované jambu jsme viděli, že u Kryla najdeme velké množství veršů uvozených daktylskou stopou, po níž následuje dvoudobé frázování. Starší versologie, a to nejen pozitivistická, ale i strukturalistická, by řadu textů psaných těmito řádkami musela pokládat za daktylotrocheje, neboť výskyt trojslabičných incipitů je v nich masivní, mnohem vyšší než např. ve verši *Svatebních košil*, kolem nějž se svého času vedla polemika. Snažili jsme se nicméně ukázat, že nejen z hlediska generativní metriky, ale i z hudebně-rytmických důvodů má u drtivé většiny těchto textů větší oprávnění jambické čtení. Jedinou výjimku z tohoto pravidla představuje píseň *Atlantis*, napsaná v 6/8 taktu, jejíž verš nás vede k tomu, abychom text považovali za realizaci schématu D2Ž/T3Ž.

Texty s čistě logaedickými verši napsal Kryl vlastně jen dva. Prvním je *Nevidomá dívka*, v níž alternují verše DT3Ž („V zahradě za cihlovou zídkou“), DT3M („popsanou v slavných výročích“) a D3T2Ž („sedává na podzim na trávě před besídkou“), druhým *Spásonosný song*, s verši extrémní délky DT7Ž („Ach slečno máte šanci přihlaste se do armády spásy“). Třídobá hudební rytmizace a rozpor s pravidly J1 a J3 v obou případech opět brání jambické interpretaci.

Ve zbývajících písních pak Kryl buď kombinoval logaedické verše s čistými daktyly či trocheji (*Píseň pro Zuzanu*, *Prsten s kamejí*, *Vůně a Žalm 71.*), nebo přímo alternoval (zdánlivě) samostatné daktyly a trocheje (*Monika*, *Od Čadce k Dunaju* a *Pušky a děla*). Zvláště v tomto druhém případě by snad bylo věcně správnější vidět v daných textech případ střídání meter. Avšak malý rozsah jednotlivých veršů (zpravidla maximálně dvě stopy) a jejich časté rytmické splývání (tj. autonomie založená toliko na rýmu) pro nás představují dostatečné důvody, abychom je v rámci určitého užitečného zjednodušení považovali spíše za daktylotrocheje než za daktyly a trocheje. Pro většinu z těchto písní platí, že jsou psány v třídobých taktech a že třídobé (daktylské) sekvence v nich převažují nad trochejskými. Nejtypičtější jsou konfigurace, v nichž po řetězci tří či čtyř daktylských stop následují dvě stopy trochejské (*Prsten s kamejí*, *Žalm 71.*, *Monika*, *Pušky a děla*). Právě dvě trochejské stopy stačí k tomu, aby zabránily daktylskému vyznění textu (jedna by byla spíše pocíťována jako neúplná stopa daktylská) a aby jej metricky oživily. Příklad můžeme uvést z *Žalmu 71.* (D3T2Ž):

Tři černí mravenci
topí se v slze srny

nebo z *Moniky* (D4T2):

Viděl jsem Moniku
seděla v lesíku
nad přehradou

V textech *Píseň pro Zuzanu* a *Od Čadce k Dunaju* na úvodní daktylský řetězec navazuje větší počet trochejských stop („Od Čadce k Dunaju počuť čudnú nótu“) a konečně text *Vůně* je pozoruhodný tím, že v něm naopak úvodní segment tvoří osamocená trochejská stopa, po níž následují stopy daktylské („V tůni nad mlýnskou struhou...“)

Nakonec je třeba znovu zopakovat, že mezi texty se smíšeným metrem texty a daktylotrochejskými, tak jak je zde chápeme, neexistuje příliš ostrá hranice a že v zásadě jde u obou druhů textů o jediné: o využití i těch rytmických možností hudby, které by v rámci omezeného inventáře českých rozměrů jinak nepřípadaly v úvahu. Dlužno přitom poznamenat, že tento způsob hudebního a veršového experimentování byl příznačný zejména pro Krylovu ranou tvorbu.

3.3.3.7 *Texty nemetrické*

Deset textů z Krylova odkazu, které nám zbývá probrat, lze v rámci písničkářovy poetiky považovat za nejpříznakovější, i když svým způsobem v nich Kryl pouze dovedl do krajnosti tendence, které jsou pro jeho verš charakteristické. Až na výjimky je totiž jejich nemetričnost způsobená kombinací dvou faktorů, které se uplatňují téměř ve všech jeho písňových textech: značným, byť pravidelným, kolísáním veršové délky a určitým oslabením tónického principu. V písních *Deštivý den*, *Důchodce*, *Jidáš*, *Pták Noh* a *Stín topolů* se rozsah veršů v průběhu písně mění skutečně dramaticky, aniž by přitom docházelo k výraznému porušování zásady relativního izosylabismu. Na rozdíl od daktylotrochejů či některých jambů však spolu jednotlivé verše netvoří vyšší rytmické celky a distribuce přízvuků je v nich buď zcela nahodilá, nebo málo výrazná a bez dostatečné souvislosti s tradičními českými metry. To ovšem neznamená, že v těchto textech není možné vysledovat trochejské, daktylské či daktylotrochejské tendence. Zejména kombinace dvoudobé a třídobé rytmizace je pro verše těchto písní charakteristická.

Pro většinu výše jmenovaných textů platí, že navzdory tendenci k relativnímu izosylabismu se v nich objevuje přeci jen větší množství slabičných odchylek, než je pro Kryla charakteristické. U písní *Kain IX.* a *Vůně* už pak můžeme vyloženě hovořit o inklinaci k asylabičnosti, která je zde hlavní příčinou nemetrického vyznění textů. Tato pro Kryla netypická benevolence k sylabismu verše může být pro nás signálem, že on sám chápal jejich formální výstavbu liberálněji než u většiny své tvorby. Podobně nekrylovsky působí i text *Balady Manoně*, u nějž je v závěrečné části princip strofické výstavby nahrazen principem stichickým. Jiný případ představuje text *Ukolébavky*, jejíž verš se co do délky neproměňuje nijak drasticky (dochází nicméně ke dvěma sylabickým nepravidelnostem ve druhé sloce), avšak rozmístění přízvuků naprosto neodpovídá žádným konvenčním schémátům. *Ukolébavka* dobře reprezentuje typ sylabizujícího verše v Krylově díle. Poslední písní, kterou považujeme za nemetrickou, je *Okupační popěvek*. Ten by byl zcela pravidelným dvoustopým daktylem, kdyby ovšem ve třech případech nepřípadala nedůrazná doba metra na první (těžkou) dobu taktu. Děje se tak pochopitelně za účelem parodie,

ovšem z hlediska písňové metriky jde o jev problematický, který se u Kryla snad nikde jinde nevyskytuje.

Kromě tří posledně jmenovaných případů spočívá tedy nemetričnost Krylových písňových textů v kombinaci dvou faktorů: značné proměnlivosti délky veršů a nepravidelné distribuci slovních přízvuků. Text *Ukolébavky* tedy jako by stál na jedné straně spektra: té inklinující k absolutnímu izosylabismu (pravidelně se střídají co do rozsahu téměř identické šesti a sedmislabičné verše), avšak lhostejné k přízvučné stránce verše. Mohl by to vlastně opět být text se smíšeným metrem, v němž by alternovaly útvary T3Ž, J3M a J3Ž, kdyby ovšem zejména poslední stopa „trochejských“ veršů nenesla ve většině případů zcela anti-trochejskou podobu WS.

Spinkej synáčku spi	(T3Ž)
zavři očička svý	(T3Ž)
dva modré květy hořce	J3Ž
jednou zšednou jak plech	(T3Ž)
zachutná tabákem dech	(T3Ž)
a políbení hořce.	J3Ž
Na zlomu století	J3M
v náruči zhebkne ti	J3M
tvá první nebo pátá	J3Ž
než kdo cokoli zví	(T3Ž)
rány se zajizví	(T3Ž)
a budeš jako táta	J3Ž

Ještě více vynikne sylabizující povaha verše této písně, ocitujeme-li první část druhé sloky, v níž je při zachování stejného slabičného rozsahu porušena metričnost také útvaru J3Ž:

Spinkej synáčku spi	(T3Ž)
zavři očička svý	(T3Ž)
máma vypere plenky	(J3Ž)

Naopak v textu *Jidáše* se střídají verše s velmi rozkolísanou délkou, a to už samo o sobě vyvolává dojem nepravidelnosti, byť jde o alternaci zcela zákonitou:

Noc jako sluj
vteřin šest
do svítání
pysk
zpocený
vzývá podsvětí
ó ďáble můj
mrtvo jest
slitování
snad zisk
splacený
zradu mou posvěť

I v tomto případě je však možné odhalit ve struktuře textu rytmicky smysluplnější celky. Ať už je ale budeme chápat daktylotrochejsky, nebo jambicky, tónická faktura bude v obou případech modelovému rozmístění přízvuků značně vzdálena:

Noc jako sluj		D2M (J2M)
vteřin šest do svítání		D2Ž (J3Ž)
pysk zpocený		T2Ž (J2M)
vzývá podsvětí		D2 (J3M)
ó ďáble můj		D2M (J2M)
mrtvo jest slitování		D2Ž (J3Ž)
snad zisk splacený	(1)	T2Ž (J2Ž)
zradu mou posvěť		D2 (J3M)

Pro úplnost výkladu věnovaného písňím s oslabenou metričností je třeba připomenout oba texty z raného období psané volným veršem, *Hanibala* a *Pomník slzy*. Jak jsme ale již napsali, nejde vlastně ani tak o písňové texty, ale spíš o recitativy, a proto nepovažujeme za velké zjednodušení, vypouštíme-li je z našich úvah. Jediným skutečným písňovým textem, který alespoň vzdáleně připomíná uvolněnou poetiku šafránovské generace, zůstává *Kain IX.*, co do své inklinace jambický text, avšak s řadou sylabických i tónických odchylek, které můžeme demonstrovat citací prvních dvou slok písňě:

Jsem pán a císař Kain Devátý
a tyran z Boží vůle
a ne-li z vůle Boží
tedy pak tomu chtěl d'ábel
jsem pán a císař Kain Devátý
a k tomu, ke vši smůle
i vrah - to kvůli noži
který odnesl si Abel
bratr můj

Ten den zněl krutě kornet andělův
tvůj oheň marně hoří
vždyť plamen končí v pekle
a má zelenavý nádech,
tu Satan zhasil oheň Abelův
a spárem který boří
můj nůž mi vyrval vztekle
a už odnášel si ho v zádech
bratr můj

Texty polymetrické, metricky smíšené, daktylotrochejské a nemetrické představují jakousi odvrácenou stránku Krylova verše: nepočetnou (22 % celkové písňové tvorby), silně hudebně orientovanou, experimentující. Vznikaly napříč celým Krylovým tvůrčím životem, nicméně zdaleka nejvíc jich spadá do jeho raného období, inspirovaného jazzem a snad také poznamenaného faktem, že se veršové technice teprve učil. Když později v tomto ohledu dosáhl absolutního mistrovství, přeci jen se občasného použití liberálnějších veršových útvarů nevzdal a alespoň do jisté míry tak vyvažoval někdy až příliš stereotypní rytmus svých (nejen) písňových textů. S věkem sice těchto vybočení z mantinelů metrických pravidel ubývalo, avšak schopnost plodně a působivě jich využít Kryla neopustila ani na konci 80. let, kdy vznikla např. právě výše analyzovaná *Ukolébavka* (1989).

3.4 Sloka a rým

3.4.1 Úvodní poznámky

Krylovým rýmem obecně jsme se zabývali v kapitole věnované základním rysům písničkářovy poetiky. Tam jsme konstatovali, že s velkou důsledností dodržoval jak přítomnost rýmových souzvuků samu o sobě, tak i ortodoxní pravidla pro jejich tvoření. Krylův rým se nadto vyznačuje sklonem k bohatosti (tj. ke shodě opěrných souhlásek i dalších hlásek směrem „doleva“), a dokonce i k poměrně vysoké frekvenci shod ve vokalické kvantitě rýmových souzvuků. Bylo by však nad rámec naší práce zabývat se těmito jevy podrobněji. Čemu naopak musíme věnovat více pozornosti a prostoru (a to v míře mnohem větší než posléze u mladšího Nohavici), je strofická organizace Krylových písní, tj. způsob, jakým verše spojoval do rozsáhlejších celků. Kryl si totiž v tomto ohledu počínal tak vynalézavě a rafinovaně, že bychom pro to těžko hledali v moderní písňové tvorbě obdoby.

Zdaleka nejvíce v oblíbě měl střídavý rým, který představuje základní rýmový vzorec u 40 % jeho písní a v absolutním smyslu (tedy též jako součást či varianta jiných rýmových schémat) ho nalezneme u 52,6 % jeho písní. Na první pohled se zdá, že obliba tohoto schématu není u písničkáře ničím zarážejícím. Když však vezmeme v úvahu mimořádnou přesnost Krylova rýmu, který si nevypomáhá dokonce ani rafinovanými rýmy dekanonizovanými, pak se tento způsob strofické organizace začne jevit jako relativně náročný, neboť všechny verše zde musejí mít své rýmové protějšky. Proto se v lidové poezii, krom toho, že rýmy v ní bývají nezřídka nahrazovány asonancemi, značné oblíbě těší rým přerývavý, který se ve výsledku rýmu střídavému blíží, avšak jehož předností je, že počet rýmových dvojic potřebných k jeho realizaci klesá na polovinu. Poměrně přesvědčivým dokladem toho, že Krylovy písně mají v mnoha ohledech k písni lidové dost daleko, je absence tohoto schématu v jeho tvorbě. Samostatně se rým přerývavý u Kryla nevyskytuje vůbec, jako součást složitějších konfigurací pak pouze třikrát.

Stejně tak malou frekvenci má v Krylových písních další druh rýmové distribuce, který bychom u písničkáře očekávali, totiž rým sdružený. Čistě sdružený rým nalezneme u pouhých čtyř, respektive pěti Krylových písní, většinou málo známých a často více či méně napodobujících lidovou poezii. Jde o písně *Jednou, dvakrát*, *Jupí, jupí* a *Jupí, jupí II* (dva texty na touž melodii), *Písničkářský bacil* a *Vzkázali mně hradní páni*. V kombinaci s jinými rýmovými schématy je pak sdružený rým přítomen v písních *Habet*, *Mořská kráva*, *Píseň pro Blbouna Nejanýho* a *Ted' když máme, co jsme chtěli*. Přesto se tento způsob rýmování u Kryla vyskytuje častěji, než je na první pohled zjevné. Velký počet jeho osobitých rýmových konfigurací, o nichž bude řeč později, je totiž založen na sdruženém rýmu – často s efektem rýmu obkročného, který v čisté podobě u Kryla chybí úplně.

3.4.2 Postupná rýmová schémata

Jako pro písničkáře vyloženě neobvyklý se jeví mimořádně vysoký výskyt rýmu postupného v Krylových písních, zejména typu ABCDABCD. Ten se objevuje v každé páté Krylově písni, přesně u 20,13 % z nich. Téměř u 8 % svých písní dále Kryl užil postupného rýmu ABCABC a u 4,2 % písní postupného rýmu vyšších řádů (ABCDEABCDE a ABCDEFABCDEF). Bezmála v jedné třetině Krylových písní tedy nalezneme některou z obdob postupného rýmu. Neobvyklost tohoto rýmového schématu v písňových útvarech moderní populární hudby tkví v tom, že v mnoha případech je poslech písni takového druhu velmi náročný na soustředění ze strany recipienta. Čím vzdálenější si rýmem spojené verše jsou, tím obtížněji lze rýmovou shodu zachytit a dokonce daný text vůbec rozpoznat jako rýmovaný. Rým přitom představuje v písňové tvorbě prvek víceméně obligatorní, respektive jeho absence je vždy vnímána jako vysoce příznaková. Normována není ani tak kvalita, která často bývá velmi rozkolísaná, jako spíš přítomnost rýmu sama. Rým může být i velmi sporadický, nepřesný, může být do značné míry nahrazen asonancemi, ale bez nějakého druhu souzvuku na koncích veršů bude ve většině případů píseň považována buď za neúplnou, nebo za umělecky příliš revoluční, případně provokativní či recesistickou. Kryl se tak použitím postupného rýmu vyšších řádů v první řadě vystavoval nebezpečí, že jeho precizní rýmová technika nebude posluchačem vůbec zaregistrována, jeho texty nebudou včas rozpoznány jako rýmované a v posluchačích převládne dojem, že zde mají co do činění s písněmi buď příliš avantgardními, anebo prostě nepovedenými, v každém případě vzdálenými písňové konvenci.

I když je ale rýmová organizace včas odhalena a píseň se tak pro recipienta stane přehlednější a co do své výstavby srozumitelnější, vyvstává před vnímatelem nový úkol: podržet v paměti řadu předchozích veršových zakončení a průběžně (*postupně*) je přiřazovat k jejich rýmovým protějškům jednoho po druhém jdoucích veršů. Zatímco v případě psaného verše má čtenář možnost zachytit rýmové schéma okamžitě a jakoby najednou ještě než začne číst, a to mu od samého začátku pomáhá v četbě, kterou navíc zdatelně usnadňuje možnost vracet se k předchozím veršům a případné mezery v paměti doplnit o aktuální vjem, v případě auditivní recepce nic takového možné není. Posluchač je odkázán jen na svou paměť. Neztratit za takových podmínek celistvost písně a přehled o způsobu, jakým je strukturována, nelze než na úkor vystupňování koncentrace. Jedním z důsledků je, že pozornost se tak přesouvá od toho, o čem píseň vypráví, jaký je její smysl, ke způsobu její výstavby, jejíž samozřejmost se tak ztrácí a stává se problematickou. Velmi však záleží na dalších okolnostech: na délce veršů, na tempu písně, na kvalitě rýmů. Nevyjde-li písničkář v těchto bodech posluchači vstříc, může se stát, že píseň zazní do prázdna, nebude jí

rozuměno. Na druhou stranu, když se posluchač s písní dobře seznámí, může posléze v takové organizaci nacházet velké estetické uspokojení. Každopádně je však třeba několikery poslech – a tím užití tohoto rýmového principu v mnohém odkazuje k literatuře.

Že si Kryl mohl být úskalí postupného rýmu vědom, lze demonstrovat na písni *Jidáš*, v níž je užito schématu ABCDEFABCDEF. Rýmují se zde tedy vždy n-tý verš s veršem n + 6-tým (první se sedmým, druhý s osmým atd.). Pro názornost ocitujme první sloku:

Noc jako sluj
vteřin šest
do svítání
pysk
z pocený
vyzývá podsvětí
ó d'áble můj
mrtvo jest
slitování
snad zisk
splacený
zradu mou posvětí

Ačkoli je tato sloka rozdělena do dvanácti veršů, sestává z pouhých třiačtyřiceti slabik (v desátém verši jedna slabika přebývá), které by například v případě pětistopého trocheje, tedy útvaru standardní délky, daly dohromady toliko jedno čtyřverší. Prvním prostředkem, kterého Kryl používal, chtěl-li součástí písně učinit některý z náročnějších postupných rýmů a umožnit zároveň posluchači dané rýmové schéma vůbec identifikovat a v průběhu písně sledovat, bylo dramatické zkrácení jednotlivých veršů. V *Jidášovi* je tato eliminace délky verše dovedena do krajnosti, například čtvrtý verš tvoří dokonce pouze jediná slabika, délka ostatních se pohybuje v rozmezí od tří (s výjimkou nepravidelného desátého verše, který má slabiky dvě) do šesti slabik.

Jiný postup uplatnil Kryl v refrénu písně *Kyselý sníh*. I zde je sice délka veršů redukována, přeci jen se však již blíží obvyklému písňovému rozsahu: dvanáctiveršový celek čítá šedesát slabik, v průměru tedy vychází pět slabik na verš. Strofické kompaktnosti refrénu nicméně výrazně napomáhá skutečnost, že Kryl spojil asonancemi jednak první, druhý a šestý, a dále třetí a čtvrtý verš – načež postupný rýmový efekt zajistí, že se tytéž asonance zopakují i v druhé polovině strofy:

Do listů jív
kyselý sněh
zvolna se vpíjí
nehybný čas
rezavých trav
hubených žní
vše jako dřív:
lkající smích
s ohnutou šíjí
zlomený vaz
skloněných hlav
v lavině dní

Ačkoli Kryl jinak asonancemi rýmy zásadně nenahrazoval, zde jich mistrně využil, nikoli ovšem jako substituent rýmu, nýbrž jako přemostění mezi již relativně značně vzdálenými rýmujícími se verši. Kdyby použil plnohodnotné rýmy, zničil by postupný efekt, bez eufonického pojítka (zvláště řetězec šesti vokálů „í“ na koncových iktových pozicích veršů představuje z hlediska recipientského doslova Ariadninu nit') by mohlo dojít k zastření zvukové kompaktnosti strofy – jevu, který by zvláště v případě refrénu mohl být považován za velmi rušivý.

Výše jsme mezi faktory, které usnadňují recepci postupného rýmu, uvedli též preciznost rýmových shod. Ta, jak už víme, je u Kryla tak jako tak na neobyčejně vysoké úrovni. Přesto pohlédneme-li ještě jednou na úryvek z *Kyselého sněhu* a zaměříme se tentokrát na vokalickou kvantitu, zjistíme, že je v tomto případě dodržena bezezbytku. V kontextu české rýmované tvorby dvacátého století jde o jev vyloženě neobvyklý, neboť shoda v délkách samohlásek není již po dlouhá léta součástí rýmové normy, ale ani u Kryla, třebaže jeho rýmy vykazují jistou tendenci k respektování vokalické délky, by taková stoprocentní „bezchybnost“ neměla zůstat bez povšimnutí. Podobně je tomu v refrénu slavné písně *Marat ve vaně*, kde sice jednu odchylku v samohláskové kvantitě nalezneme, avšak v tomto případě (jde o rýmovou dvojici „ramena – znamená“) je odlišnost v délce koncové samohlásky vykompenzována bohatostí rýmu – shodou opěrné souhlásky „m“ a dokonce i vokálu „a,“ který jí předchází. Krom tohoto případu, který má za výsledek trojslabičný rým, Kryl v refrénu *Marata* obohacuje rým o asonanci na třetí slabice od konce

ještě u dalších dvou rýmových párů. V polovině všech rýmových dvojic tu tedy vzniká eufonicky velmi silná konfigurace: trojslabičná asonance + dvojslabičný rým.

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

V poslední písni, v níž Kryl postupně zrýmoval dvě šestice veršů, nalezneme řešení blízké refrénu *Marata*, pouze bez podpůrných asonancí. Jde o píseň *Znamení doby*, ve které Kryl mezi sloky rýmované též postupně, avšak podle schématu ABCDABCD, vložil strofu s odlišnou melodií a o dvě rýmové shody rozšířeným postupným rýmem, kterou bychom mohli dost dobře označit anglickým termínem „bridge.“

Zástupy lidí
jdou pozpátku vpřed
tak jako **rací**
zbabělost – **hostii**
každý si pozvedá
pálí ho dlaň
mnozí se stydí
že stavěli svět
některý **zvrací**
dávaje **bestii**
ze svého oběda
povinnou daň

Tentokrát zde nalezneme dvě rýmové dvojice, v nichž není respektována vokalická délka, avšak v prvním případě je rým opět zvýrazněn shodou opěrné souhlásky a navíc též dvojslabičným rýmovým echem. Druhá odchylka v délce samohlásky takto vykompenzována není, ovšem v úryvku se nachází ještě jeden bohatý rým, který přispívá k celkové eufonii strofy.

Alespoň částečně tedy Kryl, ať vědomě či nevědomě, napomáhal plynulosti a srozumitelnosti svého postupného rýmu také vystupňováním rýmové techniky samé, zesílením rýmových shod, a to do té míry, v jaké byl oslaben prostředek zřejmě nejdůležitější – totiž zkrácení délky veršů. Je možné, že právě proto v *Jidášovi*, písni se značně redukováným rozsahem veršů, nalezneme mnohem více odchylek ve vokalické kvantitě rýmujících se slov než v právě ocitovaných refrénech, jejichž verše jsou přeci jen podstatně delší – a bylo tedy třeba jejich rýmy nějak zvýraznit.

Mezi činiteli usnadňujícími recepci postupného rýmu bylo zmíněno také tempo. V souvislosti s ním je možné konstatovat, že jako relevantní se jeví relace mezi tempem a délkou veršů, o níž u probíraných písni platí: čím delší verš, tím svižnější tempo. Ačkoli opět nevíme, zda se jednalo o záměr či nikoli, je evidentní, že i v tomto bodě vycházejí písňe vstříc posluchači.

Vrátíme-li se ještě k písni *Znamení doby*, ozřejmí se nám na jejím příkladě poslední závažný faktor, který ovlivňuje vnímání složitějšího postupného rýmu. Ačkoli rýmu „pozvedá/oběda“ chybí k absolutní přesnosti shoda v koncovém vokálu, přesto se jedná v kontextu dané sloky zřejmě o nejdůležitější rýmovou dvojici. Rým není totiž koneckonců jen zvukovou jednotkou, ale je zapojen také do sémantiky textu. Obrat „zbabělost – hostii / každý si pozvedá,“ je natolik nečekaný, natolik obrazný a úderný zároveň, že posluchač možná ani nepotřebuje žádný další prostředek k tomu, aby si zakončení tohoto verše zapamatoval a asocioval si jej s veršem „ze svého oběda.“ Celé dvanáctiverší je skvělou ukázkou, jak lze zkombinovat prvek neočekávanosti s velmi ostrou, plastickou a srozumitelnou obrazností, i když by snad někdo mohl ve verších „některý zvrací / dáváje bestii / ze svého oběda / povinnou daň“ spatřovat mírné překročení hranic dobrého vkusu. Ve srovnání s nevýraznou a snad poněkud omšelou metaforikou refrénu *Kyselého sněhu* je přirozeně znějící, a přesto silná obraznost této pasáže, stejně jako refrénu *Marata*, obzvláště nápadná.

To byla čtveřice případů, v nichž Kryl použil postupný rým typu ABCDEFABCDEF. Napsal také dvě písňe s rýmem ABCDEABCDE, ve kterých je, podobně jako v *Jidáši*, komplikovaný postupný rým základním organizačním principem sloky, čili hlavním rýmovým schématem písňe, nikoli jen refrénu či jednostrofového

intermezza. Jedná se o *Bílou horu* a jednu z nejslavnějších Krylových písní *Morituri te salutant*. Podobně jako u písně *Jidáš*, také zde se setkáváme se značně redukováným rozsahem. Rým písně *Morituri te salutant* se navíc vyznačuje silně substantivní povahou.

Pasáž věnovanou Krylovým postupným rýmům uzavřeme několika stručnými poznámky na adresu jednoho z jeho nejoblíbenějších rýmových schémat, postupného rýmu typu ABCDABCD, který se, jak jsme již zmínili, objevuje téměř ve 20 % jeho písní. Z nejznámějších jmenujme například *Babylon*, *Číslo na zápěstí*, *Maškary*, *Srdce a kříž* či *Tak vás tu máme*. Z hlediska recipientského jde přeci jen stále ještě o náročnější způsob strofické organizace, než který představují nejrozšířenější rýmové vzorce (rým střídavý, sdružený a přerývavý). Tím spíše to platí v případě, kdy je rýmovaný text určen primárně k recepci auditivní. Proto jsme také výše napsali, že u písničkáře je taková obliba postupného rýmu zarážející. Kryl právě probírané schéma užíval podstatně častěji než rým sdružený či přerývavý, které se zdají být písňovému žánru mnohem přiměřenější. Kryl však, zdá se, postupný rým typu ABCDABCD jako problematický necítil. Podíváme-li se totiž blíže na výše vyjmenované písně, zjistíme, že se zde žádný z prostředků, které jsme v souvislosti s překlenutím úskalí složitějších typů postupného rýmu probírali, významnější měrou neuplatňuje. Rozsah verše je standardní, tempo se píseň od písně liší, výskyt bohatých rýmů i odlišností v kvantitě rýmujících se vokálů odpovídá statistickému průměru, podpůrné asonance absentují, ani z hlediska syntaxe, ani z hlediska sémantiky rýmu nejsou tyto písně výjimečné způsobem jako *Morituri te salutant*. Tím spíš zřejmě považoval Kryl za zcela přirozenou součást svého uměleckého arzenálu postupný rým typu ABCABC, kterým se zde proto už nebudeme zabývat.

3.4.3 Složitější rýmové vzorce

Lze zřejmě přijmout předpoklad, že v rýmované veršové produkci vůbec, a písňové zvláště, představuje čtyřverší základní strofický celek, a tudíž také určité měřítko bezpříznakové vzdálenosti rýmujících se veršů. Abychom byli přesnější, v drtivé většině případů neleží mezi dvěma verši svázanými rýmovou shodou více než dva jiné verše, a tento rozestup mezi oběma členy rýmové dvojice lze považovat za pomyslnou hranici mezi tím, co je vnímáno jako bezpříznakové, a tím, co získává v různé míře na problematičnosti. Jinými slovy, rýmy realizované uvnitř čtyřverší jsou pocíťovány jako „přirozené,“ neproblematické, čím víc naopak vzdálenost rýmem spojených veršů narůstá, tím artistněji se taková organizace jeví, o to „nepřirozeněji“ může působit. Za jistých okolností pak vztah zvukové shody na koncích veršů nemusí být posluchačem vůbec rozpoznán.

Už postupný rým typu ABCDABCD představuje rýmování přes hranici čtyřverší, jak ale ukázal náš rozbor, zdá se, že sám Kryl jako problematický pocíťoval až vzorec ABCDEFABCDEF. Strofu založenou na schématu ABCDEABCDE potom bude pravděpodobně nejlépe pokládat v rámci Krylovy poetiky za přechodný útvar, který vyzkoušel jen dvakrát. Krylovo rýmové umění se nicméně nerealizovalo toliko na tradičních rýmových schématech. Často užíval také strof organizovaných na základě specifických rýmových vzorců, někdy velmi rafinovaných a často rýmujících daleko přes hranici čtyřverší.

Nepříznakovou vzdálenost mezi členy rýmových dvojic zachovává nejoblíbenější z Krylových schémat tohoto druhu, objevující se v textech některých amerických jazzových šlágrů a v anglicky psané lyrice vůbec, které bychom mohli nazvat sdruženě-obkročným a zapsat vzorcem AABCCBDDEFFE. Jako jediné rýmové schéma jej použil v písních *Vasil*, *Ukolébavka*, *Braniboři v Čechách*, *Vůně*, v kombinaci se strofami organizovanými podle jiného rýmového principu pak v dalších pěti: *Dachau blues*, *Genech*, *Jedůfce*, *Martině v sedmi pádech* a rané *Monice*. Pro ilustraci ocitujme například třetí strofu *Martiny*.

Svět dává nerad Martino
zadarmo nebo lacino
však poznáš s lety
že čas i kámen rozhlodá
a poušť když jedno zřídlo dá
vyrostou květy
až svět mne steskem obklopí
dám si tvou kytku do klopy
jak kážou mravy
po vzoru starých Habánů
připiji vínem ze džbánu
na tvoje zdraví

Krylovým druhým nejoblíbenějším složitějším rýmovým vzorcem, kde se navíc setkáme také s rýmováním přes hranici čtyřverší, představuje schéma AABCDDBC. Jako výlučný rýmový princip jej nalezneme u *Písně pro Zuzanu* a v *Puškách a dělech*, v kombinaci s jinými typy rýmu pak v *Písni o žrádle*, *Lásce*, *Žalmu 71.*, *Pietě* a *Stéblu pšenice*. Jako příklad nám může posloužit refrén *Žalmu 71*.

Nebe je růžové
po cestě křížové
snad konečně spočinem
jak pšenice v klásku
spočinem bez hněvu
přirostlí ke dřevu
vždyť nejtěžším zločinem
je hlásati lásku

V pěti písních Kryl vystavěl svou strofu tak, že zkombinoval rým střídavý se sdruženým a získal schéma ABABCCDD. Týká se to písní *Okupační popěvek*, *Přeludium*, *Kateřina*, *Ohraný kus* a *Kádrují mě/Kandidují* (jde vlastně o dva texty na tutéž melodii). Z hlediska rýmové kombinatoriky náročnější variací tohoto schématu pak je vzorec ABABCCAA, který nacházíme v textu *Sametového jara*. Jako ukázkou citujeme třetí sloku:

Je jaro – ledy plovou
s narkózou do žíly
a s maskou sametovou
jde ústup zdvořilý
a na mohyle něhy
mráz uhrabává sněhy
jež zimu přežily
jež zimu přežily

Poměrně komplikované je rýmové schéma AABCCDEEBFFD, které Kryl použil dvakrát, totiž v písní *Bivoj* a *Žalm za Marilyn Monroe*. Setkáváme se zde opět s rýmem přes hranici čtyřverší, tentokrát je už vzdálenost obou členů rýmové dvojice značná. Za příklad nám může posloužit pátá a šestá sloka *Bivoje*.

Povím třemi slovy
co se Přemyslovi
povedlo
jeda v čele voje
našel u Bivoje
Libuši

Líba drapla dýku
křikla na vladyku:
„Nemehlo!
Gdě si bol tak dlho?“
Bivoj popadl ho
za uši

Na hrb si ho hodil
pak se k hradu brodil
potoky
znaje našlápne-li
někde na šrapnely
vyletí
jeden vylekanec
zařval: „hele kanec
divoký!“
pak to ohlodali
do knížek to dali
pro děti⁴²

Strofa, v níž jsou rýmy distribuovány podle schématu AABCA, je rozšířenou formou původně anglické poezie nesoucí název „limerick.“ Kromě vlastní písně *Limericky* ji Kryl užil ještě v dalších dvou případech, v hříčkách *Čardáš* a *Já mám svou panenku*, které vztah ke své inspiraci nedávají najevo tak bez obalu, proto snad není nemístné uvést je zde, v kontextu specifických rýmových vzorců. Ostatně též proto, že se přeci jen v rámci české poezie jedná o formu poněkud exotickou, třebaže nikoli úplně cizí.⁴³

Kryl napsal ještě dalších 17 písní, jejichž rým je organizován na základě nějakého složitějšího či méně rozšířeného schématu, zpravidla použitého v tom kterém případě pouze jednou a již nikdy zcela nezopakovaného. Bylo by ovšem zbytečné a únavné provádět zde výčet všech těchto ojedinělých strofických forem. Uveďme pouze ty nejnámější. Podle

⁴² „Rýmová“ dvojice povedlo/nemehlo z páté sloky je jednou z mála v Krylově díle, které lze klasifikovat jako nepřesný rým. O to více zaráží, že jej nacházíme v případě, kdy mezi rýmujícími se slovy leží pět (respektive šest) veršů, a tudíž bychom očekávali spíše zesílení rýmové shody. Proto též citujeme i navazující šestou sloku, aby bylo zřejmé, že na dané pozici má rým skutečně být. Krom toho, Krylův apokryf jistě stojí za dokončení.

⁴³ Nádherné limericky najdeme například v jedné z „písniček bez muziky“ Emanuela Frynty nazvané *Staří známí*.

schématu AABCCBDDEEB se rýmuje píseň *Elegie*. Text inspirovaný návštěvou Tyrolska ovšem k památce národního klasika nepřistupuje tak docela pietně, i když dokazuje, že jeho autor se od bravurního satirika a pamfletisty mnohé naučil.

Na klíně Polyxenu
zajel jsem do Brixenu
na **lyže**
teď piju slivovici
hýčkaje krasavici
z **Adiže**
a než jí zrudnou víčka
z tyrolského
vzpomenu na Havlíčka
Borovského
namísto Elegií
myslím však na orgii
v **negližé**

Vidíme, že členy rýmové dvojice *Adiže/negližé* od sebe dělí dokonce šest veršů. Obdobný jev nalezneme i v textu písně *Lilie*, jehož rýmové schéma je, na rozdíl od sdruženě-střídavého rýmu *Elegií*, kombinací rýmu postupného se střídavým.

Než zavřel bránu
oděl se do oceli
a zhasil **svíci**
bylo už k ránu
políbil na posteli
svou ženu **spící**
spala jak víla
jen vlasy halily ji
jak zlatá žíla
jak jitra v Kastilii
něžná a bílá
jak rosa na lilii
jak luna **bdící**

Situace je zde, stejně jako u všech Krylových písní se speciálními rýmovými schémata, v nichž se rýmuje přes hranici čtyřverší, jiná než u postupného rýmu. Zatímco v druhém případě si posluchač musí zapamatovat řadu po sobě jdoucích konců veršů, které spolu nijak nesouvisejí, a dokud se nezačne odvíjet druhá polovina sloky, zdají se být zcela nahodilé, v případě většiny Krylových písní se zvláštními distribucemi rýmů se od samého počátku rýmuje podle známých schémat, často s omezeným počtem rýmových shod, jejichž opakování značně usnadňuje recepci. V *Elegiích* nacházíme rýmovou řadu na lyže/Adiže/negliže, v *Liliích* svíci/spící/bdící. Obě procházejí napříč celou strofou a způsobují, že značný rozestup mezi druhým a posledním článkem řetězce není při poslechu písní téměř postřehnutelný.

Zvláštní způsob rýmové organizace byl zvolen také pro strofu slavné písně *Salome*. Jde o schéma AABBCDDEEC. Text jsme již citovali, a navíc je tak známý, že by snad bylo zbytečné se k němu vracet.

Vedle právě probraných případů a postupných rýmů počínaje typem ABCDABCD a komplikovanějších, překročil Kryl „normální“ dvouveršový rozestup mezi rýmujícími se verši také tam, kde rýmuje přes hranici sloky. To se týká jedenácti jeho písní s tím, že v drtivé většině jde pouze o strofické rozvinutí snadno identifikovatelného rýmového principu.⁴⁴ Někde je však situace složitější. V písni *Ruka je most* narazíme na rýmovou dvojici, kterou od sebe dělí deset veršů, a rýmovou shodu tak není zcela snadné zaznamenat.

Zima je, králíčku,
dravci jsou němí,
příteli, človíčku
v sousední zemi,
taky tě bijí?

Bradatý mnich

⁴⁴ Jmenovitě jsou to písně: *Kostelní věž*, *Ostrov pokladů*, *Bratříčku zavírej vrátka*, *Buffalo Bill*, *Gulášová polívka*, *Nechej ho spát* a svými posledními dvěma strofami také *Král a klaun*. Rýmová schémata v nich uplatněná klasifikujeme jako interstrofická na základě Rýmského zápisu. Ten vychází z hudebního členění písní a kompaktní, rýmem stmelené celky rozděluje v místech, kde se nachází delší hudební předěl. Jde ovšem do značné míry o věc interpretace, například sloku *Salome*, v Rýmského zpěvníku zapsanou schematicky AABBCDDEEC, by bylo odůvodněně možné chápat jako dvě sdruženě rýmované sloky spojené interstrofickým rýmem C/C. Píseň *Potkal jsem svou tchýni* je naopak zapsána takto: AAB-CCB, přestože by celou tuto sekvenci bylo možné pokládat též za sloku jedinou. V každém případě u posledně jmenované písně nemáme co do činění s rýmováním přes hranici čtyřverší. To platí i pro píseň *Strejček Strach a teta Obava* se slokou AABBA. Přesto mezi písně s interstrofickým rýmem patří, neboť rým označený symbolem „A“ je průběžný, opakuje se ve všech deseti slokách písně. Poslední verš každé sloky zůstává neměnný a znění tohoto refrénu je identické s názvem písně. Na konci prvního a druhého verše pak nalezneme dvacet slov rýmujících se s nominativem slova „obava.“ Píseň je dalším dokladem Krylova rýmového umění.

a zkřížené hnáty
a zamrzlé kaluže v lomu
na poli sních
a nad sněhem dráty
a stopy, jež nevedou domů.

Pole nám zdupala
kopyta koní,
z nebe se sypala
slova, jež zvoní,
když vodku **pijí!**

V případě jedné Krylovy písně je však třeba mnoha poslechů (není-li k dispozici zápis textu), než se rýmové shody (zvláště jedna) stanou zjevnými. Jedná se svým způsobem o formální experiment, byť zcela odpovídající Krylovu stylu, který (celkem pochopitelně) zůstal v rámci písničkářova díla osamocen. Jde přitom o relativně známou píseň, zařazenou do výběru *To nejlepší z roku 1993*, *Bludný Holand'an*, o níž nelze říci, že by působila nějak avantgardně. Abychom její formální výstavbu učinili názornou, ocitujeme text celý.

Pod branou vítězů
co nikdy nevyhráli
bez zlatých řetězů
a zvonů z katedrály
zelení molodci
z romance iluzorní
po matce sirotci
po otci bezprizorní
hrajme v **karty**

Růžový kavalír
uprostřed paviánů
odhodil bandalír
a šavli z porcelánu
svět civí na zátku

zatímco setmělo se
pasy jsou v pořádku
a whisky na podnose
s tyčinkou **na rty**

Hrajeme hbitě
o dvojité es-
tvar hadího hřbetu
či gotických sošek
flinty jsou v žitě
a na hlavních rez
a svoboda je tu
vždyť bijem se o šek
- toť zvyk!

Dva centy životů
a slunce sbohem dává
hledáme jistotu
které se nedostává
na hrdle znamení
obojku otrokova
lezeme shrbení
zaliti do olova
jakési **víry**

Paměť je v bankrotu
a z domu nevychází
čest stojí u plotu
a kamením se hází
cít s hlavou hovězí
vybírám popelnice
a pravda? Vítězí!
slepá jak řeholnice
oděná v **díry**

Rezavé ráno
a mlha jak med
tak podivně sladko
jak z chrlení krve
čteš co je psáno
až k písmenu Zet
už nekřičíš Matko
Je ticho jak prve
Jen vzlyk!

Máme zde dva způsoby rýmové organizace sloky. V obou případech jde o osmiverší s jednověšovým posláním, v prvním se ale verše v rámci strofy rýmují střídavě, v druhém postupně podle schématu ABCDABCD. Deváté verše všech slok nejsou do intrastrofického rýmování zahrnuty. Zatímco ovšem rýmová shoda mezi jednověšovými dovětky první a druhé a třetí a páté sloky, třebaže mezi nimi leží osm jiných veršů, začne být po několikátém poslechu pocíťována jako integrální součást rýmové výstavby, rýmová spojitost mezi posledními verši třetí a šesté sloky snad ani auditivní recepcí odhalena být nemůže. Mezi oběma verši totiž leží nevídaných šestadvacet veršů jiných, jejichž vlastní rýmová organizace sama vyžaduje mnoho pozornosti, aby mohla být náležitě vnímána, proto bude posluchač s nejvyšší pravděpodobností pocíťovat poslední verše třetí a šesté sloky jako jejich mimo rýmové schéma stojící posláním. Na teoretickou otázku, zda je vůbec možné takový typ shody pokládat za rým, je třeba odpovědět, že rým představuje fenomén, který musí být vždy situován do pomyslného prostoru mezi předpokládaným záměrem autora a očekáváním a vnímatelskou zkušeností recipienta. Fakt, že čtenář či posluchač rým neodhalí, ještě neznamena, že v textu není přítomen, stejně jako jambický verš nepřestane být jambem proto, že ho čtenář nedokáže rozpoznat. Problém nastává tehdy, když nemůžeme rozhodnout, zda je příslušná organizace nahodilá, nebo záměrná – spíše ovšem ve smyslu *intentio operis* než *intentio auctoris*. To ovšem jistě není případ Krylova díla, a už vůbec ne citované písně. V celém předchozím textu jsme stále naráželi na to, jak úzkostlivě Kryl dbal na svou rýmovou techniku, ukázali jsme, jak málo nepřesných rýmů se u něj vyskytuje, a tím řidčeji se u něj setkáme s nedodržením rýmového schématu. *Bludný Holand'an* je konečně po formální stránce tak propracovaným textem, že se možnost nahodilé zvukové shody na rýmových pozicích jeví jako vysoce nepravděpodobná. Odporovalo by to logice Krylovy tvorby i struktury dané písně. Musíme tedy připustit, že se

zde skutečně jedná o rým, byť skrytý uchu většiny posluchačů a čekající na oko „ideálního“ čtenáře.

Poslední poznámkou se vracíme k problému nastíněnému na začátku kapitoly věnované Krylově básnické technice. Sečteme-li všechny případy, v nichž Kryl rýmuje přes bezpříznakovou vzdálenost dvou veršů mezi členy rýmové dvojice, dojdeme k úhrnnému číslu 65 písní, tj. 42,56 % jeho písňové tvorby. Ve většině případů Kryl sice dokáže zajistit, aby písně při auditivní recepci zněly jako kompaktní celek, přesto je tak vysoká frekvence rýmování přes hranici čtyřverší jevem pro písňovou produkci netypickým. U Kryla se však navíc v nikoli zanedbatelném počtu případů setkáme s rýmováním velmi komplikovaným, které buď poslech písně, není-li s ní recipient dobře seznámen, znesnadňuje (to se týká zejména složitého postupného rýmu), anebo zůstává zastřené či úplně skryté, jak jsme viděli u *Bludného Holand'ana*. Zdá se, jako by některé Krylovy rýmy byly určeny spíše zraku než sluchu a byly výsledkem úsilí literáta, a nikoli písničkáře. Pokud bychom měli brát v potaz pouze formu, pak je jisté, že Karlu Krylovi označení „básník s kytarou“ náleží oprávněně.

4 Písňový verš Jaromíra Nohavici

4.1 Úvodní poznámky

Třebaže Jaromír Nohavica prohlašuje Karla Kryla za svého učitele, ačkoli na něj přímo i nepřímo odkazuje v řadě svých písní, třebaže jim je oběma vlastní velká péče o básnickou formu, která je u Nohavici neučesaná jen zdánlivě, a jazykovou vytříbenost vlastních textů, třebaže v jejich díle vedle sebe koexistují písně velmi vážné vedle písní naprosto nevážných a třebaže jsou konečně oba písničkáři moravskými, představují jejich písně dva z hlediska poetiky velmi odlišné světy. Nohavica na Kryla navazoval, to je nepochybné. Sám na to poukázal v řadě poznámek na adresu vlastního i Krylova díla, a dokonce i ve formulacích, které s písňovou tvorbou přímo nesouvisejí. A snad by bylo správnější napsat, že spíše než navazoval, se snažil s Krylem nějak vypořádat. O to pozoruhodnější je, že přes všechnu vědomou i nevědomou vazbu na staršího písničkáře tu máme poetiku zcela osobitou a v mnohém té Krylově dokonce protichůdnou. V následujících řádcích se budeme snažit tuto odlišnost vysvětlit a pojmenovat, třebaže jen z jednoho omezeného úhlu pohledu – totiž z hlediska versologie a poetiky. Nejprve je však třeba učinit několik historických a obecně estetických poznámek.

4.1.1 Historické zařazení písňové tvorby Jaromíra Nohavici

Z historického hlediska se s písňovou tvorbou Jaromíra Nohavici nepojí zdaleka takové problémy, jako tomu bylo u Karla Kryla. Náleží ke druhé, tzv. portovní, generaci českého folku, třebaže byl o něco málo starší než většina jeho kolegů, kteří na Portě debutovali počátkem osmdesátých let a zažili období největší slávy festivalu spojené s Plzní, a jeho písně byly od prvních koncertů naprosto svěbytné, originální a inspirované z poněkud jiných zdrojů, než jak bylo na tramském festivalu zvykem. Písničkáři sdružení kolem přehlídky folkové, country a tramské hudby čerpali pochopitelně především z anglo-americké hudební tradice, kdežto Nohavica vždy zdůrazňoval význam ruských autorů, Vladimíra Vysockého a Bulata Okudžavy, a samozřejmě též Kryla. Na druhou stranu pokud jde o téma, které nás zajímá – tedy písňové texty – nelze význam těchto cizojazyčných tradic příliš přeceňovat. Portovní generace totiž stojí na konci dlouhé tradice domácí umělé písně, která zejména zásluhou Voskovce s Werichem, Jiřího Suchého a nakonec Karla Kryla vždy znovu podstatným způsobem aktualizovala význam slovesné stránky písňové tvorby – a to nejen co do obsahu, ale též co do formy. Právě tato důležitost formálního aspektu

představuje, řekli bychom, podstatné pojítka mezi Jaromírem Nohavicou a většinou písničkářů druhé generace českého folku a zároveň rys, kterým se písňoví autoři sdružení kolem festivalu Porta odlišují od svých, byť tehdejšími folkovými fanoušky i mladými tvůrci samými dosud stále často až nekriticky obdivovaných, šafránovských předchůdců. A právě s ohledem na tento jistý formalismus bychom mohli Kryla nazvat předchůdcem celé portovní generace, byť Nohavica si z něj patrně vzal nejvíce.

Sám Nohavica chápal svou příslušnost k folkovému hnutí jinak, šířeji a mohli bychom říci, že spíše ideologicky. V rozhovoru pro *Mladou frontu* z roku 1983 řekl: „Zpívám folk. Ve svých písničkách se snažím zachytit běžné starosti lidí, smát se jejich slabůstkám“ (in Rauwolf 2007, s. 98). Nohavica dále tvrdí, že na konci sedmdesátých let byl jeho postoj k písničkářům portovní generace spíše kritický a že jedinou osobností českého folku, kterou znal a uznával, byl protagonista generace předchozí – Vladimír Merta. „Znal jsem Vlád'u Mertu, ten se mi velmi líbil. A pokud mi někdo pustil něco z této oblasti, připadalo mi to neumělé, amatérské, plytké po myšlenkové stránce. Necítil jsem potřebu jet třeba na Portu, protože jsem ji považoval za festival pidlíkání na banjo, a už ve čtrnácti, když jsme hráli ve škole, měli kluci banjo a znělo mi cize. Až když jsem slyšel brněnské Poutníky, mi country nástroje zazněly hudebně tvořivě. Pouhé hráčské grify mi nestačí, když hudbě chybí myšlenka. Merta byl vlastně můj komplex. Hraje tak skvěle a texty jsou tak jiné než moje, že mi vlastně bránil vstupu. Říkal jsem si, že po něm už to nemá smysl“ (ibid, s. 98).

Nebylo by možná třeba věnovat tolik prostoru Nohavicovým předchůdcům, kdyby on sám svým vzorům a vůbec všemu, co formovalo jeho tvorbu, nepřikládal takový význam a opakovaně je nečinil předmětem svých reflexí. Snad to vyplývá z jeho obecného pojetí písňové tvorby a funkce, kterou v něm sám sobě, potažmo písničkáři vůbec, vyhradil. Formuloval ho v rozhovoru pro časopis *Xantypa*, když odpovídal na otázku Adriany Křobové, zda přemýšlí někdy nad tím, že si svými písničkami zajišťuje věčnost. „O tom jsem nepřemýšlel, že pracuju pro věčnost! Já bych se spíš podíval dozadu. Jak říká můj oblíbený Exupéry, jsme součástí velkého řetězu, který je napojen od dalekých minulostí do daleké budoucnosti, a my jsme tím jedním článkem. Já spíš vidím, že jsem tím jedním kolečkem a musím držet. Kdybych puknul, tak bych to zkazil. A když už jsem se, nevím proč, stal tím jedním článkem, v oblasti písni vnímám všechny, kteří to dělali přede mnou. Proto možná sbírám staré zpěvníky a mám je rád. Skrze staré písně se dostávám ke svým dědům, pradědům. Já vlastně nepíšu nové písně v tom smyslu, jako to dělají géniové. Já píšu písně tak, jak ve mně narostly ty dávné“ (in Rauwolf 2007, s. 266).

Na internetových stránkách <http://www.nohavica.cz>, které představují jeden z významných informačních zdrojů této práce, věnoval Jaromír Nohavica celou kapitolu svého *Archivu pod lupou*⁴⁵ písničkářům, kteří jej významnou měrou formovali. Jeho výčet začíná Karlem Krylem, na jehož adresu uvádí: „Když například nahlížím pod pokličku svých raných pokusů, objevuji zcela jasně ruku Karla Kryla. Už jsem to řekl mnohokrát. Písně, které se naučíte zpaměti jako první, se vám zaryjí pod kůži, do srdce a do strun nejsilněji. Přesná Krylova práce s rýmy, strofická přísnost, monumentalita slov, údernost počínající už někde u Machara, Gellnera a Bezručě, to vše mne fascinovalo natolik, že ozvěnu, samosebou slabší, dnes slyším i ve své písni *Jednu neděli rozhýbem hory sádla* [Jde o *Velký umění*. Poznámka P. Š.], nebo *Přešel jsem plot* a mnoha dalších. I s oním všudypřítomným vojáčkem, pěšákem, kterým smýkají mocní světa a který už od třicetileté války umírá v tolika našich lidových písních, aby se později stal leitmotivem nejkrásnějších Krylových písní. (Mimochodem, proto rozumím velmi dobře Landovu pojetí Kryla a kdo jej za to odsuzuje, neposlouchal Karla Kryla dostatečně pozorně.) Jinak nejzřetelněji je slyšet „můj“ Kryl v *Mávátkách*, i s přiznaným způsobem Karlovy hry na kytaru“ (www.nohavica.cz). V tom, jak Nohavica chápe Kryla (bez ohledu na to, zda jej chápe dobře), se tedy objevuje ten samý motiv, kterým definuje své vlastní písničkářství a svoje porozumění slovu „folk“: pohled zdola, sepětí se světem „obyčejného člověka.“ Krom toho vyzdvihuje u Kryla onen formální aspekt, který jsme označili za příznačný pro písňové tvůrce druhé generace českého folku, a zasazuje jej též do jisté literární tradice – opět definované spíš formální než obsahovou či ideovou stránkou.

Je-li pravda to, co v *Archivu pod lupou* píše Nohavica o dalším českém písničkáři, Jaroslavu Hutkovi, pak zřejmě v citovaném rozhovoru z *Mladého světa* nemluvil úplně pravdu. Ve starším dokumentu tvrdil, že z českého folku mu byl znám toliko Merta – a Kryla buď nepovažoval za folkového tvůrce, nebo se domníval, že jeho vliv se rozumí samo sebou. V mladším nicméně přiznává, že s Hutkovými písněmi se seznámil na vojně, tzn. v letech 1975-1977: „...k jeho vlastním písním a k jeho způsobu koncertování jsem přičichl pořádně až na vojně v Uherském Hradišti. Ten šumící pásek z jakéhosi koncertu v Litvínově, se všemi slavnými Jardovými písněmi, jsem obehřával dokola. Zejména jsem byl nadšen atmosférou souznění publika a zpěváka. Připomínalo mi to kázání potulného kněze, po němž lidé v sále či kostele opakují jeho mantry, jeho refrény a podobně jako na černošských gospelových bohoslužbách nebo dnešních hiphopových setkáních se stávají nedílnou součástí koncertu. Ten, kdo je na stupínku řekne A, ti kolem něj B a u stropu se

⁴⁵ http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/tvurci_muka/tvurci_muka.htm

vše slévá v mnohohlasné C. Nedávno jsem se dočetl v jedné internetové debatě, že mne nějaká Jardova příznivkyně nesnáší za to, že jsem zasedl v 80. letech na jeho uprázdněné místo a vytuneloval ho. Kdo zná mých téměř 250 písní, ví, že to tak samozřejmě nebylo, ale sám vím nejlíp, kdo a jak mne inspiroval k *Písni o té revoluci 1848*, k *Husitovi*, vlastně i k *Vojáčkovi* [Míněna je píseň *Když mě brali za vojáka*. Pozn. P. Š.]“ (ibidem).

Na třetím místě v textu věnovaném inspiračním zdrojům z *Archivu pod lupou* uvádí Nohavica opět Vladimíra Mertu a v komentáři, který mu věnuje, se mimo jiné dotýká i onoho významného formálního rozdílu mezi tvorbou první a druhé folkové generace. „S Vládou Mertou to mám složitější. Vždy jsem ho považoval za svůj velký vzor, ale paradoxně jsem se od něj naučil, a poté pro sebe převzal, nejmíň. Co se týče kytary, hrál vždy jinou ligu než já, pěvecky byl třešňákovsky mluvný a jazzově jakož i folklorně poučený. Řekl bych navíc, že měl v písních... mnoho not, pane Mozarte... I jeho témata i forma byly spíše literátské a hluboce intelektuálské na rozdíl od mých plebejských. Jen ve formálně rozvolněných *Raketách* jsem si vyzkoušel mertovsko-třešňákovskou písničkářinu. A v *Dokud se zpívá ještě se neumřelo* stále slyším v podloží melodii Vládovy *Chytit vítr*. Ale podobná přiznání byste myslím vytloukli ze všech písničkářů“ (ibid.).

Mezi dalšími písničkáři, kteří jej ovlivnili, ale v podstatě už jako hotovou uměleckou osobnost, která si od svých kolegů „půjčovala“ jejich formální postupy, aby jim vtiskla svůj originální styl, uvádí Vladimíra Vysockého (od něho převzal formu „sportovních písní“), Iva Jahelku (u něj se prý učil narační technice, kterou zúročil např. v písni *Svatava*, ale též v mnohem pozdějším *Milionáři*) a Pavla Dobeše (pro Nohavicu mistra vypravěčské zkratky, přirovnání a práce s ostravským dialektem). Zmiňuje též Karla Plíhala a Pavla Lohonku Žalmana, ale spíš jako rádce ve věcech koncertního umění než jako písňové autory (ibid.).

Je zvláštní, že v tomto výčtu úplně chybí Bulat Okudžava, kterého na několika jiných místech označuje Nohavica za osobnost, která ho ovlivnila víc než Vladimír Vysocký, s nímž je často spojován. Například v roce 1994 v rozhovoru pro časopis *Týden*, v němž mimochodem opět protiřečí svému dřívějšímu tvrzení, že do konce sedmdesátých let znal z českého folku pouze Mertu. „Trošku mě mrzí, že jsem byl někdy označován za českého Vysockého, i když jsem si z jeho širokého spektra vybral vlastně strašně málo. Protože já osobně mám raději posmutnělost Bulata Okudžavy. Poprvé jsem se s písničkami Okudžavy setkal koncem 70. let – tehdy jsem se vlastně také poprvé setkal s folkem, s písničkářením. Teprve u Okudžavy jsem pocítil potřebu se to naučit. Bylo to na vojně, poslouchal jsem Hutku, Mertu a Třešňáka [náhle jsou to tedy všechny tři hlavní osobnosti šafránovské generace, pozn. P. Š.] a pak jsem najednou poznal Okudžavu a řekl si: to je

ono“ (Rauvolf 2007, s. 101). V dokumentu *Legendy folku a country* se vyjádřil podobně: „V očích mnoha lidí jsem hlavně zapsán jako zpěvák a překladatel Vladimíra Vysockého. Já se Vladimíra Vysockého vůbec nevzdávám, ale sám cítím [...], že tím nejdůležitějším pro mě byly písně [...] Bulata Okudžavy. Těch jsem taky přeložil mnohem víc a vlastně i dodnes mnohé občas hrávám“ (Vondrák, Skotal 2004, s. 504).

Ačkoli se tedy zdá, že v průběhu let Nohavica mírně přehodnocoval význam, který na utváření jeho písňové poetiky měl ten který z jeho předchůdců, lze si z výše ocitovaných fragmentů utvořit určitý, v některých momentech více či méně rozostřený obraz „vlivů“, které na jeho tvorbu působily. Dokladem, že Nohavicova reflexe se v tomto bodě nemíjela se skutečností, může být například fakt, že když Jiří Černý v roce 2003 pro časopis *Reflex* rekapituloval Nohavicovu dosavadní diskografii, v podstatných rysech se s písničkářovým pohledem na zdroje vlastní poetiky shodnul. Černý ve svém komentáři k prvnímu Nohavicovu dlouhohrajícímu albu píše: „I tak je *Darmoděj* ostrým obrazem talentu tvarovaného mimo tehdy běžné dylanovské a donovanovské vlivy, syceného poslechem Poláků, Okudžavy, Vysockého, a především Kryla. Nohavica ho prý celého uměl z paměti už v patnácti letech.⁴⁶ Ale zatímco Kryl měl svého poetického guru v Nezvalovi, Plíhal v Kainarovi a ti mladší ve Skácelovi, Nohavica si inspiraci pro svou mnohovrstevnatou titulní píseň našel u básníka, který se vymyká uctívání a jehož čas přichází krok po kroku, u Karla Šiktance a jeho *Adama a Evy*.“⁴⁷ A příbuznost s Krylem připomíná Černý v témže textu ještě jednou, v poznámce věnované albu *V tom roce pitomém*: „Seřazené je to všechno trochu halabala, ani titulní písnička, majestátně deklamovaná bez doprovodu, není typická. To mi však u puntičkáře, jemuž někdy hrozívá krylovské strnutí ve formální dokonalosti, skoro nevádí“ (ibid., s. 504). Jiří Černý si správně všiml Nohavicovy snahy po vybroušené formě, kterou má společnou s Krylem, třebaže mistrovství mladšího z písničkářů spočívalo právě v tom, jak bravurně svůj formalismus dovedl skrývat, jak nenuceně a rozevlátě dokázal při svém veršování působit. Slušelo by se však upřesnit, že píseň *V tom roce pitomém* působí v kontextu Nohavicovy tvorby netypicky právě proto, že je „příliš“ krylovská – že si vypůjčuje jeho dikci, slovník i tematiku a tvoří tak jeden z mnoha pomníků, které Nohavica svému učiteli ve svých písních vystavěl.

Abychom mozaiku inspiračních zdrojů, z nichž vyvěrá Nohavicova poetika, uzavřeli, uveďme postřeh Josefa Rauvolfa, autora dosud jediné nohavicovské monografie nazvané *Hledání Jaromíra Nohavici*, který snad jako jediný dává do souvislosti Nohavicovy

⁴⁶ Nohavica skutečně často tvrdí, že v patnácti letech znal *celého* Kryla. Abychom toto tvrzení upřesnili, poznamenejme, že v Nohavicových patnácti čítala Krylova diskografie jediné album.

⁴⁷ http://www.nohavica.cz/cz/jn/clanky/cl_cz_04a.htm

a Mertovy texty. „Nohavica umí vyhovět těm, kteří hledají v písni hlubší sdělení, kteří touží, aby vyvolávala obrazy zasuté v nevědomí, někdy příjemné, jindy zas temné. Typickým mistrem takových obrazů je Vladimír Merta a Jarek v sobě často nezapře jeho dobrého žáka. Třeba v písničce *Peklo a ráj* z alba *Mikymauzoleum* má k mertovskému způsobu vyjadřování opravdu hodně blízko“ (Rauvolf 2007, s. 190). Kaleidoskop názorů na kořeny Nohavicovy poetiky uzavřeme právě hodnocením Vladimíra Mertvy. „Nohavicu jsem poprvé viděl v bratislavském klubu, který hned po našem koncertu zavřeli pod záminkou, že se tam provalily spodní vody. Má Krylovu preciznost, Hutkovu zpěvnost a dar oslovit lidi, přenést na ně vnitřní klid, a Vysockého vroucnost nebo eruptivnost, která je ovšem v Jarkově případě ztajena do takového hladivého mechu. A kdybych byl velká svině, tak řeknu i moji hloubku nebo ambici dotáhnout písničkově text někam za třímínutovou konvenci. On jde vlastně proti směru času, a místo aby dobýval pevnosti, tak je prorůstá, obrůstá a dostává se na dřeň věcí ne útokem, ale takovým pomalým přísavným postupem. Je zářným příkladem, že neexistuje provinční umělec“ (in Rauvolf 2007, s. 99).

Ze všech těchto poznámek, ať je jejich autorem sám písničkář, nebo někdo z jeho kolegů či hudebních publicistů, vystupuje obraz Jaromíra Nohavici jako tvůrce, který se především uměl nechat inspirovat, který se učil dlouho a od mnohých, který se ve svém díle ohlíží zpět k tradici české lidové a populární písni, ale dokázal také převzít techniky a formy cizojazyčných, zejména ruských písničkářů, které do národního jazyka přebásňoval. Lze říci, že Nohavicova metoda je do značné míry eklektická – ovšem s tím, že cizím postupům a motivům dokázal vždy vtisknout svůj styl a dovedl je využít k formulování vlastního pohledu na svět. V této metodě vstřebávání minulosti a pozvolného „prorůstání věcí,“ smíme-li si vypůjčit Mertovo skvělé pojmenování nohavicovského fenoménu, má svou logiku i ono neobvykle dlouhé čekání na první veřejný debut, který písničkář absolvoval až v devěťadvaceti letech. A potud také bylo oprávněné se u Nohavicových inspiračních zdrojů zastavit.

Dosud jsme se ovšem zabývali autory, kteří ovlivnili podobu Nohavicových písňových textů, pouze z oblasti moderní populární hudby. Měli bychom zde ovšem zmínit také básníky, kteří jej inspirovali, neboť pokud šlo o poezii, Nohavica, zdá se, nikdy příkře neodděloval sféru básni v literárním smyslu a písni. Svědčí o tom neobvyklé množství čísel „psané“ poezie, které zhudebnil, a také fakt, že mnohé z jeho písni byly přímo inspirovány básníky-literáty, z těch nejznámějších případů jmenujme převzetí postavy z Šiktancovy básnické knihy *Adam a Eva*, po níž pojmenoval jednu ze svých nejslavnějších písni *Darmoděj*, a úvodní skladbu alba *Mikymauzoleum* nazvanou *Never more*, která si od Poea

kromě refrénu a motivu havrana vypůjčila i mnoho z civilního, a přesto znepokojivě symbolického stylu. Na rozdíl od Kryla, který o svých literárních inspiracích příliš nemluvil a v jehož repertoáru ostatně nenajdeme ani jednu zhudebněnou báseň cizího autora, Nohavica je v tomto bodě naopak velmi sdílný. Na svých internetových stránkách zveřejnil dokonce komentovaný seznam svých nejoblíbenějších básníků sestávající z těchto jmen: František Gellner, Josef Kainar, Karel Hynek Mácha, Jaroslav Seifert, Karel Šiktanc, František Halas, Jan Skácel, Karel Jaromír Erben, Petr Bezruč a František Hrubín. Vesměs u všech těchto básníků vyzdvihuje Nohavica zejména jejich cit pro zvukovou stránku jazyka, melodičnost (z Halasovy tvorby uvádí *Naši paní Boženu Němcovou*) a ovšem také jistou hloubku.⁴⁸ Tedy řekněme kvality, které jsou typické pro Nohavicu samého.

Když k tomu připočteme bezpočet literárních i obecně kulturních reminiscencí a odkazů v jeho díle, vychází nám obraz písničkáře snad až příliš zakořeněného v literární tradici, příliš „učeného.“ Snad to souvisí s Nohavicovým rodinným zázemím (otec – novinář, intelektuál), možná též s jeho devět let vykonávanou profesí knihovníka. V každém případě ovšem taková představa vůbec neodpovídá celkové atmosféře jeho písní, a konečně ani způsobu, jakým je Nohavica prezentoval, způsobu, který tolik nadchl Jiřího Černého, že se o něm až poeticky rozepsal v úvodní úvaze k samizdatovému vydání Nohavicových textů *Zpívá Jarek Nohavica*: „Duše mi začala světélkovat radostí nad tichým pokorným prostorem, který jako by se vytvářel ne uvnitř písničkáře, ale kdesi kolem něho. Nemělo to nic společného s extázemi, jež vyvolává Dáša Andrtová nebo Iva Bittová, ani s šerosvitnými hlubinami Mertových nebo Janotových úvah. Písničkář sedící na pódiu byl na rozdíl od svého druhého, křečovitého já ze šatny teď prostota sama, lidová písnička z dob, kdy se jí ještě říkalo národní a usmívala se z Alšova Špalíčku...“ (in Nohavica 1988, s. 4). Nohavicovy písně jsou prosté, široce srozumitelné – a přece nikoli plytké či bezobsažné. Proto často velmi připomínají písně lidové a proto také mnohé z nich skutečně zlidověly. Nohavicova literárnost se tedy často velmi silně odráží v obsahovém plánu jeho tvorby, nikoli však v jejím stylu, který si ve většině případů uchovává písňovou prostotu. A byl-li dotázán na vztah poezie a písně, pak se – na rozdíl například od Mertý – jednoznačně přiklonil na stranu písně: „Báseň je znetvořená píseň. Kulhavá píseň. Píseň je podle mě to nejnítěrnější a nejkřehčí, to spojení melodie, slova, interpreta, publika, chvíle, mystiky okamžiku a prostoru. A nedá se to přenést jakýmkoli jiným médiem někam jinam. Proto nehodlám odpovědět na otázku, jestli je někdo z písničkářů básník. Protože nikdo z nich

⁴⁸ http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/maturitni/maturitni_prace.htm

v tomto smyslu básníkem není, protože písničkář je pro mě něco více než básník“ (Vondrák, Skotal 2004, s. 505).

4.1.2 Specifikace zkoumaného souboru Nohavicových písní

Pokud jde tedy o Nohavicovo historické či žánrové zařazení, neobjevují se žádné z těch obtíží, kterým jsme museli čelit v souvislosti s Karlem Krylem. Z metodologického hlediska se však Nohavicova tvorba jeví naopak jako problematičtější než Krylova. Neboť zatímco dílo toho druhého se již uzavřelo, bylo z velké své části prozkoumáno, opatřeno datacemi a společně s výtvary svých komentátorů vytvořilo určitý ustálený krylovský korpus, máme v případě Jaromíra Nohavici co do činění s dílem žijícího autora, které dosud vzniká a vyvíjí se, podléhá autorským změnám, není důkladně zmapováno a rozšiřuje se stále o nové položky. Jestliže jsme tedy mohli v předchozím oddíle analyzovat písňový odkaz Karla Kryla jako celek (i když jsme abstrahovali od kratších a vyloženě příležitostných textů), nebude to tentokrát možné, neboť nic takového jako ucelené Nohavicovo dílo zkrátka neexistuje. Nezbyvá, než podrobit soubor dosud napsaných Nohavicových písní jisté selekci, vytvořit jakýsi reprezentativní vzorek, který by poskytl relevantní statistická fakta.

Už jenom alespoň relativně přesný počet Nohavicových písní je de facto nezjistitelný a pravdou je, že v případě dosud velmi plodného autora postrádají všechny pokusy stanovit takový údaj smysl. Jak jsme napsali výše, sám Nohavica se považuje za autora cca 250 písní. Seznam titulů na jeho internetových stránkách čítá 271 položek,⁴⁹ nicméně termín „titul“ zde odkazuje na různé typy textů - písně, básně, říkanky, komentáře k písním. Některé písně jsou navíc uvedeny víckrát, pod různými názvy. Dosud nejúplnější Nohavicův (ale bohužel ne zcela spolehlivý) zpěvník nazvaný *Jarek Nohavica – komplet* a vydaný nakladatelstvím *G + W* v Chebu roku 2005 obsahuje 183 písní. Chybí zde však četné skladby z raného období, ale i některé kratší písně z oficiálních alb a též z alba *Ikarus*, které vyšlo až dva roky po zpěvníku.

Z důvodů praktických, historiografických i estetických volíme jako materiálovou bázi této práce písně vydané na oficiálních hudebních nosičích, neboť ty představují u písničkáře, jehož koncerty byly v osmdesátých letech bezpočtukrát nahrány a neoficiálně šířeny, pevný bod, bez něž bychom se utopili v bezbřehé materii. Do souboru kvantitativně analyzovaných písní nezahrneme tituly z dosud posledního Nohavicova alba *Ikarus*, neboť velký díl zkoumání byl proveden ještě před jeho vydáním. Totéž platí pro minialbum *Od Jarka pod stromeček* z konce roku 2006. Na zbývajících řadových albech, první EP deskou

⁴⁹ Údaj platný k srpnu 2008.

vydanou v edici *Cesty* Pantonem počínaje a *Pražskou pálenou* z roku 2006 konče, pak v celkovém součtu nalezneme 150 různých titulů. Slovo „různých“ je zde důležité, neboť celá řada písní se na Nohavicových nahrávkách opakuje, zvláště se to týká alb z konce osmdesátých let. Pod označení „tituly“ ovšem zahrnujeme všechny útvary, kterým se na albech dostalo názvu – tzn. i kratičké písňové hříčky či říkanky, které by jistě nebylo účelné do analyzovaného souboru zařadit. Naopak jsme k písním z oficiální diskografie přiřadili několik skladeb přístupných pouze na neoficiálních nahrávkách či na internetových stránkách Jaromíra Nohavici, vedení v tomto případě spíše subjektivním vkusem. Vznikl soubor 145 písní, na němž jsme zkoumali základní kvantifikovatelné rysy Nohavicovy poetiky. Při výzkumu některých dalších aspektů Nohavicovy tvorby jsme soubor měnili, v příslušných případech alternativní podobu analyzovaného vzorku upřesníme.

4.2 Obecná charakteristika Nohavicovy poetiky

Zatímco písňové texty Karla Kryla se vyznačovaly mimořádnou formální pravidelností, a bylo tedy relativně snadné je podrobit versologické analýze, písně Jaromíra Nohavici představují metodologicky vzato mnohem složitější případ. Nohavica, který začínal svou uměleckou dráhu jako profesionální textař, dokázal napsat texty rytmicky stoprocentně pravidelné a po rýmové stránce bezchybné, v jeho tvorbě nicméně najdeme také písně, jejichž forma má svou uvolněnost i k čistě rutinní řemeslné úrovni značně daleko. Každopádně lze říci, že u něj najdeme jen velmi málo textů, u nichž by formální dokonalost působila samoučelně, jak tomu často bylo zejména v Krylově pozdní tvorbě. Pokud bychom přeci jen chtěli hledat hlavní rys Nohavicovy poetiky, něco, co má většina jeho písní společného, nějaký „telos“, který sledují, pak bychom se museli uchýlit k tak málo exaktnímu pojmu, jakým je *prostota* či *přirozenost*. Tento dojem sebejisté a radost probouzející prostoty popisuje Jiří Černý ve výše citovaném úryvku a lze jej označit za nejpodstatnější *fenomenální* (tj. zakoušený pouhou recepcí bez dodatečných analýz a interpretací) znak Nohavicových písní. Technika, forma – to všechno jsou pouze prostředky, kterých Nohavica užívá k tomu, aby dosáhl dojmu přirozenosti a celistvosti, aby docílil jednoduchého tvaru, který čím více se k této ideální prostotě blíží, tím hlouběji v sobě ukrývá cestu, po níž k ní bylo třeba jít. Sám písničkář k tomu poznamenává: „Každou písní se pokouším vytvořit jediný možný kompaktní tvar slov, tónů, doprovodu a mé interpretace, tak aby se v ideálním případě zdál celek zcela samozřejmý, jednolitý a odjakživa už existující“ (Nohavica 2005, s. 99). Ideálem tedy je vyřadit ze hry sám fakt umělosti písně, nedopustit, aby její artificialita vůbec přišla recipientovi na mysl, předstoupovat s ní před

posluchače tak, jako by tu už vždy byla. Je to cíl evidentně přesně opačný, než jaký byl tak příznačný pro velkou část tzv. moderního umění dvacátého století, jemuž Roland Barthes v *Nulovém stupni rukopisu* přisoudil ono přiléhavé heslo „...kráčím vpřed ukazuje prstem na svou masku...“ (Barthes 1967, s. 30). Tento rys Nohavicovy poetiky svědčí o její hluboké orientaci k tradici, minulosti, lidové písni a představuje též důležitý moment, v němž se Nohavicova tvorba odlišuje od poetiky Krylovy.

Zakrývat materialitu, artificialnost, techniku vlastních výtvorů neznamena vlastně nic jiného, než postoupit v technice ještě o stupeň výš, osvojit si ještě jednu dovednost navíc – totiž tu, která obrazně řečeno zahladí všechny švy, odvede pozornost vnímatele od zhotovenosti artefaktu a nechá před ním zazářit kompaktní, v sobě uzavřený, „odjakživa už existující“ tvar. Ač je to postup velmi vzdálený intelektualismu moderního umění, které věří, že převahu ducha nad hmotou nejlépe manifestuje *strategií nenásilí*, je zřejmé, že tu nemáme co do činění s uměleckou nemohoucností, třebaže je snad východisko konceptuálního umění aristokratičtější – a právě v tomto duchovním aspektu je třeba hledat jeho smysl.

Co je ovšem smyslem oné umělecké virtuozity, která si klade za cíl vytvářet celistvá a jakoby již odedávna existující díla? Spatřovat v tom podbízivost, či dokonce komerční strategii by bylo jednostranné. Zdá se nám, že jedním z hlavních účelů tohoto druhu artefaktů je obrátit veškerou pozornost posluchače ke světu, jenž je jimi prezentován, k náladě, již mají vyvolat, k myšlence, kterou chtějí vyslovit. Iluze trvání či nepomíjivosti se tedy vlastně netýká uměleckého díla samého, ale jeho obsahu. Umění, o němž píše Barthes, pocituje svou iluzivnost jako provinění, ukazuje na ni, vysmívá se jí, stejně jako ambicím vyslovit cosi věčného. Písňové umění, o nějž běží v případě Jaromíra Nohavici, je těmto sebeodhalujícím a antiiluzivním technikám i modernímu nihilismu velmi vzdálené, stejně jako krylovskému formalismu. Tyto písně naopak nechávají posluchače věřit, že to, o čem se v nich zpívá, má hodnotu samo o sobě, že v nich jde o určitou pravdu, o něco trvalého a od způsobu lidské existence neoddělitelného. Je to umění mnohem těsněji spjaté se svou někdejší magickou funkcí, které má toho, kdo jej zakouší, uvést v posvátné vytržení, fascinovat, uchvátit a snad bychom mohli říci i opájet. Příznačným rysem Nohavicovy „ideologie“ přitom je, že posvátno v ní není nic jiného, než tento svět a lidský život sám.

Souvislost mezi touto nejobecnější charakteristikou Nohavicových písní a jejich formální výstavbou je nepřehlédnutelná. Zatímco u Kryla či v jiných podobně artistických poetikách existuje nejprve (implicitní) norma a básnický text primárně sleduje její dodržení,

takže vlastní obsah a jeho lexikální, myšlenkové i stylistické zpracování může přijít ke slovu teprve poté, co bylo učiněno normě zadost, u Nohavici jako by normou byla právě ona těžko uchopitelná kvalita prostoty sama. Nohavicův styl je hluboce zakotven ve světě a řeči kolem nás a často nachází své strukturní prvky v již hotových obsahových, myšlenkových, a dokonce i syntaktických celcích, které jsou organizovány podle formálních schémat pouze tehdy, není-li narušena jejich integrita, celistvost, jejich *přirozené* vyznění. V opačném případě je schéma raději dočasně opuštěno a dochází k rozrušování formy, ale opět pouze v míře, která neohrožuje kompaktnost a plynulost celku. Tento popis Nohavicovy poetiky, který mimochodem značně připomíná hermeneutický kruh, je jistě velmi abstraktní – a další text nebude vlastně ničím jiným, než snahou o jeho explikaci. Výhodou abstrakce ovšem je, že nám dovoluje přehlédnout celou rozsáhlou a rozmanitou Nohavicovu tvorbu jakoby naráz, jediným pohledem – a užít přitom relativně exaktního slovníku. Ještě stručněji, ovšem též temněji, bychom mohli podstatu Nohavicovy poetiky shrnout do formule: *Dojem, který má píseň vyvolat, předchází normě – on sám si diktuje prostředky, kterých má být k jeho dosažení použito, včetně formální normy, o niž se bude opírat.* Tento druh poetiky, svým způsobem protikladný poetice striktně formalistní, v dějinách moderní literatury proslavil E. A. Poe ve své *Filosofii básnické skladby* a Nohavica se písni *Never more* k Poeovi přihlásil, ať si byl této souvislosti vědom či nikoli. Pozoruhodné ovšem je, že Poe je všeobecně pokládán za jednoho z předchůdců tzv. moderní poezie, která se právě zdá být Nohavicově způsobu tvorby tak vzdálená.

4.3 Charakteristika Nohavicova verše

Viděli jsme, že u Karla Kryla představovaly všechny odchylky od izosylabismu i normované podoby rýmu ojedinělé výjimky. Naše statistická analýza Krylových písni pouze průkazně potvrdila to, co se při jejich recepci zdá být tak jako tak zřejmé: totiž že forma zde odpovídá velmi přísné a historicky vzato poněkud anachronické normě, v jejichž mantinelech teprve může být vyjádřen nějaký obsah. Provedeme-li stejný kvantitativní rozbor písni Nohavicových, dojdeme k výsledku velmi odlišnému.

Pokud jde o pravidelnost rytmizace verše, která v české sylabotónické versifikaci odvisí jednak od počtu slabik, jednak od distribuce slovních přízvuků, pak analýza souboru 145 Nohavicových písni ukázala, že verš 64 z nich je třeba pokládat za nepravidelný – procentuelně jde o 44 % písni z celého souboru. Na jednu stranu jsme zde tedy velmi vzdáleni zdánlivě „strojovému“ rytmu Krylova verše, na druhou stranu to ovšem též znamená, že přeci jen v případě mírné většiny svých písni, přesně u 56 % z nich, Nohavica

vystavěl svůj verš (v různé míře ovšem) rytmicky pravidelně. Už sama o sobě tato čísla dobře odpovídají naší tezi o pružném vztahu mezi požadavky formální normy a obsahu. Musíme je nicméně ještě doplnit obsírnějším komentářem.

Několikrát již bylo zmíněno, že Kryl si normu pro své písně vytvořil víceméně sám, neboť ani v oblasti populární hudby, ani ve sféře vážné literatury se v době, kdy vznikaly, žádná obdobně přísná formální pravidla neuplatňovala. Kdyby stejné zákony platily také u Nohavici, pak bychom za nepravidelné museli pokládat nikoli pouze 44 % jeho písní, nýbrž všechny ty, jejichž verš co do své délky nepravidelným způsobem výrazně kolísá, a to by znamenalo cca 68 % z nich, tedy procento podstatně vyšší. Nohavica nicméně až do krajnosti využil možností, které verši poskytuje zpěvní interpretace, a třebaže pravidla, jimiž se řídí jeho básnická technika, jsou zatížena jistou idiosynkrazií, nelze jim upřít uměleckou logiku a působivost. Proto v našem zkoumání přistupujeme na Nohavicovu poetickou licenci a za pravidelné pokládáme i ty texty, které by z hlediska obecných norem mluvního verše musely být pokládány spíše za nemetrické.

4.3.1 Syllabismus Nohavicova verše

4.3.1.1 *Specifičnost Nohavicovy anakruze*

Chceme-li správně pochopit rytmickou stránku Nohavicova verše, musíme k němu hned od začátku přistupovat s metodologickou zásadou, jejíž platnost rozhodně není univerzální, ačkoli bychom ji kromě Nohavici mohli aplikovat i na řadu jiných písničkářů, či dokonce na ojedinělé básnické texty literární. Ostatně Zichovo pojetí předrážky nebylo ničím jiným než pokusem zevšeobecnit tuto zásadu na veškerou veršovou tvorbu, jak písňovou, tak literární. Už to samo o sobě představuje veliký omyl, neboť rytmus literárního verše naprosto nelze uchopit stejným způsobem jako rytmus verše písňového. Zich navíc nedostatečně rozpracoval rozdíl mezi předrážkou pravidelnou a sporadickou (volnou), a to vedlo k dalším nejasnostem.

Zásada, kterou stanovujeme v souvislosti s písňovou tvorbou Jaromíra Nohavici, se týká předrážky sporadické a zní: *Při analýze verše musíme k anakruzi na jedné, a vlastnímu verši na druhé straně přistupovat jako ke dvěma samostatným rytmickým jednotkám, přičemž v té první jsou počet slabik i rozmístění přízvuků zcela libovolné, kdežto v té druhé naopak spíše tíhnou k pravidelnosti. U Nohavici sporadická anakruze natolik převládá nad pravidelnou alternativou, že ji můžeme pokládat za specificky nohavicovský fenomén. Z 64 písní, u nichž se v analyzovaném vzorku vyskytuje anakruze, lze pouze v šesti případech*

mluvit o předrážce více či méně pravidelné,⁵⁰ u zbylých 58 počet předražených slabik různou měrou kolísá. Situace uvnitř vlastního verše po odhlédnutí od předrážky je však zcela jiná: z celkového počtu písní s nepravidelnou anakruzí jich potom nepravidelných zůstane pouze 26, zatímco verš 32 zbývajících získá oddělením předrážky více či méně pravidelnou strukturu. Uvážíme-li, že tento poměr zhruba odpovídá poměru písní s pravidelným a nepravidelným veršem v rámci písní bez anakruze (cca 6:4 ve prospěch verše pravidelného), potom můžeme tato čísla považovat za přesvědčivý argument pro to, abychom předražené slabiky chápali jako element na rytmické výstavbě verše nezávislý a při úvaze o rytmické pravidelnosti Nohavicova verše od něj abstrahovali. Je to ostatně jev, s nímž se u textů folkové či rockové provenience můžeme setkat poměrně často – a Krylovo zcela striktní normování počtu předražených slabik je tu naopak výjimkou. Tím se též vysvětluje naše poznámka, že kdybychom na Nohavicovy písně aplikovali krylovská měřítká, museli bychom za nepravidelné považovat 68 % z nich, a nikoli pouze 48 %, neboť u 68 % Nohavicových písní rozsah verše sice kolísá, avšak u rovných 20 % se toto kolísání týká pouze anakruze a veršové jádro zůstává víceméně rytmicky stabilní. V krylovské poetice by ovšem verš s nepravidelnou anakruzí jen sotva mohl být pokládán za pravidelný.

Toto odlišení předrážky a vlastního verše je pro adekvátní posouzení výstavby Nohavicových písní velmi důležité – a v některých případech bychom se bez této zásady k podstatě rytmičnosti Nohavicova verše vůbec nedostali. Jako příklad, poněkud extrémní, ale o to ilustrativnější, nám může posloužit píseň *Svatava*. Zatímco při zpěvní interpretaci (a vhodném frázování) působí píseň velmi pravidelně, přistoupíme-li k podrobné analýze zapsaného textu a budeme při ní chápat jednotlivé verše jako jednolitě celky, pak se nám budou jevit jako rytmicky značně nepravidelné. Jednotlivé verše *Svatavy* ovšem nejsou rytmicky vzato monolitickými celky, nýbrž rozpadají se na sylabicky zcela přesné *jádro* (vlastní verš) a k němu se volně přimykající nepravidelnou předrážku. Ocitujme první sloku a přistupme k ní nejprve jako k části literárního textu, u nějž bývá zvykem pokládat verš za jednolitý celek:

Poslyšte baladu
je o jednom případě
bude to smutné velice
je o dívce Svatavě
žijící v městě Ostravě

⁵⁰ Týká se to textů *Kosatá a Zubatá*, *Milionář*, *O Jakubovi*, *Podzemní prameny*, *Před dveřmi* a *Silueta*.

Gottwaldova ulice
otec Svatavy
pracuje u dopravy
a matka Svatavy
vedoucí je potravin
a jejich dcera Svatava jak lilie
zamilovaná do poezie

V tomto úryvku sice zkušený čtenář poezie rychle odhalí dvoudobý rytmus s těžkými dobami často podloženými slovními přízvuky, tj. trochej, nicméně o pravidelnosti, jak po sylabické, tak po tónické stránce, tu nemůže být řeč. Tento dojem, alespoň pokud jde o stejnoslabičnost, však zmizí, jestliže – s pomocí notového zápisu, v němž se předrážky umísťují do předtaktí – oddělíme anakruze a rytmus budeme zkoumat pouze v jádru verše:

(Po-)	-slyšte baladu
(je o)	jednom případu
(bude to)	smutné velice
(je o)	dívce Svatavě
(žijící)	v městě Ostravě
(Gottwald-)	-ova ulice
	otec Svatavy
(pracu-)	-je u dopravy
(a)	matka Svatavy
(vedou-)	-cí je potravin
(a)	jejich dcera Svatava jak lilie
	zamilovaná do poezie

Budeme-li číst text tímto způsobem, tzn. tak, jak je zpíván, získáme namísto nepravidelného trochejského verše co do počtu slabik zcela pravidelný třístopý mužský trochej. Pouze poslední dva verše mají jiný, podstatně větší rozsah – jde o mužský trochej šestistopý, který ovšem v citované první strofě není přesně realizován.

Jako příklad jiného typu využití markantní diskrepance mezi pravidelností jádra verše a nepravidelností předrážek při výstavbě textu můžeme ocitovat úryvek z písně *Osud*,

který je podobně jako *Svatava* pozoruhodný délkou anakruzí, jež jsou často tvořeny i třemi slabikami a nezřídka mají povahu výpovědi s větnou platností. Na rozdíl od *Svatavy* je ovšem výskyt anakruzí v tomto textu podstatně sporadičtější.

	Papoušek arara
	zobáčkem z krabičky
	vytáh mi na pouti los
(stálo tam)	Čeká tě kytara
	sláva a písničky
	smůla a rozbitý nos
(řek jsem mu)	Máš krásné peří
	papoušku hlupáčku
	pouťový čaroději
(ale)	kdo by dnes věřil
	osudům za kačku
	poukázkám na naději

Kdybychom četli verš tohoto textu jednoduše spolu s předrážkami, působil by jako velmi kostrbatý, nepravidelný daktyl. Po eliminaci předrážek získáme až na dvě odchylky sylabicky pravidelný daktylský text, v němž vždy po dvou dvoustopých akatalektických verších následuje verš třístopý mužský.

V podstatě na úplně stejném principu jako *Svatava* jsou vystavěny i písně *Novorozeně* a dnes již zlidovělá *Zítř ráno v pět*. Také zde máme sylabicky přesné metrické jádro v podobě mužského třístopého trocheje a k němu se přimykající, relativně četné předrážky různé délky. Ocituje se postupně první dvě sloky *Novorozeněte*, kde lze sledovat významný nárůst délky anakruzí ve sloce druhé, a první sloku písně *Zítř ráno v pět*.

1.	Novorozeně
(nic)	neví o jméně
(a)	nezná důvody
(prostě se)	jednou narodí
(a)	pak je naživu
(v neko-)	-nečném údivu

(nahý) uzlík z postele
(neví, že) cejch má na čele

Hvězdu nebo kříž
(to se tak) rychle nedozvíš
(jako) kůzle na seně
(spí) novorozeně

2.

(A pak se) život rozběhne
(jako když) tráva polehne
(z má-) -miny loktuše
(je vidět) srpek Venuše
(pla-) -netu naděje
(že když) dneska špatně je
(tak třeba) zítra nebude
(zastav svá) kola osude

(Osud se) ale nedívá
(supí jak) lokomotiva
(špa-) -lírem fáborů
směrem nahoru

(Až mě) zítra ráno v pět
ke zdi postaví
(ješ-) -tě si naposled
(dám) vodku na zdraví
(z očí) pásku strhnu si
(to abych) viděl na nebe
(a) pak vzpomenu si
lásko na tebe

Na příkladu textu *Svatavy*, *Osudu* a ostatních citovaných textů se ukazuje několik podstatných rysů Nohavicovy veršové techniky i jejího významu pro celkovou poetiku jeho písní. Za nejdůležitější pokládáme právě ono striktní oddělení předdrážky od vlastní verše, neboť je pro pochopení veršové výstavby řady Nohavicových textů klíčové. Už jsme ovšem několikrát poznamenali, že v oblasti písňové tvorby nejde o jev nijak řídký. Co však představuje skutečnou Nohavicovu zvláštnost, je relativně časté předdrážení delších slovních celků, i tříslabičných, a konečně, co je nejpozoruhodnější, předdrážení částí víceslabičných slov, která jsou tak rytmicky jakoby roztržena, jedna jejich část se ocitá v předdrážce, druhou se počíná vlastní verš.

Je zřejmé, že taková operace se odrazí zejména v tónické struktuře verše, neboť nepřízvučná vnitřní část slova se dostává na absolutní začátek taktu, a tak odporuje jedinému pravidlu českého písňového verše, které jsme výše označili za víceméně univerzální. Tímto poznatkem konečně přiřazujeme konkrétnější obsah výše formulovanému tvrzení, že v Nohavicově poetice „dojem, který má píseň vyvolat, předchází formě“, že pro Nohavicu je zpravidla důležitější autenticita situace, atmosféry, myšlenky než dokonalé dodržení abstraktního metrického schématu.

Pasáž věnovanou Nohavicově nepravidelné anakruzi musíme nicméně ukončit konstatováním, že ačkoliv bychom mohli jmenovat ještě další písně s podobně dlouhými a četnými předdrážkami (například metrické *Až to se mnou sekne* či *Jdou po mně jdou*, ale též nepravidelným veršem psané *Never more* či *Rakety*), přeci jen se velká část nepravidelných anakruzí v Nohavicově tvorbě vyznačuje rysy pro tento předdrážkový typ charakteristickými: sporadičností výskytu, častou subsémantičností a inklinací k monosylabismu. Tak je tomu například v případě další velmi slavné písně *Husita*, jejíž sylabicky přesný trochej je na čtyřech místech doplněn o počáteční slabiku se sémanticky nevýraznou funkcí, ve třech případech bez přízvuku. Ve čtvrté sloce se objevuje taková „pravá“ předdrážka hned dvakrát:

Tolik hezkejch holek chodí po světě

(já) žádnou neměl pro sebe

Tak si říkám: Chlapče křížák bodne tě

(a) čistej půjdeš do nebe

V písňové tvorbě je tento způsob využití předdrážky k drobným sémantickým či logickým úpravám a odstíněním textu jevem velmi rozšířeným a v každém případě „přirozeným“, proto nelze na jeho častý výskyt v písních folkového písničkáře pohlížet jako

na něco překvapivého. Za ne zcela samozřejmý naopak považujeme fakt, že písně s výše popsanou typicky nohavicovskou, dlouhou, frekventovanou a plnovýznamovou předdrázkou dokázaly oslovit tak široké publikum a v některých případech se dokonce stát součástí inventáře české (i slovenské) lidové zpěvnosti (např. *Zítř ráno v pět, Až to se mnou sekne, Jdou po mně, jdou*). Z praktického hlediska totiž tyto nepravidelnosti znesnadňují zpěvní interpretaci, diferencují a někdy přímo zastírají melodickou linku písně a od zpěváka vyžadují soustředění, intuici a určitou dávku kreativity.

4.3.1.2 Četnost sylabických jevů Nohavicova verše

Aplikujeme-li pravidlo o rytmické nezávislosti anakruze a vlastního veršového jádra, která různoslabičnost zhruba pětiny textů zkoumaného souboru Nohavicových textů relativizuje, zůstane v něm přesto 58 písní, tj. rovných 40 %, které se *významnou měrou odchyľují od stejnoslabičnosti verše*. Významnou odchylkou od stejnoslabičnosti tu rozumíme takovou podobu textu, v níž je fakticky nemožné či značně obtížné nějaký základní rozsah verše vůbec stanovit.

Stejně jako u Kryla i zde je pro nás ovšem bezpříznakovým jevem nikoli izosylabismus absolutní, se stejným rozsahem veršů ve sloce, nýbrž relativní, kdy je každá sloka vystavěna podle stejného slabičného schématu. Vezměme za příklad píseň *Never more*. Zní-li poslední verš první sloky „ale mohli bychom na chvíli dál,“ schematicky zapsáno: 2+8 (počet slabik anakruze + počet slabik veršového jádra), pak bychom, vedeni pravidlem relativního izosylabismu, čekali, že poslední verše ostatních slok budou mít stejný počet slabik, nebo se od něj budou odchylovat jen sporadicky. Ocitujeme-li však znění posledních veršů všech slok, ukáže se realita poněkud jiná:

- | | |
|--|-------|
| 1. sloka: „ale mohli bychom na chvíli dál“ | = 2+8 |
| 2. sloka: „za ním černý havran stál“ | = 2+5 |
| 3. sloka: „firma Ďábel a syn“ | = 2+4 |
| 4. sloka: „a dlouhý husí brk“ | = 1+5 |
| 5. sloka: „never more“ | = 0+3 |
| 6. sloka: „svoje never more“ | = 2+3 |

Vidíme, že délka veršů zde kolísá od tří do osmi slabik, přičemž žádný ze slabičných rozsahů se neopakuje alespoň v polovině případů, není tu dokonce ani žádný, který by se vyskytoval častěji než ostatní. Máme zde po dvou tříslabičných a dvou pětislabičných verších, jeden čtyřslabičný a konečně jeden osmislabičný. Není tedy možné určit základní

rozsah verše, od nějž by se ostatní verše mohly odchýlit, a verš je třeba klasifikovat jako nerespektující pravidlo stejnoslabičnosti. Pokud k takové situaci dojde v rámci celé písně v nadpolovičním počtu případů, anebo pokud je kolísání v délce verše natolik výrazné, že se stává aktivním činitelem při recepci písně, potom pokládáme verš takové písně za různoslabičný.

Jestliže délka odpovídajících si veršů ve slokách sice kolísá, avšak existuje rozsah, který se opakuje výrazně častěji než ostatní, takže jej lze chápat jako základní a zbylé verše jako v pravém slova smyslu odchylky, potom hovoříme o *tendenci k izosylabismu*. Klasifikovali jsme tak ty Nohavicovy texty, v nichž se vyskytují alespoň tři odchylky od úplné stejnoslabičnosti, zároveň však musí být ve většině případů zcela zřetelný základní rozsah verše, jinak bychom jej museli označit za různoslabičný. Písně, které tímto způsobem inklinují k izosylabismu, tvoří 31 % analyzovaného vzorku. Z předešlých definic je však zřejmé, že ani zde nejsou hranice úplně ostré, a proto v některých případech musí o tom, pod kterou kategorií text zařadit, rozhodnout citlivější posouzení, a nikoli pouhé mechanické počítání slabik. Jako příklad může posloužit text písně *Divocí koně*.

Já viděl divoké koně	8
běželi soumrakem	6
vzduch těžký byl a divně voněl	9
tabákem	3
Běželi, běželi bez uzdy a sedla	12
krajinou řek a hor	6
sper to čert jaká touha je to vedla	11
za obzor	3
Snad vesmír nad vesmírem	7
snad lístek na věčnost	6
naše touhu ještě neumírej	10
sil máme dost	4
V nozdrách sládné zápach klisen	8
na břehu jezera	6
milování je divoká píseň	9

večera	3
Stébla trávy sklání hlavu	8
staví se do šiku	6
král s dvořany přijíždí na popravu	11
zbojníků	3
Chtěl bych jak divoký kůň běžet, běžet	11
nemyslet na návrat	6
s koňskými handlíři vyrazit dveře	11
to bych rád	3

Vidíme, že v lichých verších dochází k výraznému kolísání počtu slabik. Platí to zejména pro první verš sloky: například dvanáctislabičný rozsah prvního verše druhé sloky činí téměř dvojnásobek sedmislabičného prvního verše sloky třetí. Proto i když se celkem třikrát, v první, čtvrté a páté sloce, opakuje osmislabičná délka, může být při recepci jen obtížně pocíťován tento verš jako izosylabický. Na pozici třetího verše též nacházíme stejný počet slabik v rovné polovině případů (třetí verš 2., 5. a 6. sloky má shodně jedenáct slabik), zbylé verše se navíc svojí délkou neodlišují nijak dramaticky, avšak protože je tento verš spojen s prvním rýmovou shodou, vyznívá na jeho pozadí též spíše různoslabičně. Přičteme-li k tomu nejednotnou organizaci slovních přízvuků (od zcela nemetrického po přesný čtyřstopý trochej), pak je zřejmé, že liché verše vnášejí do celkového vyznění písni silný prvek nepravidelnosti. V ostrém kontrastu s ním jsou ovšem verše sudé. Kromě jedné přebývajících slabiky v posledním verši třetí sloky se na těchto pozicích setkáváme se zcela identickým počtem slabik: druhý verš je pravidelně šestislabičný, čtvrtý verš (až na zmíněnou výjimku) tříslabičný. Distribuce slovních přízvuků není sice úplně přesná, přesto má zcela jednoznačně jambický ráz. Druhý a čtvrtý verš je dále spojen rýmem a skutečnost, že poslední verš představuje svým rozsahem přesně polovinu verše, s nímž se rýmuje, velmi posiluje dojem pravidelnosti i relativní stejnoslabičnosti. Nacházíme zde ostré odlišení funkce lichých a sudých veršů, kdy liché vnášejí do hry prvek variability, a sudé naopak prvek řádu, kdy první verš vždy přichází s nejvyšší mírou neočekávanosti, zatímco poslední celkové vyznění strofy zpravidelňuje a zklidňuje, takže výsledný dojem se nakonec převažuje na stranu pravidelnosti. Proto jsme nakonec píseň zařadili mezi texty s tendencí

k izosylabismu, třebaže by se z jiné perspektivy mohla jevit jako principu stejnoslabičnosti spíše odporující.

Mezi 145 zkoumanými písněmi jsme konečně napočítali 35 takových, které buď úplně, nebo velmi silně dodržují pravidlo izosylabismu. Procentuelně vzato jde cca o 24 % Nohavicovy tvorby. Zařadili jsme do tohoto souboru písně od zcela izosylabických, po ty, v nichž se vyskytují jedna či dvě odchylky od úplné stejnoslabičnosti. Těch po sylabické stránce stoprocentně přesných je celkem čtrnáct. V devíti z nich se neobjevuje dokonce ani nepravidelná předrážka, jmenovitě jde o písně: *Dlouhá tenká struna*, *Košilka*, *Kozel*, *Moje malá válka*, *Nebe je tu*, *Podzemní prameny*, *Před dveřmi*, *Ranní hygiena* a *Voláme sluníčko*. Zbýlých pět má stoprocentně izosylabické jádro s více či méně nepravidelnými předrážkami. Jsou to: *Dokud se zpívá*, *Husita*, *Kopačák*, *Novorozeně* a konečně píseň *Peklo a ráj*. V mnoha případech tu jde o izosylabismus v absolutním smyslu, takže všechny verše příslušné písně mají identický počet slabik. Platí to například pro text *Košilky*, v němž je desetislabičný rozsah verše dodržen bezezbytku:

Svlíkni si košilku láska moje
do rána bílého daleko je
do rána daleko k srdci kousek
krásné je když lidi milujou se

Včeras mi utekla teď jsi tady
jako já žádný tě nepohladí
na vodě voděnce tajou ledy
co když jsme teď spolu naposledy

Svlíkni si košilku z porculánu
krásnější než jsi ty nedostanu
červánky na nebi rudá krvi
budeš má prvá a já tvůj prvý

Stojí za to připomenout, že u Kryla mnoho textů s takovým „monotónním“ veršem nenajdeme. Nohavicův předchůdce tíhl spíše k pravidelným obměnám rozsahu verše, snad aby tím svůj rytmicky dokonalý verš přeci jen nějak oživil. U Nohavici se s takovým rafinovaným střídáním meter příliš často nesetkáme. Absolutní sylabismus *Košilky* a dalších

písní (*Kozel, Voláme sluníčko, Ranní hygiena*) spíš odkazuje k sylabismu lidové poezie, s níž mají tyto texty řadu dalších shodných rysů. K mnohým z těchto písní se ještě vrátíme, až budeme probírat přízvučnou stránku Nohavicova verše.

Sečteme-li písně s tendencí k izosylabismu s písněmi víceméně izosylabickými, dojdeme k závěru, že 60 % námi zkoumaného vzorku tvorby Jaromíra Nohavici (tj. 87 písní) se vyznačuje v různé míře realizovanou stejnoslabičností verše. Z předchozího výkladu však vysvítá, že naše chápání izosylabismu je v případě Nohavici značně benevolentní, navíc podmíněné přijetím ad hoc teze o rytmické nezávislosti anakruze a verše. Mezi 87 Nohavicovými izosylabickými či k izosylabismu inklinujícími texty tedy najdeme případy opravdu velmi různorodé, přičemž extrémy jsme názorně demonstrovali citacemi *Divokých koní* a *Košilky*. I když se tedy 60 % zdá být poměrně vysokým číslem, neodporuje našemu tvrzení o tom, že Nohavicově poetice je bytostně cizí jakýkoli samoučelný formalismus. Oněch 60 % označuje písně, v nichž je formě více či méně učiněno zadost, ovšem úhrnně vzato s řadou odchylek a licencí, přesně jak jsme to definovali v obecné charakteristice Nohavicova veršového stylu. Signifikantnější údaj představuje oněch zbývajících 40 %. Ten totiž označuje texty, v jejichž verši se přísně vzato žádná formální zákonitost neuplatňuje a pravidelnost je jim vtištěna teprve hudební realizací. Pokud se tedy v některých recenzích setkáváme s tvrzeními o rozevlátosti a neučesanosti Nohavicových písní, má to svoje opodstatnění. Na druhou stranu však není Nohavicova poetika ani programově anti-formalistická. Spíše se, jak jsme popsali výše, snaží najít střed mezi oběma póly a otevřít cestu maximální rezonanci sdělovaného obsahu.

4.3.2 Přízvučnost Nohavicova verše

Ukázali jsme, jak vysoké procento Krylových písní je psáno tradičními českými metry, a to s přísností neobvyklou i u vyspělé poezie v literárním smyslu. V případě Krylova následovníka je hledání souvislostí s ustálenými rozměry mnohem složitější, neboť o co liberálnější je Nohavicovo pojetí verše, o to větším problémům musíme čelit při pokusu o jeho popis. A třebaže je Nohavica tolik zakořeněn v tradici české literární poezie, nesmíme zapomenout, že je též písničkářem ostravským, který v některých písních záměrně využívá dialektu s odlišnou prozodií, a je dost dobře možné, že tyto nářeční rysy se, snad zcela nevědomky, odrazily i v jiných, „neostravských“ textech. Alespoň by se tím daly vysvětlit některé zvláštnosti přízvučné stránky Nohavicovy veršové techniky.

Vrátíme-li se k našemu chápání heterosylabismu jako takovému principu slabičné organizace, která neumožňuje hovořit o sylabických odchylkách textu, neboť zkrátka není

vůbec možné stanovit ani základní rozsah verše, vzhledem k němuž by k odchýlkám odcházelo, logicky z takového pojetí plyne, že verš všech 58 Nohavicových heterosylabických textů bude zároveň veršem nemetrickým. Na druhou stranu ovšem, jak potvrzuje výzkum folklorního verše, izosylabismus zdaleka není v rámci pravidel české sylabotónické versifikace postačující podmínkou metričnosti. V případě Jaromíra Nohavici se má nicméně situace tak, že ty z jeho textů, které inklinují ke stejnoslabičnosti, tíhnou zároveň, až na 6 výjimek, k metrickému uspořádání slovních přízvuků ve verši. Jde o poměrně důležitý fakt, neboť dostatečně výmluvně demonstruje, že Nohavica je přes nepochybnou inspiraci folklorní tvorbou umělcem osobitým, výrazově suverénním, prosazujícím i v rovině čisté formy svá originální řešení. Navzdory vší domnělé i skutečné lidovosti a neumělosti má tak jeho verš více společného s veršem literární poezie než lidové písně. Jedna velká část Nohavicových textů se totiž vyznačuje zcela nefolklorním heterosylabismem, druhá část o něco méně nefolklorním sylabotónismem a pouze několik málo zbývajících písní je psáno sylabizujícím veršem, blízkým lidové písňové tvorbě.

Ovšem ani Nohavicovy sylabotónické verše nejsou prosty určité formální uvolněnosti, která charakterizuje jeho poetiku jako celek. U řady písňových textů, které řadíme mezi texty metrické, musíme konstatovat sylabické i přízvukné odchylky různého rozsahu, takže na pozadí jiné, více formalistní poetiky – například té, kterou pěstoval Nohavicův předchůdce Karel Kryl – by se zřejmě jevily jako metricky značně problematické. Že však přes to všechno mají Nohavicovy verše spojitost s metrickými útvary české literární tradice, svědčí mj. skutečnost, že ty řádky, které metrické normě vyhovují, vykazují zároveň relativně velmi vysokou míru akcentuace silných pozic metra, často vyšší než u Kryla či klasických českých básníků. Pro Nohavicu tedy musejí být metrické útvary čímsi živým, aktivně se podílejícím na jeho veršové tvorbě, ať už si toho je vědom, či nikoli. V našem popisu a výkladu veršových typů uplatňujících se v Nohavicově tvorbě budeme, stejně jako u Kryla, postupovat od útvarů nejpříznačnějších po ty nejvíce okrajové. V Nohavicově případě to ovšem znamená, že začneme texty nemetrickými, neboť právě nemetrický verš, přesněji jeho heterosylabická varianta, představuje jak svou frekvencí, tak idiosynkratičností typický nohavicovský verš, zatímco jednotlivá tradiční česká metra nejsou v písničkářově díle zastoupena tak hojně a budeme se jimi tedy zabývat až na pozadí jeho „bezpříznakového“ veršového stylu.

4.3.2.1 Nohavicův nemetrický verš

Poté, co jsme načrtli zvláštnosti Nohavicovy veršové techniky obecně, můžeme se vrátit k našemu tvrzení, že verš 64 ze 145 analyzovaných Nohavicových písní lze považovat za

nepravidelný. Celá řada Nohavicových nemetrických útvarů by v rámci jiné než písňové poetiky byla pocíťována pravděpodobně mnohem problematičtěji, než je tomu v těchto případech. Za hlavní faktor, který zpravidla rytmičtí i sylabicky velmi rozkolísaných veršů, musíme považovat princip časové izometrie, popsany ve druhé kapitole. Jeho podstatou je, že výrazné rytmotvorné signály nepřicházejí po určitém, víceméně konstantním počtu slabik, nýbrž po určitém počtu taktů, a právě tím vzniká dojem rytmické pravidelnosti i v těch případech, které bychom na základě pouhé četby pravděpodobně klasifikovali jako verslibristické. Když k tomu připočteme možnost rytmicky dotvářet frázování při zpěvní interpretaci a opírat se přitom o hudební doprovod, tedy prostředky, kterými poezie literární nedisponuje, lze také lépe pochopit, proč se některé písně s tolika sylabickými a tónickými anomáliemi mohly stát společným majetkem české lidové zpěvnosti. Je však pravdou, že texty, v nichž nepravidelnosti převažují, jsou často zaměřené spíše filosoficky, meditativně, odráží se v nich individualistický umělecký postoj, kterému na nějaké té slabice nesejde – a ty zpravidla zůstávají stranou masové obliby, i když možná patří k nejlepším z Nohavicova repertoáru.

Nohavicův nepravidelný verš lze dále rozdělit na dva výše naznačené základní typy: naprosto převládající heterosylabický (58) a značně okrajový izosylabický (6). Klasifikujeme-li texty inklinující k izosylabismu jako nemetrické (a to i v rámci Nohavicovy velmi uvolněné poetiky), znamená to, že jejich přízvuková struktura musí být opravdu značně nepravidelná – a to buď zcela bez zjevné rytmické inklinace, nebo s trochejskými, jambickými či daktylskými tendencemi, avšak s vysokým počtem prohřešků proti metrické normě. Skupina textů heterosylabických je na druhé straně tak obsáhlá, že by snad ani nebylo možné předpokládat její homogenitu. A skutečně se jedná o texty velmi různorodé, pro zjednodušení je nicméně můžeme nahlížet prizmatem dvou základních modelů: na jedné straně spektra se nacházejí texty s extrémně dlouhými a nepravidelnými řádkami, blízkými verši volnému, na druhé potom texty mnohem konciznější, skromnější a často i rytmicky organizovanější, nicméně zůstávající za hranicemi metrické normy. Náš výklad Nohavicova nemetrického verše bude postupovat od heterosylabických textů nejuvolněnějších po ty nejpravidelnější a na konec kapitoly připojíme několik poznámek na adresu nemetrických textů izosylabických.

4.3.2.1.1 Texty blízké volnému verši

Verš řady Nohavicových písní se vyznačuje extrémním a velmi nepravidelným rozsahem, a i když v nich najdeme různou míru trochejské, jambické či daktylotrochejské inklinace, nejde v žádném případě o korespondenci s metrickými pravidly. Nebýt rýmu a hudební

realizace, ocitli bychom se již na samé hranici *volného verše*. Nevýrazněji se tento typ realizuje v textech *Muzeum*, *Rakety*, *Možná že se mýlím*, *Babylon*, *Velká voda*, *Láska je jak kafemlýnek*, *Kytky v květináči* či *Sudvěj*.

Signifikantní, i když v Nohavicově tvorbě spíše atypický příklad nepravidelného verše tohoto druhu představuje text písně *Rakety*.⁵¹ Nacházíme u něj sporadickou, sylabicky značně rozkolísanou předrážku a totéž platí i pro vlastní veršové jádro: rozdíl v počtu slabik vzájemně si odpovídajících řádek je často velmi dramatický – v některých případech činí i více než deset slabik! Přirovnává-li Nohavica tuto píseň k mertovsko-třešňákovskému písničkářskému stylu, pak má bezpochyby na mysli onen vyprávěcí, melodii do pozadí zatlačující verš, který oba tvůrci pěstovali. Verš *Raket* se mu velmi podobá a jak ukážeme, není u Nohavici zas tak ojedinělý, jak se písničkář domnívá.

Hlavním metodologickým problémem, který se pojí s tímto typem nepravidelného verše, je otázka zápisu a vůbec zjištění jeho rozsahu. Vlastně zde musíme dát opět zapravdu Zichovi, který tvrdil, že mezi jednotlivými verši jakékoli básně existují toliko pomyslné hranice. Některé pasáže svého textu frázuje Nohavica bez sebemenší přestávky jako jeden celek, jako jediný, mimořádně dlouhý verš, jehož rozsah jako by byl omezen pouze potřebou interpreta nadechnout se. Ve skutečnosti se však veršové členění neřídí principem fyziologickým, nýbrž hudebním – totiž zásadou časové izometrie, spočívající v tom, že vzájemně si odpovídající verše trvají stejný počet taktů, bez ohledu na to, kolika slabikami je každý izometrický úsek vyplněn. Hranice jednotlivých izometrických sekvencí jsou přitom v textu písně *Rakety* vyznačeny kombinací několika různých signálů – rýmem, pomlkami, intonací – a také syntaktické členění s nimi plně koresponduje, takže veršová artikulace textu je velmi dobře čitelná. Proto je zářezující, že většina zápisů této písně (a mnohých dalších) nerespektuje rozsah řádek a snaží se je, často zcela nelogicky, přizpůsobit konvenční představě o rozsahu verše. Dokonce i na internetových stránkách Jaromíra Nohavici nacházíme takovýto zápis *Raket*:

Chceš-li za mnou lásko
přijít až zítra
třeba bude už pozdě
jsem jen hromádka kostí
a shluk bílkovin

⁵¹ Sám Nohavica si byl výjimečnosti této písně vědom, o čemž svědčí poznámka: „Jen ve formálně rozvolněných *Raketách* jsem si vyzkoušel mertovsko-třešňákovskou písničkařinu“ (http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/tvurci_muka/tvurci_muka.htm).

a naježené rakety
mi míří rovnou
do slabin
a taky na mou hlavu

A tak přijď už radši dnes
ať spolu dočkáme se jitra
a o sebe se se mnou rozděl
než přiletí nějaký
mimozemšťan od novin
a začne spočítávat oběti a kapky
krve jako plody jeřabin
a podá o tom zprávu

Toto členění textu je dost málo pochopitelné, neboť se neřídí téměř žádným pravidlem, snad kromě optické vyváženosti délky veršů: nerespektuje ani syntax, ani melodii a není motivováno ani rýmovými shodami mezi poloverši či vnitřními rýmy, jak se často u podobně zkreslených zápisů děje. Bohužel ani Rýmského zpěvník (Nohavica 1994) nezachycuje hranici veršů zcela přesně, a to zejména pokud jde o důležitý čtvrtý verš, který je v něm rozdělen na verše dva. Naše členění se opírá o nahrávku přístupnou na Nohavicových stránkách⁵² a respektuje písničkářovo frázování, které lze přitom snadno vyčíst i z notového zápisu: po určitém počtu taktů vždy následuje pomlka a výrazná intonační změna. Jak vidno, rytmická segmentace zároveň přesně odpovídá také hranicím vyznačeným rýmem. V našem zápisu textu zároveň vydělujeme slabiky předražené do předtaktí:

Hodláš-li láska za mnou přijít až zítra
třeba bude už pozdě
(jsem jen) hromádka kostí a shluk bílkovin
(a) naježené rakety mi míří rovnou do slabin
(a) taky na mou hlavu

⁵² <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/rakety> [cit. 2008-08-10]

- (A tak) přijď už radši dnes at' spolu dočkáme se jitra
 (a) o sebe se se mnou rozděl
 (než) přiletí nějaký mimozemšťan od novin
 (a) začne spočítávat oběti a kapky krve jako plody jeřabin
 a podá o tom zprávu⁵³

Na první pohled je zřejmá markantní různoslabičnost tohoto textu. Pokud budeme číst řádku po řádce, pak zpočátku, kdy délka veršů není nijak extrémní, nic nenasvědčuje tomu, že by se v písni uplatňovala nějaká rytmická tendence nesená přízvukovou organizací. Avšak jakmile začne rozsah veršů narůstat, můžeme registrovat kumulaci sudoslabičných přízvukových celků, která v kombinaci s výraznou Nohavicovou „deklamací“ vtiskuje dlouhým řádkám trochejské vyznění.

Všechny sloky písně *Rakety* jsou vybudovány na tomto principu střídání kratších, nemetrických veršů s dlouhými verši trochejskými, jakoby „vychrlenými“ na jeden nádech, který v ledasčem připomíná rapové frázování – třebaže píseň vznikla už v roce 1983.

V mnohém podobný případ představuje píseň *Muzeum*. I zde se jedná o značně heterosylabický text s nepravidelnými trochejskými sekvencemi, ovšem na rozdíl od *Rakety* představuje stanovení hranic, a tudíž i rozsahu verše, přeci jen určitý problém. I když hudební členění, jak izometrické, tak intonační, je opět zcela jednoznačné, rozděluje text na jednotky zcela extrémního rozsahu, které odporují všem konvenčním představám o verši. A připočteme-li k tomu fakt, že umístění rýmových shod a syntax by zavdávaly příčinu i k jinému členění textu, vyvstává otázka, k jaké interpretaci se přiklonit. Segmentace hudební vypadá následovně:

Ve Slezském muzeu v oddělení třetihor je bílý krokodýl a medvěd a liška
 a kamenní trilobiti (33 slabik)

chodí se tam jen tak co noha nohu mine abys viděl jak ten život plyne
 jaké je to všechno pomíjivé živobyť (37 slabik)

pak vyjdeš do parku a celou noc se touláš noční Opavou a opájíš se představou
 jaké to bude v ráji (33 slabik)

⁵³ Tyto poslední dva verše tvoří rytmicky jeden celek bez jakéhokoli hudebního předělu a poslední slabika předposledního verše tak připadá na první dobu taktu, kterým začíná verš poslední. Proto také spojka „a“ nemůže být chápána jako předrážka, zároveň však nepřipadá ani na první dobu taktu, jak by se mohlo zdát z našeho zápisu. Uchylujeme se k němu jednak kvůli rýmu, který tento jednolitý celek dělí na dvě části, jednak kvůli tomu, že typograficky vzato pro zápis útvaru T14Ž, kterým tento verš fakticky je, ani jinou možnost nemáme.

v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek
ukončete nástup dveře se zavírají (35 slabik)

Pokud bychom vzali za členící kritérium pomlky, pak by úvodní část písně byla rozdělena na tyto segmenty: „Ve Slezském muzeu v oddělení třetihor“ – „je bílý krokodýl a medvěd“ – „a liška a kamenní trilobiti“ – „chodí se tam jen tak co noha nohu mine abys viděl jak ten život plyne jaké je to všechno pomíjivé živobytí.“ Vzniklo by čtyřverší, v němž by první tři verše čítaly dohromady 31 slabik, zatímco rozsah posledního verše samotného by činil 37 slabik, takže výsledná struktura by byla značně nepravidelná, nepodpořená navíc ani rýmem, ani syntaktickým členěním.

Orientovat se podle rýmového schématu v tomto případě též považujeme za problematické, protože kromě pravidelných rýmových dvojic, jejichž jednotlivé členy se nacházejí na konci každého čtyřtaktového celku, v písni nalezneme též řadu rýmů nepravidelných, jak je tomu například hned v úvodu s rýmem mine/plyne, které veršové členění ještě dál modifikují a stavějí nás před úkol rozhodnout, zda se v daných případech jedná o zakončení samostatných veršů, anebo o verš jediný s příležitostným vnitřním rýmem. Kdybychom zvolili první pojetí, pak by první sloka písně *Muzeum* musela být zapsána takto:

Ve Slezském muzeu v oddělení třetihor je bílý krokodýl a medvěd a liška
a kamenní trilobiti

chodí se tam jen tak co noha nohu mine

abys viděl jak ten život plyne

jaké je to všechno pomíjivé živobytí

Pak vyjdeš do parku a celou noc se touláš noční Opavou

a opájíš se představou

jaké to bude v ráji

v pět třicet pět jednou z pravidelných linek

sedm zastávek do Kateřinek

ukončete nástup dveře se zavírají

Tento zápis má už větší oprávnění, neboť kromě rýmu v jeho prospěch hovoří i členění syntaktické. Skutečnou povahu textu nicméně zkresluje tím, že rozdíly v délce jednotlivých řádek zobrazuje jako natolik extrémní, že by nezasvěcený čtenář byl na pochybách, zda jde skutečně o text písničkáře, a nikoli spíš o nějaký verslibristický výstřelek.

Vrátíme-li se k našemu prvnímu návrhu veršového členění, ukazuje se, že počet slabik v jednotlivých izometrických (čtyřtaktových) celcích není sice konstantní, avšak vzhledem k jejich enormnímu počtu jej lze pokládat za velmi vyrovnaný. Schematicky bychom sylabismus celé písně mohli zapsat takto:

	1.sloka	2.sloka	3.sloka	4.sloka	5.sloka
1.čtyřtaktí	33	36	35	33	33
2.čtyřtaktí	37	30	33	33	35
3.čtyřtaktí	33	33	40	34	29
4.čtyřtaktí	35	35	35	35	35

Znění čtvrtého izometrického celku každé sloky je identické, představuje vlastně refrén písně, proto i sylabický rozsah zůstává neměnný. V ostatních řádkách sice počet slabik kolísá, ovšem nijak drasticky se neodchyluje od základního rozsahu 33 slabik. Kromě „časoměrného“, intonačního, syntaktického a rýmového principu zde tedy do hry vstupuje i moment sylabický, který by ostatními výše načrtnutými způsoby segmentace nebylo možné zohlednit, a to je podle nás poslední argument potřebný k tomu, abychom tyto třiceti a více slabičné jednotky chápali jako verše v pravém smyslu. Jsou to verše, které svou délkou i zpěvní realizací ještě více než verše *Raket* připomínají techniku rapu, založenou na výrazné rytmizaci textu na úkor melodičnosti. Od textu starší písně se nicméně *Muzeum* neodlišuje ani tak způsobem zpěvní interpretace, jako spíš právě mnohem silnější inklinací k izosylabismu, která ovšem těžko může být při běžné recepci odhalena pro mimořádný sylabický rozsah veršových celků.

Po tónické stránce nicméně funguje *Muzeum* podobně jako starší píseň, také zde vedle sebe koexistují fragmenty bez výraznější rytmizace na jedné, a pasáže s dlouhými řetězci za sebou jdoucích trochejských sekvencí na druhé straně. Tak například zatímco první verš úvodní sloky má víceméně nepravidelnou, případně spíše daktylskou distribuci slovních přízvuků, druhý po celém svém rozsahu sedmatřiceti slabik realizuje trochejské schéma s jedinou odchylkou, přebývajícím slabikou „co“: chodí – se tam – jen tak (co) – noha – nohu – mine – abys – viděl – jak ten – život – plyne – jaké – je to – všechno – pomí – jivé – živo – bytí. Trochej je zde navíc realizován v drtivé většině případů dvouslabičnými

slovními celky, takže bychom starší terminologií mohli mluvit o stopovém verši par excellence. Přesto je však otázkou, zda by takový verš mohl být pokládán za metrický v silném slova smyslu, neboť metrický útvar T18Ž bychom v inventáři tradičních českých rozměrů pravděpodobně hledali marně.

Ačkoli to tedy na první pohled není patrné, rytmicky vzato je verš *Muzea* pravidelnější než verš *Raket*, a představuje tak lepšího reprezentanta veršového typu, který pro absenci vhodnějšího termínu nazýváme „texty blízké volnému verši“. Obecně vzato jsou to písně s velmi rozsáhlými veršovými celky, jejichž rytmičnost se primárně zakládá na principu časové izometrie. Nápěvy těchto písní jsou zpravidla intonačně velmi redukováné, o to víc však dochází při zpěvní realizaci k zdůrazňování sylabotónicky výrazně rytmizovaných pasáží. Pomineme-li obsah textů, tvořící jak v případě rapu, tak vyprávěcího folkového verše přeci jen tu podstatnější část celého artefaktu, pak je to právě tato hra rytmicky „prázdných“ a rytmicky „exponovaných“ pasáží, která (při absenci výrazné melodie) největší měrou zodpovídá za estetickou působivost písní probíraného typu.

Zdá se, že právě popsany druh verše, v němž se kratší, často nemetrické segmenty střídají se sylabicky rozsáhlými jednolitými celky, se u Nohavici od počátku třetího milénia objevuje stále častěji. Na zatím posledním albu *Ikarus* z roku 2008, které jsme ovšem z výše uvedených důvodů do našeho zkoumání nezahrnuli, jsou jím psány hned úvodní *Já si to pamatuju* i titulní *Ikarus*, v mnohém se mu podobá také verš písně *On se oběsil*, který je však přeci jen podstatně pravidelnější. Ale také na albu *Babylon* z roku 2003 se s tímto veršem setkáme, zejména v textu písní *Velká voda* a titulního *Babylonu*, a stejně tak i ve starší tvorbě, např. v písní *Sudvěj*. Verš těchto textů se nicméně od verše *Raket* a *Muzea* odlišuje tím, že zde rytmicky nedominují trochejské sekvence, nýbrž že se v nich více či méně nepravidelně střídají licho a sudoslabičné přízvukové celky, a proto je můžeme většinou pojímat jako různoslabičné nepravidelné daktylotrocheje. Tam, kde se na začátcích veršů často vyskytují slovní celky tříslabičné a kde tomu odpovídá hudební realizace, můžeme uvažovat i o interpretaci jambické – jak lze demonstrovat na písní *Velká voda*. Každá její sloka sestává z dvou čtyřverší, přičemž v čtyřverších lichých můžeme slyšet například tyto verše:

K našemu domu přišla voda	J4Ž
z neděle na pondělí pozdě v noci já už spal	J7M
k našemu domu přišla voda	J4Ž
zazvonila a hned dobrý večer můžu dál	?

První tři řádky představují celkem neproblematické realizace jambických schémat. Poslední verš nicméně jambické normě zcela jistě nevyhovuje a totéž platí o většině řádek sudých čtyřverší, jež se metrické interpretaci vůbec vzpírají a maximálně bychom je mohli chápat jako nepravidelné daktylotrocheje:

Říkám jí co chcete drahá paní		D2 T2
vypadáte jako výběřčí daní		T3 D T
(ale) s ohledem na to jaký je čas	(2)	D T D2M
nerušte slušné lidi prosím vás		D T4M / J5M

Aby bylo zřejmé, proč tuto píseň řadíme mezi texty heterosylabické, ocitujeme ještě třetí sloku, v níž se sylabismus (a ruku v ruce s ním i přízvuková organizace) radikálně mění:

Housle po tátovi staré fotky po dědovi
 koberec kovral a k tomu přehoz brokátový
 ledničku pračku mixér i rolák
 všechno to nakládaly na dvoukolák

Jak nějaké harampádí jak nějakou veteš
 že ti tady něco patří to se teda pleteš
 co sis tu nanosil vezmou si jiní
 a já jen stál udiveně v síni

Nepravidelnost verše písně *Babylon* je, řekli bychom, ještě zřetelnější. Na druhou stranu postrádá ovšem jak ony dlouhé dvoudobě rytmizované řetězce *Velké vody*, *Muzea* či *Raket*, tak i extrémní sylabické výkyvy právě jmenovaných textů, takže jde o text svým způsobem rytmicky vyváženější. Postačí, ocitujeme-li úryvky prvních dvou sluk:

1.
 Jako dítě které mámě se ztratilo
 stojím na kraji města jménem Babylon

ničemu nerozumím vůbec nic nechápu
a nemám žádný plán

V cizím městě samé cizí ulice
cizí písmena a cizí krasavice
taxikáři chtějí divné bankovky
velké jak cirkusový stan

2.

Pasáží chtěl jsem projít do jiného dvoru
ale panáček ukazuje červená na semaforu
nejprve jede všechno co je hnědé
a potom veliký šéf

Ten chlapík co mě kopl řekl sorry a pak šel
ale ono to stejně bolí jako kdyby chtěl
a to co kape z mého rozbitého kolena
je moje ne jeho krev

Nejobecněji bychom mohli ráz tohoto verše označit termínem, jímž jsme naši rozpravu o Nohavicově poetice zahájili: je to verš, který zní velmi *přirozeně*. Nejde jen o to, že respektuje rytmus a přízvuk českého jazyka. Jistě k tomu směřuje, ale řekli bychom, že zdaleka ne tak důsledně jako např. Kryl. Ten měl přitom v největší oblibě jamb, verš, pro něž vlastnosti češtiny přeci jen znamenají určitou technickou překážku, a má-li být realizován, musí se „přirozenému“ jazyku dostat relativně vyšší míry stylizace. Zdá se, jako by Nohavica spíše než vyvolat umělecký efekt intenzifikací některých přirozených vlastností jazyka naopak toužil napodobit přirozené znění řeči, její dynamiku, všechny její odstíny a tóny – a veršový rytmus tu byl pouze doprovodným jevem, nezbytným, má-li být text vnímán jako poetický. Nohavicova neochota budovat celý verš na stejnoslabičných slovních celcích podle příslušného metrického schématu tedy velmi silně konvenuje s celkovým rázem jeho poetiky tíhnoucí k přirozenosti a prostotě. Dobře to bylo vidět na příkladu *Svatavy* a dalších textů, v nichž je metrické jádro verše obklopeno zcela nemetrickým „obalem“ sporadických předrážek. Než aby svůj verš stylizoval, vybíral vhodná dvojslabičná slova nebo měnil slovosled, a riskoval tak, že jeho text bude znít šroubovaně či

uměle, Nohavica raději rozšiřuje řádky o rytmicky nezávazné anakruze a prostřednictvím určitého kompromisu tak sladí požadavky metrické normy na jedné, a obsahu na druhé straně. O co víc totiž ztrácí veršová forma na přesnosti, o to pregnantnější může být sdělení, které má obsahovat.

Nohavicův nepravidelný verš však dovádí tuto tendenci ještě dál. Absolutní sylabická pravidelnost veršového jádra je totiž přeci jenom prvkem příliš výrazným, než aby neovlivnila celkový ráz textu. Avšak dochází-li navíc i k výraznému sylabickému kolísání veršového jádra a nepodléhá-li rytmický slovník téměř žádnému omezení, stávají se mantinely, v jejichž rámci může být vyjádřen nějaký obsah, natolik široké, že přirozenému vyznění jazyka písní už nestojí téměř nic v cestě. Velmi dobře lze tuto strategii demonstrovat na textu *Babylonu*: verš je tu primárně jakýmsi neutrálním pozadím s víceméně nahodilou distribucí licho- a sudoslabičných slovních celků, která dobře odpovídá povaze přirozené řeči, a pouze sporadicky z něho vystupují jednotlivé „umělé“ verše různých rozměrů – ať daktylských, nebo trochejských.

4.3.2.1.2 Nemetrické texty s pravidelnější veršovou strukturou

Opačný pól Nohavicova heterosylabismu představují texty, které jednak kvůli větší kompaktnosti a menšímu rozsahu, jednak kvůli ukázněnější sylabotónické organizaci verše mají obecně pravidelnější strukturu než texty právě probrané, a i když o realizaci metrických schémat v pravém smyslu ještě hovořit nelze, v mnoha případech se jí tyto verše blíží. Patří sem celá řada slavných i méně známých písní ze všech období písničkářovy tvorby, např. *Děvenka Štěstí a mládenec Žal, Fotbal, Hlídač krav, Každý si nese své břímě, Krupobití, Lachtani, Mladičká básnička, Never more, Petěrburg, Píseň pro malou Lenku, Potulní kejklíři, Ragby, Svatební, Těšínská* či *To nechte být*, a náleží k nim i jedna z těch úplně nejproslulejších – *Mikymauz*. Tento výčet přesvědčivě dokazuje, že jde o techniku, která nachází také odezvu u posluchačů, která „se líbí“ – a svědčí o umělecké působivosti nepravidelného verše. Faktem však je, že na rozdíl od písní s rozsáhlými verši, v nichž slovesná stránka zatlačovala do pozadí složku hudební, zde jsme svědky větší melodické propracovanosti a také posílení rytmické funkce hudby. Uvědomíme-li si, jak velký je rozdíl, a to jen v rámci Nohavicových nepravidelných textů, mezi písněmi *Muzeum* a *Planu*, například, zároveň též pochopíme, jak hluboká polarizace prostupuje písničkářovým dílem. Na jedné straně máme rozmáchlý, velkorysý, „filosofující“, vyprávěcí styl, na druhé snahu o maximální konciznost, o sevření a oproštění výrazu, o nedopovězenost. Tyto dva extrémy vymezují prostor formální (a pochopitelně ruku v ruce s ní i obsahové) stránky Nohavicových písní už od jeho počátků a zdaleka se netýkají pouze nepravidelného verše,

nicméně zejména od druhé poloviny devadesátých let, počínaje *Divným stoletím*, se tato polarita stává stále zřetelnější a typické příklady pro ni nalezneme právě mezi texty psanými veršem nemetrickým.

V Nohavicově rané tvorbě, tedy řekněme v písničkách napsaných do konce osmdesátých let, nejsou obě krajní polohy zdaleka tak vyhracené, a zvláště pro formální minimalismus v ní nenajdeme mnoho dokladů. Směřují k němu *Podzemní prameny* a *Píseň psaná na vodu*, to jsou nicméně texty metrické (první píseň představuje stoprocentně izosylabický text v absolutním smyslu). Zato pro rozsahově rozkolísaný, velmi dlouhý verš, v němž se na metricky neutrálním pozadí střídají různá „metra“, najdeme již mezi texty z konce sedmdesátých let zcela charakteristické příklady, nejpříznačnější asi píseň *Láska je jak kafemlýnek* z roku 1978. Minimalistický typ nepravidelného verše se tedy až do *Divného století* u Nohavici téměř neobjevuje, zato na tomto a následujícím albu *Moje smutné srdce* je jím napsáno nezanedbatelné procento písní: *Každý si nese své břímě*, *Jako jelen když vodu chce pít*, *Líbíte se mi*, *Planu*, *Strach*, *Mrtvá včela*, *Sarajevo* a píseň *Unaven*. Na *Babylonu* už opět jde vlastně jen o závěrečnou *Převez mě příteli* a na *Ikarovi* tento verš chybí úplně. Proto se nabízí domněnka, že minimalistický, od všech efektů oproštěný nepravidelný verš s velmi redukováným rozsahem byl spíše jen formálním experimentem jednoho Nohavicova období, zatímco jinak u něj kratší texty s méně rozsáhlým veršem směřují k pravidelnosti, kdežto písně s dlouhým, vyprávěcím veršem se vyznačují vyšší mírou nepravidelnosti.

Nohavicovo zklidnění, zniternění a oproštění výrazu ostatně s nejvyšší pravděpodobností nesouvisí pouze s věkem a autorovým zráním, ale též s hudebním zpracováním jeho písní. Není zřejmě náhodou, že nahrávky na albech *Divné století* a *Moje smutné srdce* jsou v rámci Nohavicovy diskografie vyloženě atypické svými bohatými aranžemi. Nelze se ubránit dojmu, že právě díky nim se písničkář rozhodl ponechat těžiště sdělení na straně hudby, a uvolnit si tak ruce ke zcela odlišné práci se slovy, než jaká u něj byla do té doby obvyklá. Na *Babylonu* opět přibývá písní nahraných pouze s kytarou nebo jen s velmi střídavým doprovodem dalších nástrojů, a album *Ikarus* se vrací k modelu koncertního alba, kde až na tři výjimky zůstávají jedinými nástroji Nohavicova kytara a zpěv, bez možnosti studiového cizelování a případných úprav, takže záleží pouze na nosnosti melodie a síle textu, zda píseň osloví posluchače či nikoli. Z obou alb přitom právě jen zmíněná *Převez mě příteli* zhruba odpovídá charakteristice písňové miniatury s nepravidelným veršem, jinak platí výše formulovaná přímá úměra mezi rozsahem verše/textu a mírou jeho pravidelnosti.

Abychom naznačili, jak jsou vystavěny Nohavicovy minimalistické nemetrické texty, pokusíme se provést veršový rozbor písně *Každý si nese své břímě*. Abstrahujeme-li od refrénu, sestává text z dvakrát dvou trojverší, v nichž se pětkrát více či méně výrazně realizuje osmislabičný daktylský rozměr D3Ž. Třetí verš druhé sloky by sice sylabicky tomuto metru vyhovoval, přízvukově však nikoli. Ve zbývajících řádkách (= 1/2 textu) pak sylabický rozsah kolísá od šesti do třinácti slabik, čili o případné „licencované“ realizaci metra zde nemůže být řeč. A pokud jde konečně o distribuci metrických a nemetrických veršů v celkové architektuře písně, nezbývá než konstatovat její naprostou nahodilost, takže ani možnost, že by oba typy řádek Nohavica využil k promyšlené kombinatorické hře, kterou známe z jiných jeho písní, nepřipadá v úvahu. Proto musíme verš klasifikovat jako nemetrický, i když je zřejmé, že se jedná o nepoměrně méně nepravidelný text než *Muzeum* či *Rakety*.

1.

Každý si nese své břímě	D3Ž
letními cestami k zimě	D3Ž
každý si nese to své jak tak životem jde	(13)

Každý po něčem touží	(7)
každý se pro něco souží	D3Ž
a nikdo neví co mu zítřek zjeví	(11)

2.

To zlé spláchně přival	(6)
splní se o čem jsi sníval	D3Ž
splní se vše co jsi kdy chtěl	(8)

Na dveře listonoš klepe	D3Ž
říká že bude lépe	(7)
odkud to ví to už zapomněl	(9)

Nejtypičtější jsou nicméně pro Nohavicu ty nemetrické texty, které se nacházejí v pomyslném středu mezi minimalistickým a uvolněným veršovým stylem, např. *Děvenka Štěstí a mládenec Žal*, *Fotbal*, *Mikymauz*, *Mladičká básnička*, *Never more*, *Píseň pro malou*

Lenku, Potulní kejklíři, Ragby, Svatební, Těšínská aj. Každá z těchto písní je svým způsobem veršovým originálem, neboť v každé Nohavica nakládá se sylabotónickými prvky odlišným způsobem. Obecně vzato mají společné jen pronikání metricky konzistentních veršů do výstavby písně.

Například píseň *Never more* by se svým mimořádně heterosylabickým veršem patřila spíše k těm méně metrickým. Přesto se však v některých řádkách relativně často prosazuje daktylské schéma D4M, byť s řadou odchylek od metrické normy, takže tyto jednotlivé verše bezesporu v mnohém připomínají folklorní sylabismus. Pro ilustraci postačí, ocitujeme-li první sloku:

Seděl jsem za stolem a básně čet		D4M
rádio hrálo		D2Ž
vtom slyším ťukání na parapet		D4M
tak tiché že se mi možná jen zdálo	(1)	T5-?
zastřený mužský hlas z chodníku		D3
tiše se ptal		D2M
Nerad vás ruším pane básníku		D4M-?
ale mohli bychom na chvíli dál?	(2)	T4Ž-?

Naopak v textu písně *Mikymauz* nacházíme mnohem víc organizovanosti. Už sám rozsah verše je poměrně vyrovnaný, pohybuje se v rozmezí dvanácti až šestnácti slabik, přičemž nejčastěji se vyskytují verše čtrnáctislabičné. Jelikož se však jedná o verš poměrně dlouhý, odchylky o jednu či dvě slabiky nemohou být pocíťovány jako nijak nápadné a text tedy působí velmi kompaktně a celistvě. Píseň sestává ze čtyř slok, z nichž každá začíná dvěma čtyřveršími podloženými týmž nápěvem a končí čtyřverším, jehož melodie se intonačně, nikoli však rytmicky liší od melodie úvodní. Každý verš odpovídá dvěma taktům, přičemž mezi prvním a druhým veršem se většinou, nikoli však vždy nachází pomlka. Dochází tak k dělení verše na dva poloverše, které je nicméně v některých řádkách narušeno. Přitom si musíme uvědomit, že členicím signálem je zde skutečně hranice taktu (tj. doba trvání), a nikoli počet slabik, takže ve schematickém zápisu verše zaznamenáváme (dolním podtržitkem) „stálou střední dierezi“ střídavě po páté, šesté, sedmé či osmé slabice a někdy ji nezaznamenáváme vůbec, neboť je příslušný verš zpěvně interpretován bez pomlky. Jelikož se jedná o jeden z nejvýznamnějších, nejslavnějších, ale též nejcharakterističtějších Nohavicových textů, dovolíme si podat komplexní analýzu jeho

verše, třebaže nepůjde o záležitost ani stručnou, ani snadnou. Citujeme tedy celý text a pro větší názornost uvádíme za schematickým zápisem každého verše také počet slabik, kterými je tvořen.

1.

Ráno mě probouzí tma sahám si na zápěstí	J3Ž-?_J3Ž (14)
zda mi to ještě tluče zdali mám ještě štěstí	J3Ž_J3Ž (14)
nebo je po mně a já mám voskované boty	J2Ž_(1) T4 (14)
ráno co ráno stejné probuzení do nicoty	J7Ž (15)

Není co není jak není proč není kam	J3M_J3M (12)
není s kým není o čem každý je v sobě sám	J3Ž_J3M (13)
vyzábly Don Quijote sedlá svou Rosinantu	J3M_J3Ž (13)
a Bůh je slepý řidič sedící u volantu	J3Ž_J3Ž (14)

Zapínám telefon - záznamník cizích citů	J3M_J3Ž (13)
špatné zprávy chodí jako policie za úsvitu	T8 (16)
jsem napůl bdělý a napůl ještě v noční pauze	J2Ž_J4Ž (14)
měl bych se smát ale mám úsměv Mikymauze	J2M_(2)J3Ž(13)
rána bych zrušil	J2Ž (5)

2.

Dobrý muž v rádiu pouští Chick Coreu	J4M_T3 (14)
opravdu veselo je asi jako v mauzoleu	J7Ž (15)
ve frontě na mumii mám kruhy pod očima	J3Ž_J3Ž (14)
růžový rozbřesk fakt už mě nedojímá	J2Ž_J3Ž (12)

Povídáš něco o tom co bychom dělat měli	J3Ž_J3Ž (14)
pomalou vychládají naše důlky na posteli	J7Ž (15)
všechno se halí v šeru čím to bylo vinou	J3Ž_T3 (13)
že dřevorubec máchl mezi nás širočinou?	J3Ž_J3Ž (14)

Postele rozdělené na dva suverénní státy	J7Ž (15)
ozdoby na tapetách jsou jak pohraniční dráty	J7Ž (15)

ve spánku nepřijde to spánek je sladká mdloba	J3Ž_J3Ž	(14)
že byla ve mně láska je jenom pustá zloba	J3Ž_J3Ž	(14)
dráty bych zrušil	J2Ž	(5)
3.		
Prokletá hodina ta minuta ta krátká chvíle	J7Ž-?	(15)
kdy věci nejsou černé ale nejsou ani bílé	J7Ž	(15)
kdy není tma ale ještě ani vidno není	J2M_(2)T4	(14)
bdění je bolest bez slastného umrtvení	J2Ž_T4	(14)
Zběsile mi to tepe a tupě píchá v tříse	J3Ž_J3Ž	(14)
usnout a nevzbudit se nemuset na nic myslet	J3Ž_J3Ž	(14)
opřený o kolena poslouchám tvoje slzy	J3Ž_J3Ž	(14)
na život už je pozdě a na smrt ještě brzy	J3Ž_J3Ž	(14)
Co bylo kdysi včera je jako nebylo by	J3Ž_J3Ž	(14)
káva je vypita a není žádná do zásoby	J7Ž	(15)
věci co nechceš ať se stanou ty se stejně stanou	J7Ž	(15)
a chleba s máslem padá na zem vždycky blbou stranou	J7Ž	(15)
máslo bych zrušil	J2Ž	(5)
4.		
Povídáš o naději a slova se ti pletou	J3Ž_J3Ž	(14)
jak špionážní družice letící nad planetou	J7Ž-?	(15)
svlíknout se z pyžama to by šlo ještě lehce	J3M_J3Ž	(13)
dvacet let mluvil jsem a teď už se mi mluvit nechce	J7Ž	(15)
Z plakátu na záchodě prasátko vypasené	J3Ž_J3Ž	(14)
kyne mi zatímco se kolem voda dolů žene	J7Ž	(15)
všechno je vyřčeno a odnášeno do septiku	J7Ž	(15)
jenom mně tady zbývá prodýchat pár okamžiků	J7Ž	(15)
Sahám si na zápěstí a venku už je zítra	J3Ž_J3Ž	(14)
hodiny odbíjejí signály Dobrého jitra	J7Ž-?	(15)

jsem napůl bdělý a napůl ještě v noční pauze	J2Ž_J4Ž (14)
měl bych se smát ale mám úsměv Mikymauze	J2M_(2)J3Ž(13)
lásku bych zrušil	J2Ž (5)

Na první pohled je zřejmé, že tu máme co do činění s úplně jiným typem nepravidelného textu než dosud. Jednotlivé verše už nejsou rytmickými originály, píseň je naopak založena na dvou skutečně metrických kamenech, které se vyskytují každý v rovných šestnácti řádkách z padesáti dvou, tj. v nadpolovičním počtu případů. Jde o verše J3Ž_J3Ž a J7Ž. Z hlediska hudebně realizovaného rytmu zde dochází k pozoruhodnému jevu: verš s dierezí, tj. s vnitřní pomlkou, má o jednu slabiku méně než sedmistopý verš bez pomlky. Znamená to, že právě tato jedna slabika navíc stačila k tomu, aby z půleného verše učinila jednolitý rytmický a metrický celek. Fakt, že je text tvořen tolika metrickými verši, že je obou vzorců v textu realizován stejný počet a že jde o verše strukturně tak podobné, by nás mohl vést k tomu, abychom jej pokládali za pravidelný. Nicméně vzhledem k tomu, že v něm nalezneme stále ještě dost veršů nevyhovujících tónicky, a také několik s odlišným počtem slabik, záleží do velké míry na způsobu, jakým jsou oba útvary v celku písně distribuovány. Z tohoto hlediska je ovšem výstavba textu v podstatě zcela nahodilá, a tak třebaže v některých částech textu se některému z obou meter dostává vysokého procenta výskytu, v jiných naopak téměř absentuje – a v každé sloce se tak realizuje zcela jedinečné schéma. Jedinou metrickou konstantou jsou kratičké dvoustopé jamby na konci každé sloky – ty ovšem nemají šanci celkový ráz tak rozsáhlého textu zvrátit na svou stranu. Z těchto důvodů je tedy třeba verš písně *Mikymauz* považovat za nemetrický.

Svou roli sehrává mj. skutečnost, že zejména první sloka, jejíž poslední dva verše se znovu zopakují ve sloce poslední a uzavřou tak celou píseň, se sylabicky i tónicky odlišuje od všech následujících, takže právě vůči těm rytmicky nejpravidelnějším pasážím textu působí značně kontrastně. Opakuje se tu podobná situace jako u textu *Svatavy*: na snad nejexponovanějších místech, tj. na pozici prvního verše a v ústředním sloganu „měl bych se smát ale mám úsměv Mikymauze,“ nacházíme nepravidelné konfigurace, které svědčí o tom, že Nohavica nechápe své písně jako látku, kterou je třeba „odít“ do patřičné formy, ale spíše hledá už existující tvary v jazyce samém, skládá je dohromady a snaží se přitom tyto jedinečné struktury nenarušit. Snad proto mají jeho písně tak blízko k *přirozenému světu*, protože se v nich vrství a krystalizuje *přirozený jazyk* tohoto světa a jeho obyvatel, snad proto jeho písně znějí tak civilně, i když se dotýkají „hlubokých“ témat.

Z obecně estetického hlediska je tedy píseň *Mikymauz* zajímavá proto, že vrhá světlo na podstatu Nohavicovy poetiky, na to, jak silně se v ní kříží požadavky formy (dvaatřicet jambických veršů jistě nemohlo být dílem náhody) s požadavky přesné formulace konkrétních obsahů (ty ve dvaceti případech převážily nad požadavky formy). Versologicky vzato mělo smysl se písní zabývat hlavně proto, že se v jejím případě ocitáme na samé hranici toho, co lze ještě považovat za pravidelný verš, a co už nikoli. *Mikymauz* by, alespoň v rámci liberální písňové poetiky Nohavicova ražení, vůbec nepotřeboval větší počet jednomu z obou základních schémat odpovídajících veršů, naopak by jich stačilo i méně, kdyby ovšem byly ve všech slokách distribuovány podle stejného či podobného principu. Viděli jsme to už na příkladu *Divokých koní*, kde téměř stoprocentní pravidelnost rozsahu sudých veršů byla postačující k tomu, aby celá píseň byla pocíťována jako inklinující k izosylabismu, i když liché verše co do své délky značně kolísaly. Skutečnost, že textů tohoto druhu, kdy by stačil jen drobný zásah, aby jejich verš vykrytalizoval v pravidelnou strukturu, najdeme u Nohavici celou řadu (jmenujme třeba písně *Děvenka Štěstí a mládenec Žal*, *Dívky v šatech z krepdešínu*, *Mladičká básnířka*, *Potulní kejklíři*, *Těšínská* aj.), je přesvědčivým důkazem, že mu jde více o přirozené vyznění písně, než o formální dokonalost.

4.3.2.1.3 K izosylabismu inklinující nemetrické texty

Texty, které přes inklinaci k izosylabismu hodnotíme jako nemetrické, představují v Nohavicově díle velmi okrajový jev, a proto jim věnujeme pouze jeden krátký odstavec. Popsaná situace se týká šesti písní, čili cca 4 % zkoumaného souboru. Jmenovitě jsou to *Blues o malých bytech*, *Divocí koně*, *Kývací plyšový pes*, *Starý muž*, *Svět je malý pomeranč* a *Zajíci*. Tendence k izosylabismu se u nich prosazuje různou měrou, ani v jednom případě však nejde o stejnoslabičnost zcela stoprocentní. I to se pochopitelně projevuje na celkové nemetričnosti jejich verše. Jako druhou příčinu nicméně musíme označit přízvukovou fakturu verše, v níž sice konvencionalizované konfigurace lze většinou nalézt, avšak jsou v celku písně rozmístěny nejednotně či nedůsledně. Tak například v textu písně *Kývací plyšový pes* dochází u navzájem si odpovídajících sedmislabičných veršů mj. ke střídání rozměrů D3M („podvozku chytá se rez“) a J3Ž („je každá křižovatka“), ve *Starém muži k alternaci* D3M („budu si konečně jist“) s T4M („budu místo vody pít“), v textu *Svět je malý pomeranč* zase nacházíme na příslušné pozici sloky jednou útvar T3 („slzy do lavoru“), podruhé D2 („pouštěli hovínka“) atp. Jak jsme zmínili výše, tento verš v ledasčem připomíná sylabický verš českého folkloru, s tím rozdílem, že k sylabismu zaprvé pouze inklinuje a zadruhé se tónicky místy profiluje velmi ostře, avšak nikoli důsledně.

4.3.2.2 *Nohavicův metrický verš*

Věnovali jsme tolik prostoru Nohavicovu nepravidelnému verši, respektive jeho heterosylabické alternativě, nejen proto, že jde o výsostně nohavicovský verš, v němž se odráží mnoho ze specifčnosti písničkářovy poetiky a do něhož je vtělena velká část jeho novátorství a umělecké kreativity, ale též proto, že z hlediska metodologie představuje už jen holá deskripce takového verše značně nesnadný úkol – o analýze nemluvě. To je též důvod, proč jsme se zaměřili spíše na analýzu jednotlivých textů reprezentujících dva základní typy tohoto verše, neboť statistika akcentuace silných pozic či jiná metoda, která by nám umožnila zůstat v obecnější rovině, tu není aplikovatelná. Pokud jde o pravidelný verš, tam je pochopitelně situace jiná, i když pravidelný verš Nohavicův není totéž co pravidelný verš Krylův. Musíme připomenout zejména specifčnost anakruze mladšího z obou autorů a vůbec pružnější přístup k sylabické, ale ostatně i tónické normě. S tímto omezením je třeba přistupovat k našemu údaji, že cca 56 % Nohavicovy tvorby je napsáno metrickým veršem. Kdybychom totiž na písničkářovy písňové texty aplikovali přísnější měřítko, pak by jich v silném smyslu metrických zůstalo pouze 25, čili asi 17 %.⁵⁴ Jelikož však pojímáme Nohavicovu poetiku jako ucelený systém, jehož integrální součástí je jak tento obecně liberálnější postoj k normám (včetně té metrické), tak celá škála prostředků spojených se zpěvní realizací verše, které oslabují platnost některých pravidel ustálených v souvislosti s veršem literárním, považujeme naši klasifikaci Nohavicovy písňové tvorby za oprávněnou.

Zcela v souladu s Nohavicovým usilováním o přirozenost uměleckého výrazu je skutečnost, že nejvyšší četnost mezi jeho metrickými verši má trochej. Je jím psáno 29 písní, tzn. zhruba 20 % zkoumaného souboru. Naopak jako poněkud překvapující se může jevit jen o něco málo nižší zastoupení jambu, kterým Nohavica napsal 24 svých písňových textů, čili cca 17 %. Je to však pouze důkaz, že i když exkluzivní umění pro umění nikdy nepěstoval, představuje Nohavica typ vzdělaného tvůrce, který dokonale ovládá techniku verše a dosahuje v ní skutečného mistrovství. Daktyl konečně najdeme v 16 Nohavicových textech, tj. v 11 % souboru, a pouze 4 texty (necelá 3 %) nelze interpretovat jinak než daktylotrochejsky. U 8 písní pak nalézáme různé obdoby střídavých meter.

⁵⁴Za metrické považujeme všechny verše s metricky pravidelným jádrem, jestliže se odchylky od schématu týkají pouze anakruze, anebo jsou-li nepravidelnosti uvnitř verše pouze sporadické.

4.3.2.2.1 Trochej

Trochej (především jeho kratší sylabické různotvary) představuje písňové metrum par excellence, a proto pokládáme 20 % zastoupení tohoto rozměru v písňovém díle jednoho z nejoblíbenějších, nejhranějších a především nejzpívanějších autorů poslední doby za věc naprosto pochopitelnou, ba očekávanou. Stejně málo překvapuje i fakt, že zdaleka nejčastěji užívaný trochejský rozměr je u Nohavici třístopý ženský verš, který najdeme v patnácti textech. Podobně jako u Kryla, také zde jsou ovšem výjimečné případy, kdy jeden rozměr představuje jediné metrické schéma celé písně, třebaže Nohavica většinou neobměňuje rozsah veršů tak rafinovaně jako jeho předchůdce. Abstrahujeme-li od refrénů či částí písně vystavěných na jiné melodii než sloka, pak čistě třístopým ženským veršem jsou napsány pouze texty písní *Ranní hygiena*, *Nic moc* a *Kopačák*. Izosylabický je rovněž text písně *Před dveřmi* – zde se jedná o třístopý ženský trochej s předdrázkou. Ve zbývajících písních pak tento verš alternuje s verši odlišného rozsahu. Další trochejské rozměry se u Nohavici vyskytují v mnohem menší míře. Mužský třístopý verš nalezneme v pěti textech, čtyřstopý ženský rovněž, čtyřstopý mužský ve čtyřech a totéž platí i pro katalektický verš pětistopý. Sporadicky se pak vyskytují verše šestistopé (*Dolní Lhota*, *Husita*, *Legenda o svatém Václavu*, *Ostrava*) a sedmistopé (*Až to se mnou sekne*, *O Jakobovi*, *Ostrava*, *Tři sudičky*) a na druhém konci spektra též kratičké verše dvoustopé (*Kapr*, *Třiatřicet*).

Jak však vysvítá z předchozích řádků, zdaleka ne všechny trochejské texty naplňují metrickou normu bezezbytku. Dokonce lze říci, že ze všech tradičních meter v Nohavicově tvorbě právě trocheje nejvíc inklinují k sylabickým i tónickým odchylkám, zejména ke sporadickým anakruzím. Proto je poměr plně pravidelných trochejských textů k těm méně pravidelným velmi nízký – 1:4. Trocheje naprosto bez metrických anomálií najdeme u Nohavici pouze čtyři, a to v písních *Dlouhá tenká struna*, *Milionář*, *Podzemní prameny* a *Ranní hygiena*. Připojit k nim můžeme ještě další tři texty, v nichž se vyskytují pouze dvě odchylky od schématu: *Tři čuníci*, *Tři sudičky* a *Třiatřicet*. Ve zbývajících dvanácti trochejských textech dochází k narušení metra ve více než třech případech, takže je nemůžeme pokládat za úplně pravidelné, na druhou stranu se příslušné rozměry manifestují v jazykovém materiálu natolik výrazně, že nelze pochybovat o jejich metričnosti či minimálně metrické inklinaci.

Co se akcentuace silných pozic týče, musíme podotknout, že se do statistického modelu Nohavicova trocheje promítá zvláštnost, kterou se u tohoto písničkáře vyznačuje anakruze a její důsledek – totiž neostrá hranice mezi předdrázkou a vlastním veršem. Tam, kde tato hranice prochází nitrem přízvukového celku, nedochází samozřejmě k přízvukování první silné pozice metra a texty, u nichž se tak děje ve větší míře, mají k stoprocentní

akcentuaci S1 typického českého trocheje dost daleko. Můžeme tedy konstatovat, že Nohavicovy trocheje s předdrázkou a bez ní představují svým způsobem dva samostatné veršové typy, jejichž odlišnost, patrná již při prosté recepci, se stane průkaznější, aplikujeme-li na obě skupiny textů metodu statistické analýzy silných pozic metra. Omezili jsme naše zkoumání na verše třístopé, neboť pouze ty jsou s to nám poskytnout dostatečně rozsáhlý empirický materiál.

Nohavica T3Ž

S1	S2	S3
95 %	55 %	86 %

Nohavica A+T3Ž

S1	S2	S3
79 %	75 %	81 %

Vidíme, že ani bezpředrážkový trochej nemá akcentuaci první silné pozice stoprocentní. Důvodem je skutečnost, že absolutní počátek verše bývá v Nohavicových trochejích někdy realizován neslabičným monosylabem – většinou spojkou „a“. To ostatně není v českém verši jev nijak ojedinělý. Výrazné oslabení druhé silné pozice, které svědčí o preferování čtyřslabičných přízvukových celků na začátku verše, jsme viděli již u Kryla. Už tam jsme rovněž poznamenali, že na pozicích S2 a S3 má Nohavicův třístopý ženský trochej o deset procentních bodů vyšší akcentuaci než Krylův. Tento verš tedy vykazuje u obou písničkářů velmi podobné rysy – s tím rozdílem, že v Nohavicově případě se o poznání výrazněji realizuje tónická složka metra.

Nohavicův ženský třístopý trochej s předdrázkou je naopak velmi specifickým a originálním veršovým útvarem, jehož obdobu budeme obtížně hledat jak u Kryla, tak v dílech jiných autorů. První silná pozice je přízvukována dokonce v menší míře než poslední, a to je u ženských veršů skutečně cosi velmi neobvyklého. Že se přitom opravdu jedná o strukturně svébytný typ verše, přesvědčivě dokazuje akcentuace druhé silné pozice, která je o rovných dvacet procentních bodů vyšší než u verše bez anakruze. Nelze si jej tedy představovat jako třístopý ženský trochej, k němuž byla mechanicky připojena předdrážka (tak chápal anakruzi Zich a takovou situaci ostatně nacházíme u Kryla), nýbrž jako verš, který je už od základů vystavěn jinak – s tendencí k vysoké a mimořádně vyrovnané akcentuaci všech silných pozic metra, jako by rozostření hranice mezi vlastním veršem a předdrázkou mělo být kompenzováno posílením jeho přízvukového momentu.

Nohavicův prostý třístopý trochej, s typickým upřednostňováním čtyřslabičných slovních celků na začátku verše, dobře reprezentují liché verše písně *Třiatřicet*:

Přicházím už do let	4	_	2
Pána Krista			
začínaj mě bolet	4	_	2
různá místa			
Cítím bolest v kostech	2	2	2
vždy když leje			
máme po radostech	2	4	_
lásko zle je			
Umíraj mi buňky	4	_	2
to jsem dopad			
nemůžu pít truňky	3	_	1 2
kurník šopa			

Zvláštnost Nohavicových předrážkových trochejů se pokusíme demonstrovat na písni *Milionář*. V rámci Nohavicovy tvorby jde o nezvykle dlouhý text, který písničkáři získal mnoho fanoušků, ale i kritiků. Budeme-li se striktně držet hlediska poetiky, pak musíme připustit, že je to útvar mimořádný, s propracovanou narační technikou a mnoha odstíny situačního i slovního humoru, napsaný v ostravském dialektu s využitím jeho fonetiky, lexika i frazeologie, versologicky vzato pak je to vyloženě mistrovské dílo. Ani u Kryla nenajdeme tak rozsáhlý text, v němž by byla zachována pravidelná předrážka, tím méně dvojslabičná – ta se u něj nevyskytuje vůbec. Ve čtrnácti slokách celého sedmdesátiveršového *Milionáře* objevíme pouze dvě porušení dvojslabičnosti předrážky – ve druhém verši páté a druhém verši osmé sloky.

Přísný izosylabismus, jak víme, není pro Nohavicu příliš typický a tím spíše zaráží jeho dodržení u dvojslabičné předrážky, jejíž funkce není zcela jasná. Podobně jako v psané poezii se sice i v anakruzi *Milionáře* kumulují prostředky syntaxe a deixe, nicméně nalezneme v ní koneckonců i dost plnovýznamových slov či jejich částí. Od literární anakruze se ovšem liší především právě svou dvojslabičností, neboť v mluvním verši představuje jiná než jednoslabičná anakruze cosi těžko představitelného. Vžitě významy, které jsou předrážce v literární tradici připisovány, tedy nemůžeme na tento případ automaticky aplikovat. Stejně tak ovšem nehraje anakruze *Milionáře* ani roli, kterou má

v jiných Nohavicových a obecně písňových textech – totiž nevytváří prostor, v němž mohou být potenciálně vyjádřeny informace, pro něž kapacita vlastního verše nedostačuje. Zhusta jde opět o spojovací a deiktické prostředky, ovšem pro tuto typicky písňovou předrážku je příznačná právě ona fakultativnost, kterou u *Milionáře* nenacházíme. Zdá se tedy, že hlavní úlohou dvojslabičné anakruze tohoto textu je plnění rytmické funkce – každému verši předchází kratičké, jednostopé předznamenání pravidelné dvoudobé rytmizace, po němž následuje první iktus vlastního verše, ve většině případů podložený slovním přízvukem, neboť připadá na první dobu taktu. Nikoli ovšem vždy, jelikož i sem proniká obecná vlastnost Nohavicovy předrážky – totiž její splývání s vlastním veršem.

Ocitujeme nejprve první sloku, na níž je dobře vidět, že první dvě pozice verše skutečně představují anakruzi, neboť jsou obsazeny převážně subsémantickými, jednoslabičnými a často nepřízvuknými slovy. Poté bude následovat citace posledních tří slok, v nichž se naopak hranice mezi předrážkou a vlastním veršem stírá, neboť na jeho počátečních pozicích se ve vysoké míře objevují slova plnovýznamová – a v několika případech více než dvojslabičná.

1.
U nas v domě říkají mi Franta Šiška
bo už od pohledu chytrý sem jak liška
a když kery něco neví
nebo když je na co levý
tak de za mnu a ja všecko najdu v knížkách
(...)

12.
Lidi tleskali bo úspěch to byl plný
rado- sti zrobili dvě mexické vlny
a ja co mam srdce skromné
jako všeci z Dolní Lomné
sem byl spokojeny bo sem ukol splnil

13.
Pane Čechu nerad přetáhnul bych strunu
končím hru a beru tisícikorunu
Čech se jenom chytnul stolu
obo- -čí mu spadlo dolu
no a už se modrý ku podlaze sunul

14.
První třídu do Ostravy Intercity
v jídel- -ňaku celou cestu valím kyty
a ta stovka co mi zbude
to je příspěvek na chudé
bo Os- -trava je region rozovity

Počet slovních celků, které přesahují z předrážky do vlastního verše, není sice nijak drastický (v citovaném úryvku napočítáme čtyři, v celém textu pak sedm), přesto však dostačuje k tomu, aby na jedné straně oslabil pravidelnost textu, na druhé straně ovšem obohatil jeho rytmickou strukturu. De facto ovšem k tomuto ozvláštnění nedochází za cenu oslabení metričnosti verše, neboť nesmíme zapomenout, že zpěvní realizace textu využívá nářečních prvků – včetně lokalizace přízvuku na předposlední slabice slovního celku. A jelikož u šesti ze sedmi přízvukových celků, jimiž prochází hranice mezi anakruzi a veršem,

připadá předposlední slabika na první silnou pozici metra, mají i příslušné verše pravidelnou trochejskou rytmizaci, třebaže z hlediska spisovného jazyka by tak nemohly být nikdy pociťovány.

Potud též naše tvrzení, že z hlediska versologie představuje *Milionář* mistrovské dílo, naprosto není přehnané. Nohavicovi se podařilo za přispění citlivého využití nářečních prozodických prvků vtělit do rozsáhlé veršové matérie trochejské metrum s takovou mírou přesnosti, že už to by bylo samo o sobě obdivuhodné. Přitom, ve shodě s písničkářovou poetikou, stojí tato řemeslná bravura zcela ve stínu obsahu písně, jemuž slouží a který sám je bohatě strukturován a rozvíjen za pomoci dalších technik a uměleckých strategií.

Verš *Milionáře* však zároveň vrhá též trochu odlišné světlo na další texty s předdrázkou, v nichž dochází k „roztržení“ slovního celku, takže jedna jeho část participuje na anakruzi, druhou se počíná vlastní verš. Z námi probíraných písní se to týká zejména *Svatavy*, s množstvím anakruzí různé délky, v níž takových případů najdeme celkem 18. Z nich rovných 14 je rozděleno tak, že vlastní verš začíná předposlední slabikou daného slovního celku. Kdybychom předpokládali striktně českou akcentuaci, pak by u všech 18 veršů z celkových 60 připadala na první iktovou pozici nepřízvučná slabika – tj. téměř třetina veršů by začínala nepřízvučně, a to by v trochejském textu jistě nebylo pociťováno jako pravidelný začátek. V rámci lašské nářeční prozodie by naopak nepravidelné byly pouze ony čtyři výjimky, u nichž se začátek veršového jádra nekryje s předposlední slabikou „roztrženého“ slovního celku, zbylých čtrnáct by naopak dokonale vyhovovalo trochejskému metru a koneckonců i tradičnímu pojetí předdráčky, která bývá vyhrazena pro nepřízvučné slabiky. Příslušné incipity by pak měly takovouto podobu: Po – slyšte, Gottwald – ova, vedou – cí je, ve ve – černích, tele – vize, inven – turu, Svata – va si, a ne – se jí, veli – ce se, ucho – pil tu, mláti – la ho, dvě mod – řiny, schytal Ja – nisem, neuchrá – nily.

Svatava ovšem bezesporu není psána dialektem, a totéž platí pro její zpěvní realizaci. Snad by bylo možné tvrdit, že Nohavica při zpěvu písně dodává příslušným slabikám na preciznosti, a tak zdůrazňuje první iktus verše, to se však děje v mantinelech fonetiky národního jazyka. Z vysokého procenta těchto „nečeských“ trochejských incipitů a nenucenosti, s jakou jim Nohavica dává pravidelný tvar, však lze usuzovat na určitou roli, kterou tu sehrálo jazykové povědomí mluvčího ostravského dialektu.

Na obdobný jev narazíme u dalšího Nohavicova pozoruhodného textu *Před dveřmi*. Pro Nohavicu velmi nezvykle se v něm, stejně jako v *Milionáři*, vyskytuje pravidelná, zde jednoslabičná anakruze, navíc je to píseň v absolutním smyslu izosylabická – každý její verš

má přesně sedm slabik: předdrážku a šest slabik distribuovaných v rámci metrické osnovy tří dvoudobých sestupných celků. Z notového zápisu vysvítá,⁵⁵ že u všech lichých veršů je první slabika předdrážkou v pravém slova smyslu, tj. je umístěna v předtaktí, u všech sudých se naopak těsně přimyká k vlastnímu veršovému jádru. Z 50 % lze tedy text chápat jako třístopý trochej s předdrážkou, z 50 % jako neúplný čtyřstopý jamb. Abstrahujeme-li od zpěvní realizace a z ní vyplývajícího rozdílu mezi lichými a sudými verši a přistoupíme-li ke všem uvozujícím slabikám jako k anakruzi, napočítáme celkem deset případů, v nichž se na pozici předdrážky ocitá první slabika víceslabičného přízvukového celku. Text písně sestává ze tří osmiverší, čili téměř polovina všech veršů začíná tak, že jejich metričnost musíme v rámci pravidel české prozodie pokládat za oslabenou. A podobně jako u *Milionáře* se nyní můžeme ptát, zda skutečnost, že osm z těchto deseti slovních celků je trojslabičných, a tudíž by podle pravidel lašské prozodie byl přízvuk na druhé slabice zcela zákonitý, je náhodou, anebo jsme zde narazili na další, dost možná zcela nevědomé proniknutí nářečního prvku do jinak naprosto spisovného textu.

Před	dveřmi mého bytu
noc	co noc někdo stává
když	přimknu ucho k dveřím
sly-	-ším jak pokašlává
na-	-hlídnu přes kukátko
kdo	ruší mi můj pokoj
a	ze špehýrky na mě
se	dívá cizí oko

Ve-	-liké cizí oko
já	nevím komu patří
za-	-mrká na mě ze tmy
ja-	-ko že jsme dva bratři
o-	-tevřu prudce dveře
Kdo	jste a co mi chcete?
a	na chodbě je prázdno

⁵⁵ Vycházíme z chebského zpěvníku, v němž je základní jednotkou písně sedmislabičný verš. Na Nohavicových internetových stránkách je jí verš čtrnáctislabičný – se dvěma sedmislabičnými poloverši. Vzhledem k pravidelnosti anakruze se nám ovšem první způsob členění zdá být textu přiměřenější.

jen elektroměr klepe
 Noc co noc se to vrací
 to popokašlávání
 a velké cizí oko
 a veliká tma za ním
 a to se špatně skládá
 a to se špatně žije
 být malou nahou rybkou
 plo- -voucí akváriem

Jak jsme uvedli v souvislosti s třístopým ženským trochejem, všechny další trochejské rozměry jsou u Nohavici zastoupeny v mnohem menší míře. Rádi bychom však ještě věnovali několik řádků trocheji čtyřstopému, neboť toto metrum nám umožňuje, na rozdíl od vyloženě písňového trocheje třístopého, vřadit Nohavicův verš do literárního kontextu a je jím též psána jeho snad nejznámější píseň *Když mě brali za vojáka*. Tabulku akcentuace silných pozic jsme již citovali v kapitole věnované Krylově trocheji, pro připomenutí ji uvedeme ještě jednou, spolu se statistikami Krylova, Čelakovského a Heydukova verše, tak jak jsme je, s využitím Červenkových analýz, prezentovali výše:

Nohavica

S2	S3	S4
66 %	98 %	70 %

Kryl

S2	S3	S4
62 %	100 %	36 %

Čelakovský

S2	S3	S4
67 %	75 %	66 %

Heyduk

S2	S3	S4
64 %	97 %	73 %

Hodnoty v tabulkách jasně ukazují, že jak v porovnání se svým písničkářským předchůdcem, tak s básníky devatenáctého století je Nohavica při tónické realizaci metra velmi precizní. Pokud je u něj píseň napsána některým z tradičních českých meter, pak se její verš zpravidla vyznačuje vysokou mírou akcentuace silných pozic metra, starší terminologií řečeno „stopovostí“. Dobře je to vidět na textu písně *Dlouhá tenká struna* z alba *Babylon*. Všechny její verše, včetně refrénu, čítají přesně osm slabik a až na dvě výjimky, které jsme v textu vyznačili tučně, je každý verš tvořen pouze sudoslabičnými (buď dvou- nebo čtyřslabičnými) přízvukovými celky. Už to by stačilo k tomu, aby byla píseň vnímána jako velmi pravidelný čtyřstopý ženský trochej. Pokud abstrahujeme od refrénu s odlišnou melodií a rytmiací, spočítáme počet čtyřslabičných celků (v textu jsme je označili kurzívou), přičteme k nim osm slabik, jimiž jsou tvořeny celky lichoslabičné, a získaný počet slabik (40) odečteme od celkových 192 slabik písně, dojdeme ke zjištění, že 152 slabik ze 192 je organizováno v dvojslabičné slovní celky. Kdybychom to chtěli vyjádřit dnes již nepoužívaným termínem, mohli bychom říci, že verš písně je z 80 % v pravém slova smyslu stopový, a přibližuje se tak rigidní rytmičce puchmajerovské školy.

Jako dlouhá tenká struna
která čeká na mé prsty
jako *promáčená* Luna
když ji voda drží v hrsti
jako vraky *na pobřeží*
marná mince *pro pokojskou*
jako zvony městských věží
když se blíží cizí vojsko

Ref.

Taková je ve mně tíseň
taková je tíseň ve mně
nezmění se nezmění se
dokud klavír hraje temně
takové jen písně umím
takové jen písně umím
jinak světu nerozumím

Jako **list na konci** větve
když už říjen židle sklízí
jako ruce ale ne tvé
ruce chladné ruce cizí
jako dlouhá temná řada
našich slibů všechny směšné
jak můj dotaz Máš mě ráda?
jak tvé ticho *bezútěšné*

Jako břímě které nechci
a dál nesu *bez úspěchu*
jako ptáci ach tak lehčí
lehčí *člověčího* dechu
jako první *nadechnutí*
jak poslední probuzení
jako noc jež mlčet nutí
jako láska které není

Mezi ranými trochejskými texty nicméně, na rozdíl například od daktylského verše, žádný tak na první pohled pravidelný verš nenajdeme.⁵⁶ Text písně, která Nohavicu proslavila, *Když mě brali za vojáka* (1982) se sice zdá být též rytmicky velmi konzistentní, střídají se v něm čtyřstopé trocheje ženské s mužskými, problém je však v tom, že počínaje pátou slokou je třetí verš sloky rozšířen o dvě slabiky. Jak tyto tři rozšířené verše chápat? Jako odchylky od pravidelného schématu nastoleného v prvních čtyřech slokách, nebo jako jeho plnohodnotnou, rovněž pravidelnou alternativu? Pozoruhodné je, že pouze v případě páté sloky se ony dvě slabiky zdají být motivovány snahou po přesnosti sdělovaného smyslu. V šesté sloce si lze dost dobře představit podobu inkriminovaného verše jako „řek jí že má () volný kvartýr,“ a v poslední „nashledanou pane () Šrámk,“ aniž by se tím smysl nějak výrazně změnil a čtyřstopý rozměr by přitom zůstal zachován. Příslovce „zrovna“ i křestní jméno klasika jsou tu jakoby navíc, verš pouze jemně modifikují, ale významově nic podstatného nepřinášejí – zato vpád do dosavadního čtyřstopého rytmu je poměrně citelný. Nohavica však, zdá se, právě takového sémantického odstínění chtěl dosáhnout, a záleželo

⁵⁶ Výjimku představují *Podzemní prameny*, kterými se zabýváme na jiném místě.

mu na něm víc než na absolutní pravidelnosti verše. A dokonce mu možná šlo i o rytmické oživení textu. Totéž platí i pro předrážku v posledním verši písně. Všechna tato rozšíření jsou fakultativní a jejich funkcí snad je dodat písni punc určité autentické lidovosti, neotesanosti, dokonce neumělosti, a zároveň samozřejmě zesílit její expresivitu. Důkazem „lidovosti“ takových smyslem textu nevyžadovaných doplnění je ostatně píseň sama: ve zlidovělých verzích se fakultativní předrážky i jiná rozšíření dál množí a jako v mnoha jiných podobných případech je při společném zpěvu provází nemalý entuziasmus. Ze striktně versologického hlediska stojí za pozornost stoprocentní akcentuace třetí silné pozice mužských i ženských veršů, o níž víme, že je typická pro čtyřstopý trochej Krylův. Svědčí o tom, že Nohavicova píseň je s tvorbou jeho předchůdce propojena ještě i jinak než motivicky.

Když mě brali za vojáka
stříhali mě dohola
vypadal jsem jako blbec
jak i všichni dokola

Zavřeli mě do kasáren
začali mě učit
jak mám správný voják být
a svou zemi chránit

Na pokoji po večerce
ke zdi jsem se přitulil
vzpomněl jsem si na svou milou
krásně jsem si zabulil

Když přijela po půl roce
měl jsem zrovna zápal plic
po chodbě furt někdo chodil
tak nebylo z toho nic

Neplačte vy oči moje
ona za to nemohla

mladá holka lásku potřebuje
tak si k lásce pomohla

Major nosí velkou hvězdu
před branou ho potkala
řek jí že má zrovna volný kvartýr
tak se sbalit nechala
Co je komu do vojáka
když ho holka zradila
nashledanou pane Fráňo Šrámku
písnička už skončila
jakkak se vám líbila
(no) nic moc extra nebyla

V kapitole věnované zvláštnostem Nohavicovy anakruze jsme analyzovali texty, které na první pohled vypadaly velmi nepravidelně, ale tento dojem zmizel, když jsme je rozdělili na nepravidelnou předrážkovou část a sylabicky často zcela pravidelné veršové jádro. Šlo o písně *Svatava*, *Novorozeně* a *Zítř ráno v pět* vystavěné ve všech třech případech na bázi třístopého mužského trocheje. Jakýsi přechod mezi tímto typem verše a prostými trocheji bez anakruze představuje několik v rámci Nohavicovy poetiky velmi specifických textů s pravidelnou předrážkou. Pozoruhodné je, že pravidelnou anakruzi mají u Nohavici právě jen trocheje. Týká se to písní *Kosatá a Zubatá*, *Milionář*, *O Jakubovi*, *Podzemní prameny*, *Před dveřmi* a *Silueta*. Verš písní *Milionář* a *Před dveřmi* jsme probrali spolu s třístopými trocheji a kapitolu věnovanou nejtypičtějšimu českému metru uzavřeme několika slovy na adresu textů *Podzemní prameny* a *O Jakubovi*.

Píseň *Podzemní prameny* je jednou z nejstarších z Nohavicova repertoáru, ve svém jádru je však z řemeslného hlediska jednou z nejpřesnějších. Její anakruze není pravidelná v tom smyslu, že by každému verši byl předražen stejný počet slabik, nýbrž tak, že dvojslabičné předrážky jsou v obou jejích slokách rozmístěny stejným způsobem: před třetím, pátým a sedmým veršem. Píseň je dále dobrým příkladem relativního izosylabismu: jednotlivé verše se co do rozsahu dost liší, avšak délka příslušných veršů si v obou slokách přesně odpovídá. Vzniká tak poměrně komplikované schéma, ve kterém se střídají tří-, čtyř- a pětistopé trocheje, ovšem tato alternace je zcela pravidelná. Z přízvučného hlediska by se text jevil jako vyloženě pravidelný, nebýt prvních veršů obou slok, které jsou naopak dosti

nemetrické. Ten, kdo má ve zvyku určovat rozměr poetického textu na základě prvního verše by musel prohlásit píseň za minimálně metricky rozkolísanou. Ve skutečnosti ovšem počínaje třetím veršem je drtivá většina slabik (včetně předrážek) organizována do dvojslabičných slovních celků, takže jde naopak o trochej velmi pravidelný. Připočteme-li k tomu fakt, že dvoustopý daktyl refrénu sestává z trojslabičných slovních celků beze zbytku, tj. jeho stopovost je stoprocentní, musíme připustit, že z hlediska veršové techniky jde o pozoruhodné rané dílko.

	Na obličej slunce kreslilo mi		T5
	milióny teček		T3
řeka	teče mezi stromy	(2)	T3
	mezi stromy řeka teče		T4
a já	chodím bloudím jako tichá řeka	(2)	T5
	mezi lidmi všemi		T3
hledím	k zemi co mě čeká	(2)	T3
	co mě asi čeká v zemi		T4

Ref.

Podzemní prameny

potoky neznámé

slova jsou znamení

významy neznáme

hledáme kořeny

nic o nich nevíme

bloudíme v podzemí

pod zemí bloudíme

marně a přece

	Kterápak to byla z těch mých lásek		T5
	která zlomila mě		T3
kdo mi	rámě podá zase	(2)	T3
	kdo mi zase podá rámě		T4
stojím	před výlohou vidím jen svůj obrys	(2)	T5
	skleněný a matný		T3

nejsem	dobrý nejsem špatný	(2)	T3
	já jsem dobrý ba i špatný		T4

Také předrážku, se kterou se setkáme v textu *O Jakobovi*, lze pokládat za pravidelnou, avšak jinak je verš této mnohem „nohavicovštější“ ve smyslu oslabení sylabického principu.

Naše	první lásky jsou jako báby bezzubé
jako	báby bezzubé když olizují cukrlátka
proč se nám	směješ ty můj malý nerozumný Jakube
že to snad	vezmeš jiným směrem vezmeš hopem vezmeš zkrátka

Pejsek	zaštěká a už mu na nos dají náhubek
misku	guláše mu podstrčí a zaryglují vrátka
proč se nám	směješ ty můj malý nerozumný Jakube
že to snad	vezmeš jiným směrem vezmeš hopem vezmeš zkrátka

A když	není co do huby tak se bije na buben
špejle	z jitrnic se předělávají na párátka
jen se mi	nesměj ty můj malý nerozumný Jakube
že to snad	vezmeš jiným směrem vezmeš hopem vezmeš zkrátka

Tolik	trubačů a hasičmajstrů dulo do trubek
až z tý	kupy moudrosti světa vyrašila bradka
tak se nám	nesměj ty můj malý nerozumný Jakube
že to snad	vezmeš jiným směrem vezmeš hopem vezmeš zkrátka

Před první dva verše každé čtyřveršové sloky jsou předraženy právě dvě slabiky, druhé dva verše čtyřverší se v každé sloce s drobnými variacemi opakují a jejich anakruze je tříveršová. Metrum, které se zde manifestuje, je bezesporu trochejské – střídají se liché sedmistopé trocheje mužské se sudými ženskými. Sylabicky vzato se tu nacházejí tři odchylky: hned prvnímu verši se nedostává jedné slabiky a totéž platí pro druhý verš sloky třetí a čtvrté. Vzhledem k tomu, že znění třetího a čtvrtého verše sloky zůstává víceméně stejné, má celá píseň pouze deset různých veršů, a tyto tři odchylky stačí k tomu, aby

zvuklaly dojem dokonalé rytmické pravidelnosti. Krom toho je zřejmé, že distribuce slovních přízvuků v některých verších též nevychází trochejskému rozměru tak docela vstříc – a sylabické nepřesnosti uvnitř verše oslabení metričnosti značně napomáhají, neboť enormně zvyšují počet lichoslabičných slovních celků. Na druhou stranu vidíme, že oba opakující se verše jsou mnohem metričtější, zvláště verš čtvrtý – ten je tvořen výhradně dvojslabičnými přízvukovými celky. Započteme-li tedy do statistiky i opakující se verše, dojdeme k výsledku, že 52 % veškeré slabičné matérie *Jakuba* je tvořeno dvojslabičnými slovními celky, a to je pro víceméně pravidelný ráz verše bezesporu dostačující. Na druhou stranu je však z citovaných úryvků zřejmé, že mnohé řádky písně mají k naplnění trochejské metrické normy značně daleko. Někde v tomto prostoru mezi samou hranicí metričnosti na jedné, a pravidelným veršem typu *Dlouhé tenké struny* či *Milionáře* na druhé straně se nachází většina Nohavicových pravidelných trochejů.

4.3.2.2.2 Jamb

Ačkoli v Nohavicově tvorbě patří významné místo humoru a odlehčenějším tématům, je to přeci jen minimálně stejnou měrou také básník vážnějších, či přímo temnějších tónů, navíc milovník Máchy, překladatel ruských písničkářů a duchovní žák Karla Kryla, takže by minimálně z těchto čtyř důvodů bylo s podivem, kdyby v jeho díle chyběl jamb. Náš výzkum toto předběžné očekávání skutečně potvrzuje: 24 písní ze 145 analyzovaných, tj. 17 %, je psáno různými jambickými rozměry a navíc i některé pasáže nemetrických textů se vyznačují charakteristickými vlastnostmi tohoto verše.

Obecně vzato má Nohavicův jamb podobný ráz jako ten Krylův, tedy především velmi nízkou akcentuaci S1, způsobenou vysokou frekvencí daktylských incipitů, velkou převahu kratších sylabických různotvarů a bohatou kombinatoriku různých meter v rámci jednotlivých textů. Ve všech třech případech se jedná o vlastnosti typické pro písňový verš, a jde tedy znovu o fakt dobře korespondující s písňovou poetikou. Na druhou stranu zde ovšem před sebou nemáme útvary ústní lidové slovesnosti, nýbrž díla vytvořená literárně mimořádně vzdělaným umělcem, a to se vedle obsahu písní odráží i v jejich veršové formě. A jelikož jde konečně o autora originálního, projevuje se tato literárnost jinak než u jeho předchůdce Karla Kryla.

Stejně jako v případě trocheje, také z rozměrů jambických Nohavica nejvíce preferuje třístopý verš ženský, ten najdeme v jedenácti textech, a mužský, který se objevuje v deseti různých písních. Za pozoruhodnou však musíme považovat skutečnost, že třetím nejoblíbenějším Nohavicovým jambickým veršem je typicky literární metrum J5Ž, které se mezi zkoumanými písněmi vyskytuje šestkrát, jeho mužská alternativa třikrát. Literární

reminiscence vzbuzuje ostatně i čtyřstopý mužský jamb, ve čtenářském povědomí spojený především s prvními verši *Máje*, použitý ve čtyřech Nohavicových textech, stejně jako jeho ženská obdoba. V případě verše pětistopého jde nicméně o rozměr přeci jen už poněkud rozsáhlý, takže se s ním v písňové tvorbě nesetkáme příliš často. Spatřujme v tom sice skromný, ale přesto průkazný doklad o hlubokém zakořenění Nohaviceva díla v české literární tradici, stejně jako v užívání ještě příznakovějších, i když o poznání marginálnějších schémat J6M (2x), J6Ž (2x), J7M (2x), J7Ž (1x) a dokonce J8M (1x). Jednou se mezi zkoumanými písňemi objevuje i alexandrín. Co se kombinatoriky jednotlivých meter týče, podobně jako u Kryla platí, že se spolu v jednom textu nejčastěji střídají mužské a ženské podoby téhož rozměru.

Další nápadný rys Nohaviceva jambu představuje oproti trocheji mnohem vyrovnanější poměr textů víceméně zcela vyhovujících metrické normě a textů s vyšším počtem metrických anomálií. Proti 8 textům prvního typu stojí 16 textů typu druhého, metricky neproblematických jambů je dokonce i v absolutních číslech víc než trochejů, a proto uvážíme-li, že vytvoření jambické řádky vyžaduje když ne nějaké mimořádné schopnosti, tak bezpochyby určitou formální kázeň, pak se obraz Nohavici jakožto na formu nedbajícího autora začne jevit jako poněkud zjednodušený. Na druhou stranu se jistě řada veršů jambické normě vymyká, co je však podstatné, opět převládají spíše odchylky sylabického rázu. Tento verš se tedy liší jak od poezie literární, tak folklorní a mnohem víc než verš Krylův odpovídá naší přibližné lokalizaci písňového verše moderní populární hudby v prostoru mezi literaturou a folklorem.

Statistika akcentuace silných pozic metra konečně odhalí třetí příznačný rys Nohavicevy veršové techniky. Bez ohledu na všechny nemetrické konfigurace se v jeho verších uplatňuje tendence k vysokému přízvukování silných pozic – v míře srovnatelné s literární poezií a každopádně větší než u Kryla. Na rozdíl od Kryla se v rámci Nohavicevých jambů rovněž nesetkáme s různými veršovými typy, jde naopak o skupinu relativně homogenní. Je to dáno samozřejmě především tím, že Kryl napsal jambických textů dvakrát víc než Nohavica, takže pro diferenciaci veršových forem v jeho díle existoval mnohem větší prostor. Další důvod není tak nasnadě, přesto se nám jeví jako pravděpodobný. Nohavica totiž ve svých textech často kombinuje metrické řádky s verši zcela nepravidelnými anebo různé metrické verše kombinuje nepravidelným způsobem, a proto se jen zřídka může stát, že by některá sylabotónická konfigurace začala být vnímána jako příliš stereotypní a únavná, jak někdy hrozí u Kryla, který však jinou možnost oživení verše než střídání různých přízvukových variant de facto neměl. Nohavica si naopak může

dovolit vytvářet verše rytmicky jednotvárnější, neboť četné nemetrické jevy jsou prvkem dostatečně dynamizujícím.

Tato charakteristika nejvíc platí pro Nohavicův nejoblíbenější jambický rozměr J3Ž. Tento verš se samostatně objevuje v textech písní *Hvězda*, *Moje malá válka*, *Nebe je tu*, v kombinaci s verši jinými pak například v *Darmodějovi*, *Na jedné lodi plujem*, *Dopisy bez podpisu*, *V bufetu na stojáka* aj. Analýzu jsme prováděli na šesti textech a dospěli jsme k těmto výsledkům:

J3Ž

S1	S2	S3
55 %	88 %	66 %

Kromě S2 je míra akcentuace u Nohavici vyšší než u Kryla a Nohavicův jamb tak můžeme pokládat za „tóničtější“ než jamb jeho předchůdce. Totéž platí i pro mužskou variantu třístopého jambu, kde však frázování obou písničkářů vykazuje velmi podobné vlastnosti – zejména tendenci skládat verš ze dvou trojslabičných přízvukových celků, takže by bylo dost dobře možné, chápat jej jako dvoustopý daktyl, kdyby ovšem na S1 přeci jen nepřipadalo dost přízvuků (u Kryla i Nohavici 43 %, tj. téměř polovina) a kdyby při hudební realizaci nepřipadala pozice S1 na lehkou dobu taktu a S3 na těžkou. I pro statistiku J3M platí, že byla prováděna na vzorku 6 Nohavicových textů:

J3M

S1	S2	S3
43 %	88 %	16 %

Díky homogenitě Nohavicova jambu postačí, ocitujme-li pro ilustraci jediný text. Jako vhodný se nám jeví *Darmoděj*, jednak proto, že opět patří k těm nejslavnějším z Nohavicova repertoáru, ale hlavně z toho důvodu, že se v něm střídají mužské a ženské třístopé jamby. Pro ukázkou citujeme z *Darmoděje* úvodní desetiverší první sloky a celou sloku druhou. Zatímco v první sloce alternují liché třístopé verše mužské se sudými třístopými verši ženskými, vidíme, že v první části druhé sloky se pořadí mužských a ženských veršů obrací, druhá část se k němu zase vrací. Je to jeden z mnoha projevů Nohavicova liberálního postoje k formě, který nicméně textu dodává důležitý prvek neočekávanosti, zatímco sylabotónický půdorys verše je poměrně ostře vyprofilován:

1.

Šel včera městem muž

a šel po hlavní třídě

šel včera městem muž
a já ho z okna viděl
na flétnu chorál hrál
znělo to jako zvon
a byl v tom všechen žal
ten krásný dlouhý tón
a já jsem náhle věděl
ano to je on
to je on
(...)

2

Dohnal jsem toho muže
a chytl za kabát
měl kabát z hadí kůže
šel z něho divný chlad
a on se otočil
a oči plné vran
a jizvy u očí
celý byl pobodán
a já jsem náhle věděl
kdo je onen pán
onen pán

Celý se strachem chvěl
když jsem tak k němu došel
a v ústech flétnu měl
od Hieronyma Bosche
stál měsíc nad domy
jak čírka ve vodě
jak moje svědomí
když zvrací v záchodě
a já jsem náhle věděl

ano to je Darmoděj

můj Darmoděj

K zajímavému jevu dochází u jambu čtyřstopého. Přízvukové linie mužské a ženské obdoby tohoto rozměru jsou si velmi podobné, pouze první a poslední pozice S1 a S4 jako by se komplementárně doplňovaly a vysoká míra akcentuace u jednoho verše odpovídala slabému přízvukování u druhého:

J4M

S1	S2	S3	S4
80 %	55 %	83 %	33 %

J4Ž

S1	S2	S3	S4
39 %	66 %	86 %	59 %

Překvapivá je především mimořádně vysoká míra akcentuace první silné pozice mužských veršů, které se žádný ze zbývajících jambů jak Nohavici, tak Kryla ani nepřibližuje. Do jisté míry jde však o zkreslení způsobené příliš malým počtem textů, na nichž byla analýza prováděna, neboť čtyřstopé jamby se objevují pouze v šesti Nohavicových textech. V *Litanii u konce století* a *Nechte to koňovi* se střídá J4M s J4Ž, mužský verš pak najdeme ještě v písních *Ještě mi scházíš* a *Natáh jsem sadu nových strun*, ženský v *Margitě* a *Sněženkách*. Mužské verše se přitom vyskytují spíše sporadicky, o to přesněji však bývají realizovány. Pro Nohavicovu poetiku po všech stránkách charakteristický je text písně *Nechte to koňovi*. Střídají se zde mužské a ženské verše, avšak metrum není dodrženo ve všech řádkách – platí to zejména o posledních verších všech slok, v nichž navýšení počtu slabik přináší zároveň porušení metra. Evidentně však nejde o nějaký technický nedostatek, nýbrž o integrální součást básnického stylu, pro nějž je právě taková koexistence na jedné straně formálně vybroušených, na druhé zcela nepravidelně utvářených veršů typická:

Táta byl kulak máma selka	J4Ž
a strejda šéfem ve Zlíně	J4M
ségra chtěla být učitelka	J4Ž
a teď má šest stovek hrubýho v kantýně	?
Na fildu býval velký nával	J4Ž
pět bodů mínus za původ	J4M

dostal se jen ten který dával		J4Ž
ale my - my jsme velmi pyšný rod	(2)	J4M
Chleba je dražší nežli pivo		J4Ž
a dobrá voda - to je věc		J4M
některé stromy rostou křivo		J4Ž
ale všechny skončí jako židle nakonec		?

Poslední jambický rozměr, u kterého jsme zkoumali akcentuaci silných pozic metra, je ono překvapivě frekventované metrum J5Ž. Tabulka vypadá následovně:

J5Ž

S1	S2	S3	S4	S5
40 %	90 %	57 %	85 %	48 %

Toto metrum bychom našli u písní *Dopisy bez podpisu*, *Plebs blues*, *Staré časy*, *Gaudeamus igitur*, *Já neumím* a *Jacek*. Na jeho přízvukové faktuře stojí za pozornost snad jen relativně nízká akcentuace posledního iktu, která svědčí o preferování čtyřslabičných přízvukových celků na konci veršů. Stoprocentně se tato tendence prosazuje ve druhé sloce písně *Dopisy bez podpisu*:

A já jsem z oken sundal žaluzie
a chodím zimou deštěm prostovlasý
dokud mě nějaký blesk nezabije
či dokud za blázna mě neprohlásí

Až dosud jsme jamb u Nohavici chápali především jako určitý způsob organizace jazykových prvků a nezkoumali jsme jeho přesahy do oblasti sémantiky. Stanovování takových relací je koneckonců většinou značně hypotetické a dost dobře se bez něj můžeme obejít. V Nohavicově tvorbě však existují tři případy, v nichž činíme výjimku a na potenciální označující funkci metra poukazujeme.

Zprv jde o zcela zřetelnou korespondenci mezi tématy písní a užitím jambického rozměru: jen jeden Nohavicův text psaný jambem můžeme označit za vyloženě humorný (*Kozel*), několik dalších obsahuje v různé míře odlehčenější pasáže (*Jacek*, *Já neumím*, *Sestřičko ze špitálu*), ale drtivá většina z nich je skutečně vážná. A zadruhé pak spatřujeme souvislost mezi veršem minimálně dvou textů a poetikou autorů, k nimž tyto texty přímo či

nepřímo odkazují. Vždy je samozřejmě obtížné určit, kdy použil autor příslušné metrum vědomě a kdy se v jeho textech realizovalo bezděky, jako manifestace nevědomých paradigmat utvářených četbou a recipientskými zkušenostmi vůbec. U tak příznakového rozměru, jakým je v češtině jamb, se sice takový automatismus jeví jako nepravděpodobný, ale vyloučit ho nelze. V každém případě nalezneme u Nohavici dva texty, u nichž použití jambického metra nelze považovat za nahodilé, ať už se ho budeme snažit vysvětlit jakkoli. Jsou to *Mávátka* a *Píseň pro V. V.*

Iniciály v názvu druhé písně patří Vladimíru Vysockému, kterému tímto způsobem složil Nohavica písňový hold. Je to ovšem tak trochu též hold ruskému jazyku a jednomu z jeho předních básníků, s ruským refrémem na konci každé sudé sloky. Jamb je přitom ruským národním veršem, který má v tamní poezii podobnou pozici jako v české trochej, a proto by jeho užití v takovém druhu textu, navíc z pera autora vzdělaného v ruské literatuře, mělo svou hlubokou logiku. To je důvod, proč považujeme tento text za jamb, s alternacemi šestistopých mužských a ženských veršů. Procento jednoslabičných veršových incipitů není, alespoň na první pohled, příliš vysoké, ve skutečnosti se však tento dojem změní, vezmeme-li v potaz stálou dierezi po třetí stopě, za níž následuje monosylabon naopak velmi často. Způsob realizace metra, slovník a vůbec celková dikce písně působí poněkud knižně, v mnohém připomíná Nohavicovy překlady ruských písničkářů a je dosti vzdálená oné charakteristické nohavicovské nenucenosti:

V kuchyni na mém stole je pořád kousek chleba
a vodka chladí se a spát máš taky kde
ač vím že nepříjdeš říkám si co když třeba
jakoby zázrakem náhle se zjevíš zde

Psal jsem ti dopisy ach těžko se ti píše
zmuchlané zmuchlané letěly přes pokoj
po pás se ukloním přešťasten kdybys přišel
Menja zovut Jarek a kak tějba drug moj?

Zajisté omluvíš můj přízvuk kostrbatý
jsem pouhý samouk ač kdysi dobrý žák
své školní sešity dávno jsem dávno ztratil
nadobro zapomněl kam dávat měkký znak

Špatně mě učili slovíčkům z učebnice
ty za to nemůžeš a já byl ještě kluk
časem jsem pochopil a dneska je mi třicet
Menja zovut Jarek a kak těbja moj drug?

Říkali přátelství a mysleli tím sebe
říkali navěky a mysleli tím snad
já za to nemůžu tak si to kór moc neber
náš dům má spoustu zvonků na můj zvon čtyřikrát

Dopsat své životy až do poslední tečky
pak ať se rozláme náš starý psací stroj
karavany jdou dál ač vyjou vlčí smečky
Menja zovut Jarek a kak těbja drug moj?

Já nikdy v životě nebyl jsem Na Tagance
tak jsme se minuli v čase i prostoru
poslouchám písně tvé a to je moje šance
proplout svou planetou od zdola nahoru

V ošatce na mém stole je pořád kousek chleba
a buchty od mé ženy máš-li je jak já rád
ač vím že nepřijdeš říkám si co když třeba
Menja zovut Jarek a kak těbja moj brat?

Jelikož se u *Písně pro V. V. jedná* o šestistopý jamb, po jehož třetím iktu je v drtivé většině případů dodržena cézura, vyvstává otázka, zda bychom nemohli hovořit o alexandrinu. Použití termínu „alexandrin“ není úplně neproblematické, a to pro výsostně literární charakter tohoto verše, který Červenka v rámci české básnické tradice označuje za vyhraněně umělecký, „parádní.“ Dávat jej do souvislosti s písňovými texty by tedy mohlo být považováno za nepřiměřené, tím spíše, jde-li o písňovou poetiku nohavicovského rázu. Vždyť i u artistního Kryla tento verš najdeme pouze ve dvou písních. Na druhou stranu jsme se již mnohokrát přesvědčili, že „neumělost“ Nohavicovy veršové techniky je pouze

zdánlivá. Především jsme však v úvodních poznámkách k jeho tvorbě a osobnosti ukázali, jak hluboce je tento písničkář zakořeněn v české literární tradici. Patří-li k jeho nejoblíbenějším básníkům Mácha, pak koneckonců není obtížné představit si cestu, jakou se alexandrín dostal do jeho metrického povědomí. Jeho užití by tedy mohlo být určitým (možná nevědomým) gestem, kterým se Nohavica přihlásil k linii svých předchůdců. Výslovně a bez ironie (na rozdíl od textu *Básníci chlípníci*) to mnohem později učiní v písni *Mám jizvu na rtu* z alba *Ikarus*, kde bude zpívat, mimochodem v kontextu další anti-religiózní narážky: „a dříve než mě přijme svatý Petr u komise / básníkům české země chtěl bych poklonit se.“

Třebaže jeden text představuje velmi malý empirický vzorek, provedli jsme u jeho mužských (tj. sudých) veršů statistiku přízvuků na silných pozicích metra, abychom získali alespoň orientační údaje, které bychom mohli použít ke srovnání s akcentuacemi alexandrínů klasických básníků české literatury, jak je uvádí Červenka (Červenka 2006, s. 167 a 168):

Nohavica

S2	S3	S5	S6
100 %	8 %	92 %	67 %

Vrchlický

S2	S3	S5	S6
92 %	20 %	88 %	35 %

Sova

S2	S3	S5	S6
97 %	15 %	92 %	46 %

Hrubín

S2	S3	S5	S6
91 %	20 %	89 %	36 %

Ve shodě s Červenkovými zásadami jsme ze statistiky vypustili první a čtvrtý iktus. Na první pohled je zřejmé, že Nohavicův „písňový“ alexandrín se od toho literárního výrazněji odlišuje pouze ve dvou rysech: v mnohem menší akcentuaci závěrečného iktu prvního poloverše a naopak v podstatně důraznějším přízvukování posledního iktu celého verše. Znamená to, že Nohavica ve svém mužském alexandrinu klade před cézuru takřka výhradně jen tříslabičné celky a že více než polovina mužských veršů písňě je zakončena přízvučným monosylabem. Jediný z Červenkou analyzovaných básníků, který v tomto

posledně jmenovaném ohledu Nohavicu předčí, je Mácha, u nějž je poslední iktus alexandrinu přízvukován dokonce z 92 %. Možná jde jen o nepodstatnou koincidenci, ale možná je to též další, sice drobný, avšak o to názornější doklad toho, do jaké míry Nohavica vstřebal tradici českého básnictví a jak mnoho se dokázal naučit od svých literárních vzorů.

I další písňový text, kterým se chceme zabývat, svědčí o vazbě na určitou tradici, tentokrát však nikoli literární, nýbrž písničkářskou. Na začátku jsme citovali Nohavicův výrok, podle nějž považuje píseň *Mávátka* za „nejkrylovštější“ z celé své tvorby. A bezesporu je tu hned na první pohled podobná dikce, podobný patos a vzdor, a to bez ohledu na to, že jde o jeden z řady Nohavicových textů, v němž se objevují protináboženské invektivy či přímo poněkud nabubřelé ateistické proklamace, tedy prvky religiózně laděnému Krylovi absolutně cizí. Z formálního hlediska si zas nelze nevšimnout značně rozkolísaného sylabismu verše, který u Kryla nenajdeme. Výstavba sloky je vůbec poměrně složitá – po osmi verších spojených střídavým rýmem následují dva verše rýmující se sdruženě, které jsou založeny na jiné melodii a jejich rytmizace se od zbývajících veršů značně liší. Přes četné nepravidelnosti však bližší pohled odhalí, že liché verše všech tří osmiverší jsou psány šestistopým mužským jambem a verše sudé zas jamby ženskými s různým rozsahem. Můžeme se pouze dohadovat, zda jde o záměrné užití Krylova charakteristického metra, anebo nevědomou reminiscenci. V každém případě má tento rozměr na krylovském vyznění textu nezanedbatelný podíl. Citujeme první a třetí sloku:

1.

Už dvacet devět roků chodím po světě
a ten svět furt a furt se stejně točí
já budu klidně smát se budu veselý
jenom mi vydloubněte oči
Neviděl bych vypasené páprdy
tisíce let a stále titíž
když něco prohnílého v státě zasmrdí
říkají Ty snad něco cítíš

Říkají mi dobráci v Rudém právu
není tak zle jen chlapče zvedni hlavu

3.

Okresní inspektor má vilu dům a byt
takové nic a jak si krásně žije
já musel sedm roků bez koupelny žít
proto ať žije anarchie
Když tátu vyhodili máma brečela
že nedokázal převléct vlastní kabát
a to mám někde na dně duše docela
třeste se trůny knížat a hrabat

Říkají mi dobráci za koryty
není tak zle ovšem musíte pochopiti

Na Kryla však z Nohavicových jambů upomíná ještě jeden text, tentokrát z alba *Tři čuníci*, nazvaný *Kozel*. Už název nicméně naznačuje, že v tomto případě nepůjde ani tak o patos, jako spíš o humor a nezávaznou hru s jazykem. Zatímco však Krylovy humorné písně, které zapsány tolik připomínaly typický český jamb, jsme ve shodě s jejich zpěvní realizací klasifikovali jako trocheje s předrážkou, u *Kozla* to učinit nemůžeme, neboť podmínky pro zařazení mezi jamby splňuje nejen text, ale i způsob, jakým je zpěvně interpretován. Velký význam má zřejmě skutečnost, že jde o text na americkou lidovou melodii. V rámci anglické versifikace má jamb pochopitelně úplně jiné postavení než v českém jazyce a zdá se, že Nohavica se v *Kozlovi* pokusil něco z anglického jambu do češtiny přenést. Vidíme, že nepřízvučných monosylab je na začátcích veršů poměrně málo, často se na této pozici naopak ocitají první slabiky víceslabičných slov. Na mnoha místech Nohavica provádí skutečnou transakcentaci a klade slyšitelně větší důraz na druhou slabiku slovního celku – obzvláště jde-li o celek tříslabičný. Opět v tom tedy lze spatřovat jistou konvergenci s lašskou prozodií, tentokrát ovšem ve službách nápodoby prozodie anglické. Můžeme verš této písně pojmenovat poněkud paradoxním označením dvoustopý komický jamb a pokládat ho za půvabnou výjimku z versologických a literárněvědných pravidel.

Byl jeden pán
ten kozla měl
velice si
s ním rozuměl

měl ho moc rád
opravdu moc
hladil mu fous
na dobrou noc

Jednoho dne
se kozel splet
rudé tričko
pánovi sněd
když to pán zřel
zařval je-jé
svázal kozla
na koleje

Zapískal vlak
kozel se lek
to je má smrt
mečel mek mek
jak tak mečel
vykašlal pak
rudé tričko
čímž stopnul vlak

Z Nohavicových jambů dále za zmínku stojí *Litanie na konci století*, která představuje jediný Nohavicův jamb s důsledně dodrženou fonologickou nepřívzvučností veršového incipitu, realizovanou za pomoci anafory ukazovacího zájmena „ten“. S touto formální precizností ostře kontrastuje markantní různoslabičnost verše:

Těch mrtvých mužů v mrtvé trávě
těch siroteků a vdov
té krve k jeho větší slávě
těch slov

Těch bůžků bohyní a bohů

těch smolnic na ulicích měst
těch proroků na každém rohu
těch gest

Musíme konečně znovu připomenout, že Nohavicovy texty psané jambem jsou ze dvou třetin plné sylabických i tónických odchylek, rytmických variací a metricky nezřetelných pasáží. Avšak předchozí výklad jasně ukazuje, že jambické verše rozhodně nemohou u Nohavici být nahodilými konfiguracemi a že sylabotónické variace představují součást účinné umělecké strategie. Že si podstaty jambu byl Nohavica vědom, dokazuje mj. také nahrávka písně *Margita* publikovaná na albu *Osmá barva duhy* (Panton 1989; zde pod názvem *Maškarní ples*), v níž dochází ke zcela zřetelným transakcentacím daktylských incipitů. U trojslabičných slovních celků na začátku verše Nohavica až přehnaně důrazně přenáší přízvuk z první slabiky na druhou, a dosahuje tak faktického jambického znění verše. Že je tím ovšem sledován i jistý komický účel, se zdá být nepochybné.

4.3.2.2.3 Daktyl

Písní v daktylském metru najdeme mezi texty z analyzovaného souboru patnáct, tj. něco přes 10 %. Jsou to víceméně zcela pravidelné *Dokud se zpívá*, *Kometa*, *Košilka*, *Myš na konci léta*, *Píseň o té revoluci 1848*, *V tom roce pitomém* a pak písně s větším počtem metrických odchylek: *Dárky*, *Grónská písnička*, *Jdou po mně jdou*, *Kdyby*, *Na dvoře divadla*, *Osud*, *Stodoly*, *V hospodě na rynku* a *Hrdina nebo dezertér*. V nejvyšším počtu případů se jedná o daktyly čtyřstopé, ať úplné (*Píseň o té revoluci 1848*, *Kometa*, *Na dvoře divadla* a lze tak chápat také větší část písně *V tom roce pitomém*), nebo neúplné mužské (*Grónská písnička*, *Jdou po mně jdou*, *Košilka*, *V hospodě na rynku*) a u písně *Myš na konci léta* najdeme též pravidelný čtyřstopý daktyl ženský – spolu s ženským daktylem třístopým. Text *Stodol* je založen na daktylu dvoustopém, stejně jako *Osudu*, kde alternuje s třístopým – v obou případech jsou verše nepravidelně rozšiřovány o anakruze různé délky. Píseň *Kdyby* je psána dvoustopým ženským daktylem a konečně texty *Dokud se zpívá* a *Hrdina nebo dezertér* ženským daktylem pětistopým. V řadě případů však není příslušné metrum uplatněno v celém textu, bývá variováno a také sylabicky nejsou všechny texty zcela precizní.

Na druhou stranu statistika akcentuace silných pozic metra, kterou jsme provedli u akatalektických čtyřstopých veršů, dokazuje, že i Nohaviciův daktyl má onen rys, kterým se toto metrum v české poezii vyznačuje – totiž velmi vysokou akcentuaci iktů, danou rytmickým slovníkem češtiny.

S1	S2	S3	S4
83 %	100 %	89 %	100 %

Stoprocentní přízvukování S2 a S4 je dostatečně výmluvné, nižší procento u lichých iktů lze vysvětlit tak, že počátek verše představuje v drtivé většině případů také hranici syntaktického celku, a bývá proto často obsazován nepřízvučnými spojovacími výrazy. K podobnému jevu, avšak v omezené míře pak dochází po šesté slabice, tj. na začátku druhého poloverše, na něž lze Nohavicovy čtyřstopé daktyly zpravidla rozdělit. Příklad oslabení akcentuace S1 nalezneme například v jinak velmi precizním textu *Komety*. Citujeme druhou sloku se zvýrazněnými nepřízvučnými monosylaby na začátcích veršů:

Na hvězdném nádraží cinkají vagóny
pan Kepler rozepsal nebeské zákony
hledal až našel v hvězdářských triedrech
tajemství která teď neseme na bedrech
Velká a odvěká tajemství přírody
že jenom z člověka člověk se narodí
že kořen s větvemi ve strom se spojuje
krev našich nadějí vesmírem putuje

Absenci přízvuků na pozicích S1 i S3 a také sporadické sylabické anomálie lze nalézt v textu *Píseň o té revoluci 1848*, známé též pod názvem *Generál Windischgrätz*. Zatímco například veršů „**a** těch pár co padlo zahrabem do hlíny“ či „pivíčko v sklenicích **a** dobré uzené“ se týkají přízvukné nepravidelnosti, ve verši „na Prašnou bránu_ padají šrapnely“ na podtrženém místě jedna slabika chybí (sylabický deficit je zde vyrovnán tak, že vokálem „á“ ve slově „brána“ je podložena i následující nota) a ve verši „kolo se otáčí **my** stárneme stárneme“ naopak jedna slabika přebývá. Jinak jde však rovněž o text s veršem velmi pravidelným.

Přesně na opačném pólu spektra, pokud jde o formální preciznost, se mezi Nohavicovými daktylskými texty nachází píseň *Na dvoře divadla*. Na poměrně malém prostoru zde napočítáme sedm sylabických a řadu přízvukných odchylek od použitého čtyřstopého rozměru. Sylabické anomálie vesměs spočívají v absenci jedné slabiky na příslušné pozici metra. Také zde si Nohavica, např. na verzi z alba *Babylon*, vypomáhá příležitostným prodlužováním hlásek. Zpívá mj. „hérec jakýsi,“ v daném kontextu nikoli

bez určité logiky. Hned v následujícím verši se však nedostává slabik dokonce dvou, a tento slabičný deficit je už natolik výrazný, že významně pozmění rytmus verše. I u tohoto textu vyznačujeme nezaplňené pozice metra podtržením a nepřízvučné slabiky na iktových pozicích tučným zvýrazněním:

Na dvoře divadla čteme_ Shakespeara
na dvoře divadla Hamlet_ umírá
Slunce je kulisák staví nám kulisy
z okna nám nadává herec_ jakýsi

Herec_ který má pět let_ do penze
a Shakespeare dostává nové_ dimenze
není tu opony **a** ani publika
tady se nekřičí **a** ani nevzlyká
tady je nožem nůž **a** krev je krvavá
tady se miluje tady se nadává

Já sedím na klandru **a** ty_ na sudu
a každý hercem je svýho_ osudu
nechceme angažmá čtvrtletní prémie
křísíme Hamleta který nás přežije

Na dvoře divadla hrajeme divadlo
na dvoře divadla hrajeme divadlo

Na Nohavicových daktylech se snad více než kde jinde ukazuje neochota tohoto písničkáře podřizovat myšlenku formálním pravidlům. Ačkoli v jeho pravidelných verších nacházíme velmi silnou tendenci k plnění metrické normy, neděje se tak v žádném případě mechanicky. Naopak jsme viděli, že příslušné schéma bývá někdy opuštěno kvůli zdánlivě bezvýznamnému slůvku, jestliže pouze ono může dodat textu žádaný významový odstín.

4.3.2.2.4 Daktylotrochej

Texty, v nichž jsou relativně zákonitým způsobem uspořádány daktylské a trochejské sekvence, představují v Nohavicově tvorbě vyloženou raritu. Toto vymezení splňují pouze čtyři písně: *Osmá barva duhy*, *Peklo a ráj*, *Strakapúd* a *Voláme sluníčko*. Z důvodu tohoto

velmi malého zastoupení v Nohavicově díle věnujeme daktylotrochejům pouze několik řádků.

Verš písně *Voláme sluníčko* by dost dobře mohl být chápán i jako čtyřstopý mužský daktyl, kdyby ovšem po osmé slabice nenásledoval hudební předěl v podobě půlové noty a s ním spojená důsledná cézura. Proto pojmáme tyto verše jako realizace schématu D2T2.

Složitější a také nepravidelnější strukturu mají písně *Osmá barva duhy* a *Strakapúd*. Ve slokách první písně se uplatňuje u Nohavici častý princip střídání relativně pravidelných veršů lichých s rozkolísanými verši sudými:

Chladná jsou dubnová rána	D3Ž
ze slunce je vidět jenom kousek	T5
ve flašce od Cinzana	DT2
úhoří úhoří trou se	D3Ž
Kdyby měl někdo z vás zájem	D3Ž
uděláme velikánský mejdan	T5
projdeme tam a zpět rájem	D3Ž
a svatý Petr bude náš strejda	(1) T2D2Ž
Pod okny řve někdo kémo	D3Ž
každý správný folkař nosí fousy	T5
já umím jen písničky v e moll	DT3
a prsty jsem si až do masa zbrousil	(1) T5

V textu písně *Strakapúd* se ještě více využívá trojslabičných celků uvnitř veršů, přičemž vzniklé nerytmičnosti jsou zahlazeny pomocí pomlky a tónových délek:

Vysvitlo slunce modrý strakapúd k obloze vzlétá
a ty jsi krásná jako meruňka uprostřed léta
a ty jsi krásná jako réva v Boršicích
když zem se slévá s oblohou hořící

Vynikající příklad textu, v němž se vybroušená forma snoubí se silnými básnickými obrazy, představuje píseň *Peklo a ráj*. Nohavica v ní použil ve své tvorbě nikoli častý

postupný rým a dvě poněkud odlišné, poměrně komplikované osmiveršové metrické osnovy, jež se pravidelně střídají. Když pomineme jednu odchylku v anakruzi, je v textu dokonale zachován relativní izosylabismus. Distribuce slovních přízvuků samozřejmě metrický plán tak přesně nesleduje, přesto je rytmičtý ráz této písně impozantní a k jeho oslabení dochází až ve třetí sloce.

1.

A)

Nuda a šed'		D2M
mlha v rezavé rýně	(2)	D2Ž
maková chuť		D2M
chromý kůň kope kopyty		D T3M
káci se zed'		D2M
a ze staré skříně	(1)	D2Ž
vytéká rtuť		D2M
můj krevní obraz rozlitý		D T3M

B)

Peklo a ráj		D2M
malá kropenatá vrána		T4
krákorá na plotě		D2
vedle mých vrat		D2M
peklo a ráj		D2M
zavrzala stará brána		T4
poprvé v životě		D2
budu se bát		D2M

2.

A)

Formanský vůz		D2M
plný hadrů a cárů	(2)	D2Ž
projíždí les		D2M
vozká má brýle beze skel		D T3M
nuda a hnus		D2M

psi páří se v páru	(1)	D2Ž
nahoře bez		D2M
obrazy lásky nehezké		D T3M

B)

Peklo a ráj		D2M
na žebříku kvete plíseň		T4
kabátek z mohéru		D2
kol kolem puch		D2M
peklo a ráj		D2M
zezdola i shora píseň		T4
procesí truvérů		D2
pálí se vzduch		D2M

3.

A)

Kápy káp káp		D2M
černá infúze hrůzy	(2)	D2Ž
studený pot		D2M
spirála marných nadějí		D T3M
jsem jako krab		D2M
mám už krabatou chůzi	(2)	D2Ž
sedám na schod		D2M
snad mi tu ještě nalejí		D T3M

B)

Peklo a ráj		D2M
štamprlátka pimprlátka		T4
jak hejna komárů		D2
sajou mi krev		D2M
peklo a ráj		D2M
Herodova neviňátka		T4
ničí mou kytaru		D2
ničí můj zpěv		D2M

Podobně jako u Kryla slouží i zde daktylotrochejská schémata k tomu, aby se plně využily všechny možnosti hudebního rytmu, pro který ona tři tradiční schémata české poezie znamenají přeci jen značné omezení. Dlužno však dodat, že Nohavica sice těchto možností hudby bezpochyby hojně využíval, ovšem mnohem častěji v rámci textů nepravidelných.

4.3.2.2.5 Polymetrie a metricky smíšené texty

V pravém slova smyslu polymetrický text najdeme ve zkoumaném vzorku Nohavicových písní pouze jeden – a to text písně *Halelujá*. V jednotlivých slokách se postupně opakují souvislé sekvence jambických, trochejských a daktylotrochejských veršů.

Jamb:

Andělé na kúru

haleluja

v bělostném mundúru

haleluja

...

Trochej:

Svatý Petr to tam vede

na osobním oddělení

nenechá se opít medem

a nesnáší podplácení

...

Daktyl/trochej:

Křičel že satanáš

to je táta táta náš

nečetl noviny

prý jsou tam jen koniny

...

Střídání různých meter v rámci jediné sloky představuje u Nohavici podstatně častější případ. Týká se celkem osmi písní, konkrétně textů *Cyklistika*, *Krajina po bitvě*, *Maria panna*, *Na zídce staré kašny*, *Pochod marodů*, *Před dveřmi*, *Příteli*, *Voláme sluníčko*. Ve většině případů se přitom jedná o jev, na který jsme již narazili v souvislosti s písní *Před dveřmi*, v níž se střídaly verše trochejské s jamby. Zpravidla jde vlastně pouze o rozdílnou (jambickou či předrážkovou) hudební interpretaci fonologicky identických veršových typů.

To je právě případ písně *Před dveřmi*. K podobnému efektu dochází také u písní, kde se absolutní počátek tříslabičného incipitu dostává střídavě na těžkou a lehkou dobu taktu. Pak lze takovou alternaci chápat jako střidu daktylu a jambu. Týká se to písní *Krajina po bitvě*, *Maria panna* a *Voláme sluníčko*. Poslední případ pak představují ty texty, v nichž se střídají jamby s trocheji bez předrážky. Typickým příkladem je text písně *Na zídce staré kašny*:

Na zídce staré kašny	J
sedě vedle tebe	T
vytáh jsem koláč z brašny	J
připadal si jako Mikuláš	T
andílci prostopášní	J
popadali z nebe	T
jaký jsem frajer strašný	J
a co na mně máš	T

Smysl střídání jednotlivých meter je zde evidentně podobný jako u Kryla: alternace mají text rytmicky oživit a především vyjít vstříc větší diferenciaci rytmu hudebního, pro něž prozodické vlastnosti češtiny představují poměrně dost omezující princip.

4.4 Podstata Nohavicovy rýmové techniky

Jak dokazuje náš citát z Citronovy knihy věnované písničkářskému umění, který jsme uvedli na začátku kapitoly o Krylově poetické technice, v odvětví profesionálního textařského řemesla se zpravidla ztotožňuje technická vyspělost s úrovní rýmové techniky. A viděli jsme, že Kryl s nejvyšší pravděpodobností přijal tento názor za svůj, neboť právě rým představuje nejnápadnější a nejcharakterističtější formální prvek jeho písňových textů. Krylovy rýmové shody dokonce vykazují tendenci k respektování vokalické délky (vyskytují se v průměru tři odchylky na píseň), třebaže ta již dávno není součástí normy pro český rým, na druhé straně na každý jeho text vychází v průměru čtyři rýmy bohaté.

Již jsme ale nadnesli otázku, zda takový formalismus lze vůbec považovat za projev vysoké řemeslné, natož umělecké úrovně, zvláště v době, kdy se poezie v literárním smyslu od striktní normy odklonila a vydala se na cestu hledání méně „přesných,“ o to však originálnějších a v mnoha případech též umělecky působivějších řešení. A tak třebaže by laik či Krylův nekritický obdivovatel mohl považovat Nohavicu ve věcech rýmu za diletanta či anarchistu, je třeba ho naopak pokládat nikoli snad za novátora, ale spíše za skutečného jazykového alchymistu a umělce, který usiluje o nalezení foneticky uspokojivého souzvuku, jenž by zároveň nedeformoval atmosféru písně a zněl svěže a přirozeně. Jeho práce s rýmem tedy v mnohém konvenuje s tendencemi dekanonizovaného rýmu v poezii básníků dvacátého století, a lze se domnívat, že milovník Šiktance a Skácela se v tomto bodě literární poezii skutečně inspiroval.

V námi zkoumaném vzorku 145 písní jsme zaznamenali 18 případů, kdy je rým na pozicích, kde je jeho přítomnost požadována momentem očekávání, zcela vynechán, a 291 případů, kdy koncová shoda veršů na těchto pozicích neodpovídá normě pro český rým. Celkem tedy nacházíme v analyzovaném souboru 2,13 rýmových „chyb“ na píseň. Na druhé straně bohatých rýmů, jejichž četnost jsme zkoumali na redukovaném souboru 136 písní, připadá u Nohavici 1,04 na píseň, navíc řada Nohavicových bohatých rýmů je založena na shodě mluvnických koncovek, takže je u nich potlačen sémantický moment, jehož význam je pro Nohavicu jinak stejně charakteristický jako pro Kryla.

Na základě těchto čísel si tedy lze udělat celkem jasný obrázek o rozdílu mezi Krylovou a Nohavicovou rýmovou technikou. Tato odlišnost v mnohém koresponduje s odlišnými přístupy k rytmu obou písničkářů, a je třeba v této souvislosti připomenout, že i rým je koneckonců činitelem rytmickým. Pokud však jde o celkovou eufonii verše, pak tato čísla a jejich vzájemný poměr nejsou příliš vypovídající. Jde totiž přeci jen o jev natolik komplexní, než aby ho bylo možné přesně kvantifikovat. Nelze proto říci, že Krylovy štěpné

rýmy a těžkotonážní aliterace typu „trs trnů tesá té / a tyran tleská z trůnu“ dávají písni po zvukové stránce víc, než Nohavicova jemná a nenápadná práce se slovy. Ocitujme jako příklad několik slok z Nohavicova *Husity*. Rýmové shody na koncích veršů jsou vesměs postačující, pouze ve třetí sloce se nachází nepřesný, „useknutý“ rým křižáci/potácím. A přece se rýmovými shodami eufonie verše nevyčerpává. Jak ukazují námi zvýrazněné hlásky, vnitřní části lichých veršů jsou spojeny asonancemi, které si při recepci posluchač pravděpodobně vůbec neuvědomí, třebaže mají bezesporu významnou zvukomalebnou funkci, a koneckonců i rytmickou, neboť se až na dvě výjimky nacházejí na konci poloveršů. Ony dva souzvuky, kdy je jeden z členů asonančních dvojic posunut za hranici poloverše, by někdo mohl oprávněně považovat za nepřesvědčivé a nahodilé, kdybychom v jiných Nohavicových textech nenarazili na podobně „posunuté“ rýmy.

Pásával jsem koně u nás ve dvoře
ale už je nepasu
Chudák ten je dole a pán nahoře
všeho jenom dočasu

Máma ušila mi režnou kytlici
padla mi jak ulitá
Táta vytáh ze stodoly sudlici
a teď seš chlapče husita

U města Tachova stojí křižáci
leskne se jim brnění
Sudlice je těžká já se potácím
dvakrát dobře mi není

Tolik hezkejch holek chodí po světě
já žádnou neměl pro sebe
Tak si říkám: Chlapče křižák bodne tě
a čistej půjdeš do nebe

Na vozové hradbě stojí Marie
mává na mě zdaleka

Křížáci kdo na ni sáhne mordyjé
ten se pomsty dočeká

Už se na nás valí křížáci smělí
zlaté kříže na krku
Jen co uslyšeli jak jsme zapěli
zpět se ženou v úprku

Další způsob, jakým Nohavica citlivě zintenzivňuje eufonii svého verše, představují různé hláskové instrumentace či paronomázie, jako příklad můžeme uvést mrazivé čtyřverší z druhé sloky *Darmoděje*,

a **on** se **otočil**
a **oči** plné vran
a jizvy u **očí**
celý byl **pobodán**

anebo čtvrtý verš z poslední sloky písně *Never more*: „a **ono** **podívej** se z **okna** **prší** stále,“ kde předražení významově nezávažné formule „a ono“ bylo jistě motivováno vytvořením čtyřčlenné posloupnosti hlásky „o.“

Vrátíme-li se k vlastnímu rýmu, pak musíme konstatovat, že Nohavicovou specialitou, vyloženě příznačným rysem jeho rýmové techniky, jsou ony již několikrát zmíněné nepřesné rýmy. Nejčastější typ nepřesnosti představuje shoda kořenných částí obou členů rýmové dvojice a odlišnost v gramatické koncovce či prostě v koncové hláске rýmujících se slov, resp. slovních celků. Většinou má jeden člen páru na konci jednu (zřídka více) hlásku navíc, pak je řeč o „useknutém“ rýmu. Sedm nádherných příkladů tohoto způsobu rýmování najdeme v textu *Na zídce staré kašny*. Kromě rýmové dvojice pěťihalíř / dály nalezneme všechny zbývající nepřesné rýmové páry v druhé a čtvrté sloce. Koncentrace tak nečekaných souzvuků na tak malé ploše, v rámci veršů vršících jeden nezvyklý obraz za druhým a vytvářejících dohromady jakousi napůl snovou a napůl velmi reálnou kosmickou vizi, dává oběma slokám mimořádně silnou atmosféru a působivost.

Koláč jsme napůl snědli
zbytky dali **rybám**

noc byla černý **rendlík**
pihovatá po kometách
kočky na půdách předly
Jupiter se **hýbal**
a hvězdy bíle **bledly**
jak na počátku světa

Slyšíš to někdo zve **nás**
k cestám po planetách
Petr a Magdaléna
láska z roku sedmnáct set devadesát
nezměnila se **scéna**
na divadle světa
chyt' se mě za ramena
půjdem lítat pod **nebesa**

Pouze v případě rýmové dvojice rybám / hýbal proti sobě na pozici koncové hlásky stojí dva odlišné konsonanty, jinak jde o „useknuté“ rýmy. V kořenné části slova „rendlík“ přebývá oproti jeho rýmovému protějšku navíc hláska „n,“ krása obrazu „noc byla černý rendlík / pihovatá po kometách“ však za tuto sotva postřehnutelnou nepřesnost jistě stojí.

Příkladů podobných rýmových dvojic, jakými jsou ty z písně *Na zídce staré kašny*, bychom u Nohavici našli ještě mnoho, téměř v každé písni nějakou, a nemělo by smysl zde hromadit další doklady. Spíše je důležité si uvědomit, že zatímco pokud šlo o *rytmickou uvolněnost* Nohavicova verše, jednalo se o jev vzhledem k písničkářově poetice *v podstatě negativní* – formální požadavky musely ustoupit tam, kde byly v rozporu s přirozeným zněním textu, s myšlenkou či obrazem, které chtěl Nohavica vyslovit, s formulací, na jejímž použití v písni lpěl. Nohavicův *rým* se naopak jeví být *činitelem veskrze pozitivním*, který zakládá sémantická a zvuková spojení a velmi aktivně, řekli bychom až dravě, se podílí na výstavbě textu. Nepřesné rýmy tu bezesporu nejsou nějakým kompromisem mezi přirozeným vyzněním textu a normativním požadavkem na koncové fonetické shody veršů. Je to naopak umělecká strategie, která kalkuluje s prvkem neočekávanosti, díky níž i nepřesný souzvuk zní plněji než otřelý a již zcela zautomatizovaný rým. Automatizace a desémantizace rýmu naopak často hrozí Krylovi – a v těch případech pak všechny požadavky formy nabývají čistě omezujícího charakteru. Je jim třeba vyhovět, ale do písně

již pak nic nevnášejí, na „dění smyslu“ textu se nijak aktivně nepodílejí. V tomto ohledu došel žák bezesporu mnohem dál než jeho učitel.

4.5 **Obrysy Nohavicovy strofiky**

Některé principy, podle nichž Nohavica organizuje verše do slok, se víceméně shodují s Krylovými. Je to jednak vysoká frekvence střídavého rýmu, jednak obliba složitějších rýmových vzorců. Oba tyto rysy ukazují, že tu máme co do činění s poetikami orientovanými na rým. V jiných aspektech se však obraz Nohavicovy sloky od krylovské značně odlišuje.

Prvním výrazným rozdílem je skutečnost, že i když ve své čisté podobě je Nohavicovým nejoblíbenějším rýmovým vzorcem rým střídavý (vyskytuje se u 37,24 % analyzovaných písní), pak vezmeme-li v potaz také kombinace různých typů rýmů, vychází u Nohavici jako vítěz rým sdružený, který se v čisté podobě objevuje sice pouze u 29 %, v kombinaci s jinými však u 45,52 % zkoumaných písní, zatímco střídavý jen u 44,83 %. Rým sdružený má proti střídavému sice jen nepatrně vyšší frekvenci výskytu, ale v porovnání s Krylem je to skutečně významný rozdíl: tam se sdružený rým nevyskytoval téměř vůbec – vlastně jen v několika vyloženě marginálních parodiích na „lidovou notu“ a potom jako součást složitějších rýmových schémat. I u Nohavici se tento poslední způsob výskytu významnou měrou podílí na frekvenci sdruženého rýmu, ale přesto u něj najdeme téměř třetinu písní, v nichž je sdružený rým principem strofické organizace veršů jednoznačně primární. Bezpochyby v tom musíme spatřovat kongruenci s formálními principy lidové písně, upřednostnění bezprostřednosti zvukového účinku před rafinovaností výstavby. Poslední věta platí, zejména uvažíme-li, že mezi zkoumanými písněmi je jich pouze šest rýmováno postupně, navíc až na jednu výjimku (*Cukrářskou bossanovu*) těmi nejméně komplikovanými způsoby ABCABC nebo ABCDABCD. S „lidovostí“ souvisí také přítomnost přerývavého rýmového principu u 20 % písní analyzovaného souboru. U Kryla tento typ rýmu prakticky absentoval. Spíše zajímavostí, ze které neplynou žádné důsledky, je fakt, že zatímco obkročný rým v čisté podobě u písní zkoumaného vzorku nenajdeme, jako součást složitějších rýmových schémat se objevuje u 28 z nich.

Oblibu složitějších rýmových struktur má, jak jsme již napsali, Nohavica společnou s Krylem. Celkem v analyzovaném souboru najdeme 36,55 % písní, které nejrůznějšími způsoby kombinují odlišné rýmové postupy. V mnoha případech se však jedná prostě jen o užití několika základních rýmových vzorců v jednom textu, které, jak jsme viděli, bývají často složeny z různých částí. Jindy sice můžeme mluvit o specifickém či originálním rýmovém schématu, ale často v něm nenacházíme Krylovu vůli po symetrii a promyšlené architektonice. Přesto ale existuje konečně i dost Nohavicových textů, v nichž je cítit snaha dát své formální mistrovství na odiv, zviditelnit rýmovou organizaci a učinit ze strofy

kompaktnější útvar. Avšak téměř nikdy nepřekračuje Nohavica při těchto speciálních rýmových kombinacích hranici čtyřverší, a vždy při nich zůstává mnohem prostší než jeho předchůdce.

Nejcharakterističtější jsou pro něj dva způsoby rýmování, jež bychom oba mohli nazvat sdruženě – obkročnými. První a nejfrekventovanější lze schematicky zapsat AABCCB a nalezneme ho u písní *Každý si nese své břímě*, *Margita*, *Osmá barva duhy*, *Převz mě příteli* a *Sněženky*. Jako příklad ocitujeme první sloku *Margity*.

Točí se točí kolo dokola
a až nás Smrtka zavolá
tak vytáhneme rance
sbalíme své tělesný ostatky
srazíme podpatky
a potom dáme se do tance

Tančí se tradičně gavotta
na konci života
na konci tohohle plesu
Promiňte že vám šlapu na nohu
já za to nemohu
já tady vlastně ani nejsou

Druhý Nohavicův nejoblíbenější vzorec tohoto druhu je ještě prostší. Schematicky jej zapíšeme jako AABBA a setkat se s ním můžeme v refrénu *Husity*, *Milionáři*, *Šnečím blues* a písní *To nechte být*. Jako příklad může posloužit první sloka posledně jmenované písně.

Auto i dům postel i vzduch mi můžete vzít
přitáhnout uzdu otrávit pramen přestřihnout nit
obrat mě o všechno chcete-li můžete
to co však v sobě mám to nedostanete
to nechte být to nechte být to nechte být

Všechny další způsoby strofické organizace se v rámci Nohavicovy tvorby objevují jen sporadicky, jednou či dvakrát, a zabývat se jimi by znamenalo procházet ne právě účelně dosti nesourodou matérií textů. Na závěr proto zmíníme už jen dvě písně, v nichž Nohavica uplatnil tirádový rým, a které se svou složitostí krylovským rýmovým variacím přeci jen alespoň blíží. Za prvé jde o druhou část sloky písně *Ragby*, s rýmovým schématem AAABCCCB:

Největší z hromotluků
už natahujou ruku
a křičí Kluku kluku
narvem ti dres!
málo mi stačí plíce
cítím že budu chycen
nebudu žítí více
kam jsem to vlez

V druhém případě se jedná o refrén *Písně zhrzeného trampa*, jehož rýmové schéma je obdobou Krylem velmi oblíbeného schématu AABCCBDDEFFE, s tím, že v druhé části se sdruženě přerývavý vzorec mění na sdruženě tirádový AABCCBDDEEFF.

Já jsem ostuda traperů
já mám rád operu
já mám rád jazz-rock
chodím po světě bez nože
to prý se nemože
to prý jsem cvok
já jsem nikdy neplul na šífu
a všem šerifům
jsem říkal Ba ne
pane
já jsem ostuda trempů
já když chlempu
tak v autokempu

Tyto příklady přesvědčivě dokazují, že Nohavica je schopen v práci se slokou postupovat stejně zručně jako jeho písničkářský předchůdce. Obecně vzato jsou však všechny komplikovanější způsoby strofické organizace poněkud vzdáleny základnímu ladění Nohavicovy poetiky. Pro přehlednou strofickou výstavbu a snadnou dešifrovatelnost rýmových schémat u Nohavici navíc existuje velmi významný důvod rytmický. Oslabení sylabického a často i melodického principu činí z rýmu velmi důležitý prostředek veršové segmentace, bez něž by hrozilo nebezpečí, že text přestane být vnímán jako básnické dílo. Zatímco u Kryla byl rým zpravidla jen jedním z mnoha členicích signálů verše, u Nohavici je spolu s principem časové izometrie naopak často signálem jediným, a zřejmě proto jsou pro něj příznakové rýmové postupy něčím velmi neobvyklým.

5 Verš a poetika: Za hranicemi versologie

Tématem této disertační práce je verš, a proto se většina našeho výkladu soustředila na něj a na jevy s ním spojené. Avšak už v úvodu jsme konstatovali, že klást otázku básnických děl pouze prostřednictvím striktně formálních pojmů znamená velmi ji zjednodušit a versologické zkoumání samo o sobě nemůže být než pramenem dílčích, specializovaných poznatků o tvorbě toho kterého autora. V úvodu jsme rovněž uvedli argumenty, proč i přes toto značné zúžení celé problematiky pokládáme práci zaměřenou na verš moderních písničkářů za potřebnou a užitečnou. Nicméně ani striktně versologická studie se bez určitého přesahu, bez určitého výhledu za své vlastní hranice neobejde. Pokud totiž budeme chápat autorskou poetiku (či styl) jako komplexní systém znaků, v němž každý z jeho prvků je prostřednictvím sítě vzájemných vztahů spojen s prvky ostatními, pak některá fakta týkající se veršové výstavby básnických textů lze vysvětlit jen s přihlédnutím k faktům ostatních rovin systému. I když tedy není v možnostech naší práce do hloubky se zabývat poetikami obou zkoumaných písničkářů v jejich úplnosti, máme-li nyní shrnout a pochopit výsledky, k nimž jsme versologickou analýzou dospěli, nemůže se to dít jinak než v kontextu základních rysů jejich autorských stylů.

Z podstaty verše jakožto rytmizované řeči vyplývají pro básnický artefakt dva zásadní a v podstatě komplementární důsledky. Na jedné straně představuje verš silně restriktivní princip, který omezuje výběr všech jazykových prostředků od morfologie po syntax, a tím také nepřímo, avšak někdy velmi citelně, ovlivňuje podobu obsahové stránky díla. Na druhé straně je rytmická organizace jazykových prvků už sama o sobě v určité míře účelem básnické praxe a verš tak můžeme chápat veskrze pozitivně jako prostor vlastní umělecké kreativity a estetické působivosti. Tyto dvě vlastnosti verše vymezují zároveň dvě základní perspektivy, z nichž lze vztah veršové výstavby a komplexní poetiky díla nahlížet. Verš tvoří jednak neustále přítomný horizont básnické tvorby, který se někdy přibližuje, jindy vzdaluje, avšak sdělování jakéhokoli obsahu se děje vždycky uvnitř něj. Básnické dílo pak může být hodnoceno na základě toho, jak ostře jsou v něm artikulovány obsahy bez ohledu na svazující účinek normy, přičemž u textů verslibristických má tvůrce nejvíce svobody k tomu, aby vyjádřil přesně to, co vyjádřit chce, kdežto u děl psaných přísně pravidelným metrickým veršem musí básník nejprve (nikoli v temporálním smyslu) učinit zadost požadavkům formy a teprve potom se může začít snažit v těchto úzkých mantinelech formulovat nějakou myšlenku. Verš je však zároveň také už určitým „obsahem“, jakýmsi elementárním komunikátem básnického díla. Zdaleka přitom nejde jen o významy, které

různým metřům či typům verše přisoudila literární tradice, respektive versologie, zvláště když mnohé z těchto emblematických, či dokonce onomatopoických funkcí zůstávají čirými hypotézami. Ve verši se zároveň odrážejí určité postoje, vztah k materiálu tvorby (jazyku) či obecně estetické preference, verš je „sémantickým gestem“ povýtce. Hodnotu poetického textu potom lze posuzovat podle toho, jak originálně, důsledně, bravurně, vynalézavě apod. si básník při nakládání s veršovou formou počíná. Ze zaměření naší práce plyne pochopitelně větší důraz na tuto druhou perspektivu, celá řada faktů nicméně může být správně pochopena jen tehdy, je-li nazírána z perspektivy první.

Viktor Žirmunskij rozlišoval dva typy básnické tvorby na základě toho, který ze dvou jím stanovených protikladných principů v nich převažuje: zda zákon (obecné, racionální), či chaos (individuální, nesdělitelné). Ve stati *Verš a hudba* (in Žirmunskij 1980, s. 63) oba typy charakterizuje takto: „V jednom dominuje formální kompoziční struktura, jednota a zákon, v druhém individuální mnohotvárnost tematického materiálu porušující přísnou pravidelnost“. Těžko bychom hledali výstižnější pojmenování pro autorský styl Krylův na jedné, a Nohavicův na druhé straně. Krylova poetika dokonale reprezentuje typ zákonitý, pravidelný, formalistní, kdežto Nohavicova spíše konvenuje s typem individualizovaným, zaměřeným na obsah. Na adresu Krylova formalismu stačí připomenout hluboké lpění na pravidlech české sylabotónické normy a českého rýmu, a nadto ještě filigránskou výstavbu předrážkových veršů a oblibu mimořádně složitě strukturovaných slok: v tomto bodě není o Krylově básnickém stylu nejmenších pochyb, stejně jako o tom, že z hlediska svobody k vyjádření konkrétních obsahů jde o značně limitující faktor.

Nohavica představuje podstatně složitější případ. Ano, individualizované obsahové struktury u něj často rozbíjejí pravidelnost verše, rýmové shody často neodpovídají normě atd., avšak tvrdit, že tematická mnohotvárnost v Nohavicových textech dominuje, by bylo nejspíš přehnané. Ve srovnání s Krylem se to tak bezesporu jeví, nicméně obecně vzato u Nohavici v žádném případě nejde o formální anarchii. Dobře to lze doložit faktem, že v jeho písňové tvorbě nenajdeme text, který by se (byť nepřesně) nerýmoval, ani text, který by nerespektoval princip hudební časové izometrie. Kombinace těchto dvou faktorů má pro celkový rytmický ráz písni značný význam: po určitém počtu taktů přichází rýmové zakončení a to bez ohledu na sylabotónické anomálie uvnitř verše dodává hudební realizaci textu na pravidelnosti. V tomto ohledu Nohavica mnohem víc než Kryl využívá možností, které rytmizaci textu poskytuje sepětí s hudbou.

Literárnost Krylova verše nelze přehlédnout, třebaže i on využívá prostředků ryze hudebních a v jeho přísném sylabismu můžeme často vidět spíš projev kongruence s intonačně výraznou melodií než respektování požadavků metra. Konstatovali jsme také, že norma, která se v Krylově díle uplatňuje, odkazuje spíše do devatenáctého století než k písničkářově současnosti. Ale i Nohavica, navzdory všem folklorním konotacím, je písničkářem silně zakořeněným v české literární tradici, nicméně jeho básnický naturel, formální „nekázeň“, individualismus – to vše upomíná spíš na program české moderny a moderní poezie vůbec, na první, abychom tak řekli, ještě „cudné“ experimenty s volným veršem v díle Březiny či Bezručě a později samozřejmě Wolкера či na postupné dekanonizování rýmu, probíhající celé dvacáté století. Například analogie velmi rozkolísaného sylabismu některých Nohavicových textů musíme hledat právě zde, v experimentující moderní poezii z přelomu 19. a 20. století, a nikoli v lidové písni, pro niž je tento jev dosti netypický.

V jednom podstatném bodě se však Nohavicova poetika s duchem modernismu rozchází: hledání nových výrazových možností pro něj není účelem samo o sobě a materialita díla u něj rozhodně nepředstavuje nic, co by mělo zůstat odkryto. Nohavica sice často zachází v rozrušování formy dost daleko, ale není při tom veden diktátem samoučelného experimentu pro experiment, nýbrž potřebou sdělit jistý konkrétní obsah. Nikdy však nejde proti základním konstantám písňové tvorby, jakými jsou rým a časová izometrie, a i při porušování zásady izosylabismu využívá zároveň postupů, jejichž prostřednictvím vzniklé nepravidelnosti „zahazuje“. Patří mezi ně konstantní střídání izosylabických a heterosylabických veršů, přizpůsobení kolísání délce řádek (výraznější odchylky jen u rozsáhlejších veršů) a v neposlední řadě využití hudebně rytmických vlastností anakruze.

Kdybychom měli porovnat formální stránku Krylových a Nohavicových písňových textů bez přihlídnutí k těmto hudební realizací podmíněným technikám, museli bychom proti 92 % Krylových víceméně metricky bezchybných textů postavit pouhých 11 % Nohavicových. Jakmile však tyto hudební prostředky vezmeme v potaz, naroste podíl metricky akceptovatelných textů v Nohavicově tvorbě na 58 %. Jedná se o výmluvný doklad toho, že tendence k rytmické pravidelnosti není nic, co by Nohavicovým písňovým textům chybělo. Zatímco ovšem u Kryla představuje vybroušená forma skutečně cíl sám o sobě, u Nohavici je respektování všech norem, stejně jako jejich porušování, pouze prostředkem k vytvoření a sdělení přirozeného písňového tvaru.

Takto bychom tedy nejobecněji mohli shrnout Krylovu a Nohavicovu poetiku, pokud jde o vzájemný poměr požadavků formy a obsahu a také pokud jde o vztah k formám v užším smyslu literárním. Krylovu tvorbu lze charakterizovat jako velmi stylizovanou, formalistní, s literárním pojetím verše, rýmu i sloky. Nohavicova poetika se naopak vyznačuje snahou o přirozené vyznění písní, jistou uvolněností, důrazem na obsah a také důsledným využitím všech možností hudební realizace verše, které jej poněkud vzdaluje verši literárnímu.

Některé z dalších rysů Krylovy a Nohavicovy poetiky úzce souvisejí s touto základní formální charakteristikou, jiné jsou na ní naopak víceméně nezávislé. K těm prvním patří pochopitelně především vlastnosti spjaté s jazykovým materiálem, k těm druhým jevy z roviny tematické.

Bezesporu nejsilněji se obecný charakter Krylovy, ale částečně i Nohavicovy poetiky projevuje v lexiku. Krylův slovník zaráží svou bohatostí i ve srovnání s většinou básnické produkce literární, přesto si nelze nepovšimnout jeho jisté jednostrannosti. Obojí, bohatost i jednostrannost, má své vysvětlení. Uvážíme-li velmi malý rozsah většiny písničkářových veršů a fakt, že jejich drtivá většina je spojena s jiným veršem (či s více verši) prostřednictvím rýmové shody, plyne z toho zcela jasný důsledek: nemají-li se za těchto podmínek rýmové dvojice opakovat přespříliš často, je třeba volit pojmenování i za hranicemi běžné slovní zásoby. Kryl se nevyhýbá např. ani odborným termínům, cizojazyčným výrazům či jménům slavných osobností, avšak jen velmi málo sahá k výrazům z nespisovné, ale dokonce i jen hovorové vrstvy jazyka. Několik jich lze nalézt v rané a vrcholné tvorbě do roku 1970, ale poté je jejich výskyt omezen víceméně na humorné texty a ani v nich rozhodně nedominují. Zato vyloženě typická jsou pro Kryla pojmenování knižní, básnická a archaická, která se objevují na všech pozicích verše, takže nejsou vynucena pouze rýmem. V této jednostrannosti lexika spatřujeme další projev Krylovy velmi artistně a literárně orientované poetiky, přičemž stejně jako u veršové formy i zde můžeme dobře vidět vývoj od relativně uvolněných a odlehčených juvenilií po formálně dokonalé, avšak již v určité manýře ustrnulé texty pozdní. Dobře to lze ilustrovat třeba srovnáním první sloky písně *Kostelní věž* z roku 1962 s prvky obecné češtiny:

Kostelní věž ukazuje
že se chýlí k ránu
vrchní číšník inkasuje

vod vopilejch pánů
čuc, vo korunu víc

a poslední sloky písně *Dvacet* z roku 1988, v níž nacházíme řadu výše zmíněných prvků, tedy termíny, archaismy, poetismy:

Nad zemi prodanou
větry až přivanou
oblaka zelená z žiravin
vlasy tvé havraní
uchopím do dlaní
z prstenu zaplane vltavín
snítka nachových plodů
rozčeří vodu
navzdory posté
zas na břehu vzroste
rudý trs jeřabin...

Lze se domnívat, že na zbytnění a zmanýrovatění Krylova slovníku se podepsala emigrace, která ho připravila o bezprostřední kontakt s domácí jazykovou realitou. Proměna, kterou prošla jeho tvorba už po několika letech strávených v Německu, je totiž markantní a projevuje se i v drobných detailech. Tak například ještě v roce 1967 použije Kryl v jinak také dosti artistním textu *Morituri te salutant* hovorové zájmeno „co“ („má šperk / co kamením se spíná“), zatímco pět let po opuštění vlasti se v textu písně *Děkuji* (1974) objeví už zcela zastaralý tvar zájmena „jenž“ („k živým, již žalují“). Na druhou stranu stačí letmo pohlédnout na texty písní *Veličenstvo Kat*, *Salome* či právě *Morituri te salutant*, aby bylo zřejmé, že sklon ke knižnímu a archaizujícímu způsobu vyjadřování byl u Kryla přítomný od samého počátku.

Nohavicův slovník se Krylovu v mnohém podobá. Také on je velmi bohatý, také on často čerpá z knižní či zastaralé slovní zásoby, a naopak se vyhýbá výrazům nespisovným. Když pomíneme texty záměrně využívající nářeční prvky, pak až na několik výjimek Nohavicovo lexikum nevybočuje z mantinelů spisovné normy. Na rozdíl od Kryla se u něj téměř vůbec neobjevuje obecná čeština (starší písničkář přeci jenom pobýval léta v Čechách), naopak mnohem víc čerpá z neutrální a hovorové vrstvy spisovného jazyka.

Působí-li Nohavicovy texty tak živě, dynamicky, a přesto zároveň monumentálně, má na tom velkou zásluhu právě jejich slovník. Ten se přitom po celou dobu písničkářova tvůrčího života nijak výrazně nemění, snad jen v posledních letech se častěji objevují anglicismy.

Dalším důležitým svědectvím o literárním charakteru Krylovy a Nohavicovy tvorby je skutečně enormní množství citátů, parafrází, historických motivů a literárních či v širokém smyslu kulturních aluzí, které se v jejich písních objevují. Zmapování všech těchto intertextových odkazů by vydalo na samostatnou studii, a proto se spokojíme konstatováním, že v tomto ohledu si jsou poetiky obou písničkářů velmi blízké a docela výrazně se jím odlišují od většiny písňové produkce folkového typu.

Naopak velký rozdíl mezi Krylovou a Nohavicovou tvorbou panuje ve způsobu užívání obrazných pojmenování a v základní sémantické charakteristice jejich textů. Zatímco pro Kryla je typická značná expresivita, spojená se silně příznakovou metaforikou natolik bohatou, že ji Petr Král (1996) neváhal nazvat „mlýnkem na obrazy“, Nohavicův způsob vyjadřování je mnohem uměřenější, civilnější, s obraznými pojmenováními méně početnými a okázalými, o to však působivějšími. I tento rys ovšem souvisí s obecným charakterem obou poetik. U Kryla, zvláště v jeho pozdní tvorbě, se často nelze ubránit dojmu, že i básnická pojmenování jsou pouze součástí efektní formalistní hry, pro kterou žádný obsah mimo ni samu neexistuje a pro niž má význam jenom to, co působí překvapivě, originálně, co má potenciál provokovat a šokovat. Naopak Nohavicova metaforika mnohem víc slouží tomu, co má být vyjádřeno, dokresluje, ilustruje, dotváří atmosféru.

V dílech obou písničkářů se setkáme víceméně se všemi základními druhy tropů, nicméně pro každého z nich je typické něco jiného – a to v souladu s obecným rázem jejich poetiky. V Krylových písňových textech (a ještě víc v jeho skladbách literárních) nacházíme vedle prostých metafor velké množství oxymóronů (typu „křičet mlčením“ z *Plaváčka*) a synestezií (např. „chladno je němé / svítí mastně“ z *Platýse*). Má to bezesporu svou logiku, neboť právě tyto prostředky jsou nejnápadnější a skvěle zapadají do Krylova artistního stylu. Nohavica naopak preferuje spíš přirovnání, která nejsou z hlediska recipientského zdaleka tak náročná, a pokud se u něj objeví metafory, bývají zpravidla voleny velmi citlivě a expresivní obraty jako „smrt štěká za vraty“ (*Masopust*) či celé řetězce obrazů, které jsme viděli v textu *Na zídce staré kašny*, jsou u něj spíše výjimečné. Jako dobrý příklad Nohavicovy tropiky se nám jeví pátá sloka *Komety*, v níž se jak přirovnání v prvním verši, tak metafora v posledním zcela přirozeně podílejí na vykreslení onoho závratného údivu ze života a nekonečného vesmíru, který představuje vlastní téma písně:

Spatřil jsem kometu byla jak reliéf
zpod rukou umělce který už nežije
šplhal jsem do nebe chtěl jsem ji osahat
marnost mě vysvlékla celého donaha

Velmi příznačná je také odlišnost týkající se využívání kompozičních postupů. Vedle různých paralelismů a refrénů u Kryla zcela jasně převládá volné asociování obrazů (ve skutečnosti ovšem často motivované rýmem), které ještě více podtrhuje samoučelnost písničkářovy metaforiky. Tato tendence je natolik silná, že dokonce i v řadě epických skladeb, které Kryl napsal, jsou motivy či obrazy nejčastěji prostě jen volně řazeny jeden za druhým, takže Královo přirovnání k „mlýnku“ má skutečně své opodstatnění. Dějová linka je pro Kryla často jen záminkou k řetězení obrazů a rýmových shod a řada jeho epických písní nerespektuje ani ta nejzákladnější naratologická pravidla, včetně principu kauzality. Jako příklad můžeme uvést třeba rozsáhlou píseň *Darwin?*, v níž se na začátku objeví postava hajného, která svým zásahem vyvolá evoluční řetězovou reakci, na jejímž konci stojí vznik druhu homo sapiens. A jelikož vše nasvědčuje tomu, že hajný patří mezi zcela běžné příslušníky lidského rodu, vyplývá z toho, že je svou vlastní příčinou, svým vlastním stvořitelem, který kdysi v daleké minulosti musel vykonat jistý čin, aby posléze v daleké budoucnosti vůbec mohl spatřit světlo světa. Narační metoda použitá v *Darwinovi* velmi připomíná princip snové metamorfózy, která rovněž nerespektuje zákony diskursivní logiky, a i když je tento text v ledaštem atypický, jeho asociativnost představuje zcela charakteristický rys krylovské poetiky.⁵⁷

Naopak v tvorbě Jaromíra Nohavici se vyskytuje velké množství textů epických či lyrickoepických, jejichž kompozice nejenže respektuje obecné narativní zákony, ale využívá i řady naračních technik, jako jsou gradace, dějová zkratka, pointování apod. A i obrazná pojmenování většinou slouží vyprávění příběhu, pomáhají různě modulovat, gradovat, zpomalovat či prostě jen dobarvovat děj a je s nimi zacházeno většinou velmi decentně, aby nenarušily celkový civilní ráz Nohavicovy poetiky. Z tohoto hlediska patří k nejlepším

⁵⁷ Jako další příklad Krylových naratologických „omylů“ lze uvést píseň *Omezená suverenita*, začínající formulí „Račte panstvo vyslechnouti baladičku,“ která v posluchači vyvolává očekávání, že půjde o parodii kramářské písně na způsob *Golema* ze stejnojmenné hry *Osvobozeného divadla*, ve kterém také už úvodní apostrofou prosvítá značný odstup od látky i parodované formy: „Dovolte bych suše předpokládal / Golema že všichni znáte tu.“ Avšak Voskovec s Werichem dobře věděli, že kramářskou píseň nejučinněji zparodují, položí-li důraz na to, co je pro ni typické, a proto je jejich *Golem* mistrnou ukázkou užití nejrůznějších naračních technik, uměním zkratky počínaje a dodržováním zásady funkčnosti aktantů konče, které mají za úkol učinit vyprávění epičtější a atraktivnější. V *Omezené suverenitě* nic takového nenajdeme, jde opět o sled více či méně volně souvisejících obrazů, jejichž společným jmenovatelem je způsoblost být vtípným komentářem brežněvovské doktríny.

Nohavicovým epickým písním *Milionář*, *Svatava*, *Husita*, *Nevermore* či *V hospodě na rynku*.

Jestliže z hlediska básnického jazyka vykazovaly Krylovy a Nohavicovy texty více rozdílů než podobností, pak v rovině tematické a ideové jde o poetiky vyložené protikladně. Týká se to zejména dvou podstatných momentů: jednak přítomnosti subjektivity v díle, jednak postoje ke světu jakožto nitrotextové struktuře.

Pokud by literárněvědné poučky platily vždy a všude, pak bychom mohli usuzovat, že Krylova písňová tvorba bude o něco subjektivněji, osobněji laděná než Nohavicova, a to proto, že 68 % Krylových textů je čistě lyrických, zatímco u Nohavici se totéž týká pouze 54 % písní. Ve skutečnosti je tomu přesně naopak. Tradiční korelaci mezi lyričností a subjektivitou totiž u Kryla oslabuje všeprostupující tendence k depersonalizaci sdělení, kterou je třeba pokládat za jeden z nejpříznačnějších rysů Krylovy poetiky a jejíž projevy jsou velmi různorodé. Bezespору mezi ně patří nízká frekvence prostředků 1.os.sg., které sice nalezneme zhruba v polovině Krylových písní, ovšem to je u tak silně lyricky orientovaného písničkáře překvapivě nízké číslo. Navíc často jde o výskyt vyložené sporadický, kdy se v dlouhé řadě neosobně formulovaných veršů objeví osamocený tvar zájmena „já“ či příslušná slovesná koncovka. A konečně ani skutečnost, že nějaký text (ať lyrický, nebo epický) je napsán souvislou ich-formou, ještě neznamená, že má také zároveň formu osobní výpovědi. „Já“ Krylových písní je většinou bezbarvé, neutrální, psychologicky nepropracované a nečitelné, takže na něj v případě potřeby může být „naroubován“ libovolný mluvčí, včetně Biřakovy milenky (*Vasil*) či bezskrupulózního informátora tajné policie (*Synonymická*). Naopak prvky určité osobní účasti, které by pomáhaly vytvářet iluzi, že subjekt textu patří nějakému skutečně existujícímu člověku, můžeme najít pouze u 38 % Krylových písní, zatímco zbytek se vyznačuje větší či menší mírou odosobnění, či snad dokonce jakéhosi chladu, který mimochodem opět velmi dobře koresponduje s přísným formalismem písničkářova verše. Že však dokázal napsat i text konfesijního ražení, dosvědčují Villonem inspirované *Pochyby*, které nicméně představují v kontextu Krylova díla vyloženou výjimku.

Na druhou stranu ačkoli v 46 % Krylových textů úplně absentují signály 1.os.sg., zcela neosobní 3.os. je psáno pouze 23 % písničkářovy písňové tvorby. Zbývající písně jsou z části (12 %) psány wir-formou, z části (11 %) du-formou. Oba typy podmětu nejsou sice v písňové tvorbě ničím vyložené mimořádným, nicméně tak vysoká frekvence v díle jednoho autora přeci jen překvapuje. Za příznačné považujeme především masivní využití 1.os.pl. (v absolutních číslech jde o 18 textů). Nabízí se otázka, jakou může mít tato forma

souvislost s rolí mluvčího generace, do níž byl Kryl na konci šedesátých let pasován, respektive s rolí národního barda, která mu byla přidělena po jeho smrti. Skutečně se totiž objevuje v písních, jimiž se Kryl do povědomí posluchačů jako „hlas“ generace či „svědomí“ národa fakticky zapsal (*Pasážová revolta* či *Tak vás tu máme*), anebo jako pokus o takové „zapsání se“ vypadají (máme na mysli především polistopadové texty *Demokracie*, *Smečka* či *Sametové jaro*). Wir-formu ovšem najdeme také v písních s křesťanskou (*Jidáš*, *Zapření Petrovo*), vojenskou (*Lásko!*) i jinou tematikou. Ačkoli se to tedy zdá být v rozporu jak s artistním charakterem jeho poetiky, tak s jeho kritičností a provokativností, zůstává kdesi v pozadí Krylovy tvorby hluboce kolektivní, anti-individualistická perspektiva a spíše než ke generaci či národu odkazuje Krylův plurál primárně k jakési ideální všeobecně lidské pospolitosti – a až druhotně získává nacionální či generační význam.

Pokud jde o subjektivitu a osobní zabarvení písňových textů Jaromíra Nohavici, máme před sebou skutečně dokonalý protipól poetiky Krylovy. Rovných 79 % z nich nese jak gramatickou formu 1.os.sg., tak sémantický příznak osobního prožitku a zaujetí. Nohavica je mistr autostylizace a dokáže v posluchačích vyvolat dokonalou iluzi, že to, o čem zpívá, se mu skutečně přihodilo, že jde o střípky událostí z jeho života, i když děj písní bývá často zasazen do prostředí a epoch, s nimiž Nohavica jakožto empirický autor nemůže mít nic společného. Využívá přitom celé řady technik, jimiž se zde dopodrobna nelze zabývat.⁵⁸ Ten pravděpodobně nejdůležitější faktor, který bychom spíše než technikou měli nazvat jedním ze základních kamenů písničkářovy poetiky, nicméně představuje mimořádná integrita vnitřního světa Nohavicových písní a subjektu, jehož prostřednictvím je tento svět názírán. Ta způsobuje, že ve všech jednotlivých případech se „já“ jeho písní jeví jako stále totéž, a proto vzbuzuje zdání reálně existující osobnosti. Platí to pro jeho texty lyrické, lyrickoepické i epické, vážné i humorné, rané i vrcholné a je to rys, který bezpochyby souvisí s oním základním, hlubokým individualistickým založením Nohavicovy poetiky, o němž byla řeč v souvislosti se specifickým charakterem jeho verše. Nohavica zkrátka rád

⁵⁸ Jednu z nejnápadnějších představuje Nohaviceva velmi oblíbená „auto-apostrofa“: samy subjekty písní k sobě odkazují prostřednictvím jmen „Jarek“, „Jaromír“, „Nohavica“, nebo jsou tak osločovány některými z postav textů. Týká se to např. písní *Pane prezidente z Pražské pálené* (2006) či *Ostravian Pie z Ikara* (2008). Často ovšem tyto apostrofy najdeme pouze na koncertních nahrávkách, ve zpěvníkových či internetových zápisech chybějí. Platí to např. pro zpěvní realizaci *Husity* z EP *Darmoděj* (1988), v níž oproti zápisu „a teď jsi chlapče husita“ slyšíme verš „a teď jsi Jarku husita“, podobně v písní *Ragby z Pražské pálené* (2006) Nohavica na konci skanduje „Jarku nedej se“, ačkoli se v žádném ze zápisů písničkářovo jméno neobjevuje.

dává obsahům svých textů formu jím viděného, pochopeného, prožitého světa, přičemž motiv „zření“ se často stává sám obsahem.⁵⁹

Poslední podstatný aspekt poetiky, který chceme v souvislosti s Krylem a Nohavicou zmínit, by někdejší literární věda nazvala „vztahem k zobrazované skutečnosti“, my raději postojem k vnitřnímu světu díla. I v tomto ohledu proti sobě tvorba obou písničkářů stojí v ostrém protikladu. Zatímco Krylův základní postoj je v podstatě pesimistický (vážné, pochmurné písně) a negativistický (písně pamfletické, parodické, satirické), pro Nohavicu je naopak v zásadě typický optimismus, jeho dílo bezpodmínečně přitakává životu, všemu pozemskému a pomíjivému, a i když některé písně vyznívají až beznadějně a nihilisticky, je to vlastně jen odvrácená strana oné hluboké lásky k životu – totiž úzkost z jeho ohrožení.

V kapitole věnované Krylovi jsme se mj. také dotkli rozpaků, které v některých písničkářových komentárech vzbuzují jeho humorné písně, a snažili jsme se ukázat, že představují početně významnou a integrální součást Krylova odkazu. Tvrdíme-li nyní, že Kryl je v zásadě autorem pesimistickým, nijak si tím neprotiřečíme, neboť humor vůbec nemusí být projevem optimismu. V Krylově případě slouží komika především jako nástroj zesměšnění negativních společenských, politických aj. jevů, nikoli jako výraz životní pohody a v tomto ohledu dokonale zapadá do jeho poetiky, neboť svět, tak jak je prezentován v Krylových písních, to je skutečně velmi nevlídné a nehostinné místo, plné věcí vyvolávajících buď odpor, nebo strach. Sama pojmenování jako „strach“, „hrůza“, „děs“, se v textech objevují nespočetněkrát a například motiv „zvracení“ bychom našli v šesti písních. Ve třetí kapitole jsme také zmínili několik Krylových nejvýraznějších leitmotivů, z nichž je naprosto nejfrekventovanější motiv mlčení, který se vyskytuje v dvaadvaceti textech. Připojit můžeme ještě např. válku, násilí obecně, smrt, zradu aj. Od okamžiku, kdy emigroval, potom do Krylových textů proniká (poprvé se objevuje v *Bludném Holand'anovi*) ještě jeden velmi signifikantní motiv: svět sám. Skrze tento leitmotiv se v postupující Krylově tvorbě stále jasněji ukazuje, že důvodem k pesimismu nejsou různé špatné stránky skutečnosti, nýbrž skutečnost celá, svět jako takový. Svět je prezentován jako principiální překážka: „svět dává nerad Martino“ (*Martině v 7 pádech*), jako cosi pokřiveného: „vykolejil svět“ (*Irena*) a konečně jako cosi šíleného, jako „šílenec svět“ (*Gloria*), který „sám kříž si zhotoví / a sám si hřeby ková“ (*Žalm 71.*). Zdá se, že poněkud děsivý personifikovaný „svět“ pozdního Kryla souvisí jak s životem v emigraci („ve světě“), tak s křesťanstvím, ke kterému stárnoucí Kryl stále více inklinoval a v jehož slovníku má svět a

⁵⁹ Například v *Nevemore* „vidět to, co jiní nevidí, tě naučím / a slova k slovům v písně skládat“, *Já neumím „světem se poflakuju / tužkou ho obkresluju“* nebo v *Možná že se mýlím* „a tak si zpívám / a tak se dívám“. (Všechna zvýraznění P.Š.)

světскost rovněž svůj speciální, dosti negativní význam. Všechna tato významová pole se roku 1984 protнула v až nekrylovsky osobním textu *Žalm 120.*, který tak na velmi malém prostoru dává možnost nahlédnout Krylovo vidění světa „v kostce“, včetně dodnes aktuální obavy z militaristické interpretace vlastního díla:

Vyhnaný dostal jsem
útulek v porobě
v salaších ciziny
bylo mi spáti
opuštěn volal jsem
Pane můj po tobě
Pane můj jediný
nedej mi lháti

Ačkoli k pokoji
volaly rety mé
ačkoli prosily
o útěchu
na hesla o boji
změnili věty mé
ti jimž je násilí
ku prospěchu

Nohavicova perspektiva nejenže je v zásadě optimistická, je rovněž silně antiklerikální (srov. Putna 1990) a individualistická a lze bez přehánění tvrdit, že nohavicovská „ideologie“ je tím, čím se mladší písničkář od svého učitele zdaleka nejvíc liší. Podstatu Nohavicova vidění světa představuje fundamentální vitalismus, neochvějná víra, že tento pozemský život má sám o sobě hodnotu a stojí zato o něm zpívat. Tématy Nohavicových písní se stává všechno, co k životu patří (nejvíc ovšem láska), co jej limituje a ohrožuje (smrt, nemoc, válka), a tématem se stává i život sám. Kromě explicitní tematizace se v mnoha textech můžeme setkat i s jeho symbolickým vyjádřením, kterým je jeden z nejčastějších Nohavicových leitmotivů – slunce. Sluneční metaforika má prastarou historii a její využití by mohlo vyvolat řadu spekulací, Nohavica však svými apostrofami a personifikacemi upomíná především na lidovou tvorbu a faktem je, že právě zde, na rovině

„ideové nadstavby“, mají Nohavicovy písně k folkloru nejbližší. Ocitujeme-li první sloku písně *Ahoj slunko*:

Ahoj slunko
tobě to teda dneska sekne
včera mi bylo smutno
ale dneska už je zase mírně pěkně
jó někdy se zdá
že něco nejde ale ono to pak jde
doba ta není zlá
to jenom některé vteřiny jsou zlé
ahoj,

vidíme, že Nohavica zpívá o tom, co má pro většinu lidí největší cenu (tj. život sám, aby „to šlo“), co znají z vlastní zkušenosti („že něco nejde ale ono to pak jde), a dělá to přitom srozumitelnou a sdělnou formou. Přesto některé jeho myšlenky naprosto nejsou triviální, přinášejí tajemství, jakýsi zneklidňující obsah („to jenom některé vteřiny jsou zlé“) a právě tato kombinace prostoty a hloubky, sdělnosti a individualismu, formální uvolněnosti a umělecké suverenity představuje (jedno z možných) vysvětlení mimořádného úspěchu Nohavicových písní u několika generací posluchačů.

6 Závěr

V naší disertační práci jsme se zabývali veršem dvou předních českých písničkářů druhé poloviny dvacátého století – Karla Kryla a Jaromíra Nohavici. Volba na tyto dva autory padla jednak pro jejich mimořádný vliv na utváření žánru, kterému se u nás ne zcela přesně říká „folk“, jednak proto, že Nohavica na Kryla v mnohém navazuje, a proto se díla obou umělců jeví jako vhodná k vzájemné komparaci.

V našem zkoumání jsme vycházeli z předpokladu, že Krylovy a Nohavicovy písňové texty lze chápat jako sice specifickou, avšak zcela legitimní součást literární tradice, a tudíž je také možné aplikovat na ně literárněvědné pojmy. Naším hlavním cílem bylo detailně popsat a vysvětlit veršovou výstavbu a některé další formální aspekty jejich písňových textů. Chtěli jsme především ukázat, co má písňový verš folkových písničkářů společného s veršem literárním, a čím se naopak od verše básní určených ke čtení odlišuje.

Náš výzkum zcela jasně dokázal, že v písňové tvorbě se může uplatnit sylabotónický verš, jak ho známe z české literární tradice, neboť přesně tento typ verše velmi svědomitě dodržujícího metrickou normu nacházíme v 92 % písňových textů Karla Kryla. Navíc 51 jeho písní (34 %) je psáno jambem, tedy rozměrem konotujícím určitou artistnost a literárnost. Připočteme-li k tomu řadu dalších prostředků, jako velmi bohatý rým, mimořádně propracovanou metaforiku a strofiku aj., máme před sebou soubor přesvědčivých argumentů hovořících o silném sepětí Krylova písňového díla s literaturou.

Nohavica se naopak jeví jako autor lépe využívající možností, které rytmické výstavbě textu poskytuje zpěvní realizace. Avšak spíše než k oslabení tónického principu, jako tomu je ve folkloru, u něj dochází k rozkolísání sylabismu, přičemž ovšem negativní dopad tohoto jevu na pravidelnost rytmizace je v řadě případů neutralizován využitím specificky hudebního prostředku sporadické anakruze. Připustíme-li rytmickou nezávislost předrážky na vlastním verši, můžeme 56 % z námi analyzovaných Nohavicových písní pokládat za víceméně metrické či k metričnosti inklinující. Zbývajících 46 % jeho písňové tvorby se vyznačuje velmi nepravidelnou sylabičností. Ukázali jsme však, že z rytmického hlediska není pro písňový verš ani tak důležité, z kolika slabik sestává, jako spíše kolik taktů trvá. I značně heterosylabické texty tedy mohou být při poslechu vnímány jako pravidelné, jsou-li konce časových izometrických jednotek obsazeny dostatečně silnými členicemi signály (rým, pomlka aj.).

Na samý závěr jsme se pokusili dát do vzájemného vztahu formální a obsahovou stránku Krylovy a Nohavicovy tvorby, a načrtnout tak komplexní poetiku obou autorů.

Zatímco u Kryla se formální dokonalost ukázala být do jisté míry vlastním účelem jeho uměleckého usilování, pro Nohavicu jsou všechny umělecké postupy pouhými prostředky, jimiž se snaží sdělit určitý obsah. Při vzájemné komparaci obou autorů se ukázalo, že navzdory Nohavicovu otevřenému přihlášení se ke Krylovu odkazu jsou jejich poetiky velmi rozdílné. Společnou mají vlastně jen tendenci ke knižnímu slovníku a velkou oblibu citátů a odkazů k nejrůznějším kulturním skutečnostem. Právě tento rys obou autorských stylů je však z hlediska literární vědy poměrně důležitý, neboť ukazuje, že moderní písňová poezie může být do sítě intertextových vztahů tzv. vysoké kultury vpletena úplně stejně jako poezie literární.

Z hlediska versologie jakožto vědní disciplíny pak považujeme za jeden z důležitých výsledků našeho výzkumu empiricky podložené a teoreticky zdůvodněné rozlišení jambu a trocheje s předdrázkou v rámci písňového verše. Ukázali jsme, že ve verši jakožto akustické jednotce představuje jambický incipit na jedné, a předdrážka na druhé straně rytmicky velmi odlišné fenomény, jejichž záměnu nelze žádným způsobem obhájit. A detailní analýza písňových textů Karla Kryla pak přinesla důležitý poznatek, že tento literárně poučený autor s velkou důsledností využil obou typů verše tak, jak to odpovídá jejich tradičnímu funkčně-sémantickému rozlišení. Jamb a trochej s předdrázkou představují tedy v případě akusticky realizovaného verše dva autonomní metrické útvary, byť jejich zapojení do stylového a významového odstínění díla, jaké nacházíme u Kryla, je v písňové tvorbě spíše něčím výjimečným.

Literatura

ADORNO, Theodor W.

1997 *Eстетická teorie*. Přel. Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos.
ISBN 80-902205-4-1

ARENDTOVÁ, Hannah

1994 *Krize kultury*. 1. vyd. Praha Mladá fronta. ISBN 80-204-0424-4

ARISTOTELÉS

1996 *Poetika*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0295-5

BARTOŠ, František

1901 *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Po hudební stránce upravil Leoš Janáček. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění

BARTHES, Roland

1967 *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Přel. Josef Čermák a Josef Dubský. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel

BERNARD, Jan

1995 *Jazyk, kinematografie, komunikace*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv.
ISBN 80-7004-079-3

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj*. Přel. Věra Saudková. 1. vyd. Praha: Odeon

BENEŠ, Bohuslav

1989 *Úvod do folkloristiky*. 2. vyd. Praha: SPN. 80-210-0090-2

1990 *Česká lidová slovesnost. Výbor pro současného čtenáře*. 1. vyd. Praha: Odeon.
ISBN 8020701818

BENEŠ, Bohuslav (red.)

1973 *O životě písně v lidové tradici*. 1. vyd. Brno: Univerzita J.E.Purkyně

BEZR, Ondřej

2008 „Otvírači vlastních světů. Neobjektivní a neúplný popis stavu naší písničkářské scény“. *Host*, č. 4, s. 21-23

BLAHOSLAV, Jan

1949 *Pochodně zažžená : výbor z díla*. Uspoř. Pavel Váša. Praha: Jan Laichter

BOGATYREV, Petr

1971 *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přel. Jaroslav Kolár. 1. vyd. Praha: Odeon.

BONNEFOY, Yves

2005 „Poezie a univerzita“. *Revolver Revue*, č. 61, s. 33-43

BOUCHER, David

2004 *Dylan and Cohen. Poets of Rock and Roll*. New York/London: Continuum. ISBN 0-8264-5981-1

BOWDEN, Betsy

- 2001 *Performed Literature*. New York: University Press of America. 2nd ed. ISBN 0-7618-1947-9
- BRUKNER, Josef – FILIP, Jiř
1997 *Poetický slovník*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta. ISBN 8020406506
- CITRON, Stephen
2002 *Songwriting. A Complete Guide To The Craft*. New York: Limelight Editions. ISBN 0-87910-137-7o
- ČAPEK, Karel
1971 *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel
- ČERMÁK, Miloř
1994a *Pravděpodobné vzdálenosti. Rozhovor Miloře Čermáka s Jaroslavem Hutkou*. 1. vyd. Praha: Academia. ISBN 80-200-0201-4
1994b *Půlkacíř. Rozhovor Miloře Čermáka s Karlem Krylem*. 2, doplněné vyd. Praha: Academia. ISBN 80-200-0187-5
1997 *Nanebevzetí Karla Kryla*. 1. vyd.. Praha: Academia. ISBN 80-200-0661-3.
- ČERNÝ, Jiř
1966 *Zpěváci bez konzervatoře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel
- ČERVENKA, Miroslav
1966 *Symboly, písně a mýty. Studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století (Sova, Březina, Neumann, Gellner, Toman)*
Praha: Československý spisovatel
1991 *Styl a význam. Studie o básnících*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0267-6
1999 *Z večerní školy versologie IV. Daktyl*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR. ISBN 80-85778-25-4
2001 *Dějiny českého volného verše*. 1. vyd. Brno: Host. ISBN 80-7294-015-5
2003 *Fikční světy lyriky*. Praha/Litomyřl: Paseka. 1. vyd. ISBN 80-7185-592-8
2006 *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum. 1. vyd. ISBN 80-246-1274-7
- ČERVENKA, Miroslav et al.
2002 *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst. ISBN 80-7215-171-1
2005 *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. 1.vyd. Praha: Torst. ISBN 80-7215-244-0
- ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa
1995a *Z večerní školy versologie 2. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace 90.let*. 1. vyd. Pardubice: Akcent
1995b *Z večerní školy versologie 3. Polymetrie. Metrika překladu*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR. ISBN 80-85778-12-2
2001 „Přizvukový rytmus v českém folklorním verši“. *Česká literatura* IL, č. 3, s. 254-279
- DANEŠ, František
1958 „Intonace a verš“. *Slovo a slovesnost* XIX
- DOBIÁŠ, Jan (ed.)
1990 *Brnkání na duši*. 1. vyd. Praha: Práce. ISBN 80-208-0015-8
- DOBROVSKÝ, Josef
1953 *Výbor z díla*. Uspoř. Benjamin Jedlička. 1. vyd. Praha: SNKLHU

- DOLEŽAL, Bohumil
1964 „Písňové texty J. Suchého a literatura“. *Česká literatura* XII., č. 2, s. 51-58
- DORUŽKA, Lubomír
1981 *Panorama populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta
- DVOŘÁK, Karel
1994 *Mezi folklórem a literaturou. Studie z české a německé folkloristiky*. Praha: Karolinum. ISBN 8070668520.
- DURDÍK, Josef
1881 *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I. L. Kober
- DYKAST, Roman
2005 *Hudba ve věku melancholie*. 1. vyd. Praha: Togga. ISBN 80-902912-5-2
- ECO, Umberto
1995 *Skeptikové a těšitelé*. Přel. Zdeněk Frýbort. 1. vyd. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0472-9
1997 *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-248-2
2004a *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum. 1. vyd. ISBN 80-246-0740-9
2004b *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha: Argo. ISBN 80-7203-588-6
- ECO, Umberto et al.
1995 *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-080-0
- EISNER, Pavel
1948 *Tři kapitoly o lidové písni*. Praha: Karel Voleský
- ERBEN, Karel Jaromír
1984-1990 *Prostonárodní české písně a říkadla. S nápěvy vřaděnými do textu*. Svazek I-VI. Praha: Panton
- FEDROVÁ, Stanislava – HEJK, Jan – JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.)
2006 *Mezi deklamováním a románem. Proměny žánrů v české a slovenské literatuře*. Sborník ze studentské literárněvědné konference. Praha: ÚČL AV ČR. Dostupné na <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf> [cit. 2010-03-06]
- FRIEDRICH, Hugo
2005 *Struktura moderní lyriky*. Přel. František Ryčl. 1. vyd. Brno: Host. ISBN 80-7294-101-1
- FURIA, Philip
1990 *The Poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-507473-4
- GRAVES, Barbara – McBAIN, Donald
1972 *Lyrical Voices. Approaches to the Poetry of Contemporary Song*. New York: John Wiley
- HALLE, Morris – KEYSER, Samuel Jay
2008 „Teorie metra“. Přel. Petr Plecháč. *Aluze* 3, s. 58-85.
- HEIDEGGER, Martin

- 1993 *Básnický bydlí člověk*. 1. vyd. Přel. Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh. IBSN 80-85241-40-4
- HEŘMAN, Zdeněk
1963 „Píseň a písemnictví“. *Česká literatura* XI., č. 2, s. 138-145
- HOGAN, Homer
1970 *Poetry of Relevance*. Toronto: Methuen. IBSN 0-458-90400-7
- HOLÝ, Dušan
1988 *Zpěvní jednotky lidové písně. Jejich vztahy a význam*. 1. vyd. Brno: Univerzita J.E.Purkyně
- HORÁČEK, František
1990 „Karel Kryl“. *Rock Pop* I, č. 6, s. 25
- HORÁLEK, Karel
1942a „K teorii českého jambu“. *Slovo a slovesnost* VIII., s. 130-135
1942b „K teorii předrážky v českém verši“. *Naše řeč* XXVI., s. 107-110
1946 *Studie o slovanském verši*. In *Sborník filologický XII.-XV.*, zvláštní otisk. Praha: ČAVU, s. 262-343
1956 *Počátky novočeského verše*. Praha: Univerzita Karlova
1957 *Přehled vývoje českého a slovenského verše*. Praha: SPN
1962 *Studie o slovanské lidové poezii*. 1. vyd. Praha: SPN
1979 *Folklór a světová literatura*. Praha: Academia
- HOSTINSKÝ, Otakar
1886 *O české deklamaci hudební*. Praha: F.A. Urbánek
1961 *O hudbě*. Sestavil Miloslav Nedbal, doslov Antonín Sychra, z němčiny přel. Emil Hradecký. 1. vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství
- HOUDA, Přemysl
2008 *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. 1. vyd. Praha: Galén. IBSN 978-80-7262-539-0
- HUVAR, Michal
1999 *Suchý. Písničkář a básník*. 1. vyd. Brno: Print-Typia. IBSN 80-902703-7-9
2004 *Kryl*. 3., rozš. vyd. Brumovice: Carpe diem. IBSN 80-86362-49-3
- HRABÁK, Josef
1958 *Úvod do teorie verše*. 2. přepr. vyd. Praha: SPN
1959 *Studie o českém verši*. 1. vyd. Praha: SPN
1963 *Umíte číst poezii?* 1. vyd. Brno: Edice Hosta do domu
1970 *O charakter českého verše*. 1. vyd. Praha: Svoboda
1977 *Úvod do studia literatury*. 1. vyd. Praha: SPN
1977b *Poetika*. 2. přepr. vyd. Praha: Československý spisovatel
- CHRISTGAU, Robert
1967 „Rock Lyrics are Poetry (Maybe)“. *Cheetah*, prosinec. Elektronická verze na <http://www.robertchristgau.com/xg/music/lyrics-che.php> [cit. 2010-03-05]
- IBRAHIM, Robert
2007 „Polymetrie Polákovy Vznešenosti přírody“. *Česká literatura* LV, č. 1, s. 41-78
- INDRA, Bohuslav
1939 *Havlíčkovy práce o verši české lidové písně*. 1. vyd. Praha: Pražský lingvistický kroužek
- JANÁČEK, Leoš

1955 *O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU

JANDEKOVÁ, M.

2003 *Rané písňové texty Jáchyma Topola*. Diplomová práce. Olomouc: FFUP, katedra bohemistiky, vedoucí DP Lubomír Machala

JANÍK, Zdeněk

1996 „O krylování, králování a zrodu legend“. *Lidové noviny IX*, č. 53, s. 16

JANOUŠEK, Pavel – ČORNEJ, Petr et al.

2008 *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1583-9

JIRÁČEK, Pavel

2007 *Lyrický rytmus*. 1. vyd. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-237-4

JIROUS, Ivan Martin

1997 *Magorův zápisník*. 1. vyd. Praha: Torst. ISBN 80-7215-033-2

JUNGMANN, Milan

1996 „Několik poznámek k současné literatuře“. *Lidové noviny IX*, č. 53, s.7

KAŠPÁREK, Milan, MARTINEK, Libor

1998 „Hudba – slovo jako kooperující semióza“. *Aluze I*.

KAINAR, Josef

1972 *Bláznův kabát*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel

KAISER, Petr

1993 „Český jamb a česká metrika“. *Česká literatura XLI*, č. 5, s. 520 – 534

KANT, Immanuel

1975 *Kritika soudnosti*. Přel. Walter Hansel a Vladimír Špalek. 1. vyd. Praha: Odeon

KLIMT, Vojtěch

2006 *Akorát že mi zabili tátu. Příběh Karla Kryla*. 1. vyd. Praha: Galén
ISBN 80-7262-379-6

KLUSÁK, Pavel

1994 „Národní symboly, soukromé sporty“. *Literární noviny V*, č. 13, s. 10

KOMENSKÝ, Jan Amos

1947 *O duchovním zpěvu. Předmluva k amsterodamskému kancionálu 1659*. 1. vyd. Praha: Kalich.

1952 *Duchovní písně*. Ed. Antonín Škarka. Praha: Vyšehrad

1974 *Vybrané spisy Jana Amose Komenského. Sv. VII. Díla slovesného umělce : výbor z projevů literárněteoretických, literárněhistorických, beletristických, esejistických, kazatelských a básnických*. Ed. Antonín Škarka. 1. vyd. Praha: SPN

1983 *Dílo Jana Amose Komenského IV*. Vědecká redakce Milan Kopecký. 1. vyd. Praha: Academia

KONRÁD, Ondřej – LINDAUR, Vojtěch

2001 *Bigbít*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-148-7

KOTEK, Josef

1998 *Dějiny české populární hudby a zpěvu II. (1918-1968)*. 1. vyd. Praha: Academia. ISBN 80-200-0634-6

KOVÁŘÍK, Miroslav

1997 „Druhý život Karla Kryla“. *Tvar* VIII, č. 4, s. 22

1998 „Karel Kryl. Sebrané spisy“. *Tvar* IX, č. 10, s. 22

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří

1998 *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti*. 1. vyd. Brno: Books. ISBN 80-7242-001-1

KRÁL, Petr

1996 „Nekryluju“. *Literární noviny VII.*, 18. leden, s. 5

KRÁL, Josef

1923 *O prosodii české I. Historický vývoj české prosodie*. Praha: ČAVU

KRYL, Karel

1986 *Z mého plíživota. (Zpod stolu) Sebrané spisy II*. Toronto: Sixty-Eight Publishers. ISBN 0887811612

1990 *Knížka Karla Kryla*. 2. vyd., v ČSRF 1. vyd. Praha: Mladá fronta.

ISBN 80-204-0206-3

1992 *Sněhurka v hadřících*. Litomyšl: vlastním nákladem.

1994 *Krylogie. Autorské pořady vysílané v letech 1975 - 1989 rozhlasovou stanicí Svobodná Evropa*. 1. vyd. Praha: Academia ISBN 80-200-0374-6

1995 *Písně Karla Kryla od A do Ž*. Ed. Petr Rýmský. 1. vyd. Brno: Hitbox 486.

ISBN 80-85648-12-1

1997 *Básně. Spisy 2.* Uspoř. Jan Šulc, k vydání připravila Jaroslava Jiskrová. 1. soubor. vyd. Praha: Torst ISBN 8072150308

1998 *Texty písní. Spisy 1.* Uspoř. Jan Šulc, k vydání připravila Jaroslava Jiskrová. 1. vyd. Praha: Torst. ISBN 80-7215-076-6

2006 *Karel Kryl. Rozhovory*. Uspořádala Marlen Kryl, redigovala Jaroslava Jiskrová. Praha: Torst. ISBN 80-7215-275-0

KUBĚNA, Jiří

1997 *Paní Na Duze (Bez Koně A Křidel)*. 1. vyd. Brno: Petrov.

ISBN 80-7227-018-4

KUBÍNOVÁ, Marie (red.) et al.

1993 *Kapitoly z teorie literárního díla*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova.

ISBN 80-7066-758-3

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava

2002 *Průvodce literárním dílem*. 1. vyd. Jinočany: H&H. ISBN 80-7319-020-6

LEHÁR, Jan

1990 *Česká středověká lyrika*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-015-X

LEMEŠKIN, Ilja

2010 „Karel Horálek – folklorista“. *Časopis pro moderní filologii XCII*, č. 1-2, s. 46-48

LEVÝ, Jiří

1963 *Umění překladu*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel

1971 *Bude literární věda exaktní vědou?* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel

LEVÝ, Jiří (jako redaktor)

1966 *Teorie verše I. Sborník brněnské versologické konference*. 1. vyd. Brno: Univerzita J.E. Purkyně.

- LEVÝ, Jiří – PALAS, Karel (jako redaktoři)
1968 *Teorie verše II. Sborník druhé brněnské versologické konference*. 1. vyd. Brno: Univerzita J.E. Purkyně.
- LONGHURST, Brian
1996 *Popular Music & Society*. 1st ed. Cambridge: Polity Press.
ISBN 0-7456-1464-7
- LUKEŠ, Jan
1982 *Prozaická skutečnost*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta
- MACUROVÁ, Zita
2008 *Proměny lásky v písňových textech Jaromíra Nohavici*. Brno: FF MU, Ústav české literatury a knihovnictví, vedoucí práce Mgr. Jitka Bednářová Ph.D.
- MÁDLOVÁ, Kateřina
2008 *Poetika písňového textu generace folkových písničkářů narozených ve 40. letech (na příkladu Karla Kryla a Vladimíra Merty)*. Ústí nad Labem: PF UJEP, vedoucí práce PaedDr. Ivo Harák
- MAJAKOVSKIJ, Vladimír
1951 *O verši*. Přel. Jiří Taufer. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1951
- MARČOK, Viliam
1980 *Estetika a poetika ľudovej poézie*. 1. vyd. Bratislava: Tatran
- MATOUŠEK, Vratislav
2003 *Rytmus a čas v etnické hudbě*. 1. vyd. Praha: TOGGA. ISBN 80-902912-2-8
- MATHESIUS, Vilém
1947 *Čeština a obecný jazykozpyt. Soubor statí*. 1. vyd. Praha: Melantrich.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER Igor et al.
1983 *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část věcná*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon
- MCLUHAN, Marshal
2000 *Člověk, média a elektronická kultura. Výbor z díla*. 1. vyd. Jota, Brno 2000.
ISBN 80-7217-128-3
- MELTZER, Richard
2001 *The Aesthetics Of Rock*. New York: Da Capo
- MERTA, Vladimír
1990 *Zpívaná poezie* (Praha: Panton)
1992 *Narozen v Čechách. Texty 67-89*. 1. vyd. Praha: ARTem – Merta.
ISBN 80-900963-2-8
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef
2004 *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha/Litomyšl: Paseka.
ISBN 80-7185-669-X
- MORSE, David
1972 *Grandfather Rock. The New Poetry and the Old*. New York: Dela Corte Press)
- MOSHER Jr., Harold F.
1972 „The Lyrics of American Pop Music: A New Poetry“. *Popular Music and Society* I, č. 3, s. 167–176

MRKOS, Zbyněk

1946 *Ruská lidová píseň. Její poměr k moravskoslovácké písni*. 1. vyd. Brno: Rovnost

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007a *Studie I*. Ed. Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno: Host.

ISBN 978-80-7294-239-8

2007b *Studie II*. Ed. Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno: Host.

ISBN 978-80-7294-240-4

NEŠPOR, Zdeněk R.

2003 „Česká folková hudba 60. - 80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství“. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 39, s. 79-97. Dostupné na <http://sreview.soc.cas.cz> [cit. 2010-03-06]

NIETZSCHE, Friedrich

1923 *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přel. Otokar Fischer. Praha: A. Srdce

NOHAVICA, Jaromír

1988 *Zpívá Jarek Nohavica. Sborník písňových textů, rozhovorů a polemik kolem osobnosti a tvorby Jarka Nohavici*. Samizdat 1988. Dostupné na www.nohavica.wz.cz [cit. 2010-05-30]

1994 *Písňe Jaromíra Nohavici od A do Ž*. Ed. Petr Rýmský. 1. vyd. Brno: Hitbox 486. ISBN 80-85648-10-5

2000 *Divné století. Klavírní výtah a zpěvník I*. 1. vyd. Cheb: G+W.

ISMN M-706509-29-7

2005 *Jarek Nohavica – komplet*. 1.vyd. Cheb: G+W.

2009 *Babylon / Ikarus. Klavírní výtah a zpěvník*. 1. vyd. Cheb: G+W.

ISMN M-706509-75-4

NÜNNING, Ansgar (ed. něm. vyd.) – HOLÝ, Jiří – TRÁVNÍČEK, Jiří (ed. čes. vyd.)

2007 *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. čes. vyd. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host. ISBN 80-7294-170-4

OPEKAR, Aleš

1993 „Analýza rockového alba. Flamengo - Kuře v hodinkách“. *Česká literatura* IXI, č. 2, s. 187-198.

PALACKÝ, František, ŠAFAŘÍK, Pavel Josef

1961 *Počátkové českého básnictví obzvláště prozodie*. Úvod Mikuláš Bakoš, ed. Rudolf Havel. Bratislava: Slovenská akademie věd.

PALKOVÁ, Zdena

1994 *Fonetika a fonologie češtiny. S obecným úvodem do problematiky oboru*. 1. vyd. Praha: Karolinum. ISBN 80-7066-843-1

PATTISON, Robert

1987 *Triumph of Vulgarity*. New York: Oxford University Press.

ISBN 0-19-503876-2

PAVLIČÍKOVÁ, Helena

1998 *Český folk – fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce. Olomouc: FF UP, katedra muzikologie, vedoucí DP Ivan Poledňák

PICHASKE, David

1972 *Beowulf to Beatles. Approaches to Poetry*. New York: The Free Press

1981a *The Poetry of Rock*. Peoria, Illinois: The Ellis Press

- 1981b *Beowulf to Beatles and Beyond. The Varieties Of Poetry*. New York: Macmillan
- 1999 „Poetry, Pedagogy, and Popular Music: Renegade Reflections“; *Popular Music and Society* XXIII, č. 4, s. 83–104
- PLACHETKA, Jan
1991 *Dokud se zpívá. Praktický průvodce po portovním Parnasu*. 1. vyd. Plzeň: Západočeské nakladatelství. ISBN 80-7088-028-7
- PLECHÁČ, Petr
2008 „Česká versifikace a generativní metrika.“ *Aluze*, č. 3, s. 86-93
- POE, Edgar Allan
1904 *The works of Edgar Allan Poe. Vol. IX, Essays – Philosophy*. Introduction by Edwin Markham. New York: Funk & Wagnalls
- POLEDŇÁK, Ivan.
2005 *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2. nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého ISBN 80-244-1256-X
- POLEDŇÁK, Ivan – CAFOUREK, Ivan
1992 *Sondy do popu a rocku*. 1. vyd. Praha: H&H. ISBN 80-85467-14-3
- POŠ, Vladimír
1961 *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství
- POTTER, Russel A.
1995 *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press. ISBN 0-7914-2626-2
- PROKEŠ, Josef
1994 *Nebýt stádem Hamletů. Průhledy do českého folku*. 1. vyd. Brno: Jota. ISBN 80-210-0871-7
2003. *Estetická výstavba české folkové písně v 60. - 80. letech XX. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-3039-9
- PUTNA, Martin C.
1990 „O jednom současném ateismu (Zamyšlení nad texty J. Nohavici)“. *Souvislosti* I, č. 1. Dostupné na www.souvislosti.cz [cit. 2010-05-30]
- RAUVOLF, Josef
2007 *Hledání Jaromíra Nohavici*. 1. vyd. Řitka: Daranaus. ISBN 978-80-86983-25-7
- RICKS, Christopher
2005 *Dylan's Vision of Sin*. New York: Harper Collins Publishers. ISBN 0-06-059923-5
- RIEDEL, Jaroslav
2007 *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. 2. vyd. Praha: Galén. ISBN 978-80-7262-489-8
- SADIE, Stanley (ed.)
2002 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XV. Heslo „Lyrics“. 2nd ed., reprinted with minor corrections. New York: Grove / London: Macmillan. ISBN 0-333-60800-3

- SEDLÁK, František
1990 *Základy hudební psychologie*. 1. vyd. Praha: SPN. ISBN 80-04-20587-9
- SIROVÁTKA, Oldřich
1985 „Vývoj a současný stav české lidové slovesnosti“. *Česká literatura* XXXIII, č. 1, s. 49-60
- SMETANA, Robert, VÁCLAVEK, Bedřich
1949 *České písně kramářské*. 1. vyd. Praha: Svoboda
1950 *O české písni lidové a zlidovělé*. 1. vyd. Praha: Svoboda
1955 *České světské písně zlidovělé*. Část 1, Písně epické. Sv. I. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd
- SMOLKA, Jaroslav et al.
1983 *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon
- SUŠIL, František
1863 *Krátká prosodie česká*. 3. opr. vyd. Brno: Antonín Nietsche
1998 *Moravské národní písně. S nápěvy do textu vřaděnými*. Sestavili Robert Smetana a Bedřich Václavek. 5. vyd. Praha: Argo. ISBN 802040757X
- SUCHÝ, Jiří
1989 *Trocha poezie*. Dosl. Milan Blahynka. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel
- SVĚTLÍK, Eduard
2009 *Půvab poetiky. Průvodce pravidly poezie*. 1. vyd. Praha: ARSCI. ISBN 978-80-86078-93-9
- SYCHRA, Antonín
1948 *Hudba a slovo v lidové písni*. Praha: Svoboda
- ŠALDA, František Xaver
1978 *O předpokladech a povaze tvorby*. Ed. Bohumil Svozil. Praha: Československý spisovatel
- ŠENKAPOUN, Pavel
2005 *Rockové poetiky. Interpretace písňových textů Petra Fialy a Miroslava Waneka*. Diplomová práce. Olomouc: FFUP, katedra bohemistiky, vedoucí DP Lubomír Machala.
2009 „Písňový text v kontextu literatury.“ *Česká literatura* LVII, č. 5. s. 695-711.
- TESAŘÍKOVÁ Iva
2004 *Písničkář Jaromír Nohavica. Tematicko-interpretální analýza písňových textů*. Diplomová práce. Olomouc: FFUP, katedra bohemistiky, vedoucí DP Lubomír Machala
- TIHELKOVÁ, Z.
1985 *Jazyková charakteristika textů folkových písní*. Diplomová práce. Olomouc: FFUP, katedra bohemistiky, vedoucí DP Miroslav Komárek
- TITĚRA, Samuel
2005 *Písňové texty jako specifický poetický žánr*. Diplomová práce. Praha: FFUK, katedra české literatury literární teorie, vedoucí DP Petr A. Bílek
- TOMAŠEVSKIJ, Boris
1970 *Teorie literatury*. Přel. Renáta a Karel Štindlovi. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství
- TRÁVNÍČEK, Jiří
2003 „O českém folku a písničkářích“. *Česká literatura* LI, č. 6, s. 769-772

- ÚLEHLA, Vladimír
1949 *Živá píseň*. 1. vyd. Praha: František Borový
- VÁCLAVEK, Bedřich
1963 *O lidové písni a slovesnosti*. Uspoř. Jaromír Dvořák. Úvod Robert Smetana. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel
- VLASÁK, Vladimír
2008 *Folkaři. Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. 1. vyd. Řitka: Daranaus. ISBN 978-80-86983-57-8
- VONDRÁK, Jiří
2007 *Básníci Evropy*. Praha: Edice České televize. ISBN 978-80-85005-89-9
- VONDRÁK, Jiří – SKOTAL, Fedor
2004 *Legendsy folku a country*. 1. vyd. Brno: Jota. ISBN 80-7217-300-6
- ZICH, Otakar
1920 „O rytmu české prózy“. *Živé slovo* I., s. 65-78
1928 „Předrážka v českých verších“. *Časopis pro moderní filologii* XIV., č. 2, s. 97-122
1937 *O typech básnických*. Praha: Orbis.
- ZIMA, Petr V.
1998 *Literární estetika*. Olomouc Votobia. ISBN 80-7198-329-2
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič
1969 *Problémy poetiky*. Přel. Soňa Čechová. 1. vyd. Bratislava: Tatran
1980 *Poetika a poezie*. Přel. Jiří Honzík. Ed. Vladimír Svatoň. 1. vyd. Praha: Odeon

Použitá diskografie

- KRYL, Karel
- 1990a *Carmina Resurrectionis*. Supraphon [EP]. Pův. vyd. **1974**, Mnichov: Caston
- 1990b *Tekuté písky*. Bonton [MC]
- 1993 *To nejlepší 1*. Bonton [MC]
- 1994a *Karavana mraků*. Bonton [MC]. Pův. vyd. **1979**, Uppsala: Šafrán 78
- 1994b *Ocelárna*. Rozšířené vydání Monitor [MC]. Pův. vyd. **1984**, Melbourne: Saturn Recording
- 1995a *Děkuji*. Bonton [CD]
- 1995b *Plaváček*. Bonton [MC]. Pův. vyd. **1983**, Uppsala: Šafrán 78
- 1996 *Jedůfky*. Bonton [CD]
- 1996 *Monology*. Bonton [CD]. Pův. vyd. **1992**, Janez
- 1998 *To nejlepší 2*. Sony Music / Bonton [CD]
- 2001 *Dopisy*. AS Happy [CD]. Pův. vyd. **1988**, Melbourne: RHEA Publishing Co
- 2002 *Bratříčku, zavírej vrátka*. Bonton. [CD]. Pův. vyd. **1969**, Panton
- 2003 *Rakovina*. Bonton. [CD]. Pův. vyd. **1969**, Mnichov: Primaphon
- 2004 *Maškary*. Bonton [CD]. Pův. vyd. **1970**, Mnichov: Caston
- NOHAVICA, Jaromír
- 1988 *Darmoděj*. Panton. [LP]
- 1989 *Osmá barva duhy*. Panton. [MC]
- 1990 *V tom roce pitomém*. Panton. [MC]
- 1993 *Mikymauzoleum*. Monitor. [MC]
- 1994 *Tři čuníci*. Monitor. [MC]

- 1995 *Darmoděj a další.* Monitor. [MC]
1996 *Divné století.* Monitor – EMI Records. [MC]
1998 *Koncert.* Monitor – EMI Records. [MC]
2000 *Moje smutné srdce.* BMG Ariola. [MC]
2003 *Babylon.* Sony Music / Bonton. [CD]
2006 *Pražská pálená.* < http://nohavica.cz/praha2006/prazska_palena.htm >
2008 *Ikarus.* Jaromír Nohavica. [CD]

Citované internetové stránky

<http://www.karelkryl.cz> [cit. 2008-04-18]

<http://www.nohavica.cz> [cit. 2008-08-10]

<http://www.nohavica.wz.cz> [cit. 2010-07-28]

<http://www.theses.cz> [cit. 2010-05-30]

Anotace

The verse of Karel Kryl's and Jaromír Nohavica's songs

The main goal of the thesis is to describe and analyze the verse of songs of two important and in many respects influential Czech popular singers – Karel Kryl and Jaromír Nohavica. The very idea of this programme, as well as the very possibility of its realization, is based on a certain group of prerequisites. They are: 1) At least some pieces of lyrics written in fashion of modern popular music (including Kryl's and Nohavica's ones) are poetry and it is meaningful and useful to think about them in terms of literature. 2) The poetry of songs and the poetry of literature are not two absolutely different and reciprocally isolated areas; they have a lot in common and there is a number of (more or less obvious) relations between them. 3) Analogically, the verse of songs and the verse of academic poetry are not two closed systems but rather two sub-systems of one versification. Therefore it is not senseless to examine the first one with the help of conceptual instruments developed by the classical theory of verse, although it was originally designed to describe and explain the second one. 4) The verse itself is worth dealing with because its role in the song's structure is significant and without analyzing it the understanding a poet's individual style can not be but fragmentary.

The biggest part of the work is focused on subtle analysis of formal aspects of Kryl's and Nohavica's lyrics, especially their verse. The method of the exploration is inspired by classics of the Czech theory of verse centered both on literary (Jakobson, Mukařovský, Červenka) and folk (Indra, Horálek, Sychra and Červenka as well) poetry. The songs of both singers are sorted out into several groups according to the rhythmical structure of their verbal component and it is showed that most of them (Kryl 77%, Nohavica 58%) can be identified as traditional Czech meters (trochee, iamb, dactyl, dactyl-trochee), which should be taken as an important evidence supporting our hypothesis about literary nature of Kryl's and Nohavica's lyrics. On the other hand, there are many specific formal features origin of which can be found only in the music. To try to explain them, some new or old re-interpreted (as the Zich's ones) terms and concepts are necessary.

The most important result of our research is that structurally, the song-poetry of authors like Kryl and Nohavica is much more complicated and sophisticated than seemingly very similar poetry of folklore and in this respect belongs to literature and "high" poetry, although it has its own "unliterary" specifics.

Le vers des chansons de Karel Kryl et Jaromír Nohavica

L'objectif principal de cette thèse est de décrire et analyser le vers des chansons de deux chanteurs tchèques très importants et influents à bien des égards – Karel Kryl et Jaromír Nohavica. L'idée même de ce projet ainsi que la possibilité de sa réalisation sont basées sur le groupe des conditions suivantes:

- 1) Au moins les textes des chansons écrites pour la musique pop moderne (chansons de Karel Kryl et Jaromír Nohavica incluses) sont la poésie, il est donc significatif, voire même utile, d'en réfléchir dans le cadre de la littérature.
- 2) La poésie dans les chansons et celle dans la littérature ne sont pas deux domaines absolument différents et réciproquement séparés, elles ont beaucoup en commun et plus ou moins, il y a un grand nombre de relations mutuelles.
- 3) Analogiquement, le vers des chansons et celui de la poésie „académique“ ne sont pas les systèmes fermés mais plutôt deux sous-systèmes d'une seule versification. C'est pourquoi il est logique d'examiner le premier cas à l'aide des instruments conceptuels qui sont développés par la théorie du vers classique, même que originalement, cette théorie était formée pour décrire et expliquer le deuxième cas.
- 4) Il est aussi très important de s'occuper du vers même, puisque son rôle dans la structure de la chanson est essentiel et sans l'analyser, la compréhension au style individuel du poète est impossible ou partielle.

La plus grande partie de la thèse se concentre sur l'analyse subtile des aspects formels des chansons de Kryl et Nohavica, surtout sur l'analyse de leur vers. La méthode de l'étude est inspirée par les classiques de la théorie du vers tchèque. Ils se spécialisent dans les deux domaines – dans les poésies de la littérature (Jakobson, Mukařovský, Āervenka) et de la musique folk (Indra, Horálek, Sychra, Āervenka aussi). Les chansons de deux chanteurs sont classées en plusieurs groupes selon la structure rythmique des éléments verbaux. Cette répartition montre que la plupart des chansons (Kryl 77% , Nohavica 58%) peut être identifiée comme mètres traditionnels tchèques (trochée, ĩamb, dactyl, dactyl-trochée). Cela peut être considéré comme une preuve importante qui soutient notre hypothèse du caractère littéraire des chansons de Kryl et Nohavica. De l'autre côté, il y a beaucoup de traits formels spécifiques dont l'origine ne peut être trouvée que dans la musique. Afin qu'on puisse les expliquer, il est nécessaire de réinterpréter de vieux ou nouveaux concepts et termes (ceux de Zich, par exemple).

De point de vue structural, le résultat le plus important de notre étude est que la poésie des auteurs tels que Kryl et Nohavica est beaucoup plus compliquée et sophistiquée que la poésie folklorique qui semble très similaire. Donc à cet égard, leur poésie appartient à la littérature, à la „haute“ poésie, bien qu'elle garde ses spécifiques non littéraires.

Přílohy

1. Seznam analyzovaných písní Karla Kryla

ALIBI V AMOLL	NECHEJ HO SPÁT
ANDĚL	NEVIDOMÁ DÍVKÁ
ATLANTIS	NOVINY
AZBUK	NOVOROČNÍ
BAKTERIE	OCELÁRNA
BABYLON	OD ČADCE K DUNAJU
BALADA MANONĚ	OKUPAČNÍ POPĚVEK
BĚLA	OMEZENÁ SUVERENITA
BÍLÁ HORA	OSTROV POKLADŮ
BIVOJ	PASÁŽOVÁ REVOLTA
BLÁTIVÁ STRÁŇ	PIETA
BLUDIŠTĚ	PÍSEŇ NA OBJEDNÁVKU
BLUDNÝ HOLANĎAN	PÍSEŇ NEZNÁMÉHO VOJÍNA
BLUES PRO PAPÍR.DĚVČE	PÍSEŇ O KLICE
BRANIBOŘI V ČECHÁCH	PÍSEŇ O ŽRÁDLE
BRATŘÍČKU ZAVÍREJ VRÁTKA	PÍSEŇ PRO BLBOUNA NEJAP.
BRIDGE	PÍSEŇ PRO ZUZANU
BUFALLO BILL	PÍSNIČKÁŘSKÝ BACIL
CO ŘEKNOU	PITOMÝ CHANSON
ČARDÁŠ	PLAVÁČEK
ČARNOGURSKÉ TANKY	PLATÝS
ČÍSLO NA ZÁPĚSTÍ	PODIVNÁ RULETA
DARWIN?	POCHYBY
DACHAU BLUES	POCHOD GUSTAPA
DĚDICŮM PALACHOVÝM	POMNÍK SLZY
DEMOKRACIE	POTKAL JSEM SVOU TCHÝNI
DĚKUJI	PROVIZORNÍ BALADA
DEŠTIVÝ DEN	PRSTEN S KAMEJÍ
DÍVKÁ HAVÍŘKA	PŘELUDIUM
DÍVČÍ VÁLKA	PTÁK NOH
DIVNÝ KNÍŽE	PUŠKY A DĚLA
DNESKA UŽ SE SMÍ	RAKOVINA
DOPISY	ROMEO A JULIE
DŮCHODCE	RUKA JE MOST
DVACET	SALOME
ELEGIE	SAMETOVÉ JARO
ELLENA	SMEČKA
FEŠÁK	SPÁSONOSNÝ SONG
GENY	SRDCE A KŘÍŽ
GLORIA	STÍN TOPOLŮ
GULÁŠOVÁ POLÍVKA	STĚBLO PŠENICE
HABET	STREJČEK STRACH A TETA O.
HANINA	STŘEPY
HANIBAL	SVÍČKY
HLAS	SYNONYMICKÁ
HLE JAK SE PEROU	TAK JENOM POJISTIT
HOLÁRYÓ	TAK VÁS TU MÁME
IDYLA	TEĎ KDYŽ MÁME
IGNÁC	TEKUTÉ PÍSKY
IRENA	TISÍCÍ ROK MÍRU
JARO DESÁTÉ	TRÁVA

JEDŮFKA	TRAGÉDIE S AGENTEM
JEŘABINY	TŘI VARIACE NA STEJNÉ TÉM.
JIDÁŠ	31.KOLEJ
JUPÍ	UKOLÉBAVKA
KÁDRUJÍ MĚ	VÁNOČNÍ
KAINIX.	VASIL
KARAVANA MRAKŮ	VE JMÉNU HUMANITY
KATEŘINA	VELIČENSTVO KAT
KOSTELNÍ VĚŽ	VŮNĚ
KRÁL A KLAUN	VZKÁZALI MNĚ HRADNÍ PÁNI
KYSELÝ SNÍH	Z OHLASŮ PÍSNÍ RUSKÝCH
LÁSKO!	ZA PRACHY
LEDVINOVÉ KAMÍNKY	ZA VOZEM
LEKTORSKÁ	ZAPŘENÍ PETROVO
LILIE	ZÁŘÍ
MARAT VE VANĚ	ZÍTRA SNAD Z OBLAKŮ
MARTINĚ V 7 P.	ZKOUŠKA DOSPĚLOSTI
MAŠKARY	ZNAMENÍ DOBY
MONIKA	ZPÍVÁNÍ PRO MISS BLANCHE
MONOLOGY	ZVĚROKRUH
MOTITURI TE SALUTANT	ŽALM ZA M.M.
MOŘSKÁ KRÁVA	ŽALM 71.
NA JEDNU NOTEČKU	ŽALM 120
NEHAŽTE KAMENÍ	

2. Seznam analyzovaných písní Jaromíra Nohavici

AHOJ SLUNKO	NATÁH JSEM SADU NOVÝCH STRUN
ANI SMRT NÁS LÁSKO NEROZDĚLÍ	NA ZÍDCE STARÉ KAŠNY
AŽ TO SE MNOU SEKNE	NEBE JE TU
BAHAMA RUM	NEVER MORE
BABYLON	NIC MOC
BLÁZNVÁ MARKÉTA	NECHTE TO KOŇOVI
BLUES O MALÝCH BYTECH	NOVOROZENĚ
BUĎ VÍTÁN	NOVÝ ROK
CUKRÁŘSKÁ BOSSANOVA	O JAKUBOVI
CYKLISTIKA	OSMÁ BRAVA DUHY
DÁL SE HÁŽE KAMENÍM A PÍSKÁ	OSUD
DANSE MACABRE	OSTRAVO
DÁRKY	PANE PREZIDENTE
DARMODĚJ	PEKLO A RÁJ
DELFINI	PETĚRBURG
DĚVENKA ŠTĚSTÍ A MLÁDENEČ ŽAL	PIJTE VODU
DÍVKY V ŠATECH S KREBDEŠÍNU	PÍSEŇ O VELIKÉ ZIMĚ
DIVOCÍ KONĚ	PÍSEŇ PRO MALOU LENKU
DLOUHÁ TENKÁ STRUNA	PÍSEŇ PRO V.V.
DOKUD SE ZPÍVÁ	PÍSEŇ PSANÁ NA VODU
DOLNÍ LHOTA	PÍSEŇ ZHRZENÉHO TRAMPA
DOPISY BEZ PODPISU	PLANU
FOTBAL	PLEBS BLUES
GAUDEAMUS IGITUR	PODZEMNÍ PRAMENY
GENERÁL WINDISCHGRATZ	POCHOD MARODŮ
GRÓNSKÁ PÍSNÍČKA	POTULNÍ KEJLKLIŘI
HLÍDAČ KRAV	POLÁMANÝ ANDĚL TOUHY
HALELUJÁ	PŘED DVEŘMI
HEŘMÁNKOVÉ ŠTĚSTÍ	PŘELEZL JSEM PLOT

HRDINA NEBO DEZERTÉR
HUSITA
CHA CHA
HVĚZDA
JÁ NEUMÍM
JACEK
JAKO JELEN KDYŽ VODU CHCE PÍT
JDOU PO MĚ JDOU
JEŠTĚ MI SCHÁZÍŠ
KAPR
KDYBY
KAŽDÝ SI NESE SVÉ BŘÍMĚ
KDYŽ MĚ BRALI ZA VOJÁKA
KOMETA
KOPAČÁK
KOŠILKA
KOZEL
KRAJINA PO BITVĚ
KRUPOBITÍ
KYTKY V KVĚTINÁČI
KÝVACÍ PLYŠOVÝ PES
KOSATÁ A ŽUBATÁ
LACHTANI
LÁSKA JE JAK KAFEMLÝNEK
LEGENDA O SVATÉM VÁCLAVU
LÍBÍTE SE MI
LITANIE U KONCE STOLETÍ
MÁVÁTKA
MARGITA
MARIA PANNA
MAŘENKA
MASOPUST
MIKYMAUZ
MILIONÁŘ
MLADIČKÁ BÁSNÍŘKA
MOJE MALÁ VÁLKA
MOŽNÁ ŽE SE MÝLÍM
MOJE SMUTNÉ SRDCE
MRTVÁ VČELA
MUZEUM
MY ROČNÍK 53
MYŠ NA KONCI LÉTA
NA DVOŘE DIVADLA
NA JEDNÉ LODI PLUJEM
PŘEVEZ MĚ PŘÍTELI
PŘÍTEL
RANNÍ HYGIENA
RAGBY
RAKETY
ROBINSON
SARAJEVO
SILUETA
SESTŘIČKO ZE ŠPITÁLU
SNĚŽENKY
STANICE JIŘÍHO Z PODĚBRAD
STARÉ DOBRÉ ČASY
STARÝ MUŽ
STODOLY
STRACH
STRAKAPÚD
SVATEBNÍ
SUDVĚJ
SVATAVA
SVÁTKY SLUNOVRATU
SVĚT JE MALÝ POMERANČ
ŠNEČÍ BLUES
TĚŠÍNSKÁ
TO NECHTĚ BÝT
TŘI ČUNÍCI
TŘI SUDIČKY
TŘIATŘICET
UKOLÉBAVKA PRO KUBU A LENKU
UNAVEN
V MOŘI JE MÍSTA DOST
V BUFETĚ NA STOJÁKA
V HOSPODĚ NA RYNKU
V TOM ROCE PITOMÉM
VÁNOCE V BRATISLAVĚ
VELKÁ VODA
VLAŠTOVKO LEŤ
VOLÁME SLUNÍČKO
ZAJÍCI
ZATANČI
ZATÍMCO SE KOUPEŠ
ZESTÁRLI JSME LÁSKO
ZÍTRA RÁNO V PĚT
ŽENY