

FILKOVI NA KALHOTY

Příspěvek k teorii písňového textu (1984)

Vladimír Pistorius

Filkovi na kalhoty. A Contribution to the Theory of Song Texts (1984)

Abstract: Filkovi na kalhoty (loosely translated: “For Filek’s Trousers”, meaning something along the lines of “A Somewhat Meaningless Study”) was significant samizdat from in the 1980s. It was dedicated to analysing the verses (i.e. versology) of the lyrics of popular folk songs at the time. The author shows that we perceive both music and the song lyrics/poem rhythmically, whereby it is possible to differentiate the outer linguistic, or acoustic, rhythm of the work, and the inner rhythm, characterised by its subjective perception. In this sense, the author analyses various types of poetic rhythms, and he concludes that Czech poems and song lyrics usually use different principles of rhythmicity. Songs can depend on affecting emotions using non-textual means, but they are also bound by the formal rules of strophes, length, etc. Thus, only a very small number of song lyrics can stand alone as independent literary works (poems), and that in both the formal and perceptive context.

Keywords: *lyrics; theory of lyrics; folk music; Czech folk music; versology*

*Předmluva k samizdatovému vydání z roku 1984:** Zhruba před třemi lety mi nabídl Vladimír Merta, abychom spolu udělali pro tehdejší Sekci mladé hudby knížku o folkové písni doplněnou nahranou kazetou. Oba jsme se pustili do práce na vlastní pěst a brzy se ukázalo, že se naše žánry míjejí příliš zdaleka, aby je bylo možno spojit v jediný organický celek. Vláda pokračoval ve své práci odrážející jeho osobní vztah k folku a já jsem se pokusil didaktickou formou vymezit žánrovou specifikou folkového textu a textu písně vůbec, a to tak, abych laickému čtenáři, především však autorům a posluchačům současně ukázal

* Edice respektuje jazykový úzus samizdatového vydání, a to i v případě neshody s jazykovou praxí časopisu.

a přiblížil potřebu a metodu kritického odstupu od vlastního textu. Když jsem svou práci dokončil, nabídla mi redakce vydavatelství Sekce mladé hudby, že ji ve zkrácené podobě zařadí do sborníku kritických statí spojených podobným tématem, nabídku jsem nakonec odmítl, neboť byla podmíněna vyškrtnutím nepohodlných jmen. Já vím, že redaktor je dnes ve dvojmí ohni, ale například uvedení autora a překladatele citované básně považuji doposud za samozřejmost. Nicméně děkuji alespoň za pozornou a věcnou připomínku a ostatně – Sekce mladé hudby byla mezitím rozpuštěna...

Pak jsem chtěl nabídnout článek Jazzové sekci Svazu hudebníků; bohužel však dříve, než došlo ke konkrétní dohodě, byla zrušena i ona. A tak jsem, jak se říká, uřal pníčka u chodníčka a měl jsem po beránku. Má práce leží v šuplíku bez čtenářů, pro něž byla napsána, dobrá leda tak filkovi na kalhoty.

Pokouším se proto alespoň touto cestou dát ji svým přátelům. Před nimi bych pak také rád vyjádřil vděčnost dvěma lidem, kteří se zasloužili o konečnou podobu této studie – mému otci a Dr. M. Červenkovi.

Problém literární hodnoty textu písně

Je to zvláštní – když se setkáme s textem písně, kterou sice známe, ale s textem odloučeným od melodie, většinou máme pocit, že se někde stala chyba. Text jakoby vybledl, jakoby se z něho stala prázdná schránka. Zažil jsem to nejdříve u trampských písniček, které jsem si jako kluk zapisoval do sešitu. „A to je všechno?“ ptal jsem se, když jsem si opsal text té včerejší báječné písně o toulavém kovbojovi. Stejný dojem jsem měl pak i později u jiných písňových žánrů, třeba když jsem četl překlady známých francouzských šansonů.

Poprvé jsem se však nad problémem písně zamyslel, až když jsem se setkal s texty folkových zpěváků, oně skupinky písničkářů vyhýbajících se konzumu celé ostatní naší zábavně-hudební scény. Někteří z nich disponují mimořádnou a původní imaginací, a pokud se vyhnou didaktickému a moralizujícímu tónu, blíží se moderní poezii v jistém smyslu velmi těsně. Jejich nejlepší texty jsou více než co jiného otázkami pokládanými sobě i posluchačům, a právě zde leží klíč k působivosti a inspirativnosti jejich písní, patřících k tomu nejlepšímu, co moje generace, ona generace třicátníků, která se doposud vlastně nezmožila na žádného slušného básníka ani opravdu talentovaného prozaika, vytvořila. Ale přesto, když jsem četl texty folkových písní, říkal jsem si: „Hergot, co to je? Proč to vlastně nejsou básně?! Dají se ty texty nějak učesat a ukáznit, dají se z nich při zachování jejich osobitosti vůbec verše udělat?“ Zkoušel jsem to tenkrát ze

zvědavosti pomocí rutinních škrťů a drobných úprav slovosledu a stylistiky, ale k ničemu to nevedlo.

Podruhé jsem se k problému písňového textu dostal z opačné strany. Tentokrát šlo o písně, autorem jejichž hudby a interpretem byl sice opět folkový zpěvák – Vladimír Merta, jejichž textem ale byly tentokrát básně par excellence – básně Josefa Hory, Jaroslava Seiferta, Arthura Rimbauda. Hned při prvním poslechu těchto písní měl jsem zvláštní dojem: básně, které posloužily v roli textu, jsou typickými básněmi konce minulého a začátku našeho století. Mají melodické verše a jsou komponovány jako celek, jako plynulé lyrické gesto. V písňové podobě však jako by změnily svůj charakter. Mizí dojem celistvosti a jednoty celé básně, ztrácí se účinek pointy. Báseň se však rozpadá nejen jako celek. Dokonce i jednotlivé verše ztrácejí svoji svrchovanost, mizí dojem jejich vzájemné rytmické podoby a návaznosti. Oproti tomu však vystupuje do popředí samotný básnický obraz, někdy třeba jen jeho jádro – jedno či dvě nejdůležitější slova. Díky tomuto posunu jsem najednou s ohromením zjistil, čím a jak je básník času, múzický lyrik Hora, blízký dnešnímu folkovému zpěvákovi. Merta Horu, Seiferta nebo Rimbauda rozhodně neinterpretuje v jejich autentické podobě a ruší zejména melodičnost a celistvost jejich veršů. Zato však zdůrazňuje imaginativní obsah každého jejich obrazu a tím obnažuje jejich životnost a sílu.

Nabízí se teď otázka, jakými prostředky dosáhl Merta výše popsaného účinku, jak se mu podařilo změnit působení onoho jemného a přesného mechanismu básní. Takové ptaní má však mnoho společného s otázkou, kterou jsem si položil již dříve, totiž s otázkou, proč texty písní zpravidla ztratí bez hudby glanc. V obojím případě jde vlastně o totéž: o změnu v účinku, kterou přináší hudba – melodie, aranžmá a interpretace, jestliže se připojí k básnickému textu.

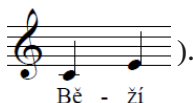
Dříve než se pokusíme na tyto otázky odpovědět, uveďme si ještě jeden příklad změny působnosti slova, kterou zprostředkuje hudba. Jedná se o případ, kdy hudba slovu nepomáhá, naopak destruuje jak verše, tak smysl jejich výpovědi. Mám na mysli písňové skladby, pro něž je hudební a zvuková složka dominantní. Vlastní text tu funguje víceméně jako slabiky, o něž se opírá hlas. (Napadá mne příklad dnes již rozpadlé amatérské skupiny Musica Poetica, interpretující například verše Jiřího Wolkera zhudebněné Karlem Skleničkou.) Tento případ ovšem snadno vysvětlíme. Rytmus hudby v takových skladbách nijak nerespektuje ani rytmus verše, ani rytmus věty opřený o syntaxi a logický smysl. A protože v písních je hudební rytmus dominantní, rozpadne se text na náhodně se objevující slova či slabiky, občas sice vznikne drobná hříčka, ale to je vše – smysl se rozletí jako prach.

Na tomto příkladu destrukce logického smyslu textu písně a rozpadu soudružnosti jeho lyrických obrazů je vidět základní úloha, jakou v písni hraje napětí mezi rytmem textu a rytmem hudby. A právě toto napětí je jedním z klíčů k pochopení specifiky písňového textu jako žánru. Podívejme se proto na význam rytmu v uměleckém díle poněkud podrobněji.

Rytmus

O jistých potížích při vymezení pojmu „rytmus“ svědčí řada navzájem se lišících definic rytmu, na které může čtenář narazit při četbě různých autorů. Dáme-li na intuitivní představu o rytmu, můžeme se přidržet práce G. Coopera a L. B. Meyera *The Rhythmic Structure of Music* a rytmus definovat jako způsob či pravidla organizace zdůrazněných (akcentovaných) a nedůrazných (neakcentovaných) prvků, přičemž za základní rytmickou jednotku – tzv. takt – budeme považovat skupinu prvků vztahujících se vždy k jednomu prvku akcentovanému. V hudbě mohou být akcentovanými prvky silněji zahrané tóny, v jazykovém projevu zdůrazněné slabiky a podobně.

Již samotný pojem *pravidla* v našem vymezení ukazuje na důležitou vlastnost, kterou spojujeme s pojmem rytmu – a tou je opakování jistých celků, jimiž mohou být jednotlivé takty, ale také jejich skupiny (těžko můžeme kupříkladu mluvit o rytmu jediného taktu, například v písničce *Běží liška k Táboru* o rytmu prvního taktu



Čtenář nebo posluchač očekává bezděky, že jednoduché rytmické úseky se budou opakovat. Toto očekávání splněno být může, ale také nemusí. A právě nesplněnými očekáváními, těmito nepravidelnostmi jednoduchého rytmu (tj. nepravidelnostmi v opakování rytmických jednotek), vniká do povědomí zvláštní napětí, které zvýrazňuje některá místa vlastního materiálu, na němž se rytmus realizuje. Vezměme si za příklad báseň F. G. Lorcy *Podtáli tři stromy* v překladu L. Čivrného:

Byly tři.

(Den přinesl své sekyry.)

Byly dva.

(Ta nízká křídla ze stříbra.)

Jeden stál.
 Nezůstal.
 (Zbyla jen voda svlečená.)

Prvá dvě dvojverší této básně jsou rytmicky analogická, a tak navodí dojem pravidelného rytmu. Tento dojem upevní ještě i pátý verš (Jeden stál.) a čtenář očekává, že šestý verš bude mít stejnou rytmickou strukturu jako verš druhý a čtvrtý (čtyřstopý mužský jamb). Jenomže očekávání není splněno: následuje krátký šestý verš a čtenář mimoděk získá pocit čehosi nedopovězeného. Obvyčejné slovo „nezůstal“ je tak obohaceno o napětí nevysloveného děje. Zkuste si prohodit šestý a sedmý verš. Rytmus bude zachován, očekávání splněno, ale pocit smutku a osudové neodvolatelnosti se vytratí.

Nesplněná rytmická očekávání ovšem korigují náš prvotní pocit rytmu a vzniká tak pocit rytmu nového, komplikovanějšího a bohatšího, který se zpravidla týká vyšších a složitějších rytmických struktur – například strof.

Rytmus může probíhat v různých rovinách díla – může se týkat různých rytmických jednotek. Přitom rytmus ve vyšší rovině, rytmus větších a složitějších celků, je zpravidla závislý na rytmu v rovině nižší – na rytmu celků elementárnějších. Právě změny rytmu v rovině nižší mohou totiž rozlišit prvky v rovině vyšší. Tak například hraje-li orchestr symfonii, je rytmus na nejnižší úrovni dán střídáním důraznějších a nedůrazných, popřípadě vyšších a nižších tónů, ve vyšší vrstvě nalezneme rytmus založený na střídání drobných melodických motivů, ještě výše rytmus použití celých variací. Paralelně s nimi ovšem může fungovat rytmus založený na použití různých nástrojů atd.

Podobně ve verších nalézáme na nejnižší úrovni například rytmus střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, ve vyšší rovině rytmus vytvářený opakováním intonační linie celých veršů nebo rytmus rýmové stavby, a v ještě vyšší rovině rytmus celých slok, který vzniká díky jejich analogické veršové nebo rýmové stavbě.

Při hledání rytmických pravidel je třeba uvědomit si především, které prvky vlastně rytmus vytvářejí. Tento úkol, o tolik snazší v hudbě, nabývá na důležitosti, půjde-li nám o dílo slovesné nebo dramatické. Tak například může vzniknout otázka, zda rytmus verše souvisí s délkou slabik, nebo s jejich počtem ve verši, či s přízvuky, které jsou na slabiky položeny. A jsou-li to přízvuky, pak které? Hlavní slovní přízvuky, nebo i vedlejší? Anebo přízvuky větné? – Všechny tyto prvky mohou, jak uvidíme, vytvářet akcent ve verších. Ovšem způsob čtení veršů se bude lišit podle toho, který z těchto akcentů uplatníme, to znamená

podle rytmu, který ve verši budeme cítit a ctít. Dokumentujme si to na příkladu verše maďarského básníka S. Weörese v překladu V. Daňka:

Sláva je být velikým! Velikým básníkem
jako Goethe a Dante, Homéros!

Našemu dnešnímu citění rytmu ve verších je nejbližší tzv. sylabotónický veršový systém a rytmický systém volného verše (bude o nich řeč dále), a tak bychom Weöresův verš přečetli nejspíš asi jako dvojverší takto:

• •
Sláva je být | velikým!

• • • • •
Velikým básníkem | jako Goethe a Dante, Homéros!

Tečky nad slabikami vyznačují zdůraznění – v tomto případě jsou akcentovány hlavní slovní přízvuky – a svislé čárky drobné pauzy uprostřed verše, tzv. diareze. Kdyby však tento verš četl čtenář v době českého obrození, snažil by se v něm pravděpodobně cítit rytmus časoměrný, rytmus, který akcentuje zejména slabiky dlouhé, a jeho četba by vypadala nejspíš takto:

• • •
Sláva je být velikým!

• • • • • • •
Velikým básníkem jako Goethe a Dante, Homéros!

Z uvedeného příkladu je patrné, že obecná představa o veršovém rytmu se vyvíjí. Každá básnická generace se s obecným rytmickým povědomím střetává, zpravidla je porušuje a tím toto povědomí posunuje a mění. Další příklad dokumentující posun společného rytmického citění uvedeme ještě dále.

Abychom pochopili význam rytmu v umělecké tvorbě, musíme si uvědomit, že vnímáme-li nějaký rytmus, porovnáváme jej bezděčně s našimi fyziologickými rytmy, které mají mimo jiné úzký vztah k tempu a způsobu našeho vnímání a myšlení. O důležitosti tohoto osobního rytmu vědí již dávno divadelníci. Tak ruský režisér Stanislavskij, který pro něj zavedl termín temporytmus, píše:

Naše jednání a mluva plynou v čase. Jednáme-li, vyplňujeme plynoucí čas nejrozmanitějšími pohyby a oddechy, které mezi ně vkládáme ... Vzniká tak náš

osobní rytmus ... Přemýšlíme, sníme, teskníme také v určitém temporytmu, protože to všechno jsou projevy našeho života, a kde je život, je i jednání, kde je jednání, je i pohyb, je tempo, a kde je tempo, je i rytmus. To znamená, že ... svůj temporytmus má i pohyb myšlenek a představ, pohyb citů, každá lidská vášeň, každý duševní stav.

Osobní rytmus diváka či čtenáře se pak nutně střetává s vnějším rytmem, s rytmem přijímaného díla, a zpravidla se mu přizpůsobuje (kolik posluchačů si například na koncertu podupává nohou do taktu). Ruský badatel B. M. Těplov v této souvislosti cituje Mc Doughalla:

Bez pulsujících tělesných změn bude vnímání rytmické série tónů abstraktním chápáním jejich délek a intenzity...

a sám dodává:

Posluchač prožívá rytmus pouze tehdy, když ho spolutvoří, spoluprovádí.

Platnost tohoto tvrzení si můžeme ověřit na příkladu posluchačů blues, které má velmi sugestivní rytmus. A teď si představte, jak by asi blues působilo na člověka, který právě hraje šachy! Nebo fotbal! – Tedy myslí nebo se pohybuje v rytmu zcela odlišném.

Vzájemný vztah obou rytmů, rytmu biologického (vegetativního a psychického) na jedné straně a rytmu časové organizace přijímaného díla na straně druhé má důležité důsledky. Obecnou tendencí při současném výskytu jakýchkoli dvou periodických jevů podobného druhu bývá snaha po vyrovnání obou frekvencí (nebo alespoň po vyrovnání násobků jejich frekvencí). Lidská psychika není výjimkou. Má tudíž tendenci vyrovnávat své vlastní rytmy s vnějším rytmem, který takto může ovlivňovat stav naší psychiky a tedy i způsob našeho vnímání a myšlení. „Sladění“ našeho vlastního rytmu s rytmem vnějším je patrně také důvod tzv. rytmického impulsu – očekávání, že právě probíhající rytmus bude pokračovat, že znovu uslyšíme opakující se rytmický takt.

Ze všeho, co jsme právě řekli, je vidět, že bychom měli důsledně rozlišovat rytmus dvojí. Jednak *vnější rytmus* díla, který je dán rozložením důrazných prvků v jazykovém nebo zvukovém materiálu, a pak *vnitřní rytmus*, v jakém je dílo přijímáno, to jest výraznost a plastičnost jednotlivých obrazů, asociací či motivů, zprostředkovaná okamžitou psychickou dispozicí. Tento vnitřní rytmus

je ovlivněn vzájemným působením rytmu vnějšího a rytmu osobního, rytmu našeho myšlení a stavu. Vnější, formální rytmus člení a organizuje vlastní sdělení či obsah díla; hraje tedy úlohu prostředníka mezi dílem a naší psychikou. Teprve díky němu vzniká onen vnitřní rytmus, v jakém na nás dílo působí, jinými slovy – způsob, jak ho přijímáme a jak mu rozumíme.

Rytmus verše

Hledáme-li rozdíl mezi žánrem písňového textu a žánrem básně, musíme si také uvědomit, jakému vnějšímu rytmu se oba tyto žánry podřizují. Slova písňové respektují rytmus melodie. Jakému však rytmu podléhají verše?

Versologie, nauka o verších, popisuje hned několik rytmických veršových systémů – rytmických principů, které se mohou ve verších prosazovat. Uvedme si stručný přehled některých takových veršových systémů realizovaných v evropských literaturách.

V antických verších byla prvkem, na který se vázal důraz, délka slabik. Vznikla pak rytmická pravidla, podle kterých se ve verších střídaly slabiky dlouhé a krátké. Takové verše, v nichž se uplatňuje (a v nichž je také čtenářem pocíťován) rytmus střídání dlouhých a krátkých slabik, se nazývají verši časoměrnými.

Jiným příkladem veršového rytmu je tzv. rytmus sylabický, při němž se rytmus opírá zejména o počet slabik ve verších. Tento princip je charakteristický například pro japonštinu, pro starofrancouzštinu, ale ctí jej také poezie polská a byl blízký i české poezii do konce 18. století.

V národních literaturách, které byly napsány jazyky s výrazným rozdílem mezi přízvučnými a nepřízvučnými slabikami – takovými jazyky jsou například angličtina nebo ruština – se vyskytují také tzv. verše tónické, jejichž rytmus se opírá pouze o počet přízvučných slabik v jednotlivých verších a nebere v úvahu jejich rozmístění.

Dalším veršovým systémem je systém bezrozměrného verše, který však v české literatuře, podobně jako verš sylabický, patří již jen minulosti. Z naší poezie mizí beze zbytku prakticky v druhé polovině minulého století. Je to forma verše staročeské poezie, kramářských písní a lidových divadelních her – používali jej tedy vlastně pouze autoři, kterým chyběl důvěrnější styk s kultivovanou umělou poezií. Jedná se o verše s proměnným počtem slabik: jako jediný rytmický princip je pocíťován rým, nebo dokonce jen pouhá asonance, sdružující ve velké většině sousedící verše.

Jako příklad bezrozměrných veršů uvedme si úryvek z podkrkonošské lidové hry *Komedie o Anežce*:

Rytíři vím, že jste své manželky a děti opustili
a mne nešťastného zastat pospíšili.
Jestli se nám podaří a zvítězíme,
vaše odplata hojná bude.
Teď se ve dví rozdělíme
a na chrám silně uderíme.
Nebo Pontonovi vyzvědači teď přišli.
Že Arnulf má dnes kopulaci a je v chrámu se svým lidem.
Tak ho nejsnáze tudy do moci dostanem.

Bezrozměrný verš má deklamativní ráz a pro texty písni se nehodí hlavně kvůli nepravidelnosti délky svých veršů. V naší moderní poezii se tak uplatňují prakticky pouze dva rytmické systémy – verš sylabotónický a verš volný.

Rytmus sylabotónického verše je vytvářen uspořádáním důrazných (většinou přízvukných) a nedůrazných (většinou nepřívukných) slabik. Až do druhé půle minulého století byl hlavním rytmickým principem evropského novověkého verše. V jeho rámci vznikla během vývoje evropské poezie řada ustálených forem, ať už veršových či strofických (alexandrín, sonet). Jejich teorie je bohatá a dobře propracovaná. Od konce minulého století však začal sylabotónický verš postupně vyklízet pole verši volnému.

Co je to vlastně volný verš? Laikové ho často ztotožňují s pojmem verše nerýmovaného, ale to je omyl. Volný verš může mít rýmy a naopak verš „vázaný“ – sylabotónický – nemusí. Za volné verše jsou dnes pokládány všechny verše, jejichž rytmická výstavba není ani časomírou, ani nemá charakter sylabotónický, tónický, bezrozměrný nebo sylabický. V jistém smyslu můžeme volný verš považovat za obecnou formu verše, který není svázán žádnými z výše uvedených rytmických principů, nebo ve kterém tyto principy nebudeme respektovat.

Potíž ovšem nastane, jestliže budeme chtít nalézt nějaký společný rytmický princip, jemuž takový obecný volný verš podléhá. To jest – budeme-li chtít na základě rytmu vymezit, čím se volný verš liší od prózy. Potíž je o to větší, že na rozdíl od verše sylabotónického, jehož vývoj je v českém jazyce už téměř jedno století v hrubých rysech ukončen, volný verš se jakožto rytmická forma vyvíjí.

První pokus o teorii českého volného verše učinil Jan Mukařovský, který otiskl v roce 1925 v Časopise Českého národního musea článek *O volném*

verši českém. Mukařovský v něm přesvědčivě vyložil svoji teorii rytmu českého verše, založenou na tzv. izochronismu kól – na stejné délce časových intervalů, po které čteme jisté základní rytmické úseky jednotlivých veršů. Přitom dokazoval, že tato teorie platí stejně dobře pro verš volný jako pro verš sylabotónický a že tedy izochronismus je univerzálním zákonem českého moderního verše.

Mukařovského teorie je přehledná, ucelená a dodnes nesmírně praktická při zacházení s verši. Přesto však ji sám autor záhy opustil a ve třicátých letech uveřejnil ve svých *Kapitolách z české poetiky* teorii novou, vyzdvihující tentokrát jako základní rytmický princip českých veršů jejich intonační linii. Intonační teorie, později ještě rozšířená M. Červenkou, se v české poetice považuje za platnou dodnes. Na rozdíl od teorie izochronismu je však intonační teorie méně konkrétní, méně praktická při zacházení s verši a navíc postihuje především vyšší (spíše už strofickou) rovinu veršového rytmu, přičemž o rytmu jednotlivého verše mnoho neříká. Nabízí se otázka, proč Mukařovský svoji první, tak elegantní teorii izochronismu opustil, a přitom proti ní nikdy ani neuvedl přesvědčivé argumenty.

Na stopu řešení mne nakonec přivedl jeden odstavec jeho článku z roku 1925. Dokazuje v něm na několika verších Vrchlického sbírky *E morta* tendenci k vyrovnávání délek čtení rozdílně dlouhých rytmických jednotek veršů (tzv. kól). Zde jsou zmíněné verše:

Ó sladký hlase | umlklý,
zda ztich jsi doce | la?
Van cítím slabý | a dech mdlý
jak peruť andě | la!

Mukařovský přitom označil svislými čarami tzv. césury – hranice jednotlivých časově stejně dlouhých rytmických úseků, kól. S těmito césurami jsou podle Mukařovského spojeny drobné časové prodlevy, oddělující jednotlivá kóla, nebo – připadají-li césury doprostřed slova – způsobují alespoň zpomalení čtení. Zkuste si to teď sami přečíst! Podle Mukařovského se má druhý a čtvrtý verš přečíst tak, jak je vyznačeno:

zda ztich jsi doce-la...
jak peruť andě-la...

Dával jsem čtyřverší číst radě přátel a shodli jsme se, že přirozenému čtení těchto dvou veršů odpovídá césura před posledním slovem, tedy takto:

Ó sladký hlase | umklý,
zda ztich jsi | docela?
Van cítím slabý | a dech mdlý
jak peruť | anděla!

Jak je ale možné, že Mukařovský, virtuózní poetik a analyzátor veršů, udělal takovou botu?!

Odpověď na tuto otázka je velmi zajímavá: Mukařovský tu zjevně vyznačil způsob, jakým se verše četly na počátku dvacátých let, v době vzniku studie, a naznačil tak citění veršového rytmu, které tehdy převládalo. Narazili jsme tu na pozoruhodný dokument posunu obecného citění rytmu veršů, který se v povědomí českého národa udál během poměrně krátké doby padesáti let. Vyřešení záhady Vrchlického čtyřverší nás tak přivádí k jednomu z nejdůležitějších zákonů poezie – k tendenci pohybu rytmu básní napříč časem:

Každé umělecké dílo, které se realizuje v čase, ať už jím je hudba, divadlo, film či poezie, se rozvíjí zápasem dvou protichůdných tendencí – na jedné straně je to snaha po vytváření, etablování a naplňování svého rytmu, a na druhé straně snaha o jeho porušování. Rytmus je nezbytný, aby báseň zůstala básní, hudba hudbou a divadlo divadlem, aby divák, posluchač nebo čtenář našel klíč ke sdělovanému. Porušení rytmu pak přináší ozvláštňení, novost a posun poznání. Přitom ale nesmí být příliš velké, neboť vytvářený rytmus, tvořící pozadí, na němž pouze může být pocíťováno, nesmí být destruován zcela.

Tento princip současného naplňování a porušování normy v sobě ukrývá tendenci vývoje. Porušování dnešního rytmu se zítra stává normou – vzniká rytmus nový, který bude nutné zítra znovu porušit. Soupeření obou rytmických tendencí, tendence konstruktivní a destruktivní, tedy způsobuje vývoj uměleckých forem. Tak uprostřed století devatenáctého byl hlavním rytmickým principem veršové struktury princip sylabotónický (pravidelné opakování nebo střídání metrických stop v jednotlivých verších). Jeho porušování a uvolňování přivedlo nakonec básníky k volnému verši 90. let minulého století a prvních desetiletí století našeho. Volné verše tohoto období už sice netrvaly na pravidelném umístění silných a slabých slabik, ale měly doposud řadu rytmických vlastností verše sylabotónického: zachovávaly povětšinou počet slabik ve verších tak, jak byl zaveden veršem sylabotónickým, často používaly rýmů a také jim

byla blízká pravidelná strofičnost. Básníci této periody doposud ctili verš jako samostatnou významovou i rytmickou jednotku. Čteme-li básně tohoto období, zjistíme navíc, že sylabotónismus byl stále ještě jakýmsi rytmickým pozadím, vytvářejícím základní melodii verše. V tomto stavu zachytila volný verš i Mukařovského teorie.

Vývoj se ale nezastavil a Mukařovský to věděl. Ve 20. a 30. letech přichází avantgarda s básněmi, které už popírají základní význam rýmu, pracují s verši s výrazně nestejnými délkami a hlavně mizí ono sylabotónické rytmizující pozadí (o tom svědčí například i zajímavé statistické údaje sledující poměr daktylských a trochejských stop v české poezii, které uvádí ve své práci *Český volný verš devadesátých let* M. Červenka). Konečně v posledních třiceti letech zpochybňují někteří básníci také významovou a naposledy dokonce i rytmickou autonomnost jednotlivého verše.

Česká poetika ovšem zmíněný vývoj nezachytila. Rytmem volného verše se naposledy, pokud vím, zabýval M. Červenka a to někdy před dvaceti lety. Jeho práce navíc obzírají vlastně jen starší stadia volného verše. Situace je zde podobná situaci v literární české historii, pro niž byla a je hranice roku 1945 tabu, jež vlastně nikdy seriózně nepřekročila. Kdybychom dnes chtěli použít Mukařovského teorii izochronismu při interpretaci moderních českých veršů, například veršů V. Holana, I. Diviše nebo J. Koláře, narazili bychom na těžko překonatelné potíže, při detailnějším studiu struktury těchto veršů by nás ale patrně neuspokojila ani pozdější teorie intonační.

Není ovšem účelem naší práce napravovat tuto chybu. Jejím cílem je ukázat žánrovou svébytnost písňového textu a k tomu nám naštěstí postačí již to, co nám poetika poskytla prostřednictvím Mukařovského teorie izochronismu. Texty písní totiž, nazírány jako verše, zpravidla svojí formou obražejí typ volného verše v jeho prvotním stadiu nebo často dokonce typ verše sylabotónického. Proč?

Důvodem je zejména dominantní rytmus melodie, který přináší do textu výraznou asymetrii poměru trochejských a daktylských stop. Tříčtvrteční rytmus zvýhodňuje daktyl, dvoučtvrteční a čtyřčtvrteční naopak trochej atd. Tendence písňových textů k sylabotónickému rytmu by se dala dokumentovat třeba na příkladu Mertových textů *Písmenková láska*, v níž je poměr trochejů a daktylů 11 : 8, nebo *Dojemné?*, který je naopak napsán v daktylském spádu (s poměrem daktylů a trochejů 9 : 1). Jiným příkladem nám může posloužit text písně I. Kantora *Generace*: má 14 dvouveršových slok s následujícím metrickým schématem

u | -u | -u || u | -u | -uu |
 -uu | -u | -u || -u | -u | -u |

kde „-“ značí přízvučnou a „u“ nepřízvučnou slabiku, viz například první sloka:

Jsme napůl děti a napůl dospělí
 smějem se jenom když v tom nelítáme sami.

Pomineme-li na začátcích poloveršů běžná přecházení skupiny předzářky a trochejské stopy (u | - u) ve stopu daktylskou (- u u) a naopak, nalezneme v celé písni pouze jediné porušení tohoto metra. Taková úzkostlivost v dodržování metrického obrazce je ovšem typická právě pro sylabotónický verš.

V textech písni se pak objevují ještě další charakteristické znaky tohoto rytmičského systému – pravidelná strofičnost a rým.

Jestliže jsme právě konstatovali, že základním rytmičským principem dnešního písňového textu nazíraného jen jako literární útvar je sylabotónismus, musíme si také uvědomit, že tónický půdorys verše, to znamená rozložení přízvuků, se při zpívání nemusí vůbec realizovat a bývá tedy v písňovém textu jen nadbytečnou či zbytečnou rytmičskou strukturou, jejíž přítomnost má původ pouze v tendenci českých autorů k sylabotónismu. Rytmus melodie bývá v písniích natolik dominantní, že snadno překlene drobné nepravidelnosti metrického obrazce jednotlivých veršů textu. Zpravidla stačí, aby měl každý verš určitý počet slabik. To dokázal například J. Hutka, který se snažil evokovat starobyrou prostotu lidových písni ve svých vlastních textech (nikoli však v básních!) tím, že potlačoval tónismus (pravidelnost v rozložení přízvuků) a zdůrazňoval tak sylabičnost verše. Vezmeme si například jeho píseň *Tak má milá*. Hned v první sloce

Tak má milá už běž spát
 Pěkné věci nech si zdát
 Po kopcích už běží stín
 Polož hlavu do peřin

je nápadný slovosled „už běž spát“, díky němuž má první verš nepravidelný rytmičský půdorys

u | - u u | - | - | -

Prostou inverzí (běž už spát) by se dosáhlo trochejského spádu, jaký mají i ostatní verše sloky. Nepravidelnost v slovosledu však oslabuje pocit sylabotónického rytmu a zdůrazňuje naopak prostý rytmus sylabický. Jiným příkladem je dvouverší z další Hutkovy písně *Litvínov*:

Podivně promlouváš mladičkový řečníku
Však jednou zmoudříš a poznáš svoji mýlku...

s rytmičkým půdorysem

–uu | –uu | –uu | –uu |
–uu | –uu | –u | –u | –u |

Pravidelnost daktylských stop (– u u) je v konci druhého verše porušena. Tím je ale porušen i pravidelný rytmus důrazných a nedůrazných slabik a zůstává jen dojem stejné délky obou veršů.

Sylabotónismus, respektive sylabismus písňových textů se projevuje zejména u písní s charakterem, který nazveme třeba kupletovým. Mám na mysli písně, v nichž text plně respektuje hlavní jednoduchý rytmus melodie a v nichž se počet slabik v odpovídajících si verších různých slok shoduje. Naopak v písních šansonového typu, v nichž je vazba textu, melodie a základního hudebního rytmu volnější, ustupuje sylabotónismus i sylabismus do pozadí. To je také často případ dnešních folkových zpěváků. I pro jejich texty ovšem zůstávají příznačnými již zmíněná pravidelná strofičnost, rým a délka verše shodná s délkou klasických forem verše sylabotónického a pohybující se zpravidla mezi šesti až třinácti slabikami. Jako takové spadají tedy folkové texty do pole působnosti izochronní teorie, a proto se podívejme alespoň na její základní půdorys.

Izochronní teorie českého verše

Mukařovský vycházel z prací francouzských versologů, podle nichž jakákoliv pravidelnost nemá objektivní ráz, ale existuje pouze v naší představě. Pak si položil otázku, jaký rytmus, jaká pravidelnost, jsou pocítovány v českém verši, odpověď starších metriků zněla: rytmus verše je vytvářen pravidelným rozložením rytmicky důrazných slabik. Proti tomuto tvrzení lze ovšem uvést pádný argument: v běžné řeči se často vyskytují věty, které uvedenou podmínku splňují, ale veršový rytmus v nich při přirozeném čtení nepocítíme. Takovou

větou je například čistě trochejská věta, v níž se pravidelně střídají důrazné a nedůrazné slabiky:

Český student | nemá dosti vzdělávacích prostředků.

z Masarykovy *České otázky*. Svislá čára odpovídá logické pauze, kterou při přirozeném čtení uděláme. Jestliže ale uvedenou větu přečteme jinak – nepřírozně – tak, jak je vyznačeno níže, získáme pocit veršového rytmu:

Český student nemá dosti
vzdělávacích prostředků.

(Tečkami jsou vyznačeny důrazné slabiky, v tomto případě slabiky s hlavními a vedlejšími slovními přízvuky.) Věta se rozpadne do skupin vyznačených společným podtržením a místo prozaické věty máme dvouverší. Co se to stalo? Větu jsme rozdělili na čtyři úseky se stejným počtem důrazů – tzv. iktů, a každou z těchto částí jsme četli přibližně stejnou dobu. Mukařovský dále dokazoval, že právě stejná délka čtení takových úseků o stejném nebo přibližně stejném počtu důrazů (tento úsek se nazývá kólón) oddělených navzájem pauzami, tzv. césurami (v našem případě připadají césury za slova „student“, „dosti“, „vzdělávacích“), je základním principem rytmu moderního českého verše.

Rytmus českého verše je tak podle Mukařovského teorie rytmem skupinovým, posloupností stejně dlouhých, to jest „izochronních“ časových intervalů, po které čteme základní veršové rytmické úseky – kóla. Přitom verš se rytmicky člení tak, aby jednotlivá kóla obsahovala pokud možno ekvivalentní počet důrazných slabik – iktů.

Každé kólón zpravidla obsahuje celistvý počet stop a odpovídá při recitaci jedné výdechové skupině. Tato korespondence má dalekosáhlé důsledky, neboť jejím prostřednictvím se řídí rytmus čtenářova či recitátorova dechu a tím i vnitřní rytmus působení básně. Většina veršů nemá více než třináct slabik a každý verš se zpravidla rozpadá na dvě kóla. Výdechová skupina při čtení veršů bývá tedy zpravidla kratší osmi slabik, což je podstatně méně než v přirozené řeči, díky tomu míváme při četbě veršů relativní přebytek vzduchu v plicích a tento fyziologický stav se projeví pocitem zvláštního uvolnění. (Čtenář se o tom sám může přesvědčit například tak, že zkusí recitovat první dvouverší Máchova *Máje*: před recitací se automaticky nadechne.)

Kóla, jakožto výdechové skupiny, jsou při přirozeném čtení verše zřetelně oddělena céсурami.

Měli bychom zdůraznit, že rozdělení verše na kóla a jejich oddělení céсурami nemusí odpovídat logickému členění, vezměme si například Wolkerovy verše z *Balady o hodinách*:

Nevím, ☐☐☐ co mi | povídají,
 nevím, ☐☐☐ co se | to v nich děje
 ale je mi | z toho ☐☐☐ smutno
 prosím, paní, | ☐☐☐ odstraňte je

Pauzy odpovídající logické stavbě věty jsou zde označeny znaménkem ☐☐☐. Čtenář však díky své zkušenosti uplatní v této větě veršový rytmus a přečte ji jako čtyřverší s pauzami (céсурami) na místech označených znaménkem | . Uvedme ještě několik podobných příkladů:

Chtěla jsem tvoje | verše ☐☐☐ číst
 a vítr trhal | mi je i z dlaně
 (J. Hora)

A žádná nedá | jména ☐☐☐ tvému žalu.
 (F. Halas)

Také jste možná | volali ☐☐☐ ta jména.
 (J. Seifert)

Rozdělení verše na kóla a spolu s ním ani rytmus veršů a způsob jejich čtení tedy do jisté míry nezávisí na logické stavbě, ale víceméně jen na rozmístění důrazných slabik. Vezměme si třeba Horův verš:

Pamatuješ ☐☐☐ na tu | těžkou vůni bezu.

Kdybychom ho rozšířili nebo zúžili, změní se také hranice kól a posune se i céсура, například takto:

Pamatuješ | ☐☐☐ na tu těžkou
 vůni bezu | v podvečer.

nebo

Pamatuješ |  na tu vůni.

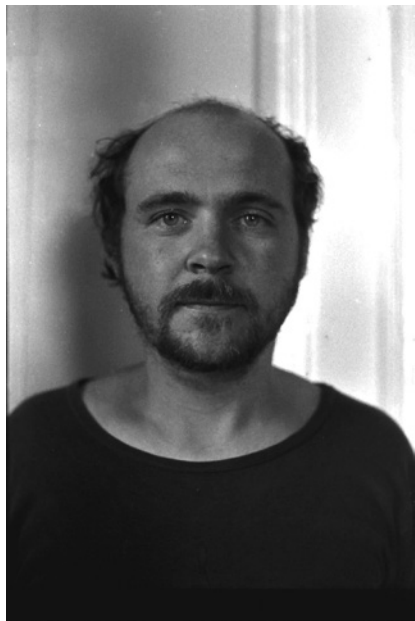
Vidíme tedy, že vedle rytmické linie opřené o logickou stavbu věty je ve verších přítomen ještě rytmus opírající se o rozložení přízvukných slabik. Tento dvojitý rytmus potenciálně přítomný v každé básni pak dává vzniknout specifické veršové intonaci a je východiskem pro intonační teorii veršového rytmu. Neopouštějme však pole izochronní teorie.

Mukařovský, aby dokázal svoji teorii v co možná největší obecnosti, zabýval se také verši, které nebylo možno rozdělit na úseky o stejném počtu důrazů, takže se jejich kóla mohou značně lišit co do počtu slabik. Přitom dovozoval, že kóla s větším počtem iktů čteme bezděky rychleji, a to tak, abychom je četli stejně dlouho jako kóla kratší. Platnost své teorie pak ukazoval i na verších nejkratších – tříiktových a dvouiktových.

Mukařovský ve svém článku poukázal také na jeden z nejvýznamnějších rytmických faktorů moderního verše – na roli středního veršového předělu:

Rovnováha verše závisí přecasto na odstínech příliš jemných a seskupeních příliš jedinečných, aby bylo lze shrnout je v síť bezvýjimečných pravidel. Kromě toho připomínáme znovu, že počet slabik v jednotlivých kólech ve většině případů aspoň přibližně stejný, není jediným a hlavním znakem verše. Je tu ještě césura, zřetelná pauza mezi oběma kóly, která zastává důležitou, ba nezbytnou funkci rytmickou.

Césura uprostřed verše, dnes nazývaná diereze, způsobuje, že verše mají dvoudílný rytmický charakter. Nacházíme ji často i v těch nejnepravidelnějších verších, přičemž verše jeví tendenci k symetrii podél ní, a to nejen k symetrii iktové, ale i k symetrii všech svých zvukových kvalit. Většina veršů sestává ze dvou kól, dvoudílný charakter však vykazují i verše vícekólové. O rozpadu čtyřkólového verše na dvouverší jsme se už přesvědčili (viz citovaná Masarykova věta „Český student ...“ nebo proměna Horova verše „pamatuj na tu...“). Ale na dva verše se ve skutečnosti rozpadají i verše tříkólové: jedno kólón má tendenci osamostatnit se, přičemž i v něm vystoupí na povrch dvoudílná rytmická struktura.



Vladimír Pistorius (*1951) v období vzniku „Folkového filka“.



Obálka samizdatového vydání studie *Filkové na kalhoty* (1984).



Vladimír Pistorius s Bedřichem Fučíkem (1983). Foto: Hana Hamplová.

Verše a texty

Dříve, než se pokusíme o srovnání rytmu obou žánrů, které nás zajímají – veršů a textů písní, shrňme si ještě jednou stručně teze z předchozí kapitoly:

Základní rytmickou jednotkou verše není stopa (jak tomu bylo u starších metriků), ale kólón – úsek verše, který odpovídá výdechové skupině. Kóla každého jednotlivého verše jsou izochronní – čteme je bezděky stejně dlouho (básně ovšem jeví zřetelnou tendenci k izochronnosti kól i napříč verši), jsou navzájem oddělena césurami (pauzami, nebo, připadá-li césura doprostřed slova, zpomalením) a odpovídají jedné výdechové skupině. Většina veršů sestává ze dvou kól – dvou poloveršů. Tendence k dvoudílnosti je ostatně tendencí všech veršů, i veršů s lichým počtem kól. U tříkólových veršů jsou zpravidla dvě kóla spolu významově úžeji vázána, zatímco třetí kólón má tendenci se osamostatnit jako autonomní krátký dvoudílný verš (tuto tendenci ovšem již Mukařovského teorie nepostihuje). Dvoudílnost veršů vyzdvihuje rytmický a stavební význam středové césary – diareze. A je to právě diareze, která významově a pocitově polarizuje verš a přivádí do něj ono „vysoké napětí“.

Vezměme si nyní píseň. Její slova obecně žádný z výše uvedených rytmických principů nerespektují. V písní je hlavním rytmickým principem rytmus melodie a jediným podstatným rytmickým činitelem, který se v textu libovolně písňe uplatňuje mimo rytmus hudební, je rytmický impuls založený na očekávání rýmu v posledním verši každé sloky. Rytmus melodie sice může respektovat některá rytmická pravidla verše (často například zachovává diarezi), nebo zdůraznit, či dokonce vytvořit sylabotónický rytmus verše, ale obecně nemusí a zhusta to také nedělá. Paralelní přítomnost obou rytmů – rytmu verše a rytmu hudebního – si můžeme dokumentovat například na jedné z Mertových písní na slova J. Hory *Struny ve větru*. Umístění césur v první sloce této básně je znázorněno svislou čarou:

Vítr rozehrál | struny mé
dlouhé prsty v nich | hrají
prsty bílého | hvězdáře
se vlasem hvězd | probírají.

V písní však Merta člení verše takto:

Vítr | rozehrál struny | mé
dlouhé | prsty v nich | hrají
prsty | bílého hvězdáře
se vlasem | hvězd | probírají.

Uvedme si ještě jeden příklad vzájemného střetnutí rytmu zpívaného textu a rytmu básně. Najdeme jej v Mišíkově písni na Kainarovu báseň *Stříhali dohola malého chlapečka*. Zde se však můžeme setkat s paradoxním jevem: melodie sice respektuje dvoudílnou rytmickou stavbu veršů, ale Mišík zpívá slova mimo tento rytmus. Zpívá je rychleji a bez středních pauz. Každý verš se tak mění v krátkou zprávu – skoro výkřik – a díky kontrastu této překotnosti s klidnou pravidelností rytmu doprovodu získává píseň zvláštní naléhavost.

Jako příklady rozdílnosti dvou rytmů, z nichž jeden se uplatní při zpívání a druhý při recitaci téhož textu, jsem uvedl dvě zhudebněné básně. To samé však platí i pro texty, které už byly napsány jako texty písni. Jestliže je nyní budeme číst jako básně, nebudeme už moci respektovat jejich hudební rytmus: budeme v nich bezděky hledat rytmus veršový. Tím se ale podstatně změní onen vnitřní rytmus, v jakém se nás text a jeho smysl dotýká.

V písniích bychom sice těžko hledali nějaká obecná rytmická pravidla (rytmus hudby je svými prostředky mnohem bohatší než rytmus verše), ale můžeme si povšimnout některých častých tendencí. Přezpívejte si v duchu pár písniček a přeříkejte si nějaké verše, patrně zjistíte, že slova písniček jsou zprostředkovávána mnohem pomaleji než slova veršů. A dále pak, že text písne bývá zpravidla členěn podle ucelených obrazů, logických celků či dokonce vět. Členění písňového textu je tak vlastně bližší přirozenému logickému čtení textu než čtení podle rytmu veršového.

Písničkářům může hudební rytmus posloužit jako prostředek pro zdůraznění či naopak znevýraznění potřebných míst textu. Podobná volnost při čtení veršů chybí. Zabraňuje jí totiž ono obecné povědomí, které dává danému verši již předem určitou rytmickou konturu. Rytmus členění písne může být proto na rozdíl od rytmu členění verše velmi různorodý. A tak neveršové, hudební členění materiálu básně může zcela zničit dojem veršové struktury. Text může být v písni například rozdělen na kratičké samostatné obrazy, nebo může být zcela ignorována rytmická dvoudílnost každého verše. Dokumentujme si takový rozpad pocitu veršové struktury na další Mertou zhudebněné básni, na písni *Helouan* na slova J. Seiferta. Merta text třetí sloky člení tak, jak je naznačeno:

A hodiv kompas svůj a střevíc | za pelest, |
 dál plul jsem | bez kormidla |
 tou lodí | překrásnou, | již na jedné z těch cest
 nám básník dal, | když rouboval nám | křídla.

Všimněte si dělení prvního verše: diareze by měla být za slovem „svůj“, ale Merta, po způsobu folkových zpěváků, člení text podle celých obrazů a dává pauzu podle logického členění za slovo „střevíc“. Ještě výrazněji se Mertova tendence členit text významově projevila na konci třetího verše, který je přesahový: tam totiž nedělá rytmický předěl vůbec, ale udělá ho až na konci logického celku – za slovem „dal“ ve verši čtvrtém, ve kterém proto opět zanedbá diarezi (měla by stát za slovem „když“). Podobnou cestou šel ostatně i V. Mišík v již zmíněné písni *Stríhali dohola malého chlapečka*.

V některých písních je ovšem text rozdroben na mnohem menší části, než jak by byl členěn při respektování pouhého veršového rytmu (příkladem může opět posloužit píseň *Struny ve větru*). V takových písních se jednotlivým obrazům dostává většího prostoru a zde už vstupuje na scénu melodie a aranžmá. Napadá mne Mertova píseň *Fabrička*: uprostřed sloky, ve které se zpívá o beznadějně nudě a smutku malého města, slova uprostřed sloky najednou končí a dál pokračuje jen saxofonové sólo, které vykřičí, co slova nedopověděla. Tento prostředek je v jazzu poměrně častý. Ale všimněte si – bez saxofonového sóla je účinek textu menší: zmizí totiž prostor otevřený posledním obrazem, neboť veršový rytmus dalšího textu jej překročí. A naopak zase – saxofonové sólo bez předchozího slovního obrazu by zůstalo někde v rovině abstrakce hudby, neboť náš vnitřní rytmus by na jeho začátku nebyl připraven tak, jak jej připraví text.

A ještě jeden příklad – píseň *Vteřiny* autorů J. Cerhy a L. Kantora v podání skupiny C&K Vocal. Tato píseň je zpívána takřka po slabikách. Každé slovo má ohromný prostor, rytmus je pomalý, jakoby zadržován s velikým úsilím. A výsledek? – Každý obraz se nás dotýká s velikou tíhou a závažností.

Emotivní působení melodie

Doposud jsme se soustředili výhradně na rytmus a jeho podíl na specifice písňového textu. Všimli jsme si tedy zatím pouze mechanismu, jakým vzájemné působení různých rytmických struktur může měnit důrazy kladené na různé části textu a tím posouvat jeho význam. Je zde ovšem ještě druhý významný

faktor, který v písni mění význam a smysl slov oproti jejich lexikální podobě. Jeho původ je v samotném emocionálním náboji, který je vlastní každé melodii a kterým se v písních ozvláštňují slovní obrazy.

Ozvláštění – to je vůbec velmi důležitý princip pro pochopení vzájemné symbiózy hudby a řeči. Emocionalita hudby bývá často natolik silná, že se projevuje už v posunu sémantického obsahu jednotlivého slova. Jako by jeho neutrální logický smysl byl osvětlen zvláštním světlem, ve kterém vyjeví svoji neobvyklou podobu, ať už je touto podobou významová plnost a bohatost, nebo naopak škleb absurdity. Uvedme si jako příklad dokumentující naši tezi nejprve první dva takty lidové písně *Padá, padá rosička*:



Každé slovo této poměrně banální informace je v písni nadáno neobyčejnou hlubokou krásou obrazu evokujícího soumrak v široké moravské krajině. Čím je tento efekt vyvolán, lze v našem případě odhalit snadno: jednak klesavá melodie každého slova umocňuje jeho obsah a pak je zde ještě zpěvákovo gesto, nacházející výraz v rytmu jednotlivých slov (zkuste toto gesto potlačit a zazpívat píseň takto:



– emotivní napětí zmizí).

V lidových písních jsme často svědky zázračného prohloubení významu obyčejných slov či jejich jednoduchých běžných spojení padajícího na vrub onoho jejich ozvláštění melodií, které je v podstatě mimo oblast obyčejného sdělení. Každá píseň si vytvoří svůj samostatný svět, svoji vlastní emotivní logiku. Každého, kdo si někdy listoval některou sbírkou lidových písní, jistě překvapily velmi smělé obrazy a obraty, které však zpívány zapadají zcela přirozeně do zvláštní atmosféry a obrazivosti dané písně.

Jiný příklad dokládající změnu sémantické hodnoty slova ukazuje naopak naprostou destrukci jeho lexikálního významu, náhradou je slovo vtaženo do nezávazné hry jen jako čistá zvuková konstanta. Jistě znáte pepickou

parafrázi písničky *Juliána, krásná panna*, v níž se Juliány ptají cizí páni, nejela-li by s nimi, ona ale odpovídá, že ne, že má spoustu příbuzných, a pak se v písni rozpoutá divoký hon na zhůvěřilé rýmy:

...a tetu, a tetu, a tetu spláchnem do klozetu...

...a babi, a babi, a babi utopíme v Labi...

...a bratra, a bratra, a tvýho bratra svrhnem z patra...

atd. dle libosti. Takových písní, oblíbených a zpívaných celá desetiletí, existuje mnoho. Kdybychom chtěli posoudit jejich text jen jako literární dílko, našli bychom většinou slaboduchost a hloupost. Teprve zpívány nabývají jistého půvabu díky hudebnímu podtržení absurdity jednotlivých veršů a navozenému očekávání nějaké rýmované piškuntálie. Zde ostatně bere svůj původ také řada písniček Suchého a Šlitra (*Zakoupil jsem v Dejvicích sedum prken žehlicích*), o písničkách dvojice Vodňanský a Skoumal ani nemluvě.

Jestliže emocionalita hudby ovlivňuje sémantiku textu už na úrovni jednotlivých slov, pak teprve to platí o vyšších významových celcích – o básnických obrazech, verších, větách. Hudba dává základní klíč k textu, určuje způsob jeho interpretace (ať už v souladu, nebo naopak v kontrastu s jeho logickým obsahem) a navíc sama přidává další, neverbální významovou vrstvu. Tento účinek hudební složky snad ani nemusíme dokumentovat: každý se o něm může přesvědčit, spojí-li si slova některé písně s cizí melodií (namátkou: *Proč bychom se netěšili* na nápěv ruské písně *Ej, uchněm*).

Emotivní závislost hudby a textu je ovšem vzájemná. Dosadte si do písně *Padá, padá rosička* text „Stoupá, stoupá sluníčko“, spojení slov a melodie se poruší a melodie už proto také nemá žádný vliv na sdělenou informaci.

Gradace

Rád bych se zastavil ještě u jednoho rozdílu, kterým se písně liší od veršů – a to u způsobu gradace a výstavby celku. V poezii se gradace dosahuje zpravidla významovým (mnohem řidčeji již také rytmickým) pointováním. Na fonetické úrovni se pointa realizuje převážně koncovými kadencemi veršů, někdy i změnou rytmu. V písničkách se ovšem fonetická kadence na pozadí melodie neuplatní, jsou zde však k dispozici (samozřejmě vedle promyšlené dramatické interpretace, jaké používají šansoniéři) dva specifické prostředky: změna rytmu, nebo melodie a aranžmá.

Obojí se dá dobře dokumentovat na písničkách skupiny C&K Vocal. Tato skupina často opírá svá aranžmá o kontrast vnějšího strojového rytmu vytvářeného hudebním doprovodem a někdy i podepřeného sborovým vokálem, a rytmu textu, zpívaného zpravidla sólovým zpěvákem. Tento kontrast píseň dramaturgizuje a nalezneme jej třeba v písničkách *Na kraji*, *Lásko*, *Generace* aj. Všimněme si, jak jsou tyto tři písně gradovány.

V písni *Na kraji* se vnější strojový rytmus neustále zrychluje, posluchač tak získá pocit naléhavosti, jakéhosi odstředného zrychlujícího se pohybu, který už nelze zastavit, který směřuje k osudnému bodu, k oné rozhodující chvíli „na kraji“, o níž se zpívá. Píseň *Lásko* je oproti tomu gradována instrumentací. Spodní rytmus zní nejprve v jednoduchých akordech elektrické kytary, pak se přidávají bicí, dále spodní rejstřík moogu, potom sólový zpěvák přejde o oktávu výš, činely, vokál atd. To vše účinně graduje a dramaturgizuje kontrast obou zmíněných rytmů, a (do jisté míry zvlnějšku) vytváří dojem významové gradace textu. Tato gradace se samozřejmě neuplatní, budeme-li text vnímat bez hudby, všimněte si ale také, že jakmile jsou zhruba někde uprostřed této písně vyčerpány všechny instrumentační prostředky gradace, poklesne napětí, plastičnost i naléhavost textu.

Konečně v *Generaci* je použito opět jiného způsobu gradace – píseň je členěna prudkými střihy rytmu i melodie. Každá z těchto změn přináší očekávání nové výpovědi, nový úhel pohledu.

Uvedené prostředky gradace jsou prostředky ryze hudebními a pouhým slovem být realizovány nemohou. Text písně s nimi ovšem počítá a nelze mu proto vytýkat z literárních pozic, že bez hudby ztrácí na účinnosti. Tak například texty zmíněných písniček skupiny C&K Vocal se bez melodie a bez aranžmá promění v drůzu souřadně kladených obrazů a přirovnání, postrádajících jakoukoliv gradaci a vnitřní klenbu, a přitom jde o texty dobrých a velmi působivých písniček.

Tím vším se ovšem znovu potvrzuje to, oč nám v celém článku jde. Chceme ukázat, že dobrý text nemusí být dobrou básní (i když může, jak ukazují texty J. Préverta nebo L. Cohena aj.), podobně jako dobrá báseň nemusí být ještě přístupná zhudebnění (Holan, Diviš, Jeffers, Morgenstern, Saint-John Perse aj.). Textům písniček je nutno přiznat vlastní žánrovou autonomnost. Jejich cena se vyjeví, teprve když jsou zpívány, neboť teprve souhrnem všech svých složek – melodie, textu, rytmu a často i interpretace a aranžmá – vzniká píseň. Její účinek pak není prostým součtem účinku jejích částí, neboť ty se navzájem podporují, umocňují, nebo i ruší.

Folkový text

Navzdory všemu, co jsme doposud uvedli ve prospěch textů písní, vrací se neustále myšlenka, že soudobé texty jsou žánrem značně pokleslým. Skutečně jen nemnoho písní přežije několik let a jen nepatrný zlomek z nich je pak převzat další generací. Těžko určit, zda rychlou smrtí většiny písní je vinen více text, hudba, nebo zpěvák. Písně bývají zpravidla považovány za zábavný artikl a jako takové podléhají době a módě.

Moderní poezie prošla vývojem, který dnes, i když se to zdá být ve věku rozkvětu formy a abstraktního umění paradoxní, směřuje k absolutní otevřenosti a upřímnosti, a tedy k maximální hutnosti výrazu. Z básní zmizely všechny poetické ozdůbky i umělé literární figury. A tak, jestliže písňový text, a zde máme na mysli zejména jeho žánr s nejvyššími literárními ambicemi – text folkový, chce být víc než pouhým – byť i třeba žádaným – spotřebním zbožím a stát se autorovou konfesí a výpovědí o tomto světě, musí koncentrovat svůj výraz i on. A tu se ukazuje, že právě text písně skrývá pro svého autora dvě vážná nebezpečí. Nebezpečí tzv. vaty a naopak nebezpečí přebujelosti, nadměry paralelních slok. Obě tato nebezpečí jsou dána už samotnou formální dispozicí písňového textu, a proto se zde o nich zmiňme podrobněji.

„Vata“ je technické označení záplaty, kterou se autor snaží zacpat díru ve svém textu. K takovým dírám mají texty tendenci zejména díky své strofičnosti. Tak například autor písničky se čtyřveršovými slokami nalezne tři verše, které už samy o sobě obsahují vše, co chce v dané sloce říci. Ale musí dopsat ještě jeden verš. Pokud si nedá tu práci, celou sloku znovu nepromyslí a nepřepíše, a místo toho přidá jen nějaký neutrální verš, „který moc nevadí“, vznikne vata. Přesně to se stalo třeba i J. Burianovi v poslední sloce písně *Pohádka*:

Podle zpráv z dnešní Černé kroniky
Co znějí trochu jako sen
Na rohu někde poblíž trafiky
Oběsil se prý Andersen.

Vata je celý druhý verš, který neříká vůbec nic. Jinou typickou ukázkou vaty obsahují dvě sloky Mertovy písně *Na dluh Bulatu Okudžavovi*:

Ráno mne probudilo zahálčivým pocitem
z probdělé noci a zaspáného dne

zíval jsi nade mnou literátským soucitem
ratolest štěstí zvadne a bolest zůstane

Šel jsem kus cesty tajně za tebou
V ruce kus preclíku omočeného do medu
dával sis gulášovku na Hradě na recepci
a já za tebou mával nejveseleji jak dovedu

Hned na první pohled objevíme banalitu čtvrtého verše a jeho nesouvislost s ostatním textem. Vycpávkou je ale i bizarní šestý verš. Jenom si představte, jak se zpěvák tajně plíží za jiným a v ruce má kus preclíku s medem!

Vatou se ucpávají i drobné díry uprostřed veršů. To jsou ta různá zbytečná slovíčka, která jsou nacpána do verše jen proto, aby se naplnil počet slabik. Tyto malé vycpávky neškodí přímo, jako vycpávky větší, které padnou do oka ihned. Ale rozmělnují a zředují účinek textu. Příkladem takové drobné vycpávky je třeba slůvko „To“ ve druhém verši Hutkova textu *Kdybych byla*:

Kdybych byla vodou a můj milej džbánem
To bych žádnou kapku nepřelila na zem.

Jaroslav Hutka se zde snaží o poetiku lidové písně, ale právě takovými nešikovnostmi se jeho píseň od lidové liší. Ještě zřetelnější vata je v sedmém verši následující ukázky z Mertovy písně *Na tesknú notečku ve Frýdku Místečku*:

Rukama načechráš
peřinu polštáře
neznáš mě, já tě znám
hledím ti do tváře

Vracíš mi obrázek
je jako výčitka
do noci oltáře
vyjekla sanitka

Banální obraz „oltář noci“ tak vystupuje kvůli rýmu v krkolomné inverzi. „Oltář“ je přítomen jen kvůli rýmu. Jinak v textu nemá co dělat. A ještě jeden příklad – začátek písně Jiřího Dědečka *Běsi*:

Když jsem šel domů krok sun krok
 (bylo už pozdě v noci),
 dohnal mě cestou měkkej mlok
 a pak ještě dva mloci.

Kladli mi různé otázky,
 cítil jsem jejich tíhu
 a skvrnitými ocásky
 do dlažby ryli rýhu.

Slovičko „měkkej“ je opět typickou vatou – těžko lze očekávat od mloka, že by byl jiný. Podobně zbytečným přívlastkem by byl třeba sladký cukr nebo červená mrkev. Navíc se ale v uvedené písni dozvíme, že ten „měkký“ mlok svým ocáskem ryje rýhu do dlažby.

Podobných příkladů lze uvést celé veletucty. Vata zředuje a bagatelizuje kdejaký text a má hlavní vinu na tom, že čtenář nebo posluchač stojí s rozpaky i nad písněmi našich nejzajímavějších a nejpůvodnějších folkových písničkářů. Ti totiž cítí sice odpovědnost vůči svému svědomí, svým tématům, vůči obsahu svých písní, kupodivu ne však vůči jejich formální stránce. Jako by pro ně bylo důležité, co říkají, ale ne už tak docela – jak.

Ukázali jsme, že předpoklady pro hluchá místa v písňových textech vytváří už jejich strofičnost. To potvrzuje i fakt, že mezi nejpregnantnější, nejhnutnější texty dnešního folku patří blues. Blues totiž dává zpěvákovi možnost odezpívat ve stejném úseku písně velmi různý počet slabik, neboť umožňuje značnou melodickou i rytmičnou obměnu a improvizaci. Bluesové texty mohou být proto rytmicky uvolněné, vzdálené mechanické strofičnosti a textaři tak mají možnost říci to, co potřebují, tím nejjednodušším způsobem.

Nepříznivé účinky přísné strofičnosti potvrzují nepřímě i písně Voskovce a Wericha, ve kterých bývá strofičnost často narušována změnou metra přímo uvnitř písně. Vzpomeňte si například na písně *Nikdy nic nikdo nemá*, *Šaty dělej člověka*, *Když jsem kytici vázala*, ve kterých má začátek písně jiné metrum než konec. Nebo na píseň *David a Goliáš*, jejíž verše mají 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5 i 4 slabiky. V+W se totiž diktátem strofičnosti nenechávali nijak vázat. A právě tato metrická uvolněnost byla jedním z předpokladů hutnosti a kompaktnosti jejich veršů.

Vedle strofičnosti může na koncentraci textu působit nepříznivě také požadavek na jeho minimální délku. Délka písní, s výjimkou některých lidových popěveků, neklesne zpravidla pod tři sloky (pokud jsou sloky dlouhé, mohou být

jen dvě). Písně nahrané na desky nebo zpívané na koncertech bývají většinou delší než dvě minuty. Jestliže se v básnických sbírkách často setkáváme s krátkými básněmi, se čtyřverším, dvouverším a dokonce i se samostatným veršem, v písňových textech takové krátké formy nenalezneme. Písničkář chce napsat text tak dlouhý, aby z něj mohla být písnička. Chybí-li mu ale dostatek tvůrčí kázně, pak se může stát, že jen rozřěduje a nafukuje drobný nápad.

Podobně může být text ale rozmělněn i nadmírou textařovy veršové invence. Typickým příkladem poslouží některé písně Vlastimila Třešňáka (*Praha*) či Vladimíra Merty (*Dětská křížová výprava do zaslíbené země* nebo *Kdysi jsme byli dva malí kapitáni*). Oba dva autoři se tu chytili do sítě své vlastní imaginace a nakupili takovou spoustu paralelně působících slok, že zmíněné písně najednou vedou odnikud nikam, posluchač ztratí přehled, další sloka říká jinak jen to, co ta předchozí, a píseň jako by se zastavila.

Jsme u konce článku. Jeho snahou bylo vymezit a ospravedlnit žánr folkového textu. Počet folkových zpěváků v Čechách je dnes už tak veliký, že by si český folk rozhodně zasloužil větší pozornost kritiků i literárních teoretiků. Pokusili jsme se udělat jeden z prvních kroků na této cestě, i když jsme se omezili jen na formální stránku textů, na jejich rytmus a vztah k ostatním složkám písně. Stranou jsme ponechali lákavé pokušení o prozkoumání dalších vrstev folkové písně, totiž o jejich významovou a sociální analýzu, nalezení předchůdců a vzorů, o sledování vývoje folkového textu jako celkového proudu i jednotlivých jeho předních autorů – a to zejména u vědomí velkého objemu práce, kterou by si zpracování zmíněných tematických okruhů vyžádalo. Doufáme však, že se stav opatrného mlčení okolo této oblasti dnešní české kultury časem přeci jen změní a že se jí dostane takové pozornosti i publicity, jakou si zaslужuje.

Vladimír Pistorius vystudoval teoretickou fyziku na Matematicko-fyzikální fakultě UK (1974) a do roku 1989 se živil jako programátor. Zároveň organizoval samizdatovou edici KE.78. Po pádu komunistického režimu vedl nakladatelství Mladá fronta a Paseka, v roce 2006 spoluzaložil literární nakladatelství Pistorius & Olšanská. V roce 1992 absolvoval letní školu pro vyšší nakladatelský management na Stanfordově univerzitě. V letech 1999–2000 a 2006–2013 vykonával funkci předsedy Svazu českých knihkupců a nakladatelů. Na Karlově univerzitě přednáší teorii a praxi knižního trhu a se svými studenty vydává knižní edici Scholares (doposud 64 svazků). Napsal knihy *Stárnoucí literatura* (1991), *Jak se dělá kniha* (4. vydání 2019) a *Jak se dělá e-kniha* (2015). Kontakt: vladimir@pistorius.cz