

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Magdaléna Kvasničková

Komparace básně a písně na příkladě textů Jakuba Čermáka

Comparison of Poem and Song on the Example of Texts by Jakub Čermák

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Poděkování

Děkuji panu doc. Josefu Hrdličkovi za inspiraci ke zvolenému tématu, odborné vedení a vždy vstřícný přístup.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá otázkou spojitostí básnického a písňového textu a možných rozdílů mezi nimi. Práce si klade za cíl představit na základě sekundární literatury teoretická východiska vztahující se k problematice spojení hudby a poezie v souvislosti s žánrem folku a stanovit kategorie, pomocí kterých bude následně analyzovat básně a písně Jakuba Čermáka, konkrétně ve sbírce *Středohoří* a na albu *Teorie dospělosti*.

Klíčová slova

Báseň, píseň, spojení mezi poezií a hudbou, folk, Jakub Čermák

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the question of the connection between poetic and song texts and possible differences between them. The thesis aims to present, on the basis of secondary literature, theoretical starting points related to the issue of the connection of music and poetry in connection with the genre of folk, and to establish categories that will be used to subsequently analyze the poems and songs of Jakub Čermák, specifically in the collection of poems *Středohoří* and on the album *Teorie dospělosti*.

Key words

Poem, song, connection between poetry and music, folk music, Jakub Čermák

Obsah

Úvod	6
Vztah hudby a literatury	9
Rozchod hudby a literatury	9
Zpívané slovo	10
Komparace útvaru básně a písně	13
Autor a recipient	14
Forma	16
Řeč básně a řeč písně	18
Refrén	18
Váha sdělení	19
Písňový a básnický text	20
Analýza textů	22
Představení autora	22
Východiska	23
První část analýzy – komparace textových celků	25
Kompozice a grafika	25
Verš a rytmus	32
Způsob promluvy	34
Metaforika a básnický prostor	37
Druhá část analýzy – písňové texty a jejich nahrávky	48
Rozdíly ve slovním výrazu	48
Rozdíly ve formě	51
Vliv hudby na podobu písní	52
Závěr	54
Seznam literatury	56
Primární literatura	56
Sekundární literatura	56

Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám útvarem básně a písni a jejich vzájemným vztahem. V rámci analýzy tohoto vztahu se zaměřuji výhradně na píseň folkovou, která se často považuje za možný průnik poezie a hudby, a může tak poskytovat dobrý materiál k prozkoumání spojitostí mezi zvolenými útvary. Z tohoto důvodu jsem si k praktické analýze zvolila tvorbu Jakuba Čermáka, autora, jenž se vyjadřuje básněmi i písněmi (zařazením nejbližší k žánru folku).

Folková píseň stojí na pomezí zájmu několika vědních oborů, což odborný výzkum folkové tvorby značně komplikuje – která vědní disciplína by se měla tímto tématem vlastně zabývat? Tato otázka už byla položena v několika publikacích. V rámci symposia ve Frýdku-Místku v roce 1981 vystoupil Jiří Fukač s příspěvkem o interakci hudby a literatury¹, v kterém představil překážky, jež brání ve výzkumu spojení těchto dvou oblastí. Jedna z hlavních je skutečnost, že muzikologie a literární věda (disciplíny, které jsou vnímány jako nejpovolanější v tomto tématu²) pojmají vztah hudba – literatura jako různě relevantní a na základě toho se v této otázce odlišně angažují. Fukač uvádí, že hudební věda vykonala pro výzkum více než věda literární, podobný názor vyjadřuje také Jan Lukeš ve své stati *Text versus poezie?*³ – oba obory usilují o komplexnost pohledu, ale svými stanovisky se oddělují, přesto muzikologie přihlíží k písňovým textům mnohem více než odborná literární obec. Důvodem pro to může být mnoho faktorů. Z širokého ohlasu na písničkářskou tvorbu mohla pramenit domněnka o nekvalitnosti či přízemnosti písňových textů, avšak to se zdá být nanejvýš pohledem, který na věc měli samotní písničkáři a jejich posluchači. Literární věda se spíše vyhýbá analýze písňových textů, jelikož jejich hudební hledisko pojmá jako nutné, a na jejich analýzu tak nemá vhodný nástrojový aparát, avšak tím se vzdává velkého počtu textů, které by její předmět mohly obohatit či rozvinout. Domnívám se, že v tomto směru se literární věda vzdaluje své nejzákladnější funkci, a sice překračovat své možnosti estetické a mediální, které ji nutí neustále se ve své podstatě aktualizovat a navazovat spojení s jinými obory. Hudební věda je v trochu

¹ Fukač, Jiří: Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií. In Pečman, Rudolf: *Hudba a literatura: Symposium ve Frýdku-Místku 20.-21. listopadu 1981*. Frýdek-Místek: Okres. vlastivěd. muzeum, 1983, s. 10

² Josef Prokeš ve své knize *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* navrhuje i jiné vědní disciplíny (lze říci sekundární), které by se touto otázkou mohly zabývat jako například teorie znaku či etnologie. Já se domnívám, že svůj díl zájmu by mohl patřit i kognitivní poetice, jejíž pozornost by se mohla ubírat na účinek, který dvě složky – text a hudba – vytvářejí v naší mysli.

³ Lukeš, Jan: *Text versus poezie?* In: Vlasák, Vladimír a Semelková, Jana: *Československá rocková poezie 1959-1989*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 370.

jiné pozici oproti vědě literární, jelikož kdyby se zabývala pouze hudbou instrumentální, výrazně by zmenšila množství a snad i žánrovou rozrůzněnost svého materiálu, snad i proto jí literární věda písňové texty „přenechává“. Muzikologie stejně jako literární věda vnímá faktor vzájemného ovlivňování hudby a textu, na rozdíl od vědy literární však textovou složku neopomíjí kvůli možné ztrátě odborného pohledu, naopak jí vnímá jako možnost, jak plně porozumět té vlastní – hudební.

Jan Lukeš vnímá literární obec v tomto směru jako nevzdělanou. Obory by měly více spolupracovat a literární věda připustit kvalitu, kterou mohou písňové texty nabírat i pro ni samotnou, „*sotva by se jí potom mohlo stát, aby desítky let po dadaismu kladla nad skladbami Pražského výběru otázku „mimochodem, proč ta svahilština?“ anebo v témže roce stejnými ústy oslavovala jubilujícího Jaroslava Haška a zatracovala Vladimíra Mertu.*“⁴ Malou pozornost literární vědy k písničkářské tvorbě obhajuje již nastíněný názor, že text nelze oddělovat od hudby a performance interpreta, že písňové texty nemohou být analyzovány stejnými měřítky jako poezie, tedy že literární věda jednoduše nedisponuje nástroji, které by kvalitně a funkčně zkoumaly texty písní. „*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 jako by vybledl, jako by se z něho stala prázdná schránka. Zažil jsem to nejdřív u trampských písniček, které jsem si jako kluk zapisoval do sešitu. ...Stejný dojem jsem měl pak i později u jiných písňových žánrů, třeba když jsem četl překlady známých francouzských šansonů.*“⁵ Jelikož má básnický a písňový text rozdílná specifika, nemůže být jejich přímá komparace středem zájmu exaktní vědy, nýbrž spíše kritiky: „*Kritik může říci: „Ty písňové texty jsou strašlivým a politováníhodným blábolem, který může za poezii považovat jen zbedněný ignorant.*“ *Kritik to může říci proto, že jeho oborem je oblast vkusu. Nikdy to však nemůže říci vědec, jehož oborem je pravda. Akademické kruhy mají právo na svůj despekt, ale nemají právo tvrdit, že lze k nějakým estetickým soudům dospět vědeckou cestou.*“⁶ Snad i z toho důvodu nalezneme na toto téma více esejistických, populárně-naučných či dokonce velmi osobitých, neotřelých (Merta, *Zpívaná poezie*⁷) publikací. Josef Prokeš ve své knize *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* nerozporuje odlišná specifika básně a písně, přesto se nebojí je položit vedle sebe a pohlédnout na ně jako na texty, navzdory nepřesnosti výsledku mu totiž tento pokus

⁴ Tamtéž, s. 371.

⁵ Pistorius, Vladimír: Filkovi na kalhoty. Příspěvek k teorii písňového textu (1984). In *Lidé města* 22, 2020, č. 1, s. 84.

⁶ Šenkapoun, Pavel: Písňový text v kontextu literatury. In *Česká literatura* 57, listopad 2009, č. 5, s. 696.

⁷ Merta, Vladimír: *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990.

může odhalit mnoho skrytého o významu textu v písni.⁸ Ostatně to, že v souvislosti nejen s folkovými texty vznikl v kritickém i laickém prostoru názor, že jsou skutečnou poezií, tedy že jsou za poezii považovány, nese určitý význam, který stojí za to prozkoumat.

Pokud chceme porovnávat báseň a píseň, je nutné zohledňovat všechny kvality, které vnímáme. U obou se na jejich celku podílí zvukovost, píseň má však v tomto ohledu v podstatě médium navíc – nesestává se pouze z vlastní zvukovosti dané slovním výrazem, ale i z hudby, která slova doprovází. Píseň lze definovat jako dva texty/dva příběhy – textový a hudební, jejichž spojení v nás vytváří výsledný prožitek písně, a proto jsou oba stejně důležité. Moje bakalářská práce je primárně orientovaná literárně a její hledisko respektuje problematiku analýzy písňových textů bez jejich hudební (a performační) složky, která tím znesnadňuje literární vědě zabývat se jimi komplexně. Přestože ve své bakalářské práci s básnickými i písňovými texty pracuji jako s texty na papíře a analyzuji především jejich odlišnosti ve výstavbě a vztahu k autorovi a recipientovi, snažím se v určité míře překročit omezení obvyklých přístupů literární vědy a ve svých komparacích zohlednit i vliv zvukové roviny básní a písni na podobu textu, svůj materiál tak rozšířím i na písňové nahrávky.

⁸ Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 9.

Vztah hudby a literatury

V již zmíněném sympoziálním příspěvku Fukač konstatuje, že pro funkční popis vztahu hudby a literatury, jejich vzájemné přibližování a oddalování bychom museli detailně popsat celé dějiny hudby a literatury, čímž dokládá komplexnost těchto dvou umění a složitost jejich společného zkoumání a zároveň jejich spojení časově neukotvuje, tedy prozrazuje, že tam, kam se dostaneme v dějinách jednoho z nich, dostaneme se i k druhému. Důkazem nám může být i samotné označení *music*, které se postupně vyvinulo z řeckého slova *musiké*, jež bylo společnou nálepkou pro všechna slovesná a pohybová umění. V osvícenství vydělený pojem literatura byl rovněž převáděn i do sféry hudební – notační a v období humanismu se umění skládat hudbu připodobňovalo k umění skládat poezii, se strukturou hudby se pracovalo jako se strukturou řeči. Počáteční „nesamostatnost“ hudby ukazuje i její názvosloví vycházející z velké části z oblasti literární.

Fukač však upozorňuje na skutečnost, že k těsnému sblížení hudby a literatury (ale i dalších umění) dochází až po rozpadu středověké vzdělávací soustavy, v které se hudba řadila mezi nauky číselné a rétorika mezi slovesné. Středověká koncepce základních umění pojímala umění spíše ve smyslu dovednosti, až moderní dějiny ustanovily umění jako estetické svébytné formy vyjadřování, které jsou schopny denotovat stejné věci různými způsoby, a vytvořily tak i jisté splynutí či prostupování těchto forem (literalizace hudby, hudebnost literatury).⁹

Rozchod hudby a literatury

Vrátíme-li se k antice, hudba a „literatura“ byly mnohem více propojené druhy uměleckého projevu, slovo literatura je uvozené, jelikož ve vědeckém prostoru dosud nemáme pojem, který by kvalitně označoval ústní (nehudební) projevy, aniž by něčím odkazoval k písmu. Walter J. Ong o tom píše ve své knize *Technologizace slova*¹⁰, v které ukazuje omezenost našeho uchopování světa prostřednictvím slova psaného, zároveň tím demonstruje nesmyslnost zaběhlého označení „orální literatura“ pro období, v němž slovo bylo pouze zvukem.¹¹ Báseň byla stejně jako píseň určena k poslechu a mezi nimi v podstatě nebylo značných rozdílů. Oba útvary byly projevem probíhajícím v čase. Změna nastala právě vznikem písma a nástupem instrumentální hudby, přeměnou vyjadřování a myšlení z orální do textové

⁹ Fukač, Jiří: Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií. In Pečman, Rudolf: *Hudba a literatura: Sympoziium ve Frýdku-Místku 20.-21. listopadu 1981*. Frýdek-Místek: Okres. vlastivěd. muzeum, 1983, s. 10–16.

¹⁰ Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006.

¹¹ Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006, s. 18–24.

podoby, v které se aspekt audiálnosti upozařuje a projev se naopak stává vizuálním – slovo se mění ve věc, a tím nabírá novou kvalitu, jeř zcela proměňuje charakter literatury i její recepcce.¹²

Jahan Ramazani ve své knize *Poetry and its others*¹³ přinářející nástiny vztahu poezie k jiným diskurzům otevírá tímto tématem kapitolu Poetry and song. Řecký výraz *lyrikos* (zpěv doprovázený hrou na lyru) ztělesňující jednotu písně a lyrické poezie postupně přesunul svou denotaci pouze na poezii. Rozchod písně a řeči teoretici datují různě. Italský filozof Giorgio Agamben ve své knize *The end of the poem*¹⁴ tento zlom spatřuje už ve 12. století, báseň v té době nabírá grafické povahy. James William Johnson tuto změnu posouvá až do 15. a 16. století, kdy básník přestává tvořit báseň pro hudební výstup a začíná ji psát do sbírky, lyrika se zbavuje svého vlastního základu – hudby. Ramazani připomíná, že o tomto předělu se také mluví až v souvislosti s modernou, například postkoloniální africké a karibské národy si udržely ústní tradici a neliterární tendence až do 20. století. Podle Waltra J. Onga je dnes existence primární orality (kultury nedotčené písmem) nemožná, jelikož se každá kultura vlivem globalizace s písmem setká či o něm alespoň ví. Přesto spoustu kultur funguje stále na orální bázi, a tím si zachovává určité původní principy myšlení primární orality.¹⁵

Zpívané slovo

Vzrůst fenoménu folku v českém kontextu si můžeme vykládat právě jako pocit vyprázdněnosti literatury jejím kodifikováním písmem, jako oslabení jejích možností¹⁶. Podstatným faktorem je také pozice literatury v situaci politického režimu od 60. let, kdy se u nás tvoří pevnější folkové podloží, až do sametové revoluce. V tomto období je část umělecké výpovědi literárních děl dána jejich pozicí na škále oficality a neoficality. Neoficiální literární produkce (ke které měl folk názorově nejblíže) se často potýkala s komplikovanou cestou ke svým čtenářům. Pro tehdejší totalitní režim byla folková tvorba obsahově složitá a výrazně založená na skrytých významech, což mu znemožňovalo s folkem jednoznačně nesouhlasit, protože ne vždy byl pro něj srozumitelným a ideologicky průhledným. „*Folk nabízí možnost ukázat neobyčejnou rozporuplnost doby, kterou nazýváme normalizací. Tento hudební žánr se pohyboval přesně na pomezí oficality a neoficality, osciloval mezi ještě akceptovatelným a už*

¹² Fukač, Jiří: Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií. In Pečman, Rudolf: *Hudba a literatura: Sympoziium ve Frýdku-Místku 20.-21. listopadu 1981*. Frýdek-Místek: Okres. vlastivěd. muzeum, 1983, s. 14.

¹³ Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

¹⁴ Agamben, Giorgio: *The end of the poem*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

¹⁵ Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006, s. 19.

¹⁶ Janoušek, Pavel: *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2012, s. 216.

*neakceptovatelným vládnoucí mocí. Nikdy ale nebyl plně akceptován, ani plně zakázán.*¹⁷ Díky této pozici na pomezí a nepísennou formou vyjádření měla folková produkce v tehdejší umělecké tvorbě výhodnou pozici.

Tendence spojovat hudební a literární tón v jedno je přímo základem osobitosti poetiky některých básníků charakteristicky spojených zejména s jazzem, rockem a blues – například Josef Kainar, Václav Hrabě, ze světové produkce Jack Kerouac či Lawrence Ferlinghetti – kteří se stali přímými inspiračními zdroji písničkářů. „*Hudba se musí vrátit do poezie, stejně jako příběh do prózy*“ (Josef Kainar).¹⁸ Jako by psaná literatura už nebyla dostatečně autentickou, opravdovou, jelikož postrádá možnost vznikat a zanikat zároveň v jedinečnosti chvíle, promlouvat orálně a veřejně a obsah, který vyjadřuje, s veřejností vytvářet a stvrzovat – v jistém smyslu se tento akt podobá obřadu či společné zpovědi, písničkářství se velmi často spojuje s náboženskou funkcí.¹⁹ Slovo ve folku má specifický charakter tvořený souvislostí právě s tradicí starších dějin, v kterých vyřčené slovo mělo schopnost konat. Písničkářská vystoupení jsou projevem primární orality. Aby slovo zaznělo, musí být použita energie, zároveň se slovo stává součástí toho, kdo ho vypustí z úst, dotýčný od něj nemá odstup – slovo není ničím objektivním.²⁰ „*Zvuk existuje pouze v tu chvíli, kdy přestává existovat.*“²¹

Snad pro některé tyto vlastnosti se (nejen) písničkářství uchyluje k vyjádření vyřčeným slovem jako prostředkem k boji proti nesvobodě. Podobně jako v období středověku je ve folku hlavním těžištěm zpívané slovo a melodie funguje primárně jako jeho doprovod, proto také písničkáři vyhledávají inspiraci u literátů více než u hudebníků, odkazují se spíše na slovesnou nežli hudební tradici (výrazným dokladem je fenomén zhudebňování poezie). Folková tvorba se podílí na rehabilitaci vztahu společnosti k poezii, hudbě i všeobecnému zájmu o svět, a to formou performance, tedy v jistém smyslu usiluje o šíření literatury mezi nečtenáře.

Zmíněná příbuznost písničkářů s orální kulturou je samozřejmě velmi vzdálená, v začátcích moderního písničkářství se autoři snad podobali umění raně středověkých trubadúrů snahou o jedinečnou/jedinou výpověď, o projev, který se mění každým jeho provedením, avšak o tomto tvůrčím projevu písničkář stále uvažoval jako o textu a vzhledem k fungování paměti

¹⁷ Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 8.

¹⁸ Janoušek, Pavel: *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2012, s. 216.

¹⁹ Náboženským funkcím a motivům písničkářství se věnuje Zdeněk R. Nešpor ve své práci *Děkuji za bolest*, jejíž název je převzat z textu Krylovy písně *Děkuji*, kterou lze spojovat s modlitbou. Nešpor, Zdeněk R.: *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60. - 80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.

²⁰ Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006, s. 41–61.

²¹ Tamtéž, s. 42.

v moderní době měl většinou alespoň jeho první verzi zapsanou písmem. Totéž se postupně dělo i na straně recipienta – písně písničkářů se začaly převádět do textu na papíře (nejčastěji pro následné vlastní provedení – např. zápisníky, zpěvníky) a nahrávat na paměťová média, čímž se rysy primární orality písničkářských výstupů vytrácí.

Možná i touto potřebou uchovávat písně na nějakém médiu se podpořila ambice písničkářů psát básně či jiné literární texty a vydávat své písňové texty knižně, odtržené od svého hudebního a performačního rozměru. Z jejich zpívaného slova se také stala litera – podstata písničkářského umění je orální, avšak jeho projev je literární, nikoliv slovesný.

Komparace útvaru básně a písně

„Nazývat poezii písní je urážkou. Je urážkou písně nazývat ji poezií.“ (Jacques Roubaud)²²

V diskuzi o vztahu básně a písně se lze postavit na dvě protikladné strany. Buď na relaci písňového a básnického textu pohlížíme kriticky, optikou nastíněnou citátem výše – písňový text neobstojí jako básnický a naopak, jejich poetika a vnitřní zákonitosti se liší samotným způsobem realizace těchto dvou útvarů, předáním recipientovi, tudíž na ně nemůže být pohlíženo stejným způsobem. Anebo písňový a básnický text pokládáme za rovnocenné útvary s podobnými pravidly a nacházíme v nich stejné možnosti. K tomu se váže tvrzení, že písňový text je schopný samostatné existence bez přítomnosti hudby a že se svou podobou vyrovnává textu básnickému. Pavel Šenkapoun ve svém článku *Písňový text v kontextu literatury*²³ píše, že zastánci tohoto názoru se odkazují na tradiční poezii, v které se přirozeně prolíná verš s hudbou a vyzdvihují pevnost formy písňových textů před narůstající „volností“ verše poezie. To naopak obhájci akademického postoje (nesouměřitelnosti útvarů) považují za slabinu písňových textů, podle nich formální omezení limituje texty ve vyjádření.²⁴ Nutno však doplnit, že tyto názory zastupují dva extrém, stejně tak je i kategorizace útvarů pod nálepky píseň a báseň ne vždy jasná nebo důležitá. V určitých případech se mohou útvary velmi přibližovat, jindy je jejich charakter zcela odlišný.

Zmíněný Šenkapounův článek se jako jeden z mála zabývá srovnáním básnického a písňového textu. Přestože jsou jeho hlavním východiskem písně rockové, poskytuje nám řadu informací aplikovatelných i na písně folkové, a především podklady k možným hranicím mezi útvary básně a písně obecně. Jaké jsou odlišnosti mezi nimi? Existují aspekty, v kterých písňový text obstojí jako básnický? V jakých si naopak nemohou texty odpovídat? Následující kapitoly představují základní jevy, v kterých se útvary báseň a píseň (primárně folková) navzájem vzdalují, a naopak v kterých se podobají či si dokonce konkurují.

²²Ramazani Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, s. 189.

Z angl. originálu: „*It's an insult to poetry to call it song. It's an insult to song to call it poetry.*“ (Roubaud, Jacques: *Prelude: Poetry and Orality*. In *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Ed. Marjorie Perloff and Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, s. 18)

²³ Šenkapoun, Pavel: *Písňový text v kontextu literatury*. In *Česká literatura* 57, listopad 2009, č. 5, s. 695–710.

²⁴ Tamtéž, s. 699.

Autor a recipient

Autor stojí na prvopočátku tvůrčího procesu. Autora básně přirozeně označujeme básníkem, autora folkové písně nejčastěji nazýváme písničkářem.

Písničkářem lze označovat přímo folkového interpreta, nebo také jakéhokoli samostatného zpěváka různých žánrů, avšak i to se zdá komplikované. Toto vymezení se zároveň proměňuje v závislosti na společenskopolitickém klimatu. Jako základní vlastnost se v souvislosti s písničkářem uvádí „trojjedinnost“ – ve většině případů je písničkář autorem textu i hudby a pokud hovoříme o původním pojetí písničkáře (mimo folkových skupin), pak je interpretem, který vystupuje sám a sám se také doprovází. „*Písničkáři jsou vesměs autory, hudebníky a interprety v jedné osobě.*“²⁵ I tady se samozřejmě vyjevuje určitá rozporuplnost, a to v autorství – zejména v počátcích si písničkáři například „vypůjčovali“ texty zahraničních umělců, někteří si nechávali naopak své texty cizím autorem zhudebnět, vše se ale vnímalo jako součást repertoáru zpěváka. I když zpěvák není autorem dané písně, je tak vnímán, přijímá píseň za svou. Nejčastěji se to děje v souvislosti s překladem cizojazyčného textu. Písničkář (celkově každý hudební interpret) si překladem cizího textu do českého jazyka píseň často přivlastňuje, propůjčuje ji své osobní ztvárnění a u mnoha písní pak ani netušíme, že pravým autorem je někdo jiný. To v poezii není možné. V literárním prostoru se překládají cizí texty, aby se zpřístupnily dalším čtenářům, aby texty kolovaly a nabíraly nových kontextů. Překlad je samostatné umění založené na práci se slovem, výsledek je dílem překladatele, avšak původní text mu tím nepatří. Odlišný přístup k autorství a překladu v literárním a hudebním odvětví vychází z vlastností zpěváka a básníka a recepce jejich tvorby.

Aspekt, v kterém je písničkář na rozdíl od básníka aktivní, je interpretace samotného textu. Zpěvák je prostředníkem mezi textem a posluchačem, interpretuje dílo prostřednictvím svého hlasu – jeho projev umocňuje posluchačovo vnímání onoho sdělení a dourčuje ho, ať už intonací, hlasitostí, gestikou či přidanými informacemi například o vzniku textu. „*Z pohledu teorie artikulovaného myšlení vlastně obstarává myšlení za recipienty, dodává textu lyrický smysl tím, že spojuje zvuk a význam; spojuje zkrátka báseň jako takovou a individuální prožitek básně.*“²⁶ S tím souvisí i sama tvorba písní, při níž písničkář myslí na tuto podmínku orálního projevu a může tomu text přizpůsobovat. Posluchač je součástí performance a tím se podílí i na

²⁵ Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 144.

²⁶ Stašová, Ema: Písně a texty současných českých písničkářů (Studentská studie). In *LitENky (Literární novinky)*. [online]. Vloženo 5. 3. 2009. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2329/sablona-tisk.html>

podobě samotné písně. Při zpěvu se na sebe publikum napojuje, individuální „já“ splývají v aktuální „my“, rozpouští se hranice mezi tím, kdo umění tvoří/předvádí a tím, komu je představováno.²⁷ Mezi písničkářem a posluchačem je minimální distance, estetická účinnost je dána jejich bezprostředním interagováním²⁸, folkový koncert je společný projev interpreta a publika. Primární vlastností písničkáře je performativnost (estetický význam textu je spolutvořen zpěvákovým výkonem), při jeho vystupování se projevuje menší vazba text – recipient, a naopak silnější vztah autor/performer – text. To se odráží i v recepci publika. Text je publiku zpřístupněn prostřednictvím fyzického přenosu hlasem a osobním projevem – vztah mezi textem a autorem je tak přirozeně vnímán intenzivněji.

K folkovým písničkářům se váže také příznak angažovanosti. Písničkářská tvorba se u nás tvořila na podkladě politického kontextu, k uměleckým ambicím písničkářů se výrazně vázaly ambice společensko-politické. Jejich posluchači byla zejména generace vysokoškolských studentů, kteří viděli ve folkových interpretech své vzory, vnímali je jako své mluvčí²⁹, obraz písničkáře lze dokonce připodobnit k morálnímu kazateli či psychologovi doby³⁰. Vystoupení studenti pocítovali spíše jako happening než jako koncert, „často nešlo ani tak o hudbu, jako o sdílení ve společenství stejně smýšlejících.“³¹ Příznak generačního fenoménu je v tradici písničkářů silný. Tato pozice není u básníka tak výrazná, rozhodně nepatří mezi básníkovy definiční rysy.

Mluvíme-li o básníkovi a prostoru poezie, zdá se charakteristika složitější. Básnickou tvorbu lze diferencovat na poezii striktně vázanou na text a poezii, pro níž je důležitým faktorem přednes (např. slam). K poezii vázané na text můžeme přiřadit ještě další jakousi podkategorii básnického čtení, které vnímám jako modifikaci původního písmem vázaného textu. Performativní čtení básní je tedy jakýmsi sekundárním projevem (u slamu je primárním). Nabízejí se nám tři specifické druhy projevu básníka a na základě tohoto rozdělení můžeme taktéž odlišovat básníkovy recipienty – čtenář básní a posluchač básní.

V případě recepce básní a písní se tedy nabízejí dva distinkční rysy – orální/čtená recepce a individuální/kolektivní recepce, přičemž nutno zdůraznit, že tyto kategorie velmi splývají. Na

²⁷ Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 120.

²⁸ Tamtéž, s. 120.

²⁹ Svadbová, Blanka: Písňový text. In *Čtenář* 43, 1991, č. 7, s. 237.

³⁰ Kožmín, Zdeněk a Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psiho vína: česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Books, 1998, s. 228–229.

³¹ Zindulková, Klára: Česká folková píseň. O její funkci a úskalích její teoretické reflexe. In *LitENky (Literární novinky)* 8, 30. 11. 2011, č. 1 (51). [online]. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-3097.html>

básnickém čtení je recipient přítomen společenské události a stává se spolu s ostatními diváky posluchačem básní – tím se básnické čtení blíží hudebnímu vystoupení. Vazba text – recipient se sice při básnickém čtení umenšuje, ale stále je vnímatelná, recipient pozoruje, jak dotýčný uchopuje text, jak ho realizuje hlasem, jak ho modifikuje (je jasně pociťovatelná textová výchozí pozice), autorská interpretace není tak silná, jako je tomu při zpěvu, a co je zásadní, v kolektivním sdílení poslouchané básně ji každý recipient prožívá velmi individuálně – tím má básnické čtení blízko k čtené recepci poezie. Totožná situace nastává i v případě hudebního vystoupení, u kterého kolektivní/individuální charakter recepce může ovlivňovat žánr hudby (například rockový koncert a koncert vážné hudby).

V rámci charakteristiky autora dvou zvolených útvarů se soustředím na kategorii básníka projevujícího se písemně, jenž pracuje pouze se slovy na papíře, se zvukovostí textovou. V tomto smyslu je báseň otevřená, nejednoznačná, samostatná, její interpretace je na samotném čtenáři. Báseň je individuální záležitostí. Snad právě pro onu sílu vyslovení, pro skutečnost, že písničkář píseň zpívá, vkládá do ní vlastní hlas a energii, máme větší tendenci spojovat ho s lyrickým mluvčím textu, postava autora je výrazně zesílená. V případě poezie se k tomu teoretické přístupy staví zpravidla přísně, vykládání básně jakožto přímé zpovědi fyzického autora je neadekvátní, pracuje se s lyrickým mluvčím jakožto textovou entitou utvořenou básníkem. Tento jev způsobuje nejspíše samotný papír. Básník je od textu odtržen, jeho fyzická osoba je anonymizována a text nabírá autonomní funkce. Zpěvák písně je jedním z katalyzátorů pocitu, v poezii je katalyzátorem emocí pouze text. Vložíme-li píseň na papír, stává se písňový text více básnickým, rozšiřujeme „zájmemost“ jeho mluvčího, činíme ho anonymnějším. Rozdíly v podstatě autora básně a písně jsou tedy nejvíce pozorovatelné v souvislosti s rozdíly mezi oralitou (poslech) a psaností (čtení).

Forma

Abychom dospěli k dílčím odlišnostem mezi zvolenými útvary, je třeba nejprve prozkoumat odlišnosti mezi prostory – instrumentálního zvuku, zpívaným textem a psaným textem. Následující kapitola představí základní znaky „orálního“ a „gramotného“ principu prostřednictvím již zmíněné knihy *Technologizace světa* od Waltera J. Onga, o níž se domnívám, že podala téma opozice mluvení a psaní velmi názorně a která dává možnost postihnout některé znaky společné mluvenému slovu a písni ve srovnání s psaným textem.

Východisky, s kterými Ong pracuje při svém popisu orality a psanosti, jsou pojmy zvuk a prostor. Přestože je zvuk vždy základem i pro psaný text („*Aby nám psané texty vydaly svůj*

význam, musí se nějakým způsobem – ať již přímo, či nepřímo – vztahovat ke světu zvuků.³²⁾ má mluvený text blíže ke zvuku (sluchu) a psaný text k prostoru (zraku). Na podloží těchto dvou vazeb Ong popisuje dílčí znaky odlišující princip orality od psanosti.

Z charakteristických rysů orality podle Onga považují za základní přítomnost, tělesnost/účastenství, situačnost, mnohomluvnost/redudantnost, aditivnost a opakování. Orální princip komunikace je vzhledem k závislosti na zvuku také závislý na čase – mluvený text je, jak už bylo zmíněno, zakotvený v přítomném okamžiku – „Zvuk nelze žádným způsobem zastavit v pohybu a zmocnit se ho.“³³ Slovo není vnímáno jako viditelný znak, člověk ho může znovu zrealizovat (přesto však v něčím pozměněné podobě), avšak nemůže ho nijak zachytit, nemůže se na něj „podívat“. Hebrejské označení pro slovo, *dabar*, zároveň znamená událost – orální způsob myšlení vnímá svět jako probíhající událost, jíž je součástí. Orální mysl je velmi empatizující, propojená s přirozeným světem, založená na situačnosti – významy skutečnosti lze zjišťovat jednáním v čase či společným dialogem. To, že jsou slova propojená s naším somatickým základem a že mají schopnost konat, výrazně pramení z náboženské tradice – „*Bůh lidem nepíše, ale vždycky k nim „mluví“*“.³⁴ Vyřčená slova mají sakrální charakter, prochází procesem zvnitřnění, tvoří se z naší individuální energie a dynamiky, nejenom hlasové, součástí skutečnosti orální kultury je i gestika. Všechny detailní psychické nuance odrážející se v tváři, postoji, i atmosféře okolí utváří význam vyřčeného slova. Tento jev se podstatně odráží právě na útvaru písně, jejíž význam se stává plnohodnotným až performancí.

Zmíněnými rysy orality se zároveň definují rysy příznačné pro psanost – minulost, odstup, podřazování, analýza a abstraktnost. „Gramotná“ kultura na svět pohlíží jako na něco, co se rozprostírá před očima, stojí vně událostí, jelikož je skrze psanost „naučená“ na odstup (i sama k sobě) – slova jsou hmotná (v podstatě mrtvá), neboť se vyskytují na prostoru papíru, pouze na povrchu věci.³⁵ (Za)psaná slova jsou anonymní, nekooperují se vzduchem, nýbrž pouze s materiálním papírem, na kterém celistvou skutečnost parcelují. Zvuk je v nich obsažen (realizuje se vyřčením nebo tichým přečtením v naší mysli), avšak psaná slova primárně představují grafické znaky, které dovedeme vnímat a reflektovat objektivně, ve složitých syntaktických vztazích a sémantických definicích. Tím je mysl gramotné kultury podmiňována k tomu být pomalou, kritickou a reorganizující. V tomto smyslu báseň na rozdíl od písně

³² Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006, s. 16.

³³ Tamtéž, s. 42.

³⁴ Tamtéž, s. 88.

³⁵ Tamtéž, s. 43.

disponuje vlastností být „prohlédnuta“, to znamená možnost vnímat i její „tělo“, nikoliv pouze sémantickou a instrumentální esenci.

Řeč básně a řeč písně

Útvary básně a písně mají svébytné formální zákonitosti, pomocí nichž vytváří odlišné kognitivní prostory. K písni se z podstaty věci váže dvojdílnost. Píseň je text opatřený hudbou stejně jako hudba opatřená textem³⁶ a lze tedy vnímat dva její rytmy (textu, hudby), dva zdroje emocí či sdělení (slovo, zvuk). Píseň nás směřuje k pochopení slovesných významů už i pouhou hudební tóninou (moll nebo dur), tedy v případě, kdy posloucháme píseň v jazyce, který neovládáme, píseň nám alespoň částečně pomocí svého hudebního ladění prozrazuje určité významy vyjadřované i slovy. Taková situace může nastat i v poezii, přestože nedisponuje instrumentální složkou. Pokud posloucháme básně v nám neznámém jazyce či básně, jež pracuje primárně se svou zvukovou složkou, způsob interpretace recitátora nám může mnohé říct i o významu samotné básně či na nás přinejmenším nějak emočně zapůsobit. V primární (psané) podobě básně, na kterou se v práci soustředím, je katalyzátorem sdělení pouze text, avšak i ten v sobě obsahuje zvukovou složku a při poslechu i tichém čtení básně lze často velmi dobře vnímat, že slova mají své vlastní melodie.

Refrén

Velké množství písní sleduje mnoho formálních pravidel závislých zejména na hudební složce. Charles O. Hartman hovoří o praktických nutnostech hudby neboli různých formách opakování – refrén, rétorické vzorce, mezihry.³⁷ Tyto formule se v útvaru písně stávají v podstatě konvenční záležitostmi. Refrén je ustáleným vzorcem, který slouží k finálnímu účinku písně, možnosti zapojit posluchače do zpěvu, v kontextu celé písně má nejvíce prostoru, což v jistém smyslu zjednodušuje/zkracuje celkovou výpověď písně. Nutno však říct, že píseň jako útvar je v určité míře omezována zvyklostí v časové délce (cca tři až čtyři minuty). Pokud je píseň kratší či například postrádá refrén nebo mezihru, může se nám zdát neúplná. Špatný ohlas může přijít i když je píseň naopak delší, než je obvyklé, jelikož při jejím poslechu samovolně ztrácíme koncentraci. Básně si může „dovolit“ říct svůj obsah na mnohem menším prostoru

³⁶ Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, s. 191.

³⁷ Ramazani Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, s. 191.
Hartman, Charles O.: „The Criticism of Song,“. *Centennial Review* 19, 1975, č. 2, s. 104, 102.

(může mít například jen jeden verš), proto refrén v písni lze částečně považovat za jistou výplň, která samovolně snižuje objemnost významů tak, aby je posluchač stačil vnímat. Zároveň písňový refrén funguje jako jakési vytržení od probíhající významové linky v písni, může sám o sobě sledovat zcela jinou linku, může představovat jiný, další narativ, který s narativem ve slokách písni nějak koreluje. Refrén jako lyrický princip je přítomný i v poezii, ale jeho užití zdaleka není takovou samozřejmostí jako u většiny písni a domnívám se, že jeho existence má v textu mnohem silnější sémantickou roli a vzhledem k možnosti vnímat báseň simultánně je schopnost vytržení omezenější.

Váha sdělení

Časové „mantinely“ písni mě přivádí k problému tzv. vaty, o které Vladimír Pistorius ve svém příspěvku k teorii písňového textu³⁸ hovoří v souvislosti písňových textů jako o regulárním termínu: „*„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 písničkář 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.“*³⁹ Pistorius dále píše, že k takovým vatám dochází i v prostoru jednotlivých veršů, pokud si autor určil daný počet slabik. Podle něj jsou tyto výplňky běžnou záležitostí, které dokazují, že *„(folkoví písničkáři) cítí sice odpovědnost vůči svému svědomí, svým tématům, vůči obsahu svých písni, kupodivu ne však vůči jejich formální stránce. Jako by pro ně bylo důležité, co říkají, ale ne už tak docela – jak.“*⁴⁰ Báseň je snad více nucena k opatrnosti ve volbě slov, to však neznamená, že se v básních nemohou vyskytovat vaty, jen jsou snad méně frekventované a rozeznatelné oproti vatám písňových textů, jelikož báseň je odkázána pouze sama na sebe, její recipient je veden hledat významy nejen ve sdělení, ale i ve způsobu podání tohoto sdělení. Písňový text v běžné situaci nevidíme před sebou (významy vzniklé formální strukturou nehrají roli), nemáme představu o členění textu, špatně artikulovaná slova nám zamlžují význam, složité slovní hříčky nám unikají a ztrácíme kontext, text vnímáme pouze v symbióze s hudbou. Pro všechny tyto skutečnosti nemáme takovou tendenci přidělovat

³⁸ Pistorius, Vladimír: Filkovi na kalhoty. Příspěvek k teorii písňového textu (1984). In *Lidé města* 22, 2020, č. 1.

³⁹ Tamtéž, s. 107.

⁴⁰ Tamtéž, s. 109.

každému slovu váhu. Je nemožné objektivně určit, co v textu nepotřebné je a co není, avšak u básně se na toto měřítko mnohem více zaměřujeme a podle výsledku určíme její kvalitu.

Martin Boykan tvrdí, že nejlepší písně mají jednodušší texty. „*Hudba (totiž) vymazává tolik efektů, na které se poezie spoléhá.*“⁴¹ Čas písně nedovoluje příliš složité metafory a sémantické sítě, pouze takové, které je posluchač schopen vnímat v čase znění. To však neznamená, že metaforicky jednodušší texty jsou chudší než texty básnické. Jejich umělecká síla je ve sledování jednoty textu a hudby, v umění naplnit již zmíněná pravidla útvaru (kromě opakování je píseň více motivovaná k vázanému verši). Píseň by měla dokázat předat třeba ne příliš hluboké významy v doprovodu hudby tak, aby prostřednictvím hudby byly nějak rozšířeny (jak už bylo zmíněno – hudba sama je textem). Hudba může textové obsahy pozměňovat tóninou či rytmem, odpovídat na ně, posouvat je dál asociativně.

Písňový a básnický text

Změna nastává ve chvíli, kdy píseň „převédeme“ na papír. V ten okamžik se totiž písňový text začíná přibližovat básnickému. Jeho recipient se stává čtenářem, pozoruje, jakým způsobem je písňový text zapsán, tudíž veršové členění či různé slovní obraty nyní nabývají většího významu. Dokonce i název písně může být v této chvíli významnější kvalitou, většinou ho totiž vnímáme pouze jako nálepku k orientaci (málokdy je píseň bez názvu), mnohdy vytvořenou podle výraznějšího verše či obratu písně, aby byla lehce zapamatovatelná. S fixováním písně na papír souvisí také vnímání jejího jazyka a obraznosti, jejichž kvalita je nyní obnažena, jelikož je zkoušena, jak silná je bez hudebního doprovodu. Recipient má tendenci se v textu vracet a uvažovat nad metaforami z širšího kontextu, díky čemuž může dojít k tomu, že mu písňový text odkrývá nové významy, které během poslechu nepostřehl, nebo se mu text naopak jeví jako plochý, jako pouze záznam. Určitá plochost písňového textu může být způsobena absencí aktéra. Zpěvák již nevstupuje do textu, text ztrácí jeho energii a tělesnost. Simon Frith ve své stati *Why do songs have words*⁴² píše, že „*v písních jsou slova znakem hlasu.*“⁴³, tedy že jejich působení je determinováno konkrétním hlasem zpěváka, což také znamená, že zážitek z písně nemusí být ekvivalentní poselství jejího textu. Domnívám se, že

⁴¹ Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, s. 189.

Z angl. originálu: (...) „music obliterates so many of the effects poetry relies on,” (...)

⁴² Frith, Simon: *Why do songs have words* (1987). In *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (Ashgate Publishing, 2007), s. 209–239.

⁴³ Tamtéž, s. 229.

Z angl. originálu: „*In songs, words are the sign of a voice.*“

vztah mezi textem písně a zkušeností z jejího performativního provedení vytváří její autenticitu. Lars Eckstein ve své knize *Reading song lyrics*⁴⁴ rovněž zastává názor, že tištěný písňový text stále do určité míry směřuje k tomu, aby zněl (doplňuji, že v našem vnímání písňového textu hraje roli to, zda píseň známe, a melodie nám tedy do čtení neodmyslitelně „vstupuje“ či text čteme před tím, než poznáme i jeho hudební složku). Význam písňových textů spatřuje v aktu vytváření, v umění performance, v umění „myslet tělem“ (Eckstein v knize používá pojem „ztělesněný jazyk“).⁴⁵ Slova písně jsou fonetická, jsou to těžko odlišitelné zvuky – v písni mohou například tři (grafická) slova představovat pouze jedno. V písňovém textu se však slova mění v položky jasných tvarů a textových závislostí. Zpěvák se stává textovou (básnickou) entitou. Problematika písňových textů je problematikou převedení orálních principů do grafických. Již zmíněné znaky orality působí na papíru nepatřičně, jelikož na něm se uplatňují protikladné principy (odstup, minulost, analýza, podřazování, abstraktnost).

⁴⁴ Eckstein, Lars: *Reading Song Lyrics*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2010, 210 s.

⁴⁵ Tamtéž, s. 10.

Analýza textů

Představení autora

Jakub Čermák (1986), vystupující pod jménem Cermaque, je básník, písničkář, režisér a tvůrce hudebních klipů. Narodil se v České lípě do kulturně aktivní rodiny (je synem Miroslava Waneka), vyrůstal a studoval v Teplicích. Absolvoval roční studium muzikologie na francouzské Université Nancy 2, poté nastoupil na Sdružená uměnovědná studia na Masarykově Univerzitě a na studia v Ateliéru videa na Fakultě výtvarných umění VUT. Za svou dosavadní uměleckou dráhu vydal jedenáct autorských alb a album *Prší v prázdném domě*, které nahrál s producentem a multiinstrumentalistou Pavlem Kielbergerem jako první společný projekt dua Lament⁴⁶, šest básnických sbírek⁴⁷ (sbírka *Do vesmíru* je poezií pro děti a mládež), publikoval v literárních periodikách např. Host, Literární noviny, Tvar. Jeho básně vyšly ve sbornících *Rapporti di errore* (Mimesis, Milano 2010) a *Nejlepší české básně 2011* (Host, Brno 2011).⁴⁸ Jeho alba *Neboj* a *Gravitace* získala nominace na ceny Anděl (kategorie Alternativa a Folk), za celou svou uměleckou tvorbu obdržel cenu Za krásu slova od radia Proglas.⁴⁹

Čermákova umělecká tvorba začala u poezie (svou básnickou prvotinu *Resumé 17* vydal v sedmnácti letech), lze proto poezii považovat za jeho dominantnější inspiraci. To, že se začal vyjadřovat nejprve slovy a až potom přidal hudbu, je, myslím, příznačné a i v jeho hudebním díle můžeme pozorovat výraznou váhu na slovesném vyjádření, což je také typickým znakem žánru folku. V jeho písničkářské tvorbě se projevují rysy, které lze pozorovat i u ostatních písničkářů v kontextu folku po roce 1989, kdy nastal v tuzemské folku zlom, o kterém se často mluví dokonce jako o „konci folku“⁵⁰. Folková scéna se po sametové revoluci výrazně rozrostla a ve stejnou chvíli do ní začalo proudit mnoho nového, jak po stránce hudebně-technické, tak i tematické. *„Její společný příběh se rozpadl v množství příběhů*

⁴⁶ *Krajiny bez rytíře* (Polí pět, 2008), *Dům slzí* (Guerilla Records, 2009), *Přítel holubů* (2011, součást knihy *Stroboskopy*), *Divozemí* (2011, s kapelou Circus Cermaque), *Démon v Paříži* (2012), *Rodinné album* (2014), *Gravitace* (2016, s Iamme Candlewick), *Neboj* (2017), *Teorie dospělosti* (2018), *Lament* (2020), *Všechno nejlepší* (2022), *Prší v prázdném domě* (2024).

⁴⁷ *Resumé sedmnáct* (Šimon Ryšavý, 2004), *Padavčata* (Protis, 2006), *Stroboskopy* (Kniha Zlín, 2011), *Do vesmíru* (Baobab, 2017), *Středohoří* (Ears & Wind, 2018), *Resumé 34* (Kodudek, 2022)

⁴⁸ Jakub Čermák [online], poslední aktualizace 6. 1. 2023 [cit. 20. 11. 2023]. Wikipedie. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jakub_%C4%8Cerm%C3%A1k

⁴⁹ Čermák, Jakub: webové stránky, 2023. Dostupné z: <https://www.cermaque.eu/>. [cit. 2023-11-20].

⁵⁰ Písničkářstvím po roce 1989, „koncem folku“ se zabýval Petr Šrajger ve své bakalářské práci. Rozsáhle v ní popisuje dění na folkové scéně po pádu totality a reakce písničkářů.

Citace: Šrajger, Petr: *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989*. Olomouc 2018. Bakalářská práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D. Dostupné z: https://theses.cz/id/0iv2ur/_a_psniki_po_roce_1989.pdf

*individuálních. Avšak právě tím se vrací k výchozímu bodu moderny, ke svobodě individua.*⁵¹ Folková tvorba se nyní soustředí na nová společenská témata a modernizaci hudební složky (čímž se z folku začíná vytrácet charismatický amatérismus).⁵² Označení „konec folku“ pro porevoluční období dokládá pocit, že folková tvorba ztratila některé z do té doby standardních funkcí a podob, avšak to neznamená, že folk tím zcela skončil. Začala se tvořit jeho nová identita, jejíž primárním úkolem už není vyjadřovat se politicky, nýbrž spíše se přibližovat lidem v tématech osobních a nabízet je nekomerčním a snad i poetičtější způsobem nežli popová hudba, ačkoliv ta se stává pro folk čím dál větším zdrojem inspirace. Po pádu totalitního režimu do folku vstupovalo ještě více námětů a prvků z jiných žánrů, čímž se definice folku zase o něco rozšířila, a tím i zproblematizovala – stejně jako označení „písničkář“, k němuž navíc mnoho folkových interpretů jako by přestalo patřit. Je příznačné, že se u tohoto označení od roku 1989 začínají častěji objevovat adjektiva upřesňující zařazení do stylu (např. rockový, elektronický)⁵³, což značí, že samostatná nálepka „písničkář“ už není zcela dostatečná.

Jakub Čermák je v návaznosti na tento kontext autorem, který se pohybuje na sféře mnoha žánrů. Například v roce 2020 vyzkoušel pro něj zcela nový typ hudby a jako své jubilejní desáté album nahrál rapovou desku *Lament*. Komentoval tento počín takto: „*Často poslouchám francouzský a anglický rap a chyběla mi v češtině deska, která by byla názorová a aktivistická, ale zároveň ne ramenatá, která by byla drzá, ale zároveň sociálně citlivá a empatická, rapová deska s texty, z jejichž jazyka a obraznosti by nemusel posluchač mít osyčky.*“⁵⁴ Z Čermákovy tvorby lze cítit snahu angažovat se v mnoha polohách, přispívat do mnoha hudebních žánrů svým specifickým básnickým jazykem.

Východiska

Jelikož je Jakub Čermák autorem tvořícím básně i písně, a to navíc písně písničkářského charakteru, zvolila jsem si jeho texty jako materiál k analýze rozdílů mezi těmito dvěma typy estetického vyjádření, k zhodnocení básnického potenciálu jeho písňových textů a zároveň bych touto analýzou chtěla také představit dosud málo reflektovaného autora.

⁵¹ Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 156.

⁵² Stýblová, Hana: *Role písňových textů v době stagnujícího zájmu o poezii*. Praha, 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, Katedra české literatury. Vedoucí práce: PhDr. Ondřej Hník, PhD, s. 25.

⁵³ Šrajer, Petr: *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989*. Olomouc 2018. Bakalářská práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D., s. 63.

⁵⁴ *Indies Scope*. Online. Dostupné z: <https://www.indies.eu/alba/4922/lament/>. [cit. 2023-11-26].

Cílem analýzy je pozorovat, co autorovi tyto útvary nabízejí odlišného a zda se způsoby, jakými s nimi pracuje, v určitých aspektech přibližují. Útvary by se dle teoretických podkladů⁵⁵ měly lišit svým vnitřním fungováním. Písňe by měly být více postavené na audiálnosti, rytmicе, opakování a linearitě. Básně jsou více spojené s psaným textem, prostor na papíře slova básně propojuje – na rozdíl od písňe je lze vnímat simultánně. V básni lze také různě pracovat s délkou, kompozicí, složitými sémantickými konstrukcemi a grafickými prvky. Útvary mohou autorovi nabízet možnost odlišného tvůrčího vyjadřování a zároveň většího prostoru pro to vyjádřit i to, co pouze básně či pouze písňe neumožňuje. Vše zmíněné by mohlo být důvodem Čermákovy dvoudomosti.

Čermák již několikrát vydal poezii a hudbu zároveň jako jednu výpověď za určité životní období vyjádřenou prostřednictvím dvou médií. Jeden z těchto případů⁵⁶ využiji ke své analýze – sbírku *Středohoří*⁵⁷ a album *Teorie dospělosti*⁵⁸, obojí vydané v roce 2018. V první části analýzy se pokusím o rozbor rozdílů na bázi textové, texty sbírky a alba budu srovnávat v duchu Prokešovy koncepce jako dva celky textů z čistě básnického hlediska (jako dvě sbírky). Nutno uvést, že nebudu pracovat s „přepsanými písňemi“, ale s originálními písňovými texty poskytnutými samotným autorem. V druhé části analýzy budu porovnávat písňové texty s nahrávkami a pokusím se pozorovat odchylky mezi četbou písni jako básni a jejich poslechem a pozorování vztáhnou k básnické sbírce.

⁵⁵ Vycházím ze znaků orality a psanosti dle Onga.

⁵⁶ Dalšími jsou: básnická sbírka *Stroboskopy* a hudební album *Přítel holubů* vydané roku 2011, karty s verši *Resumé 34* a hudební album *Vše nejlepší* vydané roku 2022

⁵⁷ Čermák, Jakub: *Středohoří*. Brno: Ears&Wind Records, 2018.

⁵⁸ Čermák, Jakub (Cermaque): *Teorie dospělosti*. Nahráno ve studiu JÁMOR, režie Ondřej Ježek. Brno: Ears&Wind Records, 2018.

První část analýzy – komparace textových celků

Kompozice a grafika

Sbírka *Středohoří* obsahuje padesát pět výrazně narativních básní deníkového či zápisového charakteru, doplněných sedmi autorskými černobílými ilustracemi. S podobou deníku je v souladu neslovesné označení básní – všechny básně jsou číslovány římskými číslicemi. Tuto sémantiku „číslování“ básní Čermák použil už ve své předešlé sbírce *Stroboskopy*, přestože tím lze tento jev považovat za určité již osvojené tvůrčí gesto v Čermákově poetice, v každé ze sbírek může naplňovat jiný význam v celkové kompozici. *Stroboskopy* obsahují i básně se slovními názvy, římské číslice mají spíše funkci označování jednotlivých básní patřících k jednomu dílčímu básnickému celku. Ve sbírce *Středohoří* jeho využití podněcuje provázanost básní, linearitu kompozice. Zdá se, jako by čísla naznačovala pořadí, v kterém básně číst. Jako příklad lze uvést tři básně značené *XXIII*, *XXIV* a *XXV*, které pokud bychom ve své četbě přehazovali či přerušovali četbou jiných básní, unikl by nám jeden z významů, jenž spoluvytváří. Tyto tři básně nás uvádí do jednoho prostoru, každá z nich reaguje na jí předcházející obraz a dál ho rozvádí – jako by básně zpracovávaly jednu zkušenost skrze dílčí děje. Všechny tři básně spojuje motiv sovy a prostředí silnice, u prvních dvou se dokonce objevuje totožný verš „uprostřed silnice seděla sova“, který tak může nabírat podoby refrénu.

XXIII.

Uprostřed silnice

seděla sova.

Oči jak úplňky,

oslepené dálkovými světly.

Obrátili jsme auto

přes plnou čáru

a vraceli se zasněženým

úvozem.

XXIV.

Dokud lidé nezačali měřit čas,
mohli si vzpomenout
na svou budoucnost.

Jelen si pamatuje smrt.
Sova si pamatuje smrt.
Kudlanka, rorýs, lev,
vlčice vláčící zakrvavenou tlapu sněhem,
všichni si pamatují smrt.
Člověk zapomněl.

*Uprostřed silnice seděla sova,
Ale když jsme se úvozem vrátili,
Už tam nebyla.*

XXV.

Toho, kdo uteče své smrti,
dostihne smrt cizí.

Zavadils pohledem o tvář své ženy
a rozuměl jí
jako ničemu jinému.

Na nebi zůstal stát měsíc
vyražený do masitého stehna oblohy,

stříbřitě žlutý jak oko sovy
oslepené světly felicie.

Neznamená to, že jednotlivé básně sbírky nefungují samostatně a že je nelze číst v libovolném pořadí, jen je jejich charakter mnohem více postavený na prostupnosti obsahů ostatních básní, na kompaktnosti intertextuálních spojitostí. Koresponduje to i s výrazně epickou tvář sbírky. Velmi často jsou básně uvozené časovými příslovci (mezitím, později apod.), jež plní funkci komponentů propojujících jednotlivé básnické výpovědi a jež z nich tvoří jeden dlouhý text rozdělený na části, což je jev pro písně výrazně netypický. Jako by na sebe básně reagovaly. Například báseň *XVII.* se očividně spojuje s básní *XX.* o pár stran dále:

XVII.

V jiném roce
vybuchla na Islandu sopka.
Její jméno si nikdo nedokázal
zapamatovat.
(...)

XX.

V jiném roce
vybuchlo Aleppo.
Město, jehož jméno si zapamatoval
každý.
Jméno, jakému se dá rozumět.
Symbol války, které nerozuměl nikdo.
(...)

Prostřednictvím aspektu označení básní se tak dostáváme k celkovému způsobu konstrukce sbírky a orientace v ní. Římské číslice a opakující se vazby v určité míře umisťují básně do jedné řady. Básně nejsou izolovány a definovány jmény, nemají tedy slovní rám s možností napovídat, jak jednotlivé básně číst z významového hlediska, avšak to, že jsou ohraničeny číselně (nejsou zcela bez názvů), spoluutváří jistý systém, jak básně číst v celku sbírky.

Výrazně přítomná lineární struktura sbírky, ale i většiny básní a častá pointovanost vytváří dojem epičnosti. Básně jsou převážně vystavěny vyprávěcím stylem, zprostředkovávají různé události (minulé i potenciální), které jsou otevřeny dalším odkazům. Básně nabírají podoby zdánlivě nepozoruhodných historek. Přestože *Středohoří* obsahuje spíše delší básně umožňující rozvinout daný narativ, ve sbírce objevíme i básně velmi krátké:

VII.

Dítě, co nevěří na dětskou nevinnost.

Zarostlé lomy v srdci z kamene.

Vzpomeň si, kdo je vytěžil.

V aspektu délky se básně a písně zásadně odlišují. V písňovém albu není obvyklé, aby takto krátký text (*VII.*) fungoval jako samostatný písňový text. Mohl by tvořit například část sloky či refrén, avšak v tom případě by na zmíněném textu nebyla taková sémantická zátěž, jelikož by byl obklopen dalšími textovými částmi – dalšími významy, ke kterým by přirozeně tvořil relaci. Pokud by se píseň chtěla vyjadřovat prostřednictvím pouze několika málo slov, musela by se slova opakovat, čímž by se snad sémantická zátěž naopak zvyšovala. Píseň je více nežli báseň „omezována“ svými formálními pravidly tak, aby byla splněna funkce útvaru. Určité postupy tedy nejsou v písních tolik časté, báseň je v tomto smyslu obtížněji definovatelný útvar – z formálního hlediska můžeme píseň nazvat básní, ale ne vždy je to možné naopak (viz ukázka výše). Básnický útvar má širší tvůrčí možnosti, například texty (i jiné nepísmové obsahy), které bychom primárně jako báseň neoznačili, mohou být básněmi právě proto, že jsou umístěny na papír a „rámovány“ jako básně. To v případě písně neplatí.

Například u textu sbírky s označením *XXXV.* (ukázka níže) bychom mohli nad jeho povahou polemizovat. Text je snad více než básni podobný nějakému přípisku, avšak funguje jako báseň v kontextu celku, jelikož je interně spojený s výpověďmi jiných textů sbírky a využívá slovní hru – princip přítomný v celé sbírce. Podobným příkladem je báseň *XVI.* (ukázka níže), jež opět velmi skrovným obsahem využívá intertextuálního principu sbírky, jehož prostřednictvím může v sobě skrývat dvojí význam. Jednak může odkazovat (demonstrativem „tahle“) k předešlé básni *XV.* (z ukázky níže je zřejmé, že to z významového hlediska dává smysl) a rafinovaně ji rozvíjet dál mimo její vlastní výpověď, jednak se může vztahovat sama k sobě, a fungovat tak jako jakýsi paradox.

XXXV.

*Hory nebo rohy,
vždyť je to jedno.*

XVI.

Tahle báseň stále čeká
na hrdinu.

XV.

*V tom roce
bylo mi třicet.*

*Odešla ode mě žena
a zas se ke mně vrátila.*

Jenomže ke komu vlastně?

Texty pokládáme za básně často pouze podle toho, že jsou sdruženy v básnické sbírce, avšak to neznamená, že naši představu básnického útvaru naplňují apriorně. Celek sbírky může být sestaven z různorodých textů tvořených podle určitého klíče, který sbírku činí kompaktní. U písni kontext nehraje takovou roli, musí splňovat určité formální vlastnosti, které z textu dělají píseň. Nutnou podmínkou je hudební složka.

V albu *Teorie dospělosti* nalezneme dvanáct písni. Některé z nich lze možná přiřazovat k různým žánrovým typům, avšak všechny po formální stránce náležejí útvaru písni. Na rozdíl od básni mají písni slovní názvy vytvořené téměř ve všech případech podle ústředního motivu dané písni, plní tedy zejména funkci pragmatického označení spíše než sémantické výpovědi. Pouze píseň *Teorie dospělosti* není pojmenována na základě použitého motivu či spojení, nýbrž má roli jakési směrnice, jak píseň a snad i celé album, s kterým titul sdílí, číst. V porovnání s básněmi mají písni uzavřenější strukturu, tolik se nepropojují, snadněji je lze izolovat od celku. V albu můžeme pozorovat výraznější asociativnost, nežli tomu je u básnické sbírky. V písni se objevují motivy, které svou obrazností rozvádějí jednotlivé sloky či úvahy. Celek

písně jako by někdy nešel ujednotit či vyložit „hlavní myšlenku“, kterou nám chce píseň předat, naopak můžeme mít pocit, že skrze motivy se písně rozdělují na několik dílčích a „myšlenka písně“ je nám předávána svou asociativností v čase jejího vnímání.

V rámci rozboru strukturace textů je nutné poznamenat, že textový zápis písně má jinou povahu než text básně. Primárně funguje jako podklad pro zpěv a není tak striktně definitivní, proměňuje se⁵⁹. Rozdělení do veršů či například užití kurzivy (v prostoru básně výrazně sémantické faktory) mohou mít jinou funkci než u básně. Texty *Teorie dospělosti* jsou toho dokladem, nejsou sepsané podle pravidelného klíče, veršové rozvržení se mění i v rámci jedné písně. Například v písni *Pasáček souček* je spojení „než ruce žebrákovy“ jednou zapsáno do jednoho verše, podruhé je obdobné spojení rozděleno do dvou na „než ruce/farářovy“. Pozoruhodná je rovněž práce s refrémem. Výrazný počet textů jím začíná (*Pasáček souček, Vlčí slina, U nás, Podzime, Holobyť, Tmou*), přičemž mnohdy se objevují pouze na začátku a na konci písně, a tvoří tak jakousi kruhovou strukturu či rámeček. Tento postup je použit v obou již zmíněných písních *Pasáček souček* a *Vlčí slina*. V případě druhé písně se dokonce tato kompoziční forma rafinovaně propojuje s obsahem této části textu – „takhle to končí i začíná“. Několik písní alba jako by obsahovalo refrény dva – nejvýrazněji to lze pozorovat v písních *Holobyť* a *Tmou*. Přestože v nich lze zaznamenat dva typy shodného opakování (v písni *Holobyť* pasáže začínající „v tom pokoji“ a „namísto přání“, v písni *Tmou* „brodíme tmou“ a „Co je svoboda“), je zřejmé, že pouze jeden z nich je považován za refrén – ten, který je odlišen kurzivou. Zdá se totiž, že v Čermákově tvorbě je obvyklé, že většina textů obsahuje velké množství opakujících se částí či formulí. Písně tím dosahují zvláštní pravidelnosti či, řekla bych, až dokonalosti v komponování, variování a replikování veršů či celých pasáží. Častým opakováním je také částečně „kontrolována“ asociativnost a linearita textu.

Nejednotnost v kompozici písní je však znatelná i na užití kurzivy. Převážně je prostřednictvím kurzivy odlišen refrén jako v případě písní s klasickým typem refrénu: *Policisté, Teorie dospělosti* (refrén zachovává stejnou gramatickou formu infinitivů začínajících písmenem „o“, slova se však obměňují), *Hatátitlá* a *Tmou*. V písni *Holobyť* je tomu stejně, avšak norma je porušena použitím kurzivy i v jedné ze slok. Podobně v písni *Litografie*, v které navíc stejně jako v písni *Sladkost* neobjevujeme žádnou známku refrénu⁶⁰, je užita kurziva bez

⁵⁹ Sám Jakub Čermák na toto upozornil při vzájemné e-mailové komunikaci: „... Popravdě, i u ostatních alb, které většinou fyzicky vyšly, ne vždycky sedí formulace textu, jak je v bookletu, s tím, jak jsem si ji třeba na poslední chvíli upravil do huby ve studiu - a ještě méně pak sedí s verzemi z živého hraní, protože, jak ty nahrávky zpětně moc neposlouchám, ty písně se samočinně vyvíjejí, různě permutují, někdy i splývají, k čemuž přispívá jednak to, že už jich bude, tuším, tak k třem stovkám, druhak to, že mám mizernou paměť a z hraní setrvalou trému.“

⁶⁰ Celkem se tedy v albu nachází sedm písní s refrémem a pět písní, u nichž nelze refrén snadno vymezit, nebo ho nemají.

zřejmého systému, avšak je otázkou, zda by její význam neozřejmil poslech. V aspektu užití kurzivy a veršování se vyjevuje kompoziční nepravidelnost, jež vytváří dojem, že jsou texty sepsány z textového hlediska nepromyšleně, dokazují, že fungují primárně jako podklad svého orálního provedení, už jen z toho důvodu, že grafika v písních nehraje roli. Více než ze sémantického hlediska je tedy nosné zkoumat, zda použití kurzivy či rozdělení gramatických konstrukcí na více veršů nepomáhají především při orální realizaci textů například v aspektech orientace v textu, frázování či rytmiky.

Naopak ve *Středohoří* má kurziva výrazně sémantickou roli, dokonce lze tvrdit, že se podílí na významovém systému celé sbírky fungujícího v nuancích mezi kurzivou a ne-kurzivou. Kurziva je primárně užitá pro promluvu v první osobě (nejčastěji vyprávění v minulém čase) nebo zobrazuje to, jak mluvčí uvažuje (o minulosti, přítomnosti i budoucnosti). Některé básně jsou celé napsány v kurzivě (např. *IX, XXXVII*), avšak většinou je kurziva užitá právě v přítomnosti ne-kurzivy jakožto činitele spolu významu, vyjevujícího existenci jakýchsi dvou skutečností – osobní a textovou/básnickou/metafyzickou. Intimní promluvy v první osobě jsou vlastně velmi podobné Čermákovu projevu v písních – působí „orálně“, autenticky, lineárně. Naopak výpovědi nepsané kurzivou „hovoří“ o něčem vyšším, daném, na co, zdá se, jako by neměl mluvčí vliv a co funguje „mimočasově“. To je umocněno využitím druhé slovesné osoby, jež zastupuje jakýsi hlas sebereflexe mluvčího – mluvčí mluví sám k sobě způsobem jako by k němu mluvil někdo jiný, vypráví sám, ale promluva v druhé osobě vytváří situaci podobnou nápovědě či připomínce. Střídání slovesných osob a typografické podoby textu formují mluvenost sbírky. V některých básních (např. *LI, XXVI*) je dokonce toto střídání ústřední básnickým principem:

XXVI

Po celý čas koncertu
jsi poslouchal hlas v odposlechu.

Povědomý ti byl,
ale neříkal nic podstatného.

*Přestaň mlít hovna, křičels na něj v duchu,
tohle jsme přece zpívali o vrstevnici níž,
tady je řidší vzduch a zásoby jsi vyžral,
na mletí hoven není čas!*

Jako bys přišel k zrcadlu

a v něm stál někdo cizí
a žádný z vás nechtěl z obrazu uhnout
ani o píď.

Vzhledem k epickému charakteru sbírky a užití této strategie reflexe v minulém slovesném čase ve většině básní je snad možné tento hlas připodobňovat k hlasu vypravěče, který jednak zpřítomňuje osobní vzpomínky mluvčího v nezvyklé du-formě, jednak reflektuje i ostatní události, v kterých mluvčí nevystupuje (například básně *XI.*, *XII.*, *XVII.*). Tento hlas vychází z mluvčího (sebereflexivní já), ale tím, že je realizován prostřednictvím jiných slovesných osob než osoby první, působí autoritativněji, zobrazovaná skutečnost důvěryhodněji a nezměnitelně. Tento postup také umožňuje užití rozkazovacího způsobu například jako vyjádření rady („Polož ho do ohně, rozvine se květ.“⁶¹, „Vzpomeň si, kdo je vytěžil.“⁶²). Tohoto vypravěče je tudíž možné považovat za vševědoucího, jelikož je reportérem celého zprostředkovaného světa a není pouze zaznamenatelem minulosti, vyjadřuje také schopnost hlubšího pohledu vedoucího i k budoucímu (viz zmíněné rady v rozkazovacím způsobu). Přestože druhá slovesná osoba, kterou je hlas vypravěče často realizován, umožňuje také oslovovat čtenáře („ty“ jako „já – čtenář“), domnívám se, že v tomto případě druhou osobu adresujeme spíše mluvčímu než sobě, protože sbírku čteme v kontextu individuálního příběhu jedné osoby a jako interakci dvou hlasů této osoby – vypravěče a mluvčího. Naopak v písňových textech se můžeme cítit oslovováni spíše, přestože je v nich v převážné většině užito *ich* formy, a dokonce občasné užití druhé osoby („Máš v srdci tmu, co nikdy nevyleješ.“⁶³) v tomto případě snad více vnímáme, že se týká i nás čtenářů, protože texty fungují více obecně, nepozorujeme v nich příznak jakéhosi vypravěče v dialogu s mluvčím, nýbrž v nich promlouvá mluvčí sám o něčem, co jako by se dotýkalo i nás samotných.

Verš a rytmus

Sbírka a album se značně liší ve své veršové a rytmické podobě. Básně si zachovávají volnost, nejsou psané vázaným veršem, přesto se v nich občasný rým objevuje – v básni označené *II.* dvojice *poblil – kinedril* a trojice *antidepresiva – sívá – připozdívá*, avšak rýmy nejsou přesné tvarově ani rytmicky. Přesné rytmické schéma nalezneme ve sbírce pouze jednou,

⁶¹ *V.*

⁶² *VII.*

⁶³ *Pasáček souček*

a to na začátku básně *XXII.* (ukázka níže). Tato rytmická strofa nabývá až obřadného charakteru, dále v básni se o ní „hovoří“ jako o deklaraci. Je tedy zřejmé, že Čermák užívá rým a metrum, pouze když to má významové opodstatnění.

XXII.

*I kdyby ze zvyku, i kdyby z paměti,
i kdyby z nutnosti, i kdyby z rozumu,
věřím dál na lunu.*

*Bez ní bych jen plandal
jak hnáta bez kosti,
beze mě zela by
jak sklenka bez rumu.*

Naopak v textech alba platí výraznější pravidelnost v rýmu a rytmu. Některé z písní mají jasné a neměnní se schéma rýmu, například píseň *Sladkost* a sloky písně *Hatáitlá* jsou tvořeny střídavým rýmem, avšak v rýmované formě je Čermák většinou nejednotný. Texty jsou sice postavené na vázanosti, ale ne vždy „přesné“. Z písní je znát, že se jejich autor nenechá příliš svazovat rýmy, shoda v posledních slabikách je ne vždy precizní, avšak nabízí se možnost, zda rým není v určitých případech vytvářen zpěvem. Zároveň je patrné, že je struktura veršů výrazně ovlivněna melodií a rytmem hudby, proto také v několika případech objevíme rýmy uvnitř veršů, které vyniknou až orální realizací – například rým *petce – štětce* ve verších písně *Teorie dospělosti*: „Držet se vína v petce/jako štětce slepý malíř.“⁶⁴ To, jak jsou rýmy v písních realizovány, je opět nutné ověřit poslechem v druhé části analýzy.

Co se týče veršového tvaru, přestože má sbírka narativní ráz a mohla by svůj obsah vyslovovat v složitějších konstrukcích, Čermák se vyjadřuje spíše větami jednoduchými, verše působí úsečně, čímž je snad umocněna jejich závažnost. Velmi často věty rozděljuje do více veršů, čímž je zároveň prostorově „zkracuje“ a uvolňuje strofickou stavbu, primárně tím však dává oživovat specifické básnické skutečnosti, kterou přesahy veršů umí tvarovat. Kupříkladu v básni *IV.* (ukázka níže) se veršovým členěním tvoří dva významy – *babička vyčítala a babička vyčítala manželovi, prabába sloužila a prabába sloužila na statku*. Podobně Čermák pracuje i v básni *XVIII.* (ukázka níže), tam dokonce významový přesah umocňuje rozdělením tečkou.

⁶⁴ *Teorie dospělosti*

IV.

Tvoje babička celý život vyčítala
manželovi, že je po válce nevzal do Litáku,

(...)

Prabába měla jen základku, od svých sedmi sloužila
na statku, utekla z Moravy za lepším,

(...)

XVIII.

(...)

říkal, že už si roky s žádným dospělým nepromluvil.

Takhle do hloubky. (...)

V členění veršů by se texty sbírky a texty alba měly odlišovat, jelikož lze očekávat, že verše v písňových textech budou vystavěny na metrickém půdorysu či na základě jiného systému, podle kterého pak autor texty zpívá, a že právě přesahy v textech tolik neobjevíme. Avšak struktura veršů textů *Teorie dospělosti* tomu zcela neodpovídá, dokonce se svou podobou velmi přibližují struktuře básní *Středohoří*. Větné konstrukce jsou sice delší (mnohdy celou sloku tvoří pouze jedna věta), avšak stejně jako u básní jsou usekávány do krátkých veršů tak, že někdy je verš tvořen pouze jedním slovem. Je otázkou, zda Čermák členil verše s básnickým záměrem, či je jeho veršování spíše náhodné a při zpěvu verše frázuje jinak a zda je schopen zpívat přesahy. Jak verše pracují s hudbou a zpěvem, zda se liší jejich rozvržení proti rytmice hudby, důrazům či intonaci zpěváka, je opět potřeba pozorovat v druhém kroku analýzy.

Způsob promluvy

Položíme-li texty sbírky a alba vedle sebe, nepostřehneme výrazný rozdíl ve stylu promluvy. Obě skupiny textů podávají svůj obsah přirozeným hovorovým nebo nespisovným jazykem, skutečnost zachycují konkrétně a nekompromisně, často i s pomocí vulgarismů, které zvyšují expresivnost a přímou výpověď. V obou souborech textů hraje podstatnou roli oralita, ve sbírce ji formují přímé řeči postav a hlas sebereflexivního „já“ mluvčího, texty alba jsou samozřejmě „orální“ skrze zvuk více než skrze psaný text, avšak i bez hudební části je v nich jistý zvukový aspekt přítomný zejména v rytmice textu. Zároveň jsou texty sbírky i alba

výrazně autobiografické – objevují se v nich například odkazy na Čermákovu dceru Agátu, jeho dnes již bývalou manželku či jeho otce. Pochopitelně tyto postavy nemusíme primárně vztahovat k Čermákovu životu, avšak v kontextu jeho způsobu velmi osobního projevu v tvorbě a na základě paratextů (projevy na koncertech, rozhovory) je zřejmé, že postavy nejsou pouze fiktivní. Texty se propojením s Čermákovým soukromím stávají více konkrétní, autentické, intimní a snad se tím tvoří i tentýž vztah recipienta k autorovu projevu. Tento více otevřený přístup do autorova soukromí je v písničkářské tradici velmi častý a Čermák se ho drží i v poezii.

Jak už bylo výše nastíněno při rozboru funkce kurzivy, na rozdíl od textů sbírky jsou texty alba snad více „univerzální“, obecné, přestože vyjevují velmi intimní děje. Částečně se na tom podílí způsob práce se slovesnými osobami. Často jsou texty psané ve třetí osobě (například větší část písně *Sladkost*), která text anonymizuje, zobecňuje. V básních je mnohem více přítomné „já“, zatímco písně se spíše pohybují na hranici mezi „já“ jako mluvčí a „já“ jako čtenář/posluchač, při jejich recepci můžeme mít více než u textů sbírky pocit, že se dozvídáme něco o sobě, více si totiž snad uvědomujeme autobiografičnost a osobitost sbírky, jež je převážně formovaná vzpomínkami, které sice vypovídají o světě obecně, avšak stále vychází z něčeho velmi individuálního. Písně se snad i vzhledem ke svému primárnímu účelu dotýkají něčeho sdíleného, všem známého: „*Gró, na kterém se dá stavět dialog, jsou právě emoce, jsou pocity, je smutek, je radost, jsou základní prožitky, které máme společně vlastně všichni. Jakmile to funguje terapeuticky pro mě, tak to terapeuticky funguje i pro publikum. Zjevně proto se lidi chodí mučit mojí hudbou na koncerty, protože si to tam „odbolej“.*“⁶⁵ Každý ze souboru textů má trochu jinou povahu a jiný „cíl“, přesto (a snad i právě proto) jsou v těsném spojení a vzájemné rezonanci.

Soubory textů z hlediska vyjádření pracují rozdílně. Sbíрка působí sevřeněji, již zmíněná kompaktnost sbírky má základ v propojenosti a opakování, s čímž souvisí právě i prolínání motivů. Ve sbírce se tak více, než bychom možná čekali v tak hojném počtu textů, opakovaně objevují určité motivy v různých kontextech (nejvíce leitmotiv hory, dále například luna/měsíc, silnice, kámen, anděl, vlak, sníh/led, metro). Kromě motivů se také opakují různá slovní spojení. Do sbírky se například promítá téma sociálního konfliktu odlišných lidských hodnot, zkušeností či zvyklostí skrze zařazení „někdo“ a „někdo jiný“, vyjevující celkovou nespokojenost s morální hodnotou společnosti:

⁶⁵ *Tváře folku: Cermaque*. Pořad vyroben ČT, 2022. [online]. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14823650002-tvare-folku/222254003410008/>

III.

(...)

Andělu z porcelánu
někdo pozlatil křídla

a někdo jiný mu je do týdne
urazil.

XII.

(...)

„Noc bude temná.
Protože jedněm lidem zčernaly prsty mrazem
– a jiní lidé to dovolili...“

Dalšími opakujícími se figurami jsou časová určení, jež uvozují básně (kromě poslední básně *LV*) – nejčastěji spojení „v tom roce“ a „v jiném roce“. Tato neurčitá spojení specifikuje až zbytek básně. V části textů je daný rok určen událostí z života mluvčího (ukázka *X*), v části je dán událostí světových dějin (ukázka *XX*), ne vždy lze však opakující formuli spojit s nějakým konkrétním časovým obdobím, je pouze sledován zavedený postup opakování v deníkovém duchu. Příběhy v těchto básních pracují s časem a jeho připomínáním, svou silou se události zpřítomňují.

X.

V tom roce
bylo ti dvacet sedm.
Přišli tři králové
a čtvrtá vzadu – Agátka.

XX.

V jiném roce
vybuchlo Aleppo.
Město, jehož jméno si zapamatoval
každý.

Jméno, jakému se dá rozumět.

Symbol války, které nerozuměl nikdo.

Album není na rozdíl od sbírky nijak „omezováno“ ustáleným principem, každý text funguje zcela jinak, a tím je slovní zásoba rozšířena. Určité opakující se jazykové formule (kromě refrénových částí) se objevují spíše v rámci jednotlivých textů. Možné slovní „omezení“ písňových textů může být jejich rytmická a veršová svázanost. Například v písni *Sladkost* pozorujeme, že užitý jazyk textu je výrazně navázán na hudebně-rytmickou složku. Inverzní verše („prudké jsou svahy dívčích šjí“ a „modrá jsou světla v očích sirén“)⁶⁶ samy v sobě obsahují faktor melodičnosti i bez instrumentálního ztvárnění a započínají rýmovou pravidelnost, tedy zároveň determinují výběr slov.

Metaforika a básnický prostor

Čermákovu sbírku a album propojuje téma dospělosti, avšak diferencuje se jeho zpracování. Napovídají o tom samotné názvy textových celků. *Středohoří* pracuje s externím prostorem, s prostorem paměti a jejich možnou prostupností. Je výpovědí o paměti dospělého člověka, zobrazuje proces sebereflexe. Mluví pomocí konkrétních příběhů zpracovává obsahy své paměti, a přestože se svým způsobem snaží dospět k paměti obecně, k paměti jako prostoru, do kterého patří, tudíž její prozkoumání je nutností k možnosti zkoumat sebe, ze strany recipienta jsou básně pozorované především jako individuální a nepřenosné vzpomínky mluvčího.

Naopak album *Teorie dospělosti* svým názvem vyjadřuje jakousi snahu o zpracování společných otázek a rolí dospělého člověka, snahu o výklad období života, v kterém se osobní zkušenosti mohou velmi podobat zkušenostem ostatních. Jako by album představovalo jednu interpretaci společné teorie dospělosti, osobní zkušenosti prostupující se zkušenostmi recipienta.

Básně *Středohoří* zobrazují dospělost jako povinnost vztáhnout se ke světu a k sobě tím, že vědomě zažívám minulost a čerpám z ní. Mluví se stává dospělým i tím, že „ví“, jaké to je být dítětem. V podstatě vzpomínání a reflexe je znejasněna časovost, pohybujeme se v prostoru minulosti, přítomnosti a budoucnosti zároveň. Sbíрка zhmotňuje pocit jednoho nelineárního

⁶⁶ *Sladkost*

času, jež snad není chybné nazývat vědomím. Přesto se v jednotlivých básních odvíjí čas lineárně.

Ve srovnání se sbírkou je album časově více situované do přítomnosti. Většina písní je vystavěna v přítomném či budoucím slovesném čase, čímž texty prokazují vztah mluvčího k současnosti. V textech už mluvčí nezkoumá minulost, nýbrž vyjadřuje potřebu porozumět přítomnosti, přesněji svému aktuálnímu životu dospělého člověka, jsou v nich cítit současné trápení „dospělého světa“ (lze říct dospělého k těžkostem), pozorujeme v nich smutek z porušování dětských iluzí – vědomí dětství jako počátku jedince je na albu stejně jako ve sbírce přítomné (i na obalu alba je fotografie dítěte ve vlaku), i když není vyjádřeno přímo slovy. Dětství zastupuje milosrdný protiklad k dospělosti. „*Teorie dospělosti je vlastně trochu zavádějící název, můj převažující pocit po třicítce je spíš "dospělost je jen teorie". Ale vyslovováním bolesti a pochyb nad nimi člověk získává navrch – a snad tím může od smutku odpomoci i někomu dalšímu.*“⁶⁷ Čermákův komentář značí, že dospělost vnímá jako vlastní způsob vyrovnávání se s odcházejícím dětstvím, jako proces, který je velmi smutný a náročný. Je navíc značně ztěžován obecným pojmáním dospělosti jako instituce, dospělosti jako souboru představ společnosti, jež by měl jedinec naplňovat. Čermák v albu vyjadřuje tento boj na jedné straně s vlastním věkem a životními událostmi a otázkami, které může přinášet, na druhé straně s životem tradujících očekávání.

Lze tedy říci, že dospělost funguje v textech sbírky i alba jako společně sdílený nehmotný prostor či rámec, v obou textových celcích také proznívá tón zodpovědnosti, nevratnosti a váhy činu. Sbíрка i album se propojují ve velkém počtu motivů, ale v každém z textových celků jsou použity v souladu s odlišnou, již nastíněnou optikou – sbírka je formována rámcem paměti, album rámcem obecných témat dospělosti.

Básnický prostor sbírky je více soustředěný do jednoho prostoru, konkrétně do oblasti Českého středohoří, jež vzniklo sopečnou činností – hory a sopky jsou nejvlastnějšími motivy sbírky, formují její vertikální podobu. Básně, v nichž ční sopky, vybuchují a chrlí magma, zprostředkovávají zlomové události, vzpomínky pro mluvčího zásadní, jelikož se svou vnitřní silou vztahují k jeho přítomnosti a zároveň naléhají na budoucnost. Mohou to být vrcholy jeho prožívání, „hory v sobě“:

⁶⁷ Teorie dospělosti – o albu. *Indies Scope* [online]. [cit. 2024-04-02]. Dostupné z: <https://www.indies.eu/alba/4202/teorie-dospelosti/>

XXXIII.

Tolikrát ses ty hory v sobě
pokoušel zamačkat zpátky,
uhladit výmoly duše,
aby se leskla jako tvář Beethovena,
který důstojně zírá v Teplicích
na chčijícího vepře.

Přesně v těch chvílích
začínají sopky vybuchovat.

V názvu sbírky lze v první řadě pozorovat souvislost s autorovým rodištěm (Teplice), avšak jméno ve své tvárnosti („střed hoří“) ukryvá, že může zároveň být určitým zachycením „středního věku“ či portrétem toho nejniternějšího v našich „středech“, v našich „středohořích“ („Středohoří./Vždycky budeme hořet od středu.“⁶⁸). Jméno sbírky je tedy zároveň jejím tématem – zobrazuje vzájemné vztahy krajiny a společnosti. Básně zasazené do konkrétního prostoru (například Ústí nad Labem, Teplice, Milešovka, často se pohybujeme i mimo oblast Českého Středohoří – Brno, Banát, Island, Francie atd.) ho nezobrazují pouze pomocí reálií (opakuje se například motiv lázní či Beethovena v případě oblasti Teplic), spíše je vymezen atmosférou, kterou spoluutváří lidé, často jako by líčenou vzpomínku tvořilo místo samo svým *geniem loci*:

L.

V tom roce spadnul v Ústí
jednonohý žebrák
pod taxík

a zase vstal
a mával přitom zvesela holí
jako dirigent tohohle přestupního města.

⁶⁸ XLVI.

Myší dírou procházely
dvě holky, dvojčátka,
v totožných těsných šedivých
sukýnkách a v podprsenkách
s kosticemi,
otáčely hlavami opilců a policajtů
jako mořský vánek korouhvemi.
Sex. Kam se podíváš.

Ústí. Spíše odněkud
než někam.

Mnohdy se také ocitáme v jakýchsi meziprostorech – ve vlaku nebo autě, jimiž se mezi prostory pohybujeme, z kterých lze navíc další prostory pozorovat a které jsou samy zároveň jedinečnými místy možnými pro vznik vzpomínek či možná častěji pro proces vzpomínání. Jejich význam v básních má však opět zejména spojitost s interagováním přírodního a lidského světa, zobrazuje umělost, kterou společnost do krajiny zasahuje. Svět lesní zvěře a svět člověka je odlišný, avšak prostory města a lesa jsou jen zdánlivě oddělené – v lese se vždy objevuje něco z „umělého“ světa lidí („ježčí sněm překvapený září baterky“⁶⁹; „stříbřitě žlutý jak oko sovy oslepené světly felicie“⁷⁰), čímž se krajina bezpodmínečně spojuje s lidskou aktivitou, a to s aktivitou nepříliš pozitivního dojmu. Básně nám často prezentují člověka jako tvora, jehož zasahování do přírody je vždy něčím nezdravé, přestože může být konáno pro „dobrý“ účel. Člověk jako by zapomínal na vlastní paměť přírody, přestože je to jediná paměť, jež si ho uchová, do které se člověk navždy vepisuje („Zůstane jedinou trvalou pamětí člověka krajina?“⁷¹).

Básně prezentují společné fungování světa lidského a světa přírodního a potenciální „nejasnosti“ mezi nimi. Zobrazují interagování těchto světů, zároveň však často vyjadřují jejich vzájemnou oddělenost, která nám naznačuje, jak „moc“ svět přírody existuje bez nás lidí („Co vlastně, proboha, celou tu dobu dělali mravenci?“⁷²). Analogie a izolovanost zároveň je patrná také na prolínání samovolných erupcí sopek s výbuchy umělými (občanská válka v Aleppu,

⁶⁹ XXXIV.

⁷⁰ XXI.

⁷¹ XXVIII.

⁷² XLV.

útok na newyorská dvojčata). Mluvčí pozoruje paralely a rozdíly v jednání „světů“ (společnost a krajina) a v jednání jednotlivců (viz zmíněné formule „někdo a někdo jiný“, jeho dětské „já“ a dospělé „já“), konfrontuje se s okolím, zpřesňuje pro sebe definici toho, kdo je v kontextu toho, kdo jsou ostatní.

Básnický prostor v albu je nejednotný, v každém jednotlivém textu je zcela jedinečný a jeho primární role nespočívá v socio-ekokritickém vyjádření, funguje spíše jako pozadí intimních dějů (například v písni *Litografie*). Spíše než v konkrétně vymezeném prostoru se pohybujeme v náladě či tématu, tedy spíše v metaforickém rozměru. Například tma v písni *Tmou* představuje osobní konflikt či těžké období, kterým je vystaven partnerský vztah:

Brodíme tmou,
nejprve tvou
a pak mou.

K vyjádření daného pocitu je obvykle potřeba více „prostorů“ – v básních sbírky častěji narazíme na konkrétní výjev v jednom časoprostoru, písňové texty spíše hledají paralely k ztvárnění situace či tématu, a tak se postupem v textu pohybujeme v několika prostorech. Napříč celým albem se tvoří jakýsi mnohostranný prostor dospělého světa. Za jakési shrnutí všech těchto „tematických prostorů“ a za ztělesnění pocitu dospělosti můžeme považovat titulní píseň *Teorie dospělosti*, skládající se z tématu touhy („všechno to chtít obejmout“), rozpadajícího se milostného vztahu („vlastní ženě snímat ze rtů otisky cizích prstů i slova rozloučení“), vlastního svědomí a zodpovědnosti („neumět měkce lhát a bát se říct tvrdou pravdu“), velkého množství (často i protichůdných) pocitů, zmatku uvnitř sebe („být vykolejen tak, že padáš nahý do fontán a obutý do postele“), alkoholu („Držet se vína v petce jako štetce slepý malíř, zvládnout tak dva dny nepít“), hodnoty slova („Ztrácet se v příběhu a nacházet se v odmlčení“). Všechna tato vyčtená témata jsou v celém albu rozvíjena, album ukazuje zápas dospělé identity ve vztazích – k blízkým, ke světu, ke konvencím, k sobě.

Oba textové celky se vyjadřují k milostnému vztahu a v obou je také zobrazován dvěma polohami současně – láska je krásná a velmi bolavá, omezující. Je vykreslena jako ideál, který v sobě nutně obsahuje pád a nedokonalost. Téma rozpadu vztahu můžeme pozorovat například v písni *Tmou*. Mluvčí vyjadřuje vztek z toho, že se s partnerkou dopustili společné zrady vlastního slibu, vlastní lásky („Takže co, teď se mám naučit podvádět Tebe, kterou jsem v náručí k oltáři přiváděl, to vážně svůj slib takhle zjebem, sobě i bohu na očích“). Emočně náročná situace rozchodu ho přivádí k pochybám a základním otázkám („Co je svoboda, co jen pohodlí, co je dospělost, a co život na útěku?“), jejichž ohromné množství se s ženou dohodli překonat

snadným a rychlým řešením („na konci noci jsme se dohodli přebrodit moře jako řeku“). Píseň zpřítomňuje vypětí sil (přirozenou součástí jsou i vulgarismy), boj s vlastním selháním („Takhle jsem nikdy nechtěl žít, takhle jsem nikdy nechtěl psát, takhle jsem nikdy nechtěl milovat.“), zlost na chybujícího člověka obecně, jenž svým chováním vše automaticky ničí („co pánbůh spojil, člověk přerozdělí, koho z vás dvou mám teď ale opustit“) a klade si s druhými navzájem pasti. Podobná bolest, kterou láska způsobuje, a nedůvěra v milostný vztah se objevují i ve sbírce:

XXIX.

(...)

probořila ruku mým hrudníkem
jak měkkým ledem na kaluži
a vytáhla z něj
mrskající srdce.

„A já tě miluju!“ volala na mě,
šamanka, ruce od krve.

Vzhledem k paměťovému rámci sbírky lze v některých momentech spatřovat určitý výklad lásky jako spojení vzpomínek, které vytváří intimní prostředí. Spoluprožitím dochází k prolnutí dvou pamětí, dvou identit i dvou instinktivních sfér. Sdílení vzpomínky představuje nejen něco metafyzického, může se v něm vyjevovat i něco na rovině biologické či sexuální, ztělesňuje ten nejbližší kontakt, který je však vždy narušován vlastní integritou člověka, ve splnutí jsme od sebe vždy zároveň izolováni svým individuálním vnímáním, hledáme ve vztahu existenci vlastní identity:

LII.

(...)

Za okny vlaku padal sníh,
viděl jsem ho – přes odraz tvé tváře.
Svezl jsem ruce z tvých prsou
ke kyčlím,
abych k tobě moh
pevněji přirážet,

a v tu chvíli praskla
krusta mého srdce.
Nebo spíš – rozmočila se,
jako když namáčíš ztvrdlý chléb
do rudého vína.
Probořil jsem se tlustou
vrstvou ledu, abych zjistil,
že jsem si po něm celou dobu
vykračoval hlavou dolů,
že jsem žil celou dobu pod vodou,
pod mrazivou vodou, vlasy se mi
splétaly s chaluhami v tlusté vikingské copy,
probořil jsem se ledem
a teprve v tobě jsem se na chvíli nadechl
vzduchu
jako zvíře
jako novorozenec.
Pak voda opět zamrzla
a já si neuměl vzpomenout,
na které straně ledu jsem zůstal.

LI.

(...)

„Žili tak blízko sebe,
až se překrývali. Stáli tak blízko
jeden druhého, až nezůstala
ani štěrbin, kterou by se mohla
ven drát touha.“

Podobná myšlenka se vyjevuje i v básních tematizujících vztah rodiče a dítěte. Několik básní sbírky zobrazuje sdílení okamžiku mezi dítětem a rodičem, přičemž mluvčí se objevuje v obou rolích – jako dítě svých rodičů a rodič své dcery Agátky. Básně ztělesňují sdílenou chvíli dítěte a dospělého, avšak i rozdílnou stopu, kterou v nich zanechává, nebo snad ani na obou stranách nutně zanechávat nemusí. Kontakt dítěte a rodiče je kontakt rozdílných vidění okolí.

Mluvčí vzpomíná na své zkušenosti z dětství a reflektuje je prostřednictvím pozorování své dcery. V tom lze spatřovat tezi, že dětství je definováno až z pohledu dospělosti, sebereflexí lze rozhodovat o jeho podobě. Tím, že autor na odlišný svět dětí díky svým „návrátům“ v paměti nezapomíná, se mu vlastně nějak přibližuje a zdůrazňuje jeho důležitost. Energie dospělých je znehodnocována, je přirovnáním k ubohosti, primitivnosti, absurdnosti, netečnosti, vytváří kontrast se světem přírody a dětí.

XLII.

Jeli jste metrem.

Táta se ptal, proč se mračíš.

„Nemračím. Přemýšlím.“

Otcové se neumí zeptat na to podstatné

a děti odmítají odpovědět dřív,

než to podstatné samy zapomenou.

Píšu a Agátka v postýlce luští

Medvídka Pú,

vidím ji v pootevřených dveřích.

Mračí se.

S tím souvisí stěžejní, v obou textových celcích přítomná distinkce mezi profánním a sakrálním, svatým a všedním. V tomto protikladu se zobrazují vztahy mluvčího k okolí i vztah, jaký má mluvčí sám k sobě či k dospělosti obecně. Sakrální rovinu zpřítomňuje motiv sněhu. V písních i básních se objevuje velmi často, přináší do textů nádech čistoty, nevinnosti, symbolizuje něco „vyššího“, božského, proto se také často vyjevuje v přítomnosti lásky jako například v písni *Litografie*:

(...)

Čtyřtisící Jom Kipur,

Bůh se k světu přitulil,

ze tmy sněží na struny,

milenci už usnuli.

Ráno po nich zůstala

V proleželé matraci
malá litografie.
Jako stopa ve sněhu,
co tu zbyla po tanci,
než i ji den rozpíje.

Esence sněhu vyjadřuje dokonalost padající z nebe na vše lidské na zemi. Sněhem je Valentina⁷³ („Snášíš se na mě jak sníh na štíty střech.“⁷⁴) – je mluvčího pomíjivým zamilováním, čistou a krásnou láskou, avšak prchavou, mrazící. Velmi časté prolínání náboženské a milostné linky tvaruje intimitu textů. Mezi další motivy formující duchovní příznak patří kromě Boha motivy svatých či motiv anděla. Všechny tyto motivy se obvykle vyskytují v běžné realitě, anděl se například odhaluje v tvaru střepů rozbité výlohy⁷⁵. Motivы zastupující sakrální svět ten lidský přesahují, představují pro něj jistý ideál, avšak mezi těmito světy je jen zdánlivá hierarchie, božskost je definována či podmíněna lidskostí („Posvátno, které se nesmí zmazat od hoven, smrdí. Posvátno, které potlačuje úsměv, je k smíchu.“⁷⁶).

Skrze profánní rovinu je v albu zobrazován zejména vztah mluvčího k sobě samému. Mluvčí se vykresluje jako nízký, pudový, sobecký tvor, v několika písních dokonce ne lidský, ale přímo živočišný, jenž může adorovat duchovno, avšak vždy je silně ovládán svou „nízkou“ tělesností:

K Božímu dílu chovám úctu,
zvedám tvá ňadra ke svým ústům,
krev není absinth, tak na co ji ředit,
líbám tě prvně, nejspíš naposledy.

Z huby mi crčí vlčí slina
takhle to končí i začíná,
takhle to začíná i končí
přestaň se dívat do mých očí.⁷⁷

⁷³ Valentina se mimo jiné objevuje i ve sbírce v básni LIV., čímž se textové celky interně propojují.

⁷⁴ *Litografie*

⁷⁵ *XII.*

⁷⁶ *III.*

⁷⁷ *Vlčí slina*

Profánnost či hříšnost je spoluutvářena právě současnou přítomností protipólu posvátného, který je tak postaven do výsměšné pozice. Dalším motivem vyjevujícím lidskou světskost je také alkohol, který se opakovaně objevuje v písních i v básních. Album mu dokonce „věnuje“ celou jednu píseň (*Alkohol*), jež téma komplexně zpracovává – alkohol je v ní viníkem sebeničení mluvčího („nejstrašnější z chtíčů je chtít se zlomit v zámku“⁷⁸), mluvčí je pod mocí pudové lásky k němu („dva srostlí milenci, dva snící symbionti“⁷⁹). Ve sbírce je téma alkoholu naznačováno v určitých verších, jako by album nabízelo téma a sbírka konkrétní vzpomínku, v které se téma vyjevuje:

XL.

(...)

Konečně ses přestal ostýchat
nechat ztroskotat
všechny ty cizí představy o tobě.

Ale to už jsi byl zase ožralý.

Zmíněné motivické krajnosti – náboženský, lyrický tón a hrubost, profánnost či syrová expresivita – ztvárnují mluvčího pocit ze života v dospělém těle a ve světě dospělých těl. Vyjadřují na jedné straně agresivitu a chtíč (alkohol, sex, moc, zvířecost) a na druhé schopnost zralejšího pohledu na duchovní podstatu života (víra, naděje, sebereflexe, sebekontrola).

Co se týče básnických prostředků, v obou textových celcích se často objevuje personifikace v souvislosti s časově-meteorologickými jevy (noc mění krev⁸⁰, den rozpíjí sněhovou stopu⁸¹, „Mlhu tvé paměti rozhrabují zdvižené pracky středohor“⁸²) či přirovnání („Vymátořiš ses jak dítě z matky“⁸³, „Přiléhat ke světu jak letní šaty ztěžklé deštěm“⁸⁴). V souvislosti s obrazotvornými složkami obou celků je však zásadní otázkou, zda k nim jako recipient přistupovat se stejnou pozorností a zda jim přičítat stejnou váhu. Básně předávají významy skrze komplexitu celku, je obtížnější porozumět významům jednotlivých básní, pokud je čteme izolovaně od ostatních textů sbírky. Často k významům dospějeme skrze

⁷⁸ *Alkohol*

⁷⁹ *Alkohol*

⁸⁰ *Sladkost*

⁸¹ *Litografie*

⁸² *XXVIII.*

⁸³ *XLVII.*

⁸⁴ *Teorie dospělosti*

proběhlý čin nebo děj (například v básni *III.* můžeme anděla s uraženými křídly interpretovat jako padlého anděla, tedy d'ábla), sebereflexí (jež se odehrává prostřednictvím vzpomínání, vyprávění a úvahy) událostí se mluvčímu zobrazují jinak málo uvědomělé skutečnosti či vlastnosti (například v básni *XIV.* si skrze vzpomínku z dětství uvědomuje své možné zbavování se odpovědnosti) a jak už bylo zmíněno, na básnických významech značně závisí typografická stránka textů.

Významy v písňových textech naopak nejsou závislé na kontextu alba, nepřekračují rámce jednotlivých textů. Sémantické sítě textů nejsou rozloženy do velkých ploch, protože performance textu (píseň) vnímáme v lineárním čase a méně snadno si propojíme významy vyskytující se daleko od sebe. Texty spočívají zejména na předávání asociací, obtížně se významově ujednocují, v textech se neodehrávají příběhy, které bychom po poslechu jednou větou převyprávěli, spíše v nás doznívá určitý pocit, jenž se v průběhu textu utváří zobrazovanými obrazy. Básnický jazyk písňových textů a svět, který zobrazuje, však není jednoduchý, mnohdy působí mnohem komplikovaněji či obsáhleji než v básních, jelikož v básních jsou velmi často užity konkrétní strohé popisy zakončené pointou a ve srovnání s nimi mohou texty písní působit snad více básnicky. Zdá se, že však sbírka ze své podstaty nestaví na „lyričnosti“ a obrazných asociacích, naopak prostým jazykem podává sofistikovaně propojené narace „všední“ skutečnosti, kterými se lze dostat k určujícím okamžikům. Právě v tom tkívá hloubka její výpovědi. Album sugestivními obrazy prezentuje děje, náladu, atmosféru, evokuje „pocit dospělosti“ a ne vždy s nějakou hlubší ambicí a srozumitelným sdělením, avšak v druhé části analýzy je nutné prověřit, zda význam částečně neurčuje hudba. Nabízí se otázka, zda si vůbec můžeme či zda jsme schopni si texty adekvátně vyložit, pokud je čteme na papíře bez jejich hudební složky.

Druhá část analýzy – písňové texty a jejich nahrávky

Pro hlubší pohled do distinkcí mezi principem básně, písně a jejím textovým podkladem je nutné porovnat poslední zmíněné – písňový text a jeho nahrávku. Jak již bylo zmíněno, písňový text a báseň fungují odlišně, v jiném kontextu, s jinými zákonitostmi. Písňový text je oproti básni obvykle formálně sevřenější útvar, existuje v něm více možných úzů (rozdělení na sloky, odlišení refrénu kurzivou apod.). Písňový text primárně slouží jako podklad písně, je zbaven hudby a aktéra, který dodává textu tělesnost a jehož hlas spolu s hudbou dourčuje význam pomocí frázování, dynamiky či rytmu, proto můžeme u písňového textu pocítovat vyprázdněnost či významovou nesrozumitelnost. Přesto, že je podkladem písně, písňový text a píseň jsou samostatné útvary postavené na zcela jiných principech (viz problematika převodu orálních principů do grafických), proto písňový text může svou formou odkrývat zcela jiné významy, než postihuje píseň, nemusí ani nutně přesně sledovat píseň, ať už ve slovním obsahu či například ve frázování. Mezi tím, jak píseň vnímáme při poslechu a jak písňový text čteme bez hudby, tedy může vznikat nesoulad.

V první části analýzy jsem si položila několik otázek týkajících se instrumentální složky písní a jejího vlivu na písňový text. V této druhé části se na ně pokouším najít odpověď, a to v následujících oblastech: rozdíly ve slovním výrazu, rozdíly ve formě, vliv hudby na podobu písní.

Rozdíly ve slovním výrazu

Při četbě písňových textů a poslechu jejich nahrávek lze objevit poměrně značný počet odchylek v textu, čímž písně dokazují možnost transformace. S odkazem na e-mail od Jakuba Čermáka lze písňové texty (v jeho případě) označovat spíše jako podklady pro písně nežli jejich záznamy, jelikož se jejich podoba obsahově liší, a to i po autorově vlastní korektuře – texty nechává variabilní.

V textech se vyskytují změny v jazykové podobě slov. Takové případy se týkají zejména gramatických forem, nejednotného střídání nespisovných a spisovných variant slov. Například v písni *Teorie dospělosti* je užito nespisovných tvarů (nýst si, kterýs apod.), ale touto formou není text vystavěn celý – například sloveso „lézt“ je napsané spisovně, v nahrávce však slyšíme jeho nespisovný tvar (lízt). Již v první části analýzy zmíněná jistá volnost zápisu písňových textů se projevuje i v oblasti pravopisu. V písni *Alkohol* se v předposledním verši písně nachází chyba v diakritice (slovo „nejstrašnější“), ve stejné písni se také objevuje pozoruhodný jev na začátku písně – „kdo z koho“ je zapsáno s hláskou „z“, což lze odůvodnit textem, který na verš

navazuje a svým zněním dourčuje použitou valenci („kdo tady vlastně z koho vylézá a trčí“). Jelikož však zmíněný verš tvoří větu (otázku) a mohl by právě v písemné formě využívat dvojího tvaru („kdo z koho“ (vylézá) a „kdo s koho“), je otázkou, zda užitá hláska „z“ není také nezamýšlenou chybou. Jazykové změny se také týkají spojovacího výrazu „a“, který je často z textu odebrán, či do něj naopak přidáván. Důvodů pro tuto změnu je několik. V případě písně *Policisté* je jedno „a“ při zpěvu přidáno do verše „a stydí se dojet k mámě“ nejspíše kvůli lepšímu vyslovení v rytmu hudby a jedno „a“ je při zpěvu odebráno z verše „a v zapůjčeném svetr“, kde by v sousedství předešlého verše „a nabíhá mu zpozdě“ z hlediska počtu slabik dávalo smysl, ale při zpěvu i v písemné podobě dva stejné spojovací výrazy za sebou nepůsobí dobře. V písni *Alkohol* je také „a“ nejednotně použito ve verších aforistického charakteru „Nejstrašnější z chtíčů/je chtít se zlomit v zámku.“, který bez počátečního „a“ v psané podobě tento aforistický charakter snad více zvýrazňuje. Podruhé, na konci písně, už toto dvojverší začíná samohláskou „a“ tak, jak je to zpíváno v nahrávce. V písni *Tmou* je v opakující se pasáži začínající veršem „Co je svoboda?“ v druhém verši jednotně vypuštěno počáteční „a“ při zpěvu tak, aby oba verše tvořilo pět slabik. Vypuštění či přidání spojovacího výrazu „a“ pomáhá tedy především rytmické složce písní.

Odlišnosti mezi písňovými texty a nahrávkami však mohou být jen znakem záznamu zcela první verze textů písní (soubor písňových textů není určen k publikaci či oficiálnímu zveřejnění, texty tedy nemusí být ve stavu k tomu vhodném⁸⁵). Stejná situace může platit i pro odchylky v užití slov. Soubor písňových textů jako by ukazoval jednu z prvotních verzí textů ještě před jejich hudební úpravou a uvedením před publikem. Ve většině písní se vyskytují textové mutace – přidání textu, vynechání textu, změna textu, přehození textu.

Výrazné změny se projevují v písni *Tmou*. Písňový text neobsahuje některé pasáže, které společně formují pocit písně – konkrétně verš „ještě se jakoby naoko rozlobíš“ umístěn mezi verši „uložíš dcerku do postele“ a „pak vše zničíš“ a celý závěr písně, v kterém se opakují refrénové části („Co je svoboda?...“ a „Brodíme tmou...“) s přeměnou v jedné z nich na „Na konci noci jsme se přece kurva nějak dohodli, ne?“, čímž dochází k přeměně již „ustáleného“ verše, text se znovu obrací k partnerovi dialogu, a to navíc s agresivním tónem. To, že ve zbytku písňového textu jsou refrénové části vždy vypsány, nasvědčuje tomu, že závěr písně byl dokončen až v průběhu tvorby hudby. Je možné, že zmíněné části byly do nahrávky přidány

⁸⁵ Z e-mailu od Jakuba Čermáka: „Teorie dospělosti nevyšla nikdy fyzicky, takže texty neprošly žádnou korekturou atd., našel jsem jen v mailu texták, který posílám v příloze. Přelétl jsem to teď očima a mělo by to víceméně sedět, ale krkem za to neručím, dlouho jsem tu desku neslyšel, na existenci některých těch písní dočista zapomněl (možná se některou alespoň doučím), u jiných zjistil, že je hraju jinak, než jak byly napsány (...).“

například z důvodu prodloužení písně či pro zintenzivnění pocitu písně pomocí reprodukce opakujících částí. I malá přeměna slov „kdo“ na „co“ ve verši „Ale kdo my jsme, abychom chtěli,“ zostřuje význam, depersonifikuje subjekty. V této části je také dobře pozorovatelná interní spojitost s písní *Teorie dospělosti*, která písni *Tmou* předchází. *Teorie dospělosti* je písní o touze, o chtění, naznačuje těžkosti této dychtivosti. Píseň *Tmou* jako by byla jakýmsi dozvukem, trpkým odrazem dospělého života. Zde je již odebráno právo chtít – „Ale co my jsme, abychom chtěli, a co víc chtít než prostě být?“.

Nejvyšší počet odchylek má podobu změny znění textu. V některých písních změna textu nepůsobí na význam – například v nahrávce písně *Litografie* slyšíme místo verše „rozplyne se v páře“ verš „rozpustí se v páře“, což je změna poměrně nevýrazná. Stejně tak v písni *U nás* se ve verši „srůstají ze svých třísek“ mění v nahrávce výraz „ze svých“ na „z vlastních“, nemění se význam, ani změna nezasahuje do rytmu. V určitých případech je ovšem změna textu zjevně učiněna ze sémantického důvodu. V písni *Holobyt* se například mění znění verše „a kolem krku šálu“ na „a kolem očí šálu“, čímž dochází k metaforizaci. Podobně v písni *Hatátitlá* se objevuje změna verše v refrénu z „Co a kdy jsi si to proved“ na „Co a kdy jsi komu proved“, což usnadňuje výslovnost při zpěvu a zamezuje to opakování nelibozvučného výrazu „jsi si“, jenž se objevuje i v předešlém verši „sám jsi si tu zbyl“, hlavně to však pozměňuje význam vzhledem k navazujícímu verši „že bys všem ňák odpustil“. K textové korekci dochází i kvůli rytmickému aspektu – v nahrávce písně *Holobyt* je pozměněn verš „na protější střeše“ na verzi „na střeše protějšího domu“ tak, aby text seděl do rytmu písně.

Kvůli rytmu či intonaci jsou způsobena i různá přehazování textových částí – v písni *Policisté* jsou v nahrávce přehozené spojení „i jemu“ a „přece jen“. Jednou je už totiž v písni výraz „přece jen“ použit na začátku verše, navíc je intonačně zvýrazněn a zpěvák za ním dělá krátkou pauzu. V druhém užití stejného výrazu tedy autor slova přehodil a „přece jen“ zpívá s obdobnou pauzou.

Obsahové změny se projevují v gramatické podobě textů. V písemné verzi je často výraz zapsán spisovně a v nahrávce vysloven nespisovně. Autor tedy nezapisuje vše tak, jak to zpívá. Papír vytváří jiné prostředí, které může způsobovat větší tendence ke spisovné „univerzální“ formě, jež je pak upravována (interpretována) orální realizací, tedy změnou na nespisovné tvary či fonetickou proměnou – výslovností určitých slov, která se podílí na emocionální působivosti písní. Odchylky jsou pozorovatelné i v jazykovém obsahu, ke kterým dochází především kvůli rytmu, výslovnosti či významu. Vzhledem k častým odlišnostem mezi texty a nahrávkami působí texty jako prvotní verze před přidáním jejich hudební složky, tedy vytváří dojem, že nejsou psané spolu s hudbou, nýbrž že jsou texty do hudby dosazeny ex post a podle ní a podle

zpěvu upravovány. Texty jsou samozřejmě psané jako písňové, obsahují rýmy, ovšem ne vždy sedí počet slabik do tempa písně – to autor upraví při tvorbě kompletní písně, například přidá či odebere slovo, které nevyhovuje rytmu či intonaci, změnu však ne vždy zaznamená v písňovém textu. Tomu, že texty svou formou ne vždy odpovídají tomu, jak jsou zpívány, skutečnosti, že bychom je po poslechu mohli do veršů zapsat jinak, lze přisuzovat jistý básnický rys.

Rozdíly ve formě

Distinkce mezi četbou písní a jejich poslechem se projevují zejména na formě, jakou je jejich obsah prezentován. Způsob, jakým jsou textové kvality realizovány v nahrávce, demonstruje odlišné prostředí a funkce psaného a orálního principu. Nejprve je nutné pozorovat, jak je obsah písně formálně zapsán a poté jak se tento zápis liší od jeho realizace hlasem.

U písňového textu lze rozlišit dva druhy jeho zápisu. První druh lze definovat jako typ navigační. Takový typ je charakteristický zejména pro texty zpěvníků, které jsou obvykle zapisovány spolu s notací písně a všemi prvky orientující čtenáře k tomu, kdy, co a jak zpívat, jeho funkce je tedy závislá na zpěvu, vybízí čtenáře k realizaci textu. Druhý typ zápisu písňového textu funguje spíše jako podklad či záznam textového obsahu písně, nutně nezaznamenává vše, co píseň zprostředkovává, funguje tedy více samostatně – literárně, a hlavně je ve své podstatě variabilní.

Při analýze formálních odchylek je nutné přihlížet k tomu, že texty *Teorie dospělosti* vykazují znaky druhého zmíněného typu zápisu. Znamená to, že při čtení nedostáváme žádné informace o hudební podobě textu. Písňové texty *Teorie dospělosti* nezaznamenávají zvukové prvky realizované v nahrávkách – pískání, řev, nevýznamový zvuk „lala“. Refrény zapisovány jsou, avšak v případě, že jsou zpívány vícekrát za sebou, není uveden přesně počet jejich repetič, stejně jako jiná opakování melodických motivů (zopakování strof nebo určitého slova). Texty jsou úspornější, nejsou přesnými záznamy, a umožňují tak svobodnější interpretaci zpěvem.

Veršová strukturace textů se ne vždy shoduje s tím, jak jsou texty frázovány zpěvem. Členění psaných textů je výrazně závislé na určité představě strof a rýmovosti veršů či asonancí. V tomto smyslu vykazují texty alespoň částečnou pravidelnost a zdá se, že systém, v kterém jsou texty psané, funguje zcela samostatně. Rozdělení veršů skutečně ne vždy odpovídá nádechům, melodickým celkům, pauzám či různým důrazům odrážejících se ve zpěvu, avšak

vliv hudby se v něm projevuje. Například v písni *Pasáček souček* jsou první dva verše prvních dvou strof zjevně ovlivněné frázováním při zpěvu, avšak třetí verše těchto dvou strof už frázování neodpovídá, jelikož ve zpěvu slyšíme pauzu po slovech „maso“ a „míra“, v textu však tato slova členění nerozdělují a jsou spojené do logicky textového celku jednoho verše. Verše pouze s jedním slovem jsou přitom v souboru textů časté a obvykle právě odráží frázování při zpěvu. Vliv hudby na frázování textů je patrný také v grafickém ztvárnění – například v písni *Teorie dospělosti* je mezi dvěma dvojveršími (která jako by tvořila jednu strofu) grafická mezera, jež se shoduje i s pomlčkou ve zpěvu:

Ztrácet se v příběhu

a nacházet se v odmlčení,

furt se rvát za něhu

a pak válčit s odpuštěním.⁸⁶

Příklad písně, která se členěním veršů shoduje s tím, jak jsou verše zpívány v nahrávce, je píseň *Sladkost* – na konci každého verše zpěvák klesne hlasem, melodické celky tedy odpovídají rozdělení veršů v textu. Naopak píseň *Teorie dospělosti* ukazuje odlišnost ve frázování. V nahrávce zpěvák více spojuje slova, text působí skoro jako rap či smršť slov, a pokud bychom zapisovali verše podle nádechů či intonačních poklesů, verše by byly mnohem delší. Písenný text je rozdělen do větších úseků na kratší verše, avšak tím se snad dosahuje oné rychlosti (verše působí úsečně a vedou čtenáře v tempu). Frázování je tedy rozdílné, avšak text i zpěv dosahují podobného efektu.

Vliv hudby na podobu písni

Hudební složka má důležitou schopnost pozměnit celkové vyznění písně (například písňový text zesmutnit, zironizovat apod.). V určitých případech texty písni pracují s významotvornou schopností hudby, a tak se některé významy, které pouze z textu nepochycujeme, ozřejmují až poslechem písně. Takovými významotvornými faktory jsou například nezapsané zvuky, změny dynamiky či melodie v určitých úsecích písně. Příklady lze najít v mnoha písničkách Čermákova alba.

⁸⁶ *Teorie dospělosti*

Píseň *Litografie* jsme již označili jako píseň bez refrénu, avšak její hudební složka toto tvrzení vyvrací tím, že zahrnuje do písně zpěvákovo pískání. Sloky písně nesdílí jednu pevně danou melodii, *Litografie* má mnoho nuancí, avšak melodie pískání se opakuje ve stejné formě, v jistém smyslu tak nahrazuje slovní refrén a sdílí s refrénem vlastnost vyvažovat množství obsahu/významů slok jejich rozložením v čase písně. Kromě pískotu se v Čermákových písních objevuje často také křik. V písni *Pasáček souček* má zásadní významotvornou roli, jelikož se objevuje za verši „Můj Bože, slyš, /co slovy nevypovím...“. I další písně jsou podbarveny různými zvuky, skřeky a výkřiky, což neustále vytváří dojem syrovosti, zvířecosti, zobrazení člověka v čiré tělesnosti. Všechny tyto zvukové projevy dotváří celkovou sémantiku písně.

Hudební doprovod může mít výrazný vliv i na větnou intonaci. Pak mohou nastat nejasnosti v porozumění sémantickému významu, například když ze zpěvu není rozlišitelná tázací věta, avšak v písňovém textu je značena – např. v písni *U nás* („Někdo v nás zlo zapomněl,/anebo jsme ho sami/vytvořili z típlých slov/s hlavou k zemi/pod hvězdami?“). Jistým významotvorným faktorem je také prostředí, které vytváří přechody mezi písněmi. Album *Teorie dospělosti* pracuje s kontrasty mezi písněmi, střídají se tempa písní i celkové ladění, což může naznačovat určité napojení na téma alba – téma dospělosti. Vliv na význam, který album předává, mají tedy i místa přechodu, místa „mlčenlivá“.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala útvarům básně a písni a snažila se nejprve o teoretické vymezení jejich vztahu a následně o praktickou analýzu konkrétních (dosud nereflektovaných) textů Jakuba Čermáka. Mým cílem bylo sledovat, jak zvolené dva způsoby vyjádření fungují, a to v co největší komplexitě, proto jsem Čermákovy písňové texty posuzovala i z hlediska performační a hudební složky, pohledem kognitivní poetiky. Práce představuje jakési připomenutí, že přílišné teoretické hranice vědních disciplín nám mohou zamezit cestu k poznání něčeho pozoruhodného na zdánlivě nesourodých jevech.

Mezi zvolenými útvary nemusí být značných rozdílů, avšak to, co by je mohlo odlišovat, je faktor jejich prezentace. Z toho důvodu jsem v rámci vymezení teoretického východiska pracovala s teorií orality a psanosti dle Waltera Jacksona Onga. Znaky orality a psanosti jsem se pokoušela konfrontovat s cílem nalézt distinkce, které by sloužily jako teze pro interpretační analýzu. Za hlavní oblasti, v nichž jsem pozorovala odlišnosti, jsem si zvolila kategorii autora, recipienta a formy útvaru. Skrze orální realizaci písni se nese mnoho faktorů, které se podílejí na diferenciaci mezi básní a písni. Výrazným rozdílem je tendence pociťovat u písni jakési intenzivnější zpěvákovo vlastnění – jako by píseň více žila s ním a vztahovala se k jeho osobě, což podporuje také to, že zpěvákova performance (a interakce s divákem) nese velký podíl na interpretaci celé písni. Báseň je naopak otevřená interpretaci čtenáře a postava autora se do básni propisuje slaběji.

Znakem orality projevujícím se na útvaru písni je nekompromisní prchání, neschopnost zachytit píseň v simultánní podobě, proto je také třeba, aby měla určité funkční zákonitosti, které nám její vnímání usnadní (opakování, refrén, délka apod.). Zaneseme-li píseň na papír, její fungování se v mnoha aspektech promění – mizí instrumentální zvuk, odchází zpěvákova tělesnost (v relaci s tím se může proměňovat znění i vyznění textu) a otevírá se nám k reflexi prostřednictvím metody „close reading“.

Tuto metodu jsem také aplikovala při textové analýze básnické sbírky *Středohoří* a hudebního alba *Teorie dospělosti*. Přikládat písňovému textu schopnost samostatné existence i bez jeho hudební složky a nominovat ho do role básnického textu, je velmi komplikované a riskantní rozhodnutí. Ke své textové analýze jsem si zvolila písni a básni jednoho autora, čímž jsem si přiblížení útvarů v jisté míře ošetřila.

Prostřednictvím textového rozboru sbírky a alba jsem objevila společné linky – v obou souborech se projevuje výrazný rys orality (z pohledu stylistiky „psané mluvenosti“), oba se výrazně propojují v tématech a v obou hraje důležitou roli distinkce sakrální-profánní. Petr

Hruška charakterizoval poezii Ivana Martina Jirouse jako „*pokus s celým svým jménem opravdu vstoupit do textu tak, jako se vstupuje do hospody nebo do kostela, tedy pro vlastní slabost a vlastní sílu.*“⁸⁷ Po důkladném studiu Čermákovy tvorby si odvažují tuto charakteristiku přenést i na dílo Jakuba Čermáka, odráží se v něm totiž nejen často využívané pólové polohy svatého a všedního, ale i silně pociťovatelná osobní angažovanost a snaha se skrze kritický a přísný přístup k sobě samému probojovat k něčemu vyššímu.

Čermákova výpověď stojí primárně na slovesné váze. Někdy na svých koncertech prokládá písně čtením básní ze svých sbírek či dokonce písňových textů. Z jeho přístupu se zdá, že sdělení písní i básní vnímá obojí jako poezii, nevytváří mezi nimi propast, v jeho básních i písních můžeme nalézt podobné verše či obraty, konstruuje ve své tvorbě intertextualitu.

Přestože rozbor písňových textů naznačuje, že primární je pro Čermáka text, je však zásadní skutečností, že pomocí hudby může text předat jinak, realizovat ho právě orálně, vyslovit ho živě v konkrétní moment konkrétnímu člověku, což se propisuje i do obsahu textů – obecně se v nich projevuje větší zaměření na sdílnost, jinak také texty fungují subjektivně.

Písňové texty alba *Teorie dospělosti* nesuplují záznamy, nejsou druhem textu, který by sloužil jako instrukce ke zpěvu, tím se přibližují básním. Avšak písňový text bez hudby a píseň vcelku se zdají být v případě Čermákovy tvorby zcela jiným typem sdělení, jelikož zvukem Čermák dotváří velkou část sémantiky, zintenzivňuje výpověď textu či dokonce tvoří jeho zcela jinou tvář.

*Nevidím zásadní rozdíl mezi stiskem ruky
a básní ... A mimoto přece existuje, na každém lyrickém nároží,
experimentování s takzvaným slovním materiálem.*

*Básně, to jsou i dary –
dary pozorným. Dary obsahující osud.*⁸⁸

Paul Celan

⁸⁷ Hruška, Petr: (Ne)lyrický subjekt Jirous. In Ivan Martin Jirous: *Magorova mystická růže*. Brno: Vetus Via, 1997.

⁸⁸ Celan, Paul: *Sněžný part*. Přeložil Ludvík Kundera. Praha: Odeon, 1986.

Seznam literatury

Primární literatura

Čermák, Jakub: *Středohoří*. Brno: Ears&Wind Records, 2018. ISBN 978-80-270-6810-4.

Čermák, Jakub (Cermaque): *Teorie dospělosti*. Nahráno ve studiu JÁMOR, režie Ondřej Ježek. Brno: Ears&Wind Records, 2018.

Sekundární literatura

Agamben, Giorgio: *The end of the poem*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Celan, Paul: *Sněžný part*. Přeložil Ludvík Kundera. Praha: Odeon, 1986.

Čermák, Jakub: webové stránky, 2023. Dostupné z: <https://www.cermaque.eu/>. [cit. 2023-11-20].

Eckstein, Lars: *Reading Song Lyrics*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2010, 210 s.

Frith, Simon: Why do songs have words (1987). In *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (Ashgate Publishing, 2007), s. 209–239.

Fukač, Jiří: Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií. In Pečman, Rudolf: *Hudba a literatura: Symposium ve Frydku-Místku 20.-21. listopadu 1981*. Frýdek-Místek: Okres. vlastivěd. muzeum, 1983.

Hartman, Charles O.: “The Criticism of Song.”. *Centennial Review* 19, 1975, č. 2, s. 104, 102.

Hruška, Petr: (Ne)lyrický subjekt Jirous. In Ivan Martin Jirous: *Magorova mystická růže*. Brno: Vetus Via, 1997.

Jakub Čermák [online], poslední aktualizace 6. 1. 2023 [cit. 20. 11. 2023]. Wikipedie. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jakub_%C4%8Cerm%C3%A1k

Janoušek, Pavel: *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2012.

Klimešová, Eva: *Písňové texty v současném českém šansonu – Radka Vranková alias Radůza*. Olomouc 2010. Bakalářská práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky. Vedoucí práce: Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.

Kožmín, Zdeněk a Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psiho vína: česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Books, 1998.

Lukeš, Jan: Text versus poezie? In: Vlasák, Vladimír a Semelková, Jana: *Československá rocková poezie 1959-1989*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010.

Merta, Vladimír: *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990.

Nešpor, Zdeněk R.: *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60. - 80. let.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.

Ong, Walter J.: *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč.* Praha: Karolinum, 2006.

Pistorius, Vladimír: Filkovi na kalhoty. Příspěvek k teorii písňového textu (1984). In *Lidé města* 22, 2020, č. 1, s. s. 83–110.

Prokeš, Josef: *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století.* Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Ramazani Ramazani, Jahan: *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song and the Dialogue of Genres.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

Roubaud, Jacques: Prelude: Poetry and Orality. In *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound.* Ed. Marjorie Perloff and Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, s. 18

Stašová, Ema: Písně a texty současných českých písničkářů (Studentská studie). In *LitENky (Literární novinky)*. [online]. Vloženo 5. 3. 2009. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2329/sablona-tisk.html>

Stýblová, Hana: *Role písňových textů v době stagnujícího zájmu o poezii.* Praha 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, Katedra české literatury. Vedoucí práce: PhDr. Ondřej Hník, PhD.

Svadbová, Blanka: Písňový text. In *Čtenář* 43, 1991, č. 7, s. 236–238.

Šenkapoun, Pavel: Písňový text v kontextu literatury. In *Česká literatura* 57, listopad 2009, č. 5, s. 695–710.

Šrajer, Petr: *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989.* Olomouc 2018. Bakalářská práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D. Dostupné z: https://theses.cz/id/0iv2ur/_a_psniki_po_roce_1989.pdf

Teorie dospělosti – o albu *Indies Scope* [online]. [cit. 2024-04-02]. Dostupné z: <https://www.indies.eu/alba/4202/teorie-dospelosti/>

Tváře folku: Cermaque. Pořad vyroben ČT, 2022. [online]. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14823650002-tvare-folku/222254003410008/>.

Zindulková, Klára: Česká folková píseň. O její funkci a úskalích její teoretické reflexe. In *LitENky (Literární novinky)* 8, 30. 11. 2011, č. 1 (51). [online]. [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: <https://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-3097.html>