

Bohemica Olomucensia

roč. 4 (2012)

číslo 4

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2012 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excellence, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Zlepšení publikačních možností akademických pedagogů ve filologických a humanitních oborech FF UP.

Obsah

Studie

ULIČNÁ, Lenka. Jeḳuṭi‘el Zalman ha-Kohen a první nepřímé zmínky o zvukové stránce češtiny, s. 271–278.

BERGEROVÁ, Lucie. Překlad konstrukcí *sans* + infinitiv v díle Borise Viana *Pěna dní*, s. 279–292.

STŘÍTESKÁ, Jarmila – BEDNAŘÍKOVÁ, Božena. Proč jsou vůbec rozdíly v české a slovinské valenční teorii?, s. 293–302.

ZEMANOVÁ, Zuzana. Česká (národní) pověst jako inspirace populárních písní, s. 303–312.

Skici

FIALOVÁ, Alena. Projekt *Česká literatura první dekády 21. století*, s. 315–316.

GILK, Erik. Jáchym Topol: *Kloktat dehet*, s. 317–327.

Recenze a zprávy

BLÁHA, Ondřej. Ignác Jan Hanuš a lingvistika, s. 331–335.

BLÁHA, Ondřej. Moravané v Praze, s. 336–340.

HILDENBRAND, Zuzana. Francouzská publikace o neologismech, s. 341–343.

KUBÍČEK, Tomáš. Jakobson ve struktuře vědy, s. 344–350.

VEPŘEK, Miroslav a kol. Cyklus *Paleoslovenistika dnes* v roce 2012, s. 351–355.

Česká (národní) pověst jako inspirace populárních písní

Zuzana Zemanová

Spojení žánru pověsti s populární hudbou se může na první pohled jevit nepravděpodobně až bizarně. Pověsti, zejména národní, vnímáme podvědomě jako velké a vážné epické celky, jež jsou tradiční součástí školních osnov a pro jejich naučně-výchovný potenciál je žádoucí k nim přistupovat s bázní a úctou. Populární hudbu chápeme pak často téměř v protikladu k tomu: jako oblast krátkých, jednoduchých, převážně lyrických vyjádření bez hlubších intelektuálních přesahů a nároků na posluchače, s funkcí primárně zábavní.¹ Obě tyto charakteristiky jsou ve skutečnosti spíše vžitou představou než odrazem skutečnosti; dokládá to mimo jiné právě fakt, že v československé populární hudbě v průběhu 20. století nacházíme celou řadu odkazů na známější i méně známé národní či místní pověsti. Někdy mohou mít podobu jen drobné literární aluze, která není dále nijak podrobněji rozpracována (často se objevuje např. motiv dívčí války jako metaforické pojmenování komplikací v partnerských vztazích), předmětem naší pozornosti však budou písňové texty, které tento rámec přesahují, otevřeně se hlásí k návaznosti na svůj inspirační zdroj a různými způsoby s ním vedou dialog.

V historii naší moderní populární hudby² je jedním z prvních příkladů takového zpracování *Píseň strašlivá o Golemovi* s textem Jiřího Voskovce a Jana Wericha z divadelní hry Osvobozeného divadla *Golem* (prem. 1931). Voskovec a Werich převzali z původní pověsti³ postavu Golema a jeho tvůrce rabiho Löwa, vytvořili však s uplatněním humoru a nadsázky zcela nový příběh, v němž přiřkli tajemnému Golemovi lidské vlastnosti včetně schopnosti milovat. Epický rozsah, „katastrofická“ fabule, záměrně stereotypní melodie a ostatně i název skladby implikují dojem parodie na kramářskou píseň; stejně výrazné jsou i prvky parodie na komerční milostné šlágry. Nabubřelou sentimentalitu a prostoduchost této hudební (či v širším pojetí i literární a filmové) produkce zesměšňují Voskovec s Werichem už samotným příběhem – hliněná obluda se zamiluje do rabínovy tety, zhrzeně zabije ji i svého soka v lásce a nakonec volí dobrovolnou smrt utopením, resp. rozmočením. Parodickou funkci má zároveň i užitý jazyk, kombinující velmi knižní tvary („zahubiti“, „žít mi nelze“, „řka“) s rozjívenou mluvou pražské periferie („měl vzteka“, „na oficiři byla divá“). (Ježek – Voskovec – Werich, 1993, s. 58n).

¹ Problematiku stereotypů a předsudků v chápání populární hudby mezi laickou i odbornou veřejností sledoval např. Vladimír Karbusický či Lubomír Dorůžka, dlouhodobě se sociologii pop music věnoval Josef Kotek. Srov. KARBUSICKÝ, Vladimír (1968). *Mezi lidovou písní a šlágrelem*. Praha: Editio Supraphon; DORŮŽKA, Lubomír (1981). *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta; KOTEK, Josef (1990). *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton.

² Moderní populární hudbou rozumíme výslednici střetávání evropské hudební tradice s prvky afroamerického jazzu, k němuž intenzivně dochází až po první světové válce, staršími prameny se proto ve svém článku nezabývám. Podrobné terminologické vymezení podává MATZNER, Antonín a kol. (1980). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Editio Supraphon, s. 233–285.

³ V tomto i následujících příkladech vycházím z novějšího kritického vydání *Starých pověstí českých* (JIRÁSEK, Alois (2001). *Staré pověsti české*. Praha: Lidové noviny). Jiráskův soubor pověstí se jakožto nejvydávanější a zvláště v poválečném období institucionálně preferovaný pravděpodobně stal zdrojem materiálu i pro autory a texty, o nichž bude pojednáno dále. Výjimkou je píseň Petra Ulrycha a Ladislava Kopeckého *Prádko a lovy*, inspirovaná pověstí o Oldřichovi a Boženě, neboť tuto pověst Jirásek do své knihy nezařadil. Uvádí ji ale např. August Sedláček (SEDLÁČEK, August (1898). *Sbírka pověstí historického lidu českého*. Praha: J. Otto) a pověst je dobře známa z četných adaptací výtvarných, divadelních apod.

Zatímco předválečné texty V + W se vyznačovaly bohatstvím alegorií, metafor a opisných pojmenování, v textech z období amerického exilu, které se k nám dostávaly prostřednictvím rozhlasového vysílání a v podobě rozhlasových nahrávek se také dochovaly, ustupuje estetická stránka etickému poslání, důraz je kladen především na naléhavost sdělení a jeho předání adresátovi v co nejčitelnější podobě. Charakteristické pro tyto písně je využití již dříve vzniklých, publiku dobře známých písní (většinou z vlastního repertoáru V + W s melodií Jaroslava Ježka) jako předmětu textové aktualizace. Kromě nekompromisních satir na protektorátního ministra školství a osvěty Emanuela Moravce (na nápěv *Babičky Mary* a *Pochodu stoprocentních mužů*) či prezidenta Háchu (*Hej, pane Hácha* – původně *Hej, pane králi*) tímto způsobem vznikli také *Blaničtí rytíři*. Z pověsti autoři převzali základní motiv – spící vojsko, které se probudí, až bude třeba, a zachrání ohrožený národ. Blanickými hrdiny se v interpretaci V + W stávají tisíce obyčejných lidí, kteří se snaží nacisty poškodit vědomou liknavostí či přímo sabotážemi v protektorátních továrnách. Voskovec s Werichem poukazují na to, že nejen na frontě, ale i v relativním klidu Protektorátu se bojuje, a vzdávají poctu domácímu odboji i v jeho drobných, nenápadných formách. S laskavou ironií konfrontují tupost nacistických pohlavářů a jejich přísluhovačů, kteří upachtěně kopou motykou na Blaníku ve snaze dopadnout bájně rytíře, a důvtip těchto „rytířů“, zanechavších v Blaníku po sobě jen prostořeký vzkaz: „Jak jste začli kopat / neměli jsme k spánku klid / tak jsme se šli dospat / trochu mezi lid.“⁴ (Voskovec – Werich, 2005).

Píseň strašlivou o Golemovi posluchačům připomněl v roce 1964 Jiří Suchý a Jiří Šlitř vtípnou aktualizací s názvem *Golem* (Suchý – Šlitř, 1993, s. 38n). Na rozdíl od V + W umístil Suchý ústřední postavu do naší současnosti, zabíráje se po způsobu šíleného vědce problematičností jejího opětovného sestrojení („hlavu nahoře / nohy dole má“), oživení a myšlenkou na to, co by si takový Golem v soudobé společnosti počal („naučí se od mé ženy líbat pana Sýkoru / ode mě pak zdravit členy uličního výboru“). Spíše než závažnou výpověď se píseň stává hravou poctou Osvobozenému divadlu, k jehož odkazu se divadlo Semafor otevřeně hlásilo, aniž by se ovšem stávalo jeho epigonem. Kromě shody v námětu je návaznost na V + W explicitně signalizována zapojením úryvku z *Písně strašlivé o Golemovi* v závěru. V určitém protikladu k tomu a snad jako připomenutí skutečnosti, že Semafor se snaží být i přes veškerou úctu ke svým předchůdcům především sám sebou a hovořit ke svému publiku současným jazykem, koncipoval Jiří Šlitř hudební složku *Golema* jako příspěvek k rodícímu se československému beatovému hnutí. Inspirační vlivy soudobého rocku sice skladatel uplatňuje, současně však s nimi tvůrčím způsobem polemizuje (např. nadužívání charakteristického citoslovce „jé“ tu s přihlédnutím k směšnohrdinskému ztvárnění kanonické školní látky působí až parodicky).

Zatímco všechny písně dosud uváděné vznikaly izolovaně, náhodně bez snahy vytvořit větší tematicky jednotný celek, v průběhu let 1975 a 1976 u nás vyšly překvapivě hned dvě dlouhohrající desky, které se záměrem adaptovat písňovou formou české a moravské pověsti naopak pracovaly od prvopočátku: *Meč a přeslice* Hany a Petra Ulrychových (s texty Ladislava Kopeckého) a *Staré pověsti české*, na nichž se z podnětu textaře Jana Krůty podílelo několik skladatelů, hudebních těles a interpretů (např. Václav Neckář, Petr Spálený či skupina Modrý efekt). Snad trochu kuriózně může působit fakt, že v obou případech došlo k propojení tematiky potenciálně vnímané jako uzavřená, dávno minulé kapitola našich dějin i písemnictví s ryze současným žánrem tzv. koncepčního alba –

⁴ O exilové tvorbě V + W viz např. KOURA, Petr (2008). Kdo se směje, ukazuje zuby. *Dějiny a současnost*, roč. 30, č. 10, s. 30–33; KOTEK, Josef (1990). Osvobozené divadlo za války. In: Týž. *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton, s. 345–362.

charakteristickým jevem v rockové hudbě 70. let, který se v rovině textů obvykle vyslovoval k vážným aktuálním problémům civilizace, soužití člověka a techniky apod. (ve světě např. skupiny Pink Floyd, u nás Progress Organization či Olympic). Jak si však ukážeme dále, svůj vnitřní smysl to mělo, neboť i tak na první pohled odtažitá látka, jako jsou pověsti, mohla nést velmi aktuální poselství. Zároveň je třeba uvést, že co se týče zpracování tohoto typu materiálu do podoby koncepčního alba, nejednalo se v polovině 70. let o úplnou novinku. Jako určitou předzvěst *Meče a přeslice* a *Starých pověstí českých* můžeme vzhledem k žánrové příbuznosti chápat album *Šípková Růženka* skupiny Rebels (1967), jež obdobným způsobem využívalo tematiku známých pohádek, a tedy lze konstatovat, že uplatnění žánrů lidové slovesnosti v rockové hudbě mělo u nás už vybudované určité zázemí.

Zaměříme-li se již konkrétně na počín sourozenecké dvojice Ulrychových, *Meč a přeslice* (1975) v mnohém navazuje na jejich předchozí monotematické LP *Nikola Šuhaj loupežník* (1974) inspirované baladickou prózou Ivana Olbrachta. „Nikola byl průlom do normalizační vozové hradby. Normalizátoři si se soudruhem Olbrachtem nevěděli rady (...),“ vzpomíná Ulrychův spolupracovník Ladislav Kopecký (Plocek – Ulrych, 1999, s. 96). Využitím díla protežovaného spisovatele se podařilo uvolnit složitou situaci, v níž se Petr Ulrych vzhledem ke svému vystupování v době srpnové okupace ocitl po roce 1969, rozhodně však nešlo o akt samoučelný. Ulrych jako skladatel a zde i textař v jedné osobě nezřídka s Olbrachtovým pojetím polemizuje, akcentuje motivy spíše intimní než sociální a oproti heroickému pojetí zbojnickví vyzdvihuje sílu lásky.⁵

V porovnání s nenucenou lehkostí a nápaditostí *Nikoly Šuhaje loupežníka* působí *Meč a přeslice* poněkud usedleji a vážněji. Jako by se textař Ladislav Kopecký zalekl rozměru a tíhy Jiráskova díla, přistupuje ke zpracovávanému materiálu s velkou opatrností a vlastní tvůrčí vklad spíše potlačuje. Z českých a moravských pověstí vybírá převážně pověsti národní, méně pověsti lokálně spjaté se starou Prahou (*Žito kouzelník*, *Díra ve stropě /Faust/*, *Housle a mříž /Daliborka/*) či jiným místem (*Bílá paní*). Ve většině případů je zachována věrnost původnímu příběhu. Epická linie je buďto ve zkratce písňovou formou převyprávěna, nebo je z ní vytčen a rozvinut hlavní prvek. Je zřetelné, že textař klade důraz na motivy jako statečnost (*Než si namaluješ erb /Bruncvík/*), sílu jednotlivce a nepokořitelnost svobodné myšlenky (*Housle a mříž*), soudržnost (*Jen dvě slova /Svatopluk/*), varování před zdánlivě jednoduchými řešeními (*Díra ve stropě*). Kumulací těchto motivů a jejich zpracováním písně získávají charakter jakéhosi poselství, které je možné číst různými způsoby – tradičním, jenž vztahuje smysl pověstí do kontextu celonárodního společenství a v tomto směru je také interpretuje, a individuálním, kdy recipient může význam sdělení aplikovat na sebe sama, svůj život a své vlastní jednání. Není vyloučeno, že textař zamýšlel cenzurnímu dohledu podsunout právě první způsob čtení, využívaje přitom gloriolu osobnosti Aloise Jiráska, zatímco vnímavý posluchač – jednotlivec měl dekódovat druhou vrstvu významu, přijmout ji jako oporu v době normalizace a zároveň jako tichou výzvu k čestnému, rovnému životu bez faustovských „smluv s ďáblem“.

Nutnou úlitbou se v tomto směru stala úvodní *Hora Říp* s nezbytnou přítomností motivu lásky k vlasti a především závěrečná píseň *Ať klidně spí* (Ulrych – Ulrychová, 1975), která v úzu tehdejších mírových písní vyjadřuje naději, že válečné konflikty zmizí ze světa, nebude už hrozit „hřích lidí zlobou posedlých“, a tedy blaničtí rytíři budou moci zůstat navždy klidně spát. Dokonce i v této zdánlivě jednoznačně angažované písni však najdeme problematizující moment – verš „spát znamená žít“, který můžeme interpretovat dvojím způsobem. V prvním, ideologicky konsensuálním pojetí funguje

⁵ Polemický přístup k tradičnímu pojetí zbojníka jako hrdiny byl ještě patrnější v jevištní podobě *Nikoly Šuhaje loupežníka* v pražském divadelku Atelier, na níž se kromě Petra Ulrycha podílel režijně Ján Roháč a herecky např. Pavel Landovský.

sloveso „spát“ pouze jako synonymum pro „neválčit“, a tedy „žít“. Pohledem z opačné strany však můžeme identifikovat v binární struktuře verše sémantický rozpor – ztotožnění (aktivního) života a pasivního, nevybojného spánku, které ironizuje či přinejmenším relativizuje zbytek textu a přeneseně i ostatní, ve své době všudypřítomná mírová prohlášení, apely a hesla.

I přes to, co bylo řečeno, je nutné přiznat albu *Meč a přeslice* i místa vtipná a odlehčující. Je to především *Bílá paní*, hudbou i textem imitující éru třicátých a čtyřicátých let a v duchu *Pytlákovy schovanky* rozpustile parodující plytkost a nevěrohodnost filmových milostných příběhů: „Budeme společně / strašiti ve věži (...) Sbor soví potvrdí / že se té lásky své / nikdy nevzdám.“ (Ulrych – Ulrychová, 1975). Podobnou atmosféru má, především díky pěveckému výkonu Hany Ulrychové, také píseň *Prádlo a lovy / Oldřich a Božena / a dětsky přímočarý, bezelstný Žito kouzelník*.

Jan Krůta, textař a ideový původce desky *Staré pověsti české*, postupoval odlišným způsobem než Petr Ulrych a Ladislav Kopecký. Zatímco Kopecký zachovával téměř absolutní věrnost původním příběhům a v souladu s tím vtiskl i užitému jazyku archaický ráz, Krůta se pokusil aplikovat jednotlivé motivy, postavy a události na současnost a vyprávět o nich ze synchronního hlediska, a tedy i živým jazykem. Aby navázal co nejužší kontakt s posluchačem, pojal své texty jako vyprávění otce malému synovi během putování po českých zemích. „Nebudu už tu cestu odkládat. Hned příští léto vezmu ranec na záda, tebe za ruku a půjdem,“ čteme v doprovodném textu v brožuře přiložené ke gramodesce (*Různí umělci*, 1976), a tato slova jsou určena stejnou měrou fiktivnímu dítěti jako reálnému posluchači, respektive čtenáři. Adresnost výpovědi ocenila i dobová kritika: „Krůta hovoří ke konkrétnímu adresátovi, ke konkrétnímu dítěti, kdežto Kopecký se obrací na publikum jako – řekněme – na celou školní třídu,“ srovnal obě pojetí Ivan Rössler (1976, s. 9).

Krůta vycházel vcelku oprávněně z předpokladu, že aktualizace starých příběhů takovým způsobem, a navíc v podání oblíbených zpěváků, osloví posluchače, zejména mladé, mnohem silněji než jejich konvenční interpretace a potenciálně je přiměje seznámit se zpětně i s původními texty pověstí či dokonce s historickými reáliemi. Rozdílnost Kopeckého a Krůtova přístupu demonstruje už vizuální podoba desky: Výtvarník *Meče a přeslice* Oldřich Pošmurný shromáždil na přední i zadní straně obalu sice se vkusem, ale bez zvláštní invence alšovsky stylizované výjevy z dávných dob, naopak Ladislav Nagaj, autor grafického návrhu *Starých pověstí českých*, pokryl celý obal charakteristickou zelení imitující školní sešit, v pravé horní čtvrtině se štítkem obsahujícím název alba.

Ani přes snahu o navození neformální atmosféry domácího rozprávění nejsou všechny skladby stejně přesvědčivé. Jan Krůta, na rozdíl od začínajícího Kopeckého v oblasti písňového textu již etablovaný autor, jako by se pokoušel překonat komplex „pouhého textaře“, místy podléhá pseudobásnickým manýrám a předkládá spíše mechanicky navržené metafory pohybující se na hranici srozumitelnosti než skutečnou poezii („Jak jde tak cítí / kometu v zádech / deštivou noc na Máří / jak jde tak cítí / povadlý nádech / kohoutích barev v září“ v *Pověsti o králi* (*Různí umělci*, 1976)). Jinde naopak sklouzává k banálním, nicneříkajícím frázím, které zato s úmornou pečlivostí opakuje („Mám takové chvíle v životě / kdy si přiznám že vím hodně málo / Mám takové chvíle v životě / kdy vím jistě co bych měl chtít znát“ v *Žitovi kouzelníku* (*Různí umělci*, 1976)). Bohužel stejně jako u *Meče a přeslice* i zde je přítomen „povinný“ vlastenecký epilog *Země česká*, který celku nijak neprospěl.

Po stránce hudební i slovesné je vrcholem alba skladba *Golem*. Podobně jako Jiří Suchý, ale v mnohem širším myšlenkovém rozměru a s vnitřním epickým nábojem se zde Krůta zamýšlí nad

možností objevu a oživení Golema v Praze druhé poloviny dvacátého století⁶. Ne slovní vědci, ale obyčejní kluci jsou těmi, kdo Golemovi porozumí a podaří se jim ho oživit, a když pak Golem začne ve městě rozšlapávat auta a pouštět hrůzu, jsou znovu jediní, kdo ho dokáží v jeho zběsilém konání zastavit: „A jak šel přímo k vltavským břehům / doběhli ho ti malí / olověnky na hraní mu pod nohy vmetli / voda se přes něj valí.“ (Různí umělci, 1976).⁷ Autor oceňuje nápaditost a nebojácný přístup ke světu, který je dětem vlastní a dospělí se jej jen neúspěšně snaží napodobit. Do působivého kontrastu ke Golemovu destruktivnímu řádění a mohutným, leč bezúspěšným policejním manévřům směřovaným k jeho zneškodnění klade Krůta kainerovskými laděný obraz všedního, poklidného pražského dne, který se nezdá být právě probíhajícím dramatem nijak narušen. („A blízko v parku tichém / život šel klidně dál / holku náhle roztěkanou / kluk si namlouval...“ (Různí umělci, 1976)). V *Golemovi* se Krůtovi podařilo přesvědčivě vložit tradiční motiv (včetně závěru, kdy se Golem topí) do kontextu dnešního světa a bez jakékoli známky poučování ukázat, že tam, kde technokracie a hrubá síla jsou směšně bezbranné, důvtip a fantazie mohou přinést východisko.

Píseň *Staroměstský orloj* (Různí umělci, 1976) je jakožto jediná z celého souboru věrným převyprávěním literární předlohy, záměrně zachovává patetizující styl a knižní jazyk. Sleduje příběh mistra Hanuše od okamžiku sestrojení „nejkrásnějšího orloje zemědělu“ až do chvíle, kdy stojí pod svou celoživotní prací oslepený a bezmocný. Nabízí se domněnka, že textař záměrně ponechal děj v minulosti, aby přinutil posluchače přemýšlet o obecné platnosti příběhu, jeho etických aspektech a převoditelnosti do současnosti. Ve středověkých kulisách tak náhle sledujeme veskrze aktuální „drama člověka, který pro společnost udělal dobrou věc a pak – ze sobeckých důvodů – z ní byl vlastně vyrazen.“ (Rössler, 1976, s. 9).

Na kvalitativní rozkolísanosti desky jako celku se podílel i fakt, že hudba vznikala až na hotové Krůtovy texty a každý text zhudebnil a zaranžoval jiný skladatel, zastoupeny byly přitom osobnosti rozmanitých až protikladných žánrových a estetických východisek (Petr Hannig, Pavol Hammel, Radim Hladík aj.). Jan Krůta si však rizika, které to s sebou neslo, byl sám vědom a ještě předtím, než deska vyšla, odůvodňoval své rozhodnutí oslovit různé umělce (převážně z řad vrstevníků a přátel) snahou o dosažení generačně zakotveného, přitom však mnohotvárného pohledu (Krůta, 1975, s. 8).

Přestože *Meč a přeslice* a *Staré pověsti české* vyšly velmi krátce po sobě, vznikaly zcela autonomně a Jan Krůta v době, kdy desku připravoval, texty Ladislava Kopeckého neznal (viz e-mailová korespondence s Janem Krůtou). Přesto se zdá, jako by na několika místech na Kopeckého nevědomky reagoval, překvapující je např. shodné použití motivu hráze⁸ ve zpracování pověsti o králi Ječmínkovi („pole se spiklo s nebem / a vznikla hráz“ na *Meči a přeslici* (Různí umělci, 1976), „prstenem hor tou hrází / jak jde tak cítí / do modrobíla / Ječmínek Hanou vchází“ ve *Starých pověstech českých* (Ulrych – Ulrychová, 1975)). I to, že si oba autoři zhruba z poloviny vybrali stejné náměty (pověst o Horymíru a Šemíkovi, o bílé paní, o Ječmínkovi, o kouzelníku Žitovi, o dívčí válce),

⁶ V textu písně se uvádí, že Golema našli na blíže neurčeném „staveništi v centru Prahy“. Ivan Rössler ve své recenzi *Starých pověstí českých* ovšem tento prostor (možná mimoděk) konkretizuje jako „staveniště metra“. Tato zdánlivě bezvýznamná maličkost nám přináší z dnešního hlediska cenné svědectví o tom, jak výrazně ovlivnila stavba metra život v Praze sedmdesátých let. (Srov. RŮZNÍ UMĚLCI (1976). *Staré pověsti české*. [LP + textová brožura]. Praha: Suprahon; RÖSSLER, Ivan (1976). Klasikové v beatové tunice. *Tvorba*, č. 38, s. 9.)

⁷ Text písně otištěný v příložené brožurě se neshoduje s textem zpívaným na desce, zpívanou verzí však pokládám za výchozí, a tedy ji pro potřeby své práce transkribuji z nahrávky.

⁸ U Jiráskova se tento motiv neobjevuje, stejně tak ani v novějších, poměrně rozšířených adaptacích pro mládež, které mohli mít textaři v 70. letech k dispozici, např. SIROVÁTKA, Oldřich (1960). *Byly časy, byly*. Praha: SNDK; PETIŠKA, Eduard (1973). *Čtení o hradech*. Praha: Albatros; LISICKÁ, Helena (1971). *Z hradů, zámků a tvrzí*. Praha: Svoboda.

když jen ten neznámější, tedy Jiráskův soubor pověstí obsahuje desítky dalších, může v posluchači vzbudit dojem vědomé návaznosti.

Dobové ohlasy obou alb provázely rozpaky, nejkritičtěji se vyjádřil Jan Rejžek ke *Starým pověstem českým* v příloze *UM* deníku *Mladá fronta* v prosinci 1976. V textech *Bivoj*, *Dívčí válka* a *Žito kouzelník* se podle něj Krůta „utekl do třasovisek bodrého žertování dikobrazích blaženek a pivojů“, *Bivoje* navíc recenzent přirovnal k „telecímu oratoriu“ a píseň *Šemíci* označil za nejutrápenější skladbu alba, v níž zpěvačka Zuzana Stírková interpretuje banální text s „nadšením řidičky pražské tramvaje“. Texty samy o sobě jsou podle Rejžka nedotažené, jejich adekvátní zhudebnění však ještě problematičtější (1976, s. 6). Na Rejžkovo sarkastické hodnocení reagoval o tři měsíce později skladatel Petr Hannig článkem *Každý se musí svému řemeslu učit* (1977, s. 6), v němž kritikovi vytkl nedostatek odborného vzdělání a destruktivismus, Rejžek pak na svou obranu vystoupil odpovědí nazvanou *Jde o to jak* (1977, s. 3), která se však *Starých pověstí českých* už týkala jen okrajově a přecházela spíše do osobní roviny.

Přesto Rejžek (1976, s. 6) cenil *Staré pověsti české* o něco výše než „varovný neúspěch Ulrychovců“ *Meč a přeslice* a tentýž názor sdíleli i ostatní recenzenti. Roli tu bezpochyby hrál fakt, že v případě Hany a Petra Ulrychových bylo s čím porovnávat a oproti jejich předchozím albům znamenaly *Meč a přeslice* kvalitativní propad. Počin Jana Krůty naopak kritiky zaujal snahou o nový, alternativní pohled na tradiční téma. Shodli se však na tom, že ani v jednom případě nebyl využit potenciál starých pověstí dostatečně. „Třeba to na třetí pokus konečně už naplno vyjde,“ konstatoval v recenzní rubrice *Mladé fronty* Josef Kotek (1976, s. 6).

Žádná další podobně tematicky koncipovaná deska u nás ale v následujících dvou desetiletích už nevyšla. Teprve v první polovině 90. let můžeme pozorovat pokusy o návrat k této látce v tvorbě plzeňské skupiny Démophobia (album *Plzeňské pověsti, písně a jiné plísně*, 1994; *Vycpávky*, 1999; *Mlýnek*, 2007). Je přirozené, že namísto pověstí národních, které s sebou nesly určité ideologické zatížení z předchozího období, se nyní do popředí dostávají posluchačsky vděčnější, zábavnější a dobrodružnější pověsti místní, většinou s prvky tajemství, nadpřirozenými bytostmi apod. Vzhledem k vývoji v posledních letech, kdy tuto tematiku zpracovává i například populární skupina Čechomor (*Písně z hradů a zámků*, 2010), můžeme konstatovat, že žánr pověsti jakožto inspirační zdroj písňových textů je živý i v jedenadvacátém století.

Literatura

DORŮŽKA, Lubomír (1981). *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta.

HANNIG, Petr (1977). Každý se musí svému řemeslu učit. *Mladá fronta*, příl. *UM*, roč. 33, č. 54 (5. 3.), s. 6.

HORÁČEK, František (1976). Meč a přeslice. *Melodie*, roč. 14, č. 6, s. 189.

HORÁČEK, František (1976). Staré pověsti české – kdo dřív, kdo lépe? *Mladá fronta*, příl. *UM*, roč. 32, č. 289 (4. 12.), s. 6.

CHMEL, Ladislav (1975) Mají společnou lásku. *G: noviny ze světa hudby a zvuku*, roč. 11, č. 1, s. 9.

JEŽEK, Jaroslav – VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan (1993). *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb.

JIRÁSEK, Alois (2001). *Staré pověsti české*. Praha: Lidové noviny.

- KARBUSICKÝ, Vladimír (1968). *Mezi lidovou písní a šlágregem*. Praha: Editio Supraphon.
- KOTEK, Josef (1976). Až na třetí pokus? *Mladá fronta*, příl. *UM*, roč. 32, č. 289 (4. 12.), s. 6.
- KOTEK, Josef (1990). *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton.
- KOURA, Petr (2008). Kdo se směje, ukazuje zuby. *Dějiny a současnost*, roč. 30, č. 10, s. 30–33.
- KRŮTA, Jan (1975). Staré pověsti české. *G: noviny ze světa hudby a zvuku*, roč. 11, č. 7, s. 8.
- KRŮTA, Jan (2012). <Jan.Kruta@seznam.cz> [E-mail adresátce Zuzaně Zemanové <zuzana.zemanova@upol.cz>].
- LISICKÁ, Helena (1971). *Z hradů, zámků a tvrzí*. Praha: Svoboda.
- MATZNER, Antonín a kol. (1980). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Editio Supraphon.
- [otb] (1976). Meč a přeslice. *G: noviny ze světa hudby a zvuku*, roč. 12, č. 7, s. 10.
- PETIŠKA, Eduard (1973). *Čtení o hradech*. Praha: Albatros.
- PLOCEK, Jiří – ULRICH, Petr (1999). *Písň 1964–1999*. Brno: Gnosis.
- RŮZNÍ UMĚLCI (1976). *Staré pověsti české* [LP + textová brožura]. Praha: Supraphon.
- REJŽEK, Jan (1977). Jde o to jak... *Mladá fronta*, příl. *UM*, roč. 33, č. 130 (4. 6.), s. 3.
- REJŽEK, Jan (1976). Základní rámec desky Staré pověsti české z Diskotéky mladého světa. *Mladá fronta*, příl. *UM*, roč. 32, č. 289 (4. 12.), s. 6.
- RÖSSLER, Ivan (1976). Klasikové v beatové tunice. *Tvorba*, č. 38, s. 9.
- SEDLÁČEK, August (1898). *Sbírka pověstí historických lidu českého*. Praha: J. Otto.
- SIROVÁTKA, Oldřich (1960). *Byly časy, byly*. Praha: SNDK.
- SUCHÝ, Jiří – ŠLITR, Jiří (1993). *Píseň o rose*. Cheb: Music Cheb.
- ULRYCH, Petr – ULRYCHOVÁ, Hana (1975). *Meč a přeslice* [LP + textová brožura]. Praha: Panton.
- VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan (2005). *Vítězné „V“* [CD]. Praha: Radioservis.

Old Czech legends as an inspiration for pop music

The aim of the paper is to show possibilities and examples of using old Czech legends as a kind of inspiration in pop music during the 20th century. It is focused especially on two records, which were released surprisingly in the same time (1975–1976), but completely independently on each other: *Meč a přeslice* by famous musicians Hana and Petr Ulrich with lyrics by Ladislav Kopecký and *Staré pověsti české* prepared by lyricist Jan Krůta and several composers, singers and groups like Václav Neckář or Modrý efekt. In spite of the same source of inspiration authors of these LPs approached to the material of legends differently. Kopecký tried to paraphrase the original stories, while Krůta wanted to modernize and update them for contemporary young people. Unfortunately, the both attempts were rather unsuccessful. After that the matter of old legends disappeared from pop music for long time, but came back in 1990s.

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta

Křížkovského 10

77180 Olomouc

zuzana.zemanova@upol.cz