

# O NĚČEM I O NIČEM. PÍŠŇOVÉ TEXTY V ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ JAKO PAMĚŤ SPOLEČNOSTI

*Aleš Opekar*

Zatímco klasická hudba vyjadřuje obrazně řečeno paměť epochy, populární hudba bývá zářezem v paměti desetiletí, konkrétního roku nebo dokonce dne. Vznik písničky *Život je jen náhoda* (1933) bychom například těžko řadili do sešroubované atmosféry 50. let, zatímco pochod *Kupředu levá* (1948) by nepasoval do euforie raných 90. let. *Bratříčku, zavírej vrátka* symbolizuje 21. srpen 1968, *Dopis Svobodné Evropě* (1976) normalizační angažovanost. *Holky z naší školky* (1983) nás vrátí do jednoduchého juchání počátku 80. let a hiphopové vulgarity do konce 90. let. Charakter a podoba písňových textů v české populární hudbě úzce souvisí s proměnami stylově-žánrovými<sup>1</sup> i s událostmi společensko-politickými. Z průsečíku těchto hledisek vyplývá i periodizace vývoje textové složky v české populární hudbě. V této studii se zaměříme v obecné rovině na období 50.–90. let 20. století a podrobněji porovnáme tři české verze zahraničních písní s jejich originálním zněním.

## **Předswingové kořeny**

Připomeňme předswingové kořeny českého písňového textu, tedy období od konce 19. století do 20. let 20. století. Autoři písniček uplatňovaných na malých divadelních scénách (šantány, kabarety, hospodské síně – srov. Kotek 1998: 129), jako byli Karel Hašler, Jiří Červený a další nejen z Červené sedmy, se často vymezovali vůči německé a rakouské kultuře a jejím kořenům: negativně i pozitivně, množstvím jazykových germanizmů, někdy samovolných, jindy parodicky míněných. Převládal vlastenecký patos, lokální patriotismus, komunální satira.

Své místo v oblíbě našly i lidovkové texty jako pokleslá podoba průsečíku poezie lidové i kabaretní (Kotek 1998: 97). Jejich

výhodou byla jednoduchý melodika, umožňující snadnou zpěvnou spoluúčast publika.<sup>2</sup>

Vedle toho ve 20. letech sílí okouzlení kulturou americkou, zvolna poznávanou prostřednictvím dobrodružných knížek, časopiseckých článků, nototisků i ojedinelých živých představení. Vliv Spojených států amerických vzrostl po první světové válce celosvětově a pro mladou Československou republiku s T. G. Masarykem v čele byl silný obzvlášť. Trampské písně dýchají romantickou atmosférou s motivy přírody, dobrodružství, lásky a kamarádství (Kotek 1998: 106). Ideál Divokého západu je transformován do malých osad v malebných zákoutích v okolí velkých měst. Původní kontext je přiznávám oblíbenými španělskými a anglickými slůvky. Několik příkladů za všechny: *Cariboo* (1929 Ztracenkáři, Jarka Mottl), *Vlajka* (1931, Setleři, text Jan Korda), *Až ztichnout bílé skály* (1933, Setleři, text Jan Korda), *Řeka hučí* (1931, text Josef Petro Mucha), *Indiánská láska, Hej šup, námořníci* (obojí text Vladimír Eddy Fořt).<sup>3</sup>

Otiskem amerického vlivu jsou samozřejmě i první moderní taneční písně. Důležitým zprostředkovatelem se pro české průkopníky stala Paříž, kde řada hudebníků včetně Jaroslava Ježka pobývala na stáži. K průkopníkům patřili R. A. Dvorský, E. F. Buriana a jako textaři především Jiří Voskovec a Jan Werich. Většina písní této dvojice vznikla pro uplatnění v rámci her Osvobozeného divadla, nicméně v průběhu času se stala evergreeny. Voskovec s Werichem poskytli příklad, jak se lze vtípně vypořádat s odlišnou rytmickou strukturou synkopované jazzové hudby a českého jazyka.<sup>4</sup>

1. Pokud jde o terminologii, přidržuji se pojmoslovného systému rozpracovaného v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (Matzner – Poledňák – Wasserberger 1993).
2. K nejznámějším a zároveň špičkovým lidovkovým hitům patří polka *Škoda lásky* (Jaromír Vejvoda / Václav Zeman) a tango *Cikánka* (hudba i text Karel Vacek). Valná část masové produkce lidovek vykazovala značnou míru nepůvodnosti a opakování známých motivů.
3. Obsahovou analýzu vybraných trampských textů srov. Tesař 2008.
4. Blíže viz Voskovec – Werich 1934 a Opekar 2008: 164–166.

## Texty nylonového věku

V období swingovém, tj. od 30. do 50. let 20. století, vzniklo za přičinění rozvíjejícího se hudebního průmyslu první, opravdu již univerzální výrazivo populární hudby. Opíralo se o velkokapellové obsazení tanečních a jazzových orchestrů a o zdvořilý projev sólového zpěváka, nevyčnávajícího příliš z řady ostatních členů souboru. V jazyce textů se swingové období projevilo především prvoplánovou milostnou tematikou a ne vždy poučeným vyrovnáním se s přízvuky češtiny a synkopované hudby. Příklad Voskovce a Wericha musel počkat až na další generaci textařů, spojenou s boomem divadel malých forem od konce 50. let.

Swingová éra vygenerovala dvě hlavní osobnosti textařské práce – Jaroslava Moravce a Karla Kozla. Jaroslav Moravec (1917–1954) byl mladší než Kozel a textařské profesi se věnoval až do své předčasné smrti v sedmatřiceti letech. Je například autorem textů k těmto známým písním ze 40. let: *Dívka v rytmu zrozená* (hudba Alfons Jindra); *Hm – hm!..., Je na západ cesta dlouhá* (hudba Leopold Korbař); *Bé – bé* (zde je Moravec i autorem hudební složky).

Karel Kozel (1914–1983) psal texty pouze do konce 50. let, poté se plně věnoval profesi právního úředníka. Nejčastěji spolupracoval se skladatelem Kamilem Běhounkem, s nímž od konce 30. let opatřil textem např. písně *Ráda zpívám hot, Má láska je jazz, Cvrček muzikant*.

Najdou se samozřejmě i další příklady, třeba herec Josef Gruss napsal vtipný text k písni E. F. Buriana *Chlupatý kaktus*, avšak úroveň většiny ostatních tonula v moři průměru.

V 50. letech se pak objevilo několik dalších textařských individualit, které swingový idiom posunuli blíže k nadcházejícím modernějším časům. Moravcův vrstevník Jiří Apl (1917–1990) napsal svůj první text *Několik přání* již v roce 1940, ale jeho hlavní práce je spojena s 60. a 70. léty. Z jeho tvorby můžeme uvést písně *Bumbrlíček* (1954, hudba Karel Krautgartner), *Ona je krásná* (1963, hudba Jan Rimon) nebo *Maria* (1964 na hudbu L. Bernsteina).



*Zdeněk Borovec (1932–2001).  
Foto Milan Homola.  
Archiv Popmusea*

Další osobností je Vladimír Dvořák (1925–1999), známý též jako konferenciér a bavič. Z jeho pera vzešly texty písní jako *Volare, cantare* (1958, hudba Modugno), *Normálně* (1963, hudba Miloslav Ducháč) nebo *O nás dvou* (1965, hudba Pavel Bayerle). V prvním příkladu se jedná o přebásnění italského evergreenu, přičemž refrén byl zachován v původním jazyce. Tento krok dodával zdání světovosti v době, kdy pop kultura spojená s angličtinou byla v totalitním Československu na indexu zakázaných komodit. Píseň *Normálně* je dokladem zcivilnění textů i výrazu zpěváka, k němuž došlo až v 60. letech vlivem divadel malých forem (viz též níže). Poslední příklad pak deklaruje kralování Yvetty Simonové a Milana Chladila mezi pěveckými dvojicemi.

Třetí osobností po Apltovi a Dvořákovi je Zdeněk Borovec (1932–2001), textař, jehož profesionální tvorba překlenuje několik etap od swingu 50. let až k muzikálovým libretům

90. let: *Do starých známých míst* (1955, hudba Vlastimil Hála), *Páni kluci* (1960, hudba R. Allen), *Děti z Pirea* (1962, hudba M. Hadjidakis), *Ztracená bačkorka*<sup>5</sup> (1964, hudba Zdeněk Marat).

### Éra divadel malých forem

Zatímco tuzemská masová média v 50. letech preferovala budovatelskou rétoriku a útěk k romantické lásce a přírodě, 60. léta přinesla změnu: v textech probleskovaly humor a ironie, špína městské ulice i společenské protestní motivy. Vliv americké pop kultury včetně rock'n'rollu, country & westernu a folku se úřadům již nedařilo potlačovat tak jako dříve.

Přemysl Rut (2001: 68) považuje za signifikantní pro dané období výše zmíněnou twistovou písničku *Normálně*, kterou Vladimír Dvořák otextoval pro zpěvačku Pavlínu Filipovskou. Již nejde o kázání zkušeného věrozvěsta nebo věrného milovníka typické pro 50. léta, ale o přirozený projev naivity mládí, normálnosti každodenního jednání a konání. Motivy politické angažovanosti, očekávané od tvůrců ze strany politických orgánů, jsou přítomny, avšak zůstávají v prostomyslné juvenilní rovině (...v roce šedesátém šestém bude všude mír...).

Dříve než mohla takováto rozverná píseň o počínajícím vztahu a tolerantním tatínkovi zaznít v médiích, připravila jí a podobným písním půdu tvůrčí dílna divadel malých forem v čele se Semaforem.

Kořeny Semaforu sahají až k někdejší kapele Akord Club, pro niž začal Jiří Suchý (\* 1931) přetextovávat do češtiny swingové, western swingové a rock'n'rollové skladby. Odtud byl už jen malý krok k vlastní tvorbě. Zejména ve spolupráci se skladatelem Jiřím Šlitrem začaly vznikat písně, které – ač původně míněné pro tu či onu divadelní hru – přerostly brzy do obecně známého a dlouhodobého repertoáru několika generací a dostaly se do obecného povědomí jako součást pomyslné pokladnice národní

5. Onou Lucinkou, která na dvorku ztratila bačkorku, byla textařova dcera, dnes Lucie Stropnická (\* 1956), která se rovněž věnuje textařské profesi.

hudební kultury. Na dané téma bylo již napsáno mnohé,<sup>6</sup> na tomto místě stačí shrnout, že tvůrčí tandem Suchý a Šlitr rozvinul zejména skvělý cit Voskovce, Wericha a Ježka pro adaptaci češtiny na synkopovanou hudbu a navázal v tom nejlepší slova smyslu na celý odkaz Osvozeného divadla.

Na scéně se ještě před Suchým etabloval Pavel Kopta (1930–1988), spolupracující s pražskými scénami Reduta, Na zábradlí, Černé divadlo a proslul šansonovými texty pro Ljubu Hermanovou a Hanu Hegerovou. Od roku 1964 byl textařem z povolání.

S malými divadly byl spojen i Jan Schneider (1934–2014), básník s chuligánskou image, neboť ve své básnické tvorbě používal obecnou (nespisovnou) češtinu, což kontrastovalo s oficiálností dobového jazyka médií i umění. Písň se Schneider snažil pomocí textů naopak kultivovat spisovným jazykem. Od roku 1961 spolupracoval s divadelními scénami od České Lípy přes pardubické Stop Divadlo a plzeňskou Alfu až k pražskému Rokoku. Jeho služeb využili i Na zábradlí a ve Večerním Brnu. Schneider dbal na zvukovost textů a provázanost s mluveným slovem a hlasitým přednesem. Proto před tištěnými publikacemi upřednostňoval, i v případě nezpívané poezie, živý přednes či zvukový nosič (viz LP *Písň a verše* 1966). Mnoho textů napsal pro Waldemara Matušku (*Don diri don, Divoký koně, Volám děšť, Musím dál zpívat*). Je autorem libreta muzikálu *Gentleman* (1967) s hudbou Bohuslava Ondráčka. Řada jeho textů koncem 60. let vyzněla jako zlá předtucha nešťastných událostí (*Rekviem*, 1967, hudba B. Ondráček), jiné se posléze staly přímou reakcí na srpen 1968 (*Soud*, 1969, hudba A. Michajlov).<sup>7</sup> V roce 1969 odešel Schneider do exilu a pracoval v redakci rozhlasové stanice Svobodná Evropa.

6. Srov. např. Kotek 1998: 309–326; Zemanová 2015 (zejména s. 152–154); Opekar 1996.

7. Do kontextu písni reagujících na srpen 1968 dále patří známé songy Karla Kryla, především *Bratříčku, zavírej vrátka*, ale i populární písň jako *Modlitba pro Martu* (nahraná 16. 9. 1968, text Petr Rada, hudba Jiří Brabec), která následně nabyla přímo symbolické platnosti a vrací se při vypjatých společensko-politických událostech (např. listopad 1989).

Jiří Štaidl (1943–1973) začínal roku 1963 v Semaforu, o dva roky později zakotvil s bratrem Ladislavem, zpěvákem Karlem Gottem a dalšími v nově založeném divadle Apollo. Jeden z nejtalentovanějších textařů své doby včas dobře vystihl typ hlasu a zpěvu Karla Gotta, kterému uměl psát texty „na tělo“: *C'est la vie* (1966, hudba J. Klempíř), *Bum bum bum* (1966, hudba L. Štaidl), *Lady Carneval* (1968, hudba K. Svoboda). Otextoval také písně filmového muzikálu Karla Svobody *Noc na Karlštejně* (1973).

Texty písní divadel malých forem nastolily novou poetiku všedního dne plnou legrace a ironie, inspirovanou někdy jen zvukově výraznými rýmy bez logické obsahové konstrukce. Z jejich příkladu a odkazu čerpají tuzemští textaři dodnes.

### **Ohlasy amerických tradic**

Vedle nezadržitelného rozpuku městské popkultury nemizí ani tradiční záliba v romantice amerického Západu. Na oblibu trampských písní z 20. a 30. let navazuje zájem o country hudbu i americké tradice, resp. populární písně, které v USA vznikaly jako autorský ohlas na písňový materiál lidového původu. Aktivním strůjcem českých písňových textů tohoto typu, jejichž vděčným interpretem se stal Waldemar Matuška, byl Ivo Fischer (1924–1990): *Jó, třešně zrály*, *Růže z Texasu*, *Už koníček pádí*, *Sbohem láska...* Texty často oslavují svobodu a volnost nebo vyjadřují touhu po nich, což v československém kontextu 60. let rezonovalo s rostoucím sebevědomím probouzející se společnosti.

Ve stejné době jako skladby s mainstreamovým ohlasem a záběrem se u nás méně nápadně rozvíjí i scéna hudby country & western a bluegrassu na straně jedné a folkové písničkářství na straně druhé. V první oblasti se vyhraňují jako autoři textů například Miroslav Černý (\* 1937) spolupracující jako moderátor se skupinou Rangers nebo karikaturista Jan Vyčítal (\* 1942), zpěvák a vedoucí skupiny Greenhorns. Inspiraci country hudbou pro své texty vstřebal i Jiří Grossmann (1941–1971), partner Miloslava Šimka v moderátorské a komické dvojici, která rovněž procházela malými divadelními scénami a hudebními kluby. Druhou oblast



*Zdeněk Rytíř (1944–2013).  
Foto Jarmila Rybičková.  
Archiv Popmusea*

pak reprezentují především solitérní písničkáři jako např. Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák.<sup>8</sup> Z textařů hlavního proudu populární hudby ovlivněných americkým (i anglickým) folkem vynikal Zdeněk Rytíř (1944–2013), který pro populární zpěváky přebásnil řadu textů tohoto původu. Jak ukážeme dále, transformace folkových textů do pop music se neobešla bez značného obroušení původních ostrých názorových hran, podobně jako motivy tradice nebylo možné převzít v doslovném přebásnění.

Porovnejme si nyní úryvky a motivy původního textu písně *Jailer, give me water* (1962)<sup>9</sup> v podání jejího autora Bobby Darina a český text Ivo Fischera *Jó, třešně zrály* z roku 1964.

8. Záměrně v tomto kontextu nejmenujeme Karla Kryla, protože inspirace a zdroje jeho tvorby nebyly do takové míry vázány na americkou kulturu.

9. Blíže k historickým kořenům vzniku této písně viz Bystrov 2015.



### ***Jailer, bring me water***

Jailer, bring me water ...  
... my throat is kind-a dry  
Well, I never had me no money ...  
... I ain't that kind-a guy  
I'm gonna work 'til the good lords calls me ...  
... It'll be in by and by  
Now, jailer, should ya see my baby ...  
... just tell her I said „good-bye“

### ***Jó, třešně zrály***

Jó, třešně zrály... .. vlahej vítr vál.  
A já k horám v dáli, k modřejm horám v dáli,  
sluncem, který pálí, tou dobou stádo hnal.  
Tam jak je ta skála... holka... bourák  
A moc se na mě smála... já se taky smál.  
Řekla, že už dlouho mě má ráda ... abych si jí vzal.  
Ty můj typ nejsi, já mám svoji Gracy,  
svoji malou Gracy a tý jsem srdce dal.

Zatímco Darin popisuje vězněného muže, který prosí žalářníka o trochu vody a o to, aby vyřídil rozloučení jeho milé, protože umírá, Fischerův text se naopak drží v Česku ustáleného klišé o romantickém prostředí americké přírody s vlahým větrem a horami v dáli, doplněném věrnou láskou a drahým autem.<sup>10</sup> Je zřejmé, že motivy vězněného a strádajícího nešťastníka nebyly pro pop music kontrolovanou komunistickými úřady ani trochu žádoucí. Povědomí o politických procesech minulé dekády bylo ještě živé a ve stejné době se např. schylovalo k promyšlenému policejnímu pronásledování českých „vlasáčů“.

10. Je pravda, že i v Americe a jinde na Západě byla píseň provozována a nahrávána v mnoha úpravách a řada z nich zapadala do kontextu dobové pop music – např. verze Johnny Tillotsona, s níž se dochovalo i obrazové ztvárnění z roku 1964. Tato verze mohla být i předobrazem pro českou úpravu s Matuškou a TOČRem.

## Proměny motivů tuláctví v textech zpívaných Waldemarem Matuškou

Zpěvák Waldemar Matuška byl ve své době ztělesněním písní o volnosti a nezávislosti do takové míry, že i moderátorka Rádia Svobodná Evropa Rozina Jadrná použila počátkem roku 1965 příklad jím zpívané písně *Divoký koně* z pera Jana Schneidera a skladatele Karla Mareše jako argument pro prosazení modernějšího typu hudby, který mohl při vysílání do Československa souznít s touhou Čechoslováků po svobodě (Junek 2011: 128–150).<sup>11</sup> Matuška pro české fanoušky symbolizoval tuláctví i díky své vizáži s plnovousem a díky nevázanému chování s občasnými skandály. Písně o tuláctví se staly rychle součástí společenské zpěvnosti několika generací – zněly u táboráků, na různých večírcích a oslavách.

Je paradoxní, i když pro české prostředí 60. a 70. let signifikantní, že v důsledku přitvrzené společenské objednávky v období tzv. normalizace od 70. let došlo k totální proměně zpěvákovy tulácké image do opačného významového pólu. Stejný bard svými písněmi popírá své dřívější toulavé srdce a naopak přesvědčuje národ o tom, že má být spokojený ve své rodné zemi a nehledat štěstí jinde (potažmo neemigrovat na Západ). Tuto přechodně platnou image pěvce svázaného s rodnou hroudou Matuška nakonec neguje emigrací své rodiny do USA v roce 1986. Srovnejme několik citací Matuškou zpívaných textů od různých textařů v rozmezí pouhých deseti let.

1963 *Divoký koně* (Jan Schneider):

„...není k osedlání, kdo chce volně žít. Já nemohu, nemohu spát, musím se na cestu dát. V žilách mi zvoní krev divokých koní“

11. Podrobně tuto souvislost popisuje Karel Jadrný-Pokorný, manžel Roziny Jadrné-Pokorné od roku 1971 do její předčasné smrti v roce 1988, v rozhovoru pro rozhlasový pořad Hudba Svobodné Evropy, vysílaný 14. 5. 2011 v rámci programové řady Čajovna na stanici Český rozhlas Vltava. Pořad je možno poslouchat z audioarchivu (<https://vltava.rozhlas.cz/hudba-svobodne-evropy-5064819>), pasáž o písni *Divoký koně* začíná na stopáži 33:24.

1966 *Sbohem, láska* (Ivo Fischer):

„Já prostě nemůžu zůstat na jednom místě ... žádnéj pláč už nespraví ty můj nohy toulavý.“

1972 *Tvá země* (Jiří Aplt):

„Tady přece žiješ, dýcháš, miluješ. Tady jsi doma, jen tady a nikde jinde.“

1973 *Patřím sem* (Zdeněk Borovec):

„Dneska nad svým hnízdem křídly třepotám ... patřím sem k těm svým starým stájím, kde chléb nožem krájím a jsem, jaký jsem.“

### **O něčem, ale opatrně**

Jedním z prvních dokladů o přijímání písni Boba Dylana v českém kontextu je SP gramodeska s písni *Jen vítr to ví a mlčí dál* (1965). Pro Juditu Čeřovskou slova přeložil Zdeněk Borovec a Vlachův orchestr do doprovodu zaranžoval i dechové a smyčcové nástroje. Píseň zapadla do kontextu Seegerova songu *Řekni, kde ty kytky jsou*, kterou s českým textem Jiřiny Fikejzové nazpívala o rok dříve rovněž Čeřovská.

Ve folkových inspiracích si liboval, jak již bylo zmíněno, Zdeněk Rytíř. Pro Václava Neckáře např. v roce 1969 přebásnil Donovanovu hříčku *Mellow Yellow* jako *Motejl Modrej* (1969) nebo Cohenovu baladu *Suzanne* (1970). Podívejme se nyní na způsob, jakým Rytíř převedl do českého kontextu jeden z nejradiálnějších Dylanových textů *The Times They Are A-Changin'* (*Časy se mění*). Dylan se postupně obrací k různým vrstvám společnosti – 1. k obyčejným lidem, 2. k umělcům, 3. k rodičům, 4. k politikům a 5. sloka přináší zobecnění. Rytíř kopíruje tato zacílení pomocí poetických obrazů, ale údernost radikálních Dylanových názorů je rozmělněna do velmi smířlivých frází. Tam, kde Dylan vyhrocuje generační konflikt ve zcela nesmířitelném duchu („... nekritizujte to, čemu nemůžete rozumět, vaši synové a dcery nepodléhají vašim rozkazům, vaše stará cesta velmi rychle chátrá, tak alespoň uhněte z nové cesty, když neumíte podat pomocnou ruku“), tam Rytíř bagatelizuje problém do motivů zlobivých dětí, které ještě nechtějí jít spát.

### *The Times They Are A-Changin'*

Come mothers and fathers  
Throughout the land  
And don't criticize  
What you can't understand  
Your sons and your daughters  
Are beyond your command  
Your old road is rapidly agein'  
Please get out of the new one  
if you can't lend your hand  
For the times they are a-changin'

### *Časy se mění*

Tátové a mámy,  
přistupte blíž,  
jsme vaše děti  
a s dětmi je kříž  
zlobíme od mala,  
nechcem jít spát,  
teď ke spaní vhodná chvíle není.  
Je za pět minut dvanáct  
a čas nechce stát  
každý ví – časy se mění

Podobným způsobem vyznívají i témata ostatních slok. Radikálně Dylanovy předlohy vystoupí o to více do popředí, když si uvědomíme rok jejího vzniku (1963). Nahrávka tria Golden Kids s Rytířovým textem byla pořízena až v roce 1969. Je pouze produktem pop music, byť inspirovaným protestní folkovým songem.

## **Rocková soběstačnost versus univerzální profesionalismus**

Vedle country hudby a folku byl důležitým inspiračním zdrojem české populární hudby také rock'n'roll a později rocková hudební kultura jako taková. V úzké součinnosti se spolužáky, tvořícími od roku 1959 studentskou skupinu Sputnici, psal své první texty Eduard Krečmar (\* 1942), a to nejprve české texty na rock'n'rollové originály, odposlouchané ze zahraničních rozhlasových stanic. Jeho přičiněním tak mohla tato průkopnická kapela zpívat v češtině, zatímco většina ostatních preferovala interpretaci (nechtěně špatnou) angličtinou. Krečmar byl jedním z prvních, kdo obratně používal česká slova zvukově podobná s anglickými výrazy (rock – rak) nebo kdo podsunul skrytou narážku na v té době zakazovaný rock'n'roll doslovným překladem (skála a rohlík).

K rockovým inspiracím se hlásili i Pavel Vrba (1938–2011), který tuto svou zálibu rozvinul hlavně v 70. a 80. letech ve spolupraci se soubory M. efekt, S.L.S., Synkopy nebo Olympic, a opět Zdeněk Rytíř, který zpočátku působil i jako baskytarista beatových skupin Crossfire, Hells Devils a od roku 1966 také uskupení Mefisto, které v té době doprovázelo zpěváky divadla Rokoko. Na scéně rockové hudby se také brzy objevili textaři, kteří psali texty výhradně pro kapely, v nichž působili. Mezi nejvlivnější patřil Pavel Chrastina (\*1940) ze skupiny Olympic. Přispěl k rozšíření prvků hravosti a mladické poťouchlosti textů, které byly v druhé polovině 60. let zároveň obohacovány o homeopatické dávky hippie kultury a psychedelie. Podobně psal Pavel Žák (\* 1931) spojený se skupinou Juventus a zpěvákem Karlem Černochem nebo brněnský Petr Ulrych (\*1944), který tvořil až na výjimky pro skupiny, v nichž hrál na kytaru a zpíval on či jeho sestra (Atlantis, Vulkán, později Javory).

Navzdory výše zmíněným tendencím k autorské soběstačnosti hudebních souborů se od období 1965–1967 stává řada textařů profesionály: mají tzv. svobodné povolání a živí se psaním slov k písním. Do té doby většinou pracovali jako dramaturgové divadelních scén, redaktoři v médiích, ale samozřejmě



*Jiřina Fikejzová (\* 1927)  
Foto Jan Parkman.  
Archiv Popmusea*

i v nejrůznějších dalších profesích. Rozvíjející se scéna populární hudby ale vytváří natolik silnou poptávku, že se „textařina“ může etablovat jako profese. V jejím rámci se objevují i ženy, z nichž nejvíce proslula Jiřina Fikejzová (\*1927). Ta se vedle práce pro hvězdy typu Gotta nebo Neckáře věnovala hodně psaní textů zpěvačkám (Čeřovská, Rottrová, Hegerová, Vondráčková a řada dalších).<sup>12</sup>

Viděno z dnešního odstupu, největší počet textů registrovaných ochrannou organizací nebo nahraných na hudební nosiče mají již dříve zmínění Zdeněk Borovec, Zdeněk Rytíř, Eduard Krečmar či Pavel Vrba.

12. Zajímavé je též zmínit její dlouholetou práci v porotách festivalů včetně lektorské pomoci začínajícím textařům. Do jejího záběru patřil překvapivě i festival Porta, do jejíhož společenství jinak nepatřila, ale jak uvádí Michal Jupp Konečný (2018) ve svých vzpomínkách, její působení zde bylo vnímáno velmi pozitivně.

## **O ničem, ale radostně**

Sešedesátá léta spojená s procesem tzv. kulturně-politické normalizace vnesla do české populární hudby podivný antagonismus – bezobsažnost a nucenou radost oficiální scény na straně jedné a poetiku skrytých narážek či osvobozující humor v duchu dada na straně druhé.

Režim zakazuje anglické texty a názvy souborů, brání rozvoji rockové hudby jako takové, brojí proti dlouhým vlasům, džínům a jiným atributům západního životního stylu, nepřipouští kritiku a svobodná vyjádření, a naopak dává zelenou tématům dle jejich hlediska angažovaným, tj. přitakávajícím stávajícím normalizačním pořádkům a kultuře spřátelených zemí nebo okatě kritizujícím západní svět. Vládou texty o míru a šťastné budoucnosti, o rodině a dětech. Propopulační státní politika (novomanželské půjčky, výstavba panelových sídlišť), která přispěla k silným ročníkům 70. let, měla své otisky i v textech: *Děti patří mámám / komu pak to vadí / a mámy zase dětem / no tak ať je hladí / ať své děti mámy hladí*, zpívala Hana Zagorová v roce 1972 (*Děti patří mámám*, text H. Čiháková, hudba M. Smékal). O rok později Marie Rottrová opakovala v refrénu výzvu *Mámo, kup mi brášku* (1973, text V. Procházka, hudba V. Rukavička). A tak bychom mohli pokračovat řadou dalších příkladů.

V této éře se mezi textaři objevují nová jména. Některá jen dočasně, jiná se etablovala natrvalo: František Řebíček (\* 1931, texty od 1964), Jaroslav Machek (\* 1949, texty od 1973), Václav Hons (\* 1938), Boris Janíček (\* 1935, vl. jménem Eduard Pergner), Vladimír Poštulka (\* 1943), Václav Babula (1938–2008), Zbyšek Malý (1938–2000), Vladimír Čort (1943–2014).

## **O něčem, ale smutně**

Od druhé poloviny 70. narůstala v československé společnosti všeobecná skepse. V médiích byly od roku 1974 exemplárně zviditelňovány různé kampaně a procesy proti nezávisle smýšlejícím občanům, proběhl soudní proces s představiteli undergroundu (1976), vznikla opoziční Charta 77 a s ní spojené problémy jejich

signatářů v zaměstnání a v dalším uplatnění. Narůstal počet zakázů akcí, které se režimu zdály podezřelé, i zakazu činnosti konkrétních umělců, zejména folkových písničkářů, kteří byli v řadě případů donuceni k odchodu do exilu. Poslední Pražské jazzové dny proběhly v roce 1979. Podivná šedivá atmosféra ve společnosti vytvářela ještě větší tlak na opatrnost a autocenzuru oficiálních tvůrců. Jakoby i autoři textů pochopili, že po srpnu 1968 bude návrat ke svobodě 60. let ještě velmi vzdálený či dokonce nemožný.

Deziluze se projevovala v textech oficiálních populárních písní ve dvou rovinách. Ta první byla svým způsobem nevinná – zformulovaná do milostného smutku a jakési útěchy zklamaneho prostřednictvím písně. Připomeňme písně Václava Neckáře, pro něhož již nebylo návratu k triu s Martou Kubišovou, která se nesměla objevit na žádné nahrávce, na žádném oficiálním koncertě: *Já ti zabrnkám* (1975, text Z. Borovec, hudba B. Ondráček), *Podej mi ruku a projdem Václavák* (1980, text Michael Prostějovský, hudba Jan Neckář). Připomeňme také dvě z nehranějších písní, které pro skupinu Olympic na hudbu Petra Jandy napsal Pavel Vrba: *Jasná zpráva* („Skončili jsme, jasná zpráva...“, 1980), *Osmý den* („Osmý den schází nám...“, 1981). Katapult, jedna z nejoblíbenějších skupin té doby – alespoň dle výsledků ankety Zlatý slavík – zhudebňuje hořkost loučení a nenaplnění v prostředí základní vojenské služby v písni *Vojín XY hlásí příchod* (text Ladislav Vostárek, hudba Oldřich Říha).

Ještě výraznějším projevem pochybností a zklamání jsou „poraženecké“ texty Zdeňka Rytíře pro Petra Spáleného, nahané na gramodesku v roce 1980:

### ***Prázdný kamion***

Ted' už mám všeho víc než dost  
Chápu, že jsem byl jen pouhý host  
Pošli mi lístek k Vánocům, víš-li kam  
Ted' už mám všeho víc než dost  
Asi ti vážně překážím  
Kdo by si té změny nepovšim  
Tak tedy přišel ten čas, jít zas dál...



### *Dítě štěstěny*

Dnes nejsem to, co jsem býval  
zpívám jinak, než jsem zpíval  
a divné sny mi náhle ruší spaní  
Že teď mám přátel čím dál tím míň  
už za mnou nejdou tak jako můj stín  
už nemám cestu pozlacenou  
už mě strejc neplácá po ramenou  
zítra mě nikam na oběd nepozvou  
a dívky žádný mi nepišou...

Smutný kontext dobové populární hudby vyvažovala pořouchlá dada legrace typu písniček Ivana Mládka (\* 1942). Inspirací k ní však bývala často stejná realita, jejíž základ nebyl moc veselý. Stačilo ji prezentovat v absurdní ironické rovině (např. *Dáša Nováková*, jejíž příběh-nepříběh spočívá v marné snaze navštívit kamarádku, která si údajně koupila novou halenku, 1976).

Druhá rovina zmíněných projevů deziluze byla paradoxně tak trochu plodem nucené angažovanosti. V 70. letech se zaběhl Festival politické písně v Sokolově, který podobně jako řada jiných akcí té doby sloužil moci jako prostor, v němž měl populární umělec projevit loajalitu vůči totalitárnímu režimu. Neúčast na takovéto nebo podobné akci měla za následek zmenšení možností dalších angažmá. Ponížení umělci tak často vymýšleli angažovaná témata za každou cenu.

Ve stejné době se v odborném tisku objevují varovné signály o znečištění planety a o důsledcích z toho plynoucích. Některé soubory tak začaly svou angažovanost vyjadřovat prostřednictvím neveselých ekologických témat. Zmíněný Katapult zpívá o tom, že si děti nemají kde hrát (*Až...*, 1979, text Vostárek, hudba Říha). Projekty některých souborů pak cílily do vesmírných výšin (*Planetárium* Václava Neckáře, 1977, texty Zdeněk Rytíř – „než najdu hvězdu nejasnou, čtyři slunce vyhasnou ... mám strach, jestli se náš starý svět změní v prach“); *Dialog s vesmírem* skupiny Progres, 1980, texty Oskar Man). Nejvýrazněji se ekologická problematika promítla do trilogie Petra Jandy a opět

Zdeňka Rytíře pro skupinu Olympic o vztahu člověka a životního prostředí (*Prázdniny na Zemi*, nahrávané 1979, *Ulice*, 1981 a *Laboratoř*, 1984).

Je pozoruhodné, že nahrávky s těmito převážně zarmoucenými texty se prodávaly ve velmi vysokých nákladech. Rezonovaly zjevně s pocity značné části společnosti, přesněji řečeno s životními pocity starších posluchačů. V populačním vývoji Československa se však začal v průběhu 80. let projevovat baby boom raných 70. let, dorůstala diskotéková generace tzv. Husákových dětí a kulturní orgány dávaly zelenou všem, kteří byli ochotni lakovat dorůstajícímu pokolení budoucnost na růžovo.

### **O ničem, hlavně bujaře**

S jakou písní máme spojovat rok 1983? Ať jsme ji chtěli, nebo nechtěli slyšet, před písní *Holky z naší školky* (text Pavel Žák, hudba Karel Vágner) se nedalo uniknout. Zněla všude – jako vlajková loď nové diskotékové pop music od školky po pubertu. České disko jakoby představovalo pozitivní náplň socialistické mládeže (teď už si děti mají kde hrát). Vznikaly rodinné kolovrátkové estrády s texty pro každou generaci.

Scéna české pop music byla v 80. letech ovládána několika málo „klany“ (srov. Diestler 2014), které měly své textaře, a ti skrze vybraného loutkového zpěváka cílili na konkrétní segment publika. Typickým příkladem byl tým kolem Františka Janečka, s nímž spolupracovali textaři Boris Janíček, Jaroslav Machek nebo Richard Bergman (\* 1956). Mezi tématy písní byly preferovány rodinné oslavy, sluníčko, kotě a jiná zvířátka a milostná škádlení se šťastným koncem. Do týmů byly hledány mladičké tváře pro dětské a dospívající publikum. Na scéně se tak objevil cca patnáctiletý Pavel Hornák či asi desetiletý Josef Melen. V rodinné idylce *To se oslaví* (1984, text Richard Bergman, hudba František Janeček) se vystoupení jednotlivých sólistů, kteří se prezentují jako sourozenci různého věku a pohlaví v rámci pozitivně naladěné rodiny, střídá se společnou oslavou pasáží:

**Michal David:**

Dneska ráno soused dal mi hlášku,  
mám prý jásat, čáp mi přines brášku,  
já však velkou přednost holkám dávám,  
kvůli nim svou hřívu pročešávám.

**Pavel Horňák:**

Já tě chápu, mně se taky líbí,  
koukám, koukám, občas něco slíbím,  
mám však smůlu, máma si mě hlídá,  
táta ten zas nikdy nevyzvídá.

**Markéta Muchová:**

Já zas nejsem ta, co v koutě dřímá,  
vím, že spousta kluků si mě všímá,  
zdá se, že snad o mou přízeň rvou se,  
píšíou z lásky verše na ubrousek.

**Všichni:**

To se oslaví, to se oslaví,  
než to naše mládí stáří unaví.  
To se oslaví, to se oslaví,  
prohloupí jen ten, kdo se moc nebaví.

Podobně měli zpěváci a zpěvačky klanu Petra Hanniga svého Václava Honse (např. *Citronová holka* pro zpěváka Vítězslava Vávru, 1980), tým kolem Dalibora Jandy svého Jana Krůtu (*Hurikán*, 1986), tým kapelníka Karla Vágnera s Hanou Zagarovou a s duem Kotvald – Hložek například Pavla Žáka (viz výše zmíněné *Holky z naší školky*) a tak podobně.

Paralelně s těmito „umělohmotnými“ výtvoři se rodí i nová tvůrčí fronta z tzv. nové vlny rocku první poloviny 80. let, která žije na pomezí oficiálních platforem pop music a distribuuje svou hudbu mimo média (např. pomocí po domácku nahrávaných audiokazet). Z této amatérské scény, která v češtině hledá a nachází nová témata i nové rytmické hodnoty, v budoucnu vyrostou takové tvůrčí osobnosti pop music 90. let, jako David Koller, Janek Ledecký, Martin Němec, Lou Fanánek Hagen a další. Na oficiální



*Jaromír Nohavica (\* 1953). Foto Milan Homola. Archiv Popmusea*

scéně 80. let se zejména v druhé polovině dekády daří i staršímu rockovému mainstreamu (Michal Prokop, Vladimír Mišík), který má tradičně kvalitní texty, často z pera Pavla Šruta (1940–2018). Folk i rock se stále častěji protínají s hlavním proudem populární hudby. Příkladem je i námezdní textař, libretista a autorský písničkář v jedné osobě Jaromír Nohavica.

### **Textař Jaromír Nohavica**

Jaromír Nohavica (\*1953) je znám jako folkový bard, méně se ale ví, že byl mnohem dříve textařem pro jiné interprety – pro regionální soubory Ostravska, jako Atlantis (1967) nebo Noe (1968). Ještě jako středoškolák začal spolupracovat s kapelou Majestic, jejíž kapelník Mirek Schejbal mu zadával jako úkol vytvoření českých textů na písně z repertoáru skupin jako Chicago nebo Slade. Výsledky jeho pokusů pak podroboval kritice z hlediska frázování, nálady a dalších atributů, a tím se mladý Nohavica zaučoval v textařském řemesle.

Prvním songem opatřeným Nohavicovými slovy a vydaným na gramodesce byl *Čas motýlů* (1976, hudba Boris Urbánek) pro Marii Rottrovou. Na albu *Muž č. 1* (1981) je Nohavicových textů několik včetně asi nejznámějšího *Lásko, voníš deštěm* (*She's Gone*, hudba Ward, Butler, Osbourne, Iommi neboli Black Sabbath. Porovnejme si nyní obě verze:

### ***She's Gone***

I've been a long long time waiting for you  
I didn't want to see you go oh, no, no  
And now, it's hurting so much, what can I do?  
I wanted you to be my wife  
The days are passing slowly since you've gone  
Your memories are all I have yes, I have  
I sit here waiting, but you'll never show  
Without you, I can't carry on oh, my baby  
You said you'd always love me—all of my life  
And then you said your last goodbye—yeah, goodbye  
Why the sudden changes, why all of the lies?  
I should have seen it in your eyes;  
The endless hours of heartache waiting for you  
My summer love has turned to rain all the pain  
The silent emptiness of one sided love  
My life means nothing now you're gone oh, my baby

### ***Lásko, voníš deštěm***

Jde déšť a já jdu s ním.  
Jdu městem, jež znám,  
a hledám stopy včerejší, včerejší.  
Jdu stejným směrem jak dřív a vzpomínám.  
A všechno zdá se krásnější.  
Ach, Lásko, voníš deštěm, tady si řek,  
myslím, že vítr tehdy vál, vítr vál,  
jsou to už stovky let,  
kabát si svlék a byl mi velký, ale hřál,  
krásná Lásko.  
Jak dlouho, dlouho ještě půjdu ti vstříc,  
člověk je velmi krátce živ, krátce živ.

Má Lásko, voníš deštěm,  
jsi z plískanic,  
však hřeješ stejně jako dřív.  
I déšť jak dřív je stejný  
i já, já jsem táž.  
Jen cosi skříplo v orlojích, v orlojích.  
Byls tu a stále jsi, jenom se ukrýváš.  
Jdu deštěm ve tvých šlápějích,  
ó má Lásko.

Originál vrství motivy nešťastného milostného pocitu opuštěnosti po rozchodu víceméně mechanicky a banálně. U Nohavici jde o velmi volnou inspiraci originálem, o zachování základní nálady, avšak téma rozchodu je pojato mnohem poetičtěji, obrazněji (hra s motivy deště) a s více nejednoznačným vyzněním, zda má jít o křivdu nebo o vzpomínku na něco, co sice pominulo, ale dodnes hřeje.

Vedle dalších textů pro Marii Rottrovou (*Dívka, která spí jen tak*, hudba Donna Weiss, 1982; *Lhář* (hudba Rod Steward, Kevin Savigar, Duane Hitchings, Carmine jr. Appice, 1982; *Mám v očích zrnka pepře*, hudba Peter Hanzely, 1984), najdeme i práci pro Věru Špinarovou (*A co teď?*, hudba L. Skuplík, 1983) a další zpěváky.<sup>13</sup>

### **Konec textařské profese?**

V průběhu 90. let práce textaře jako profese postupně mizí. V populární hudbě se prosazují především interpreti, kteří si písně píšou sami (*singer-songwriters*). David Koller a skupina Lucie, bratři Tesaříci a Yo Yo band, Dan Šustr a Tichá dohoda, Martin Němec a Precedens, Janek Ledecký a Žentour, Petr Fiala a Mňága a Žďorp, Buty, Radúza, Lenka Dusilová, Michal Hruza,

13. Pro úplnost dodejme, že je Nohavica též autorem přebásnění několika libret Mozartových oper: *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Figarova svatba*, *Lazebník sevillský*!!!!

Richard Krajčo, Tomáš Klus... Osířelí představitelé staré dělby práce však přeci jen získali novou šanci. Nacházejí útočiště v nebývale se rozvíjející muzikálové scéně. Starší textaři mají novou poptávku po českých libretech převzatých i původních českých muzikálů. A zaučují se také textaři noví – Zdeňka Borovce, který zemřel uprostřed práce na *Kleopatře* Michala Davida (2002), rychle zaskočil Lou Fanánek Hagen (\* 1966), který už u libretistického řemesla zůstal. I zpěvačky a zpěváci, kteří nemají autorský potenciál, nacházejí uplatnění v „herecké“ interpretaci muzikálových hitů, ať již v divadle nebo koncertně.

### **Místo závěru**

Písňové texty v české populární hudbě mají bohatou a občas i pohnutou historii. Charakter a ráz textů zřetelně zrcadlí stav společnosti, ať již přímo svým nezastřeně ztvárněným obsahem, anebo nepřímo tím, jak obsahově kličkují v jinotajích, nebo se prospěchářsky profilují dle mocenské poptávky. Písně převzaté od interpretů západní pop music získávají české texty, které původní obsah buď posouvají do jiné roviny, odpovídající zažitým domácím představám o daném kontextu (*Jó, třešně zrály*), anebo původní náboj obrušují do krotčejší podoby přijatelné pro místní cenzuru (*Časy se mění*), anebo výjimečně jej mohou i obohatit o hlubší rozměr a obraznost (*Lásko, voníš deštěm*).

A jak by tedy měl vypadat dobrý text v populární hudbě? Ať už jej napíše profesionální textař, nebo sám interpret – aby výsledek dobře fungoval, mělo by být naplněno několikero předpokladů:

1. Přírozený rytmus. Slova nelze odtrhnout od hudby. Rytmus slov je v písničce součástí vyšší rytmické stavby. Text by tedy měl mít pregnantní rytmus a rým, ale i s těmito hodnotami se dá v populární hudbě pracovat docela volně.

2. Zvučnost veršů. Výhodou je, když umí textař nacházet libozvučná slova s dobře znějícími vokály i shluky konsonant. Předností je i dobře zapamatovatelný slogan, který většinou udá téma a refrén nebo název písně.

3. Aktuální téma. Téma písně by mělo rezonovat s obecným povědomím a jeho zpracování vtipně konkretizovat to, co posluchači sami nekonkrétně cítí.

4. Adekvátnost vůči žánru. Text nemůžeme vnímat odděleně ani od konkrétního stylově-žánrového typu hudby, v jehož rámci se uplatňuje, tedy od cílové skupiny, pro niž byl předpokládán. A zde se samozřejmě nároky na jeho podobu mohou lišit.

5. Původnost a originalita. Pozor – v pop music se každý dobrý nápad často hned napodobuje v dalších a dalších variantách, a tak se brzy oposlouchá, až časem docela zbanální. Proto musíme pro hodnocení toho či onoho textu vždycky vzít v úvahu dobu jeho vzniku a ostatní hudební i kulturní kontext.

## Literatura:

- BYSTROV, Michal 2015: *Příběhy písní. Díl třetí*. Praha: Galén.
- DIESTLER, Radek 2014: Pro pár špinavejch zlaťáků, pro falešnou slávu. Proměny managementu české populární hudby ve druhé polovině 20. století. In VANĚK, Miroslav – KRÁTKÁ, Lenka (eds.): *Příběhy (ne)obyčejných profesí. Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Karolinum, s. 273–318.
- JUNEK, Marek a kol. 2011: *Svobodně! Radio Svobodná Evropa 1951–2011*. Praha: Radioservis.
- KONEČNÝ, Michal Jupp 2018: *Průlety folkovou pamětí*. Praha: Galén.
- KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.) 1983: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Věcná část. Druhé, doplněné vydání. Praha: Editio Supraphon.
- OPEKAR, Aleš 1996: Akord club jako skiffle group. *Rock & Pop 7*, č. 3, s. 72–73.
- OPEKAR, Aleš 2007: Makarónské songs. Čeština versus cizí jazyky v české populární hudbě aneb Sbližování národů. In: POLEDŇÁK, Ivan (ed.): *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 157–178.
- RUT, Přemysl 2001: *Písničky (eseje se zpěvy)*. Brno: Petrov.
- TESAŘ, Milan 2008: Trampská píseň: Czech, nebo world music? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Hledání kořenů: Nepřerušovaná cesta*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 34–46.
- VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan 1934: O jazzu. Jazzové texty. In: *Osel a stín*. Praha: Hudební matice, nestr.
- ZEMANOVÁ, Zuzana 2015: *Písničky pro (ne)všední den. Texty v české populární hudbě 60. let*. Olomouc: Litera libera.



## **About something, about nothing. Song lyrics in Czech popular music as a society's memory**

The paper follows basic tendencies in the development of song lyrics in Czech popular music in connection with transformations of styles, genres, society, and politics. The swing era and earlier periods are mentioned briefly, only to suggest further development. The core of the paper deals with pop music of the 1950s-1990s. While the 1950s songs resonated in socialist-construction rhetoric and motives of escapes to romantic love or the great outdoors, 1960s songs reflected the humour and dirt of city streets, and all kinds of protests. American popular music, including rock'n'roll, country music, and modern folk music, were the main influences in the 1960s Czechoslovakia. In the late 1960s, the majority of song lyrics turned serious, as a premonition and/or a result of the Soviet invasion in August 1968. The 1970s were connected with the so-called process of normalization of culture and politics, which in fact was an emergence of a pro-Soviet totalitarian nomenclature. The period brought a strange antagonism: on the one hand, there were sterile song texts with forced joy, representing the official scene, on the other hand, there was a counterculture offering a poetics of hidden meanings and a liberating humour in the spirit of Dadaism. Songs from the late 1970s and thereafter were marked by a prevailing scepticism fed by environmental song topics and a general turn to sad topics, especially motives of unhappy love. It was as if the composers understood the impossibility of a return to the freedom of the 1960s: after 1968, it seemed very distant and almost impossible. In the 1980s, many loyal creators of pop music responded to a new social commission by the communist party aimed aggressively at the 'discotheque' generation: they composed superficial, optimistic songs in the most joyous mode possible. At the same time, the grey culture zone came with a new poetics, rediscovering the sound and rhythmic possibilities of the Czech language. The 1990s minimized the position of professional song lyrics writers; with an exception: the demand caused by a boom of musical theatre productions. Otherwise the scene was dominated by performers who composed their music and song lyrics themselves, making their performances more authentic for their listeners. Some of the performers returned to use of the English language.

**Key words:** Song lyrics; Czech pop music; music and political commission; pop music and communist totalitarian regime.