

ČERNOŠKÉ SPIRITUÁLY A GOSPELY V ČESKÉM PROSTŘEDÍ V LETECH 1948–1989

Kristýna Navrátilová

První setkání Evropanů s afroamerickou lidovou hudbou proběhlo již na konci 19. století, avšak týkalo se pouze těch, kdo měli možnost zavítat do USA. Začátkem 20. století však začala různá hudební tělesa (např. Fisk Jubilee Singers) koncertovat také ve významných evropských městech (Berlín, Paříž), díky čemuž se mohlo s touto hudbou setkat lidí poněkud více (z našich krajanů se tak stalo např. v případě Jaroslava Ježka). Po první světové válce pak začaly u nás vznikat první jazzové skupiny, které začaly do svého repertoáru zařazovat rovněž spirituály a gospels, avšak exotičnost a atraktivita hudební složky těchto písní vedla k tomu, že dlouhou dobu nebyl příliš zájem o porozumění původním textům až do doby, než začaly vznikat první české adaptace těchto písní. Spirituály a gospels tak ztratily své původní funkce spojené s náboženstvím a společným provozováním hudby a byly pouze jedním z mnoha žánrů, radících se k tzv. hudbě jazzového okruhu či k tzv. nonartificiální hudbě (viz Poledňák 2000). Tento stav se ovšem po roce 1948 výrazně proměnil, a to především v souvislosti se změnou politických poměrů, a spirituály a gospels začaly opět získávat funkce, o něž v průběhu svého vývoje pod vlivem populární hudby (a zvláště jejího komerčního či zábavního chápání) přišly. Aby však mohly tyto funkce opět plnit, neobešly se české verze bez určitých zásahů do originálů a jejich původních forem či interpretací.

1. Specifika českého spirituálu a gospelsu

Zásadním rozdílem mezi spirituálem a gospelsu u nás a v USA je fakt, že v našem prostředí se tyto dva samostatné žánry od sebe nerozlišují (činí tak pouze muzikologové) a oba jsou označovány pouze pojmem spirituál. České verze těchto písní pak nedodržují

ani charakteristiky, které tyto žánry od sebe odlišují, a to náměty, s nimiž původně texty písní pracují – spirituály zpracovávaly původně příběhy ze Starého zákona, zatímco gospels zase příběhy a témata z Nového zákona. V českých textech tak mnohdy původně starozákonní obrazy v textech mohly být nahrazeny novozákonními a opačně.

Ačkoliv se český spirituál a gospel od těch původních vzdálil, a to nejen z hlediska hudebního vývoje, kterým tyto žánry prošly také v USA, ale i z hlediska kulturních a politických souvislostí typických pro české prostředí v dané době, zachovaly si české spirituály a gospels rovněž určité znaky, které s těmi původními sdílejí. Jsou jimi výrazný rytmus (ten pak činil tuto hudbu přitažlivou zvláště pro mládež), společné provozování hudby a komunikace s vyšší (nikoliv však nutně křesťansky chápanou) náboženskou autoritou. S tím pak souvisí funkce, které české spirituály a gospels od 60. let opět plní: funkce náboženská, excitační, katarzní, terapeutická, sjednocovací, koordinační a sociálněkritická (Fukač – Poledňák 1979: 143). Aby mohly písně tyto funkce opět plnit, bylo nutné nejen převádět původní texty do češtiny, ale také je různým způsobem upravovat, aby byly srozumitelné pro člověka neznajícího realie spojené s americkým prostředím (např. poměry černých otroků) nebo Bibli a křesťanskou náboženskou tradici obecně.¹ České verze tedy nelze považovat za překlady svých předloh, nýbrž spíše za jejich adaptace – s původním textem bylo zacházeno jako se zdrojem inspirace, jako základem pro další tvorbu. Využíván byl rovněž princip aktualizace, neboť měla-li píseň plnit funkci sociálněkritickou, musela nutně (ať už explicitně, či implicitně) odkazovat na soudobé společensko-politické poměry v socialistickém Československu.

Dalším důvodem pro návrat funkcí, které tyto písně plnily ve svém původním prostředí, byl fakt, že spirituály a gospels

1. To nebylo v době totality ničím neobvyklým, neboť v 60. letech byla posluchačem těchto hudebních žánrů zvláště mládež, jež neměla většinou ke znalostem tohoto typu přístup.

(a americká lidová hudba obecně) k nám byly přeneseny spolu s hudbou folkovou a s interpretacemi, které jim tento hudební žánr dal. Folku šlo zvláště o oproštění se od hudby velkých orchestrů a od hudby komerční a o návrat k hudbě lidového původu (nebo alespoň k funkcím, které tato hudba původně měla). Kytarový doprovod pak byl výhodným právě pro společné provozování této hudby, což u nás sehrálo důležitou roli ve vývoji moderní populární hudby v době totality. Je to ovšem také další z argumentů, proč nelze české verze spirituálů a gospelů chápat jako překlady svých předloh, neboť k nám byly převzaty v podobě, která se od té původní poněkud vzdálila.

2. Tendence v tvorbě českých verzí spirituálů a gospelů

Co se týče práce s původními texty a jejich zpracování do češtiny, lze v českém prostředí v letech 1948–1989 vysledovat čtyři tendence. První z nich je tvorba přesných překladů anglického textu do češtiny s co nejmenšími zásahy do významů, formy a hudební složky písní. Tato tendence se objevuje zvláště v 50. a na začátku 60. let, někdy se dokonce jedná pouze o doslovný překlad textu a hudební složka písně je zcela opomenuta (což je případ zvláště výboru *Americká lidová poezie*, která, jak název napovídá, texty prezentuje jako básně). Z autorů lze jmenovat zvláště Jiřího Jorana a Josefa Hiršala, kteří se na tvorbě zmíněného výboru podíleli. Zhruba od poloviny 60. let se pak objevuje tendence tvořit texty, které motivicky nebo alespoň tematicky souvisejí s předlohami a jejichž příbuznost s originály je více či méně patrná. V rámci této tendence lze ještě vydělit dva proudy odlišující se v práci s náboženskými motivy a ve ztvárnění biblických příběhů (jedná se o textaře z řad evangelických kněží a několik málo laiků a textaře spjaté se skupinou Spirituál kvintet). Třetím způsobem byla práce se zvukovou podobou anglického textu a jeho nápodobou prostřednictvím podobně znějících slov v češtině (nejvýraznější postavou je zde Svatopluk Karásek, nar. 1942). Poslední tendencí je pak tvorba písní se zcela novým textem, nijak nesouvisejícím s originálem, ovšem využívajícím

melodii určitého spirituálu či gospelu (melodie byly někdy upraveny téměř k nepoznání).²

2.1 Jiří Joran

Mezi průkopníky ve vytváření českých verzí spirituálů a gospelů, jejichž text významově souvisí s originály, patřil především Jiří Joran (1920–2011). Sbíрка jeho textů spolu s notami a klavírním doprovodem, vytvořeným Bedřichem Nikodémem, vyšla poprvé v roce 1955 a byla považována za zjevení už jen proto, že v ní nebyly nijak cenzurovány náboženské motivy (patrně proto, že v úvodu bylo důrazně vysvětleno, že se jedná o hudbu kapitalistickou společností utlačovaného lidu a o jeho pohled na svět; v úvodu je rovněž odkaz na Paula Robesona, který v Praze v době komunistické totality koncertoval a tyto písně zpíval). Některé Joranovy texty pak vyšly ve výboru *Americká lidová poezie* (1961).

J. Joran se snažil o to, aby se český text významově vzdálil od své předlohy co nejméně a zároveň aby bylo do původních melodií písní zasahováno co nejméně. Tato metoda s sebou nesla určité problémy, zvláště co se týče přízvuků ve verši, které přestaly odpovídat přízvukům v hudební složce písní (čeština má přízvuk na první době, zatímco hudební složka spirituálů a gospelů na době druhé), což lze vidět např. v písni *Pozdě je* (přízvuky jsou označeny tučně): „*Pozdě je, **pozdě je, hříšný***“ oproti „*Too late, too late, sinnah*“.³ Druhým problémem bylo nevhodné podkládání dlouhých slabik v angličtině krátkými slabikami v češtině a opačně, např. „*Brod'te se vodou*“,⁴ kde se krátká slabika *bro-drží* dvě a čtvrt doby (v originále se drží slovo *wade*). Tyto jevy pak někdy způsobují obtížnou zpívatelnost (při zpěvu se nutně

2. Další, k našemu tématu nezařaditelnou tendencí, kterou je ale třeba zmínit, je tvorba autorských písní spirituály a gospelsy ovlivněných buď tématy, které zpracovávají, nebo hudební složkou písní, která se snaží afroamerickou hudbu napodobit. Tento druh písní by však vyžadoval podrobnější muzikologické zkoumání.

3. Kožnar 1955: 38.

4. Tamtéž: 70.

přízvuky hudební přeskupí podle přízvuků v textu, což hudební složku mírně deformuje), nelibozvučnost a nepřirozenost.

I když se Joran snažil písně významově co nejméně vzdalovat od amerických předloh, několika málo odchytek se dopouštěl. Patrně pod vlivem představ, jak v našem kulturním prostředí píseň vypadá, dodával do některých textů rýmy, aniž by je originál obsahoval, a také ve shodě s tradicí české duchovní písně se snažil o básnický jazyk. To se nejvíce projevilo v někdy až přehnaně básnické syntaxi, která někdy činí písně téměř nezpívatelnými a nezapamatovatelnými. Je to patrné již z názvů některých písní, např. *Pane, křesťanem chci dobrým v srdci svém být*.

Dalším problémem vyvstávajícím z Joranových doslovných překladů byla nesrozumitelnost motivů, které vyžadovaly hlubší znalost Bible (např. *Lék v Galád*) či reálií spjatých s USA či přímo s afroamerickým obyvatelstvem, což se týká zvláště motivu vozíku a vlaku. Ten je původně pozměněným biblickým motivem Eliášova vozu, jenž veze spravedlivé na nebesa (viz 2Kr 2: 11; Courlander 1963: 39–41) a o něco později motivem, odkazujícím k tzv. podzemní železnici,⁵ jež souvisí s útekem za svobodu. Bez této znalosti je motiv jen těžko pochopitelný (např. „*Vozíčku, ke mně leť, nyní vézti domů mě máš*“⁶). V některých písních ovšem bylo možné tento motiv reinterpretovat a dát mu význam nový. To lze vidět např. v písni *Vlak boží*, kde je souvislost s útekem za svobodu zcela jasná.

I přes relativně konzervativní přístup k vytváření českých verzí předeslal J. Joran tendenci, na niž navázala další generace tvůrců českých verzí spirituálů a gospelů, a to dodávání první osoby singuláru a zájmena první osoby do písní, kde původně tato vyjádření nebyla (např. píseň *Půjdu já*, anglicky *Steal away*, obsahovala původně druhou osobou singuláru). Tato změna

5. Jednalo se o jednu z prvních aktivit bojovníků za zrušení otroctví v USA. Nebyla to ovšem železnice v pravém slova smyslu, nýbrž spíše síť lidí, kteří otrokům k útěku pomáhali (viz Southern 1997: 142–145).

6. Kožnar 1955: 10.

způsobila, že písně vyznívají autentičtěji a je jednodušší se s textem ztotožnit.

Ačkoliv J. Joran příliš neusiloval o to, aby písně jinotajně odkazovaly k politické situaci v tehdejší Československu, u některých k určitým významovým změnám, které pak lze vyložit jinotajně, došlo: např. refrén písně *I want to be ready* byl v české verzi změněn na *Čekám na to stále*. Tato fráze se opakuje třikrát a teprve poté se dozvíme, že „to“ znamená „uzříti Jeruzalém jako Jan“⁷, nikoliv spravedlnost nebo změnu poměrů, které se tu významově nabízejí.

2.2 Evangeličtí kněží a několik málo laiků

V 60. letech se v návaznosti na Jiřího Jorana začínají objevovat písňové texty, které již sice nejsou přesným překladem svých předloh, avšak určitou významovou souvislost s originálem si zachovávají. V této tendenci lze vysledovat dva proudy: prvním jsou texty evangelických kněží (a několika málo laiků) určené pro církevní prostředí a druhým jsou texty skupiny Spirituál kvintet, směřující k širšímu (nikoliv tedy pouze nábožensky orientovanému) publiku, ačkoliv zakladatelé skupiny taktéž z evangelického prostředí vyšli.

Návaznost evangelických kněží na Jiřího Jorana je v některých textech velmi patrná – ať už tím, že byly v písních zachovány celé fráze, nebo tím, že byly některé fráze upraveny (to se týká zvláště nepřírozených inverzí, např. *Pane, křesťanem chci dobrým v srdci svém být* se změnilo na *Pane, chci být dobrý křesťan v srdci svém*;⁸ i tak ovšem nevhodné rozložení přízvuků ve verši není v písních evangelických kněží ničím výjimečným). Někdy je patrná další práce s Joranovou předlohou, byť mnohdy došlo k různým významovým posunům, lze také sledovat odlišnou práci se stejnými motivy. Joranovy texty posloužily jako základ

7. Tamtéž: 28–29.

8. Kožnar 1955: 34; Gruber 1999: 325.

dalšího tvoření, neboť ne všichni autoři uměli anglicky, takže nemohli vycházet přímo z originálů.

Evangeličtí kněží se tímto způsobem pokoušeli vytvořit pro mládež přitažlivé moderní náboženské písně, které v církevním prostředí zcela chyběly. To se projevilo také v jazyce – poetismy a básnické obraty byly nahrazeny obecně českými a hovorovými jazykovými jevy. Jejich texty také ukazují zřejmou snahu vyhýbat se imperativům a nahrazovat je spíše opisy, infinitivními konstrukcemi nebo vazbou *kdo–ten*. Kontaktové imperativy (jako např. *pojd', zpívej, řekni*) se ovšem vyskytují hojně.

Díky těmto snahám začaly spirituály a gospelsy v našem prostředí opět získávat funkce spojené s náboženstvím či s utužováním zpívajícího kolektivu, o něž v průběhu času přišly. Třebaže Joran možná o návrat těchto funkcí usiloval, nepodařilo se mu tyto cíle uskutečnit a jeho písně plní spíše funkci poznávací – dokládají, o čem jsou originály a co nám říkají o životě lidí v nesvobodě. Ukázalo se, že pouhé přenesení písně z jednoho prostředí do druhého a překlad textů z jednoho jazyka do druhého, bez bližšího vysvětlení, pro obnovení těchto funkcí nestačí. Spirituály a gospelsy se k nám v 60. letech navíc dostávaly spolu s folkem a myšlenkami o návratu k lidové písni, její autenticitě, pravdivosti a nadčasovosti a ke kolektivnímu provozování hudby, čímž měl tento hudební žánr být protipólem k hudbě komerční. Zároveň měla být folková píseň nastaveným zrcadlem společnosti a jejím nedostatkům, takže se od moderní náboženské písně mimo jiné očekávalo, že bude určitým způsobem aktuální a bude poukazovat na soudobé problémy, případně povzbuzovat posluchače k překonání všech obtíží s danou dobou spjatých. Ačkoliv by se mohlo zdát, že spirituály a gospelsy samy o sobě mohou fungovat jako paralela života v nesvobodě, texty se i tak musely upravovat, aby byl odkaz na politickou situaci zcela jasný.

Důvodem úprav Joranových textů byl fakt, že do doby, než vznikly verze mladší, byly zpívány mezi církevní mládeží, a byly tedy relativně známé, avšak pro své nedostatky zmíněné výše nemohly plnit nové funkce, které od nich církevní mládež

očekávala. Snahou tedy bylo vytvořit texty, které by byly zpěvné (autoři se již nebrání ani zásahům do původních melodií), snadněji zapamatovatelné a srozumitelné člověku, který nezná realie spojené s americkým prostředím. Ačkoliv bychom u písní určených lidem znajícím Bibli a křesťanskou náboženskou tradici očekávali, že se jejich autoři nebudou ve svých textech vyhýbat hlubším znalostem Bible či explicitním náboženským motivům, opak je pravdou. V analyzovaných písních samozřejmě nalezneme písně s explicitními náboženskými motivy, avšak texty s těmi implicitními nejsou výjimkou, ačkoliv nebyly podrobovány cenzuře, jako se tomu dělo v případě folkových a jiných hudebních skupin. Nejčastější v písňových textech nacházíme práci se slovy, která sama o sobě náboženský význam nemají, avšak v určitém kontextu je možné jim takový význam přisoudit, případně je zde patrná hra s neurčitostí některých slov (např. *ten den, slávy den, dál*, motivy vesmírných těles či počasí). Výrazná je rovněž tendence nahrazovat slova *Bůh* a *Ježíš* slovem *Pán*, které přímo nevnucuje čistě křesťanský význam tohoto slova, a píseň tak nevyznívá prvoplánově. Díky implicitním náboženským motivům píseň mnohdy jinotajně odkazuje na soudobou politickou situaci a zároveň neztrácí svou nadčasovost, neboť není explicitně aktuální. Výrazná je zde tendence spíše než s konkrétními biblickými motivy pracovat s motivy obecně lidských hodnot (převažuje motiv víry, svobody a dalšími hodnotami s nimi souvisejícími). Častým tématem je evangelizace, tedy šíření Božího slova a vyzývání k tomu být ostatním vzorem správného jednání.

Podobně, jako to činil již Jiří Joran, je v textech písní výrazná snaha dodávat první osobu singuláru i tam, kde původně nebyla, a vkládat novozákonní postavy tam, kde byly původně starozákonní, a opačně, čímž se zcela stírá rozdíl mezi spirituálem a gospelem. V textech evangelických kněží se často vyskytuje také první osoba plurálu, která se ve spirituálech a gospelech vyskytuje vzácně (pouze v písni *We shall overcome*) a která umocňuje důraz na soudržnost zpívajícího kolektivu.

Na rozdíl od Jorana tedy evangeličtí kněží dávali přednost srozumitelnosti před přesností překladu, což se promítlo zvláště do využívání reálií spojených s americkým prostředím. Ty byly buď zcela odstraněny, nebo došlo k jejich reinterpetaci – to je nejlépe vidět v již zmíněném motivu vlaku, který se do náboženských písní příliš nehodil. Tento motiv byl reinterpetován např. v písni *Marie má dítě*: „*Marie má dítě, zpívej, / lidé valí se v proudu jen a vlak jel dál.*“⁹ Zde motiv vlaku propojuje dobu, kdy se koleda odehrává, s dobou současnou a zároveň koresponduje s valícími se lidmi – čas plyne, vlaky přijíždějí a odjíždějí jakoby nic, ačkoli se narodil Spasitel.

Zajímavou záležitostí je práce s biblickými příběhy. V textech evangelických kněží jsou totiž tyto příběhy chápány jako vzor určitého chování a je na ně nahlíženo s časovým odstupem („[...] je k smíchu tohle naše lopocení / při vzpomínce na Jericho.“¹⁰). Určité obrysy příběhu je ovšem nutné znát, neboť autoři příběhy nepřevyprávějí, ale zdůrazňují paralely se soudobou skutečností. S příběhem pak může být nakládáno poněkud jinak, než činí originál, avšak ve shodě s tím, jak je prezentován v Bibli. To lze vidět např. v písni *David*: Joran pouze přeložil původní text, čímž se píseň stala obtížně interpretovatelnou a její jinotajný výklad nebyl na první pohled patrný (např. „*Malý David býval pastýř stád / když padl Goliáš, musel se smát.*“¹¹). V mladší verzi David slouží pouze jako vzor („*Jako malej David vždycky odvahu mít, / s sebou víru vzít, / jen zpívat a jít.*“¹²) a jeho vítězství nad Goliášem pak je reinterpetováno a aktualizováno, aby byl jinotajný výklad snadno odhalitelný: „*Když s tebou práť se chystá Goliáš, / neztrácej hlavu, prak a píseň máš.*“¹³

9. Gruber 1999: 240.

10. Tamtéž: 172.

11. Tamtéž: 382.

12. Tamtéž.

13. Tamtéž.

2.3 *Skupina Spirituál kvintet*

Texty Spirituál kvintetu (sem řadíme texty Jiřího Tichoty, nar. 1937, Dušana Vančury, nar. 1937, Ireny Budweiserové, nar. 1957, Iva Fischera, 1924–1990, a Františka Novotného, nar. 1943) vznikaly souběžně s texty evangelických kněží, avšak jejich předobrazem nebyly texty Jiřího Jorana, nýbrž jejich americké originály (v žádné písni není patrná příbuznost s některým z Joranových textů). V určitých rysech se texty prezentované skupinou Spirituál kvintet neliší od textů evangelických kněží – i tyto písně byly určeny pro mládež, což se vyznačuje využíváním obecně českých jazykových jevů a jevů hovorového jazyka a vyhýbáním se imperativům (avšak ne imperativům kontakto­vým); hojně je ovšem i využívání soudobé spisovné češtiny (zvláště proto, aby text působil poetičtěji). Spirituál kvintet se však nezaměřoval pouze na mládež pohybující se v prostředí evangelické církve, nýbrž se snažil oslovit širší spektrum posluchačů. Ti nutně nemuseli být věřícími v křesťanském slova smyslu, avšak určitý spirituální rozměr v písních Spirituál kvintetu je přitahoval. Tomu skupina uzpůsobila také práci s explicitními náboženskými motivy – snažila se využívat ty motivy, které nevyžadovaly hlubší znalost Bible či křesťanské náboženské tradice, nebo dokonce ty, které umožňovaly obecně spirituální (nikoliv pouze křesťanskou) interpretaci, čímž byly pro určitou část publika srozumitelnější a možná i přitažlivější. Nelze tedy říci, že by využívání spíše implicitních náboženských motivů bylo podmíněno pouze cenzurou. Podobně jako evangeličtí kněží využíval Spirituál kvintet hru s významy slov (což není ničím neobvyklým ani v samotné Bibli), která svůj spirituální význam získávají až v určitém kontextu, a lze je tedy interpretovat s hlubší znalostí křesťanské tradice i bez ní. Spirituální rozměr písně se však neztrácí a je nadále možný, není ovšem posluchači nijak vnucován. Stejně jako v písních evangelických kněží převažují v textech Spirituál kvintetu motivy náboženských, respektive obecně lidských hodnot, které mají poukazovat na společenské nešvary. I zde jsou nejčastěji zastoupeny víra, svoboda a další hodnoty k nim se vážící.

Také Spirituál kvintet využíval tázacích vět tam, kde v originálu nebyly, čímž se mnohdy dostane motiv, který je odpovědí na danou otázku, vlastně „mimo text“. Nejdiskutovanější je v tomto ohledu píseň *Kdo svalil kámen náhrobní*, kde byl takto zastřen motiv anděla – na otázku ovšem není nutné odpovědět pouze tímto motivem. Využití otázek dodává textu další možné výklady a vede posluchače k přemýšlení (mohou se takto tázat postavy žen, které přicházejí k Ježíšovu hrobu a které by se takto tázaly právem, nebo moderní člověk, který se tomuto zázraku může podívat podobně jako ony, nebo ti, před kterými byl tento motiv ukryt).

I u textů skupiny Spirituál kvintet byl ze strany publika očekáván sociálněkritický rozměr písní, nelze ovšem říci, že by se ten spirituální z nich vytratil. Na rozdíl od písní evangelických kněží, v nichž je často náboženský a sociálněkritický rozměr víceméně v rovnováze, je u textů Spirituál kvintetu někdy spirituální rozměr méně patrný než ten sociálněkritický, avšak vždy je v písni určitým způsobem zachován a stále je možné píseň spirituálně interpretovat.

V textech Spirituál kvintetu není explicitně kladen důraz na evangelizaci ve smyslu šíření Božího slova jako v textech evangelických kněží, ale lze říci, že ani Spirituál kvintet se této myšlence nezpronevěřil – pouze se snažil o evangelizaci nenásilnou formou pomocí zpřístupnění náboženských písní a v nich ztvárněných témat lidem, kteří se v církevním prostředí nepohybují. Rovněž v písních nenalezneme tolik případů využívání první osoby plurálu, jako je tomu v textech evangelických kněží. Vybízení k soudržnosti kolektivu je přítomno spíše implicitně a je dáno situací – když kolektiv zpívá v první osobě singuláru, souzní v tom, co zpívá, a tvoří kolektiv jednotlivců (první osoba plurálu mohla „zavánět“ kolektivismem, jak ho hlásali komunisté).

Spirituál kvintet se od svého počátku snažil tvořit také texty s estetickou funkcí, což potvrzuje fakt, že uměleckým vedoucím je muzikolog a členy jsou profesionální hudebníci a že skupina kromě živých vystoupení také svou tvorbu nahrává: v textech tak nenalezneme žádné nedostatky v oblasti nevhodných rozložení

přízvuků ve verši, nevhodného podkládání dlouhých not krátkými slabikami a opačně, ba ani nelibozvučné, nezpěvné či nelogicky rozdělené fráze. Často ovšem došlo i k poměrně výrazným úpravám původních melodií, což mnohdy prospělo libozvučnosti a zpěvnosti textu.

Co se týče již zmíněného motivu vlaku, Spirituál kvintet jej někdy z písní odstranil (např. do koledy *V jeslích dítě spinká*, navazující na tradici českých koled a do určité míry i na tvorbu Adama Michny z Otradovic, se příliš nehodil), avšak v zásadě se mu nevyhýbal, neboť díky spjatosti skupiny s tramským hnutím dostal vlak nové významy. Např. v písni *Vláček* již není motiv vlaku explicitně spojen s cestou na nebesa (ač je tato interpretace možná) a není nutné znát jeho předobraz v zmíněném Eliášově vozu: „*Už můj vlak v dáli duní, už můj vlak v dáli duní, / a já přivítat chci Pána tam, kde svou zastávku má.*“¹⁴ Někdy byl motiv vlaku mírně pozměněn (např. v písni *Lod' dětí*, kde byl nahrazen motivem lodi, jež představovala určitý luxus a mohla být spojena s útekem za oceán). Zároveň se Spirituál kvintet nevyhýbal dodávání ryze českých reálií do textů, např. „*zástupy z Nemanic*“¹⁵ nebo parafráze říkanky „[...] *jen znát místo, kde to město leží, / nikdo neví přesně, kudy se tam běží, / pět má město věží, haleluja*“.¹⁶ Druhá zmíněná citace pochází z písně *Město s pěti věžemi*, která je považována za tzv. odnáboženštělý spirituál (viz Nešpor 2006: 130–132). Této písni je vyčítáno zastření spojitostí s městem s dvanácti branami z knihy Zjevení (viz Zj 21: 12–13), avšak pro posluchače Bible neznalému může město fungovat jako představa země zaslíbené, kde je svoboda, ať už má pět věží, nebo dvanáct bran.

Podobně jako evangeličtí kněží se ani Spirituál kvintet ve svých textech nesnažil o přesnost překladu, ale o to, aby písně plnily funkce, které od nich publikum očekávalo. Také Spirituál kvintet

14. Tichota – Vančura 1998: 90.

15. Tamtéž: 46.

16. Tichota – Vančura 1997: 109.

pracoval s originály jako s materiálem, který mohl být pozměněn pro lepší porozumění či pro estetičnost zpívaného textu, případně z důvodu aktualizace a snahy o to, aby text nebyl prvoplánový. Avšak i přes určité vzdálení se originálu jsou vždy určité motivy nebo alespoň základní téma v textu zachovány. Např. píseň *Víra tvá* se nijak nevztahuje k balzámu z Galád z původní verze (balzám byl velmi drahý a vzácný a věřilo se, že vyléčí každou chorobu – viz např. Gn 37: 25), avšak téma víry, která uzdravuje, a motiv balzámu jsou v písni zachovány a návaznost na originál je tak patrná.

Co se týče práce s biblickými příběhy, kromě metody, kterou využívali ve svých textech evangeličtí kněží, přináší Spirituál kvintet metodu zcela novou. Dochází zde k „ztotožnění s příběhem“, a to díky tomu, že se lyrický subjekt stává postavou příběhu. Využita je buď první osoby singuláru („[...] *já mám kocábku, náram, náramnou*“¹⁷), nebo se subjektem stává kolektiv, čímž se pak účastníkem příběhu stává také posluchač, což lze vidět zvláště v písních zachycujících příběh o Mojžíšovi, např. „*Mává, mává, nám všem svobodná zem*“¹⁸ nebo „*Blesků zář nám svítí tmou* [...]“.¹⁹ Tato metoda může souviset se společným zpěvem a snahou o snazší ztotožnění se s příběhem, který mohl být pro publikum neznalé Bible velmi vzdálený. Pokud píseň Spirituál kvintetu zobrazuje biblický příběh, vždy se snaží o to, aby byla jasně zřetelná paralela se soudobou situací. Nešlo tedy příliš o to, aby se postava z textu stala vzorem ctností a jednání, ale píseň měla být spíše útěchou pro publikum a zároveň hodnocením soudobé situace.

3. Zpěvníky

České verze spirituálů a gospelů nalezneme ve zpěvnících, které vznikaly neoficiálně před revolucí, i v těch, které vznikly

17. Tamtéž: 122.

18. Tamtéž: 124.

19. Tamtéž: 81.

až po roce 1989. Ze samizdatových zpěvníků byly zkoumány zpěvníky *Nová píseň* (evangelické prostředí) a *Hlaholík* (katolické prostředí), z porevolučních pak zpěvníky *Svíta* (evangelický), *Hosana* a *Hlahol* (oba katolické) jakožto reprezentanti zpěvníků nábožensky orientovaných a zpěvník *Já písnička*, využívaný u táborových ohňů a nevážící se k žádnému církevnímu prostředí.

Texty Jiřího Jorana byly známy v katolickém i evangelickém prostředí a před tím, než vznikly verze vytvořené evangelickými kněžími, byly nejspíš i přes své nedostatky hojně zpívány – v jednotlivých zpěvnících totiž nalezneme různé verze jednoho textu lišící se některými slovy (šířily se tedy nejspíš poslechem). Zpěvníky mnohdy uvádějí u písní, které ve svých slokách obměňují jedno slovo, návrhy dalších variant, jež v původním vydání textů Jiřího Jorana nebyly. Zpěvník *Svíta* uvádí Joranovy texty jako starší verzi textů mladších, které jsou ve zpěvníku primární. Přestože většina Joranem otextovaných písní pak byla nahrazena mladšími verzemi, existují i takové, jejichž mladší verze nevznikly, a ve zpěvnících je tak uváděna právě ta Joranova (např. píseň *Hluboká řeka*). Některé z Joranových písní dokonce v 70. letech nazpívala skupina Berani. V jiných porevolučních zpěvnících ovšem Joranovy texty nenajdeme, což dokazuje, že Joranovy verze byly „vytlačeny“ verzemi mladšími.

Texty evangelických kněží jsou v prostředí obou církví využívány dodnes, mimo toto prostředí se ovšem nerozšířily ani po roce 1989. Usuzujeme tak podle toho, že se objevují pouze v náboženských nebo nábožensky orientovaných zpěvnících, a to i katolické provenience. V katolickém prostředí vzniklo textů velmi málo (nebo o tom existuje velmi málo dokladů). Katolické zpěvníky tedy většinou přebírají texty vzniklé v evangelickém prostředí, avšak v evangelických zpěvnících se texty katolické provenience objevují vzácně.

Pravděpodobně kvůli údajnému „odnáboženštění“ se texty skupiny Spirituál kvintet ve zpěvnících určených k liturgii vyskytují výrazně méně než texty evangelických kněží. V katolickém zpěvníku *Hlaholík* nalezneme jediný Tichotův

text, avšak nesprávně označený jako Joranův.²⁰ Stejně je tomu v evangelickém samizdatovém zpěvníku *Nová píseň* (autor Jiří Tichota zde není uveden vůbec). V evangelickém zpěvníku *Svíta* jsou otiskeny jen ty písně Spirituál kvintetu, které se editorovi „odnáboženštělé“ nezdály.²¹ K těmto spirituálům pak ve zpěvníku žádné další verze nenalezneme a pravděpodobně ani nevznikly (to se týká např. písně *Poutník a dívka, Stará archa* nebo *Dál, dál tou vodou*). V případě, že text Spirituál kvintetu nebyl z důvodu „odnáboženštění“ do zpěvníku zařazen, nalezneme zde jednu či více českých verzí z pera evangelických farářů (např. se to týká písní *Nadějí, láskou a vírou*, která má dokonce čtyři verze od evangelických farářů, *Dobrou zprávu hlásej* vs. *Jdou, stále jdou se zprávou, V jeslích dítě spinká* vs. *Marie má dítě, Víra tvá* vs. *Léčí nás* a *Kumbaya* vs. *Kum-ba-jah*). Vzácně se ve zpěvníku objevuje verze Spirituál kvintetu spolu s verzí vytvořenou evangelickým farářem (např. *Starý příběh* vs. *Chut' snů*).

V katolickém liturgickém zpěvníku *Hosana* se vyskytují ty písně Spirituál kvintetu, jež jsou obsaženy také ve zpěvníku *Svíta* a *Nová píseň* (*Marie má dítě, Starý příběh, Jednou budem dál*), i ty, jež v nich obsaženy nejsou (*Kumbaya* a *Dobrou zprávu hlásej*). Toto zjištění jen potvrzuje problematičnost označení písní jako vhodných či nevhodných pro liturgii. Je zřejmé, že každý editor na věc nahlíží odlišně.

Zpěvník *Hlahol* obsahuje dva díly, z nichž oba jsou rozděleny na písně určené k liturgii a na písně určené k táborovým ohňům. Zastoupení písní Spirituál kvintetu mezi liturgickými písněmi se v podstatě neliší od zpěvníku *Hosana*. Další písně Spirituál kvintetu jsou pak zařazeny k písním, které k liturgii určeny nejsou. Je zajímavé, že je sem zařazena i píseň *Kdo svalil kámen náhrobní*, která je za „odnáboženštělou“ považována pouze kvůli refrénu, z něhož se vytratilo slovo anděl (Nešpor 2006:

20. Důvodem, proč zpěvník neobsahuje texty skupiny Spirituál kvintet, může být také to, že vznikl v době, kdy ještě skupina nevydala žádnou dlouhohrající desku, takže nemusela být v katolickém prostředí ještě tolik známá.

21. Zjištěno na základě rozhovoru s Jiřím Gruberem.

130). Ve zpěvnících *Svíta*, *Hosana* i *Hlahol* nalezneme v písních k liturgii pouze Joranovu verzi s názvem *To anděl kámen odvalil*, přitom kromě refrénu se sloky motivy ani obsahem příliš neliší (jedná se o jediný Joranův text, který se objevuje v porevolučních zpěvnících, patrně z důvodu být alternativou k písni nazpívané Spirituál kvintetem).

Někdy však došlo ke kombinaci verze Spirituál kvintetu a verze evangelického faráře (např. *Jednou budem dál*, *Slávy den*), a to jak v evangelickém zpěvníku *Svíta*, tak v katolickém zpěvníku *Hosana*. Dělo se tak pravděpodobně z estetických důvodů (refrén „*Jednou budem dál*“²² je zpěvnější a méně prvoplánový než „*My to vyhrajem*“;²³ sloky obou verzí byly sloučeny). Ukazuje to na fakt, že texty evangelických kněží a skupiny Spirituál kvintet nelze považovat za protipóly.

Nejvíce písní Spirituál kvintetu ovšem nalezneme ve zpěvníku *Já, písnička*, což dokazuje, že se písně Spirituál kvintetu na rozdíl od písní evangelických kněží dostaly i mimo církevní prostředí, ba dokonce, že v tomto prostředí zdomácněly. Nalezneme zde také písně, v nichž explicitní náboženské motivy zcela chybí, např. *Až se k nám právo vrátí*.

Závěr

Analýza českých verzí spirituálů a gospelů a jejich zastoupení v různých zpěvnících ukázala, že české texty vznikající od 60. let nelze hodnotit jako přesné překlady svých předloh. Aby písně mohly plnit funkce, které od nich publikum očekávalo, muselo dojít k určitým úpravám, zvláště co se týče porozumění některým motivům či estetického hlediska. Originální texty se staly pouze základním materiálem, se kterým pak jednotliví autoři nakládali různě. Pomocí různých asociací se snažili texty aktualizovat, čímž vlastně napodobili způsob, jakým spirituály a gospels vznikaly v afroamerickém prostředí. Protože spirituál a gospel

22. Gruber 1999: 160.

23. Tamtéž.

prošly poměrně složitým vývojem jak v USA, tak u nás, nelze české verze pokládat za zpronevěření se „původnímu“ spirituálu, o jehož přesné podobě se vedou pouze dohady.

Snaha zastírat náboženské motivy, v sekundární literatuře a obou církevních prostředí tolik zatracovaná a chápaná jako vzdálení se od originálů či jako ochuzení náboženských písní o náboženský obsah, se ukázala jako velmi funkční – zpřístupnila totiž písně širšímu publiku a mnohdy zabránila, aby byly texty banální.

Analýza také ukázala, že nelze klást do opozice české texty skupiny Spirituál kvintet a evangelických kněží, neboť velké množství prvků sdílí (paradoxně i nahrazování explicitních náboženských motivů implicitními, což je důvodem, proč nelze tento přístup považovat pouze za úlitbu totalitní cenzuře, neboť texty evangelických kněží jí nepodléhaly). Vzájemné odlišnosti jsou podmíněny rozdílností publika a cíli, které měly písně v daném prostředí plnit. Rovněž nelze Spirituál kvintetu vyčítat, že písně prezentoval jako kritiku kapitalismu v USA, protože tímto způsobem byly písně obhajovány jak v předmluvě k textům Jiřího Jorana, tak v evangelickém prostředí. Zajímavým je nicméně zjištění, že nikdo z tvůrců ani posluchačů takto písně nechápal: naopak jejich odkazy k soudobé politické situaci v totalitním Československu byly publiku jasné.

Díky snaze většiny tvůrců dělat písně aktuálními pomocí jinotajů (nikoliv tedy explicitně), případně tím, že zachycují trvalé problémy a řeší obecně lidské otázky, jsou české verze amerických spirituálů a gospelů nadčasové a mají i dnes posluchačům co říci. Hra s významy a na první pohled skrytá spirituální poselství stejně jako hudebně kvalitní zpracování v případě Spirituál kvintetu činí písně přitažlivými i pro náročnější publikum a mají co říci i těm, kteří se v křesťanském prostředí nepohybují, avšak určité spirituální rovině jsou otevřeni. To vše jsou důvody, proč některé písně zůstaly v širším povědomí a proč se k nim lidé i dnes lidé vracejí.

Prameny:

- Bible. Český ekumenický překlad.* 2009. Praha: Česká biblická společnost.
- DORŮŽKA, Lubomír a kol. 1961: *Americká lidová poezie.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.
- GLOGAR, Josef a kol. 2007: *Hosana.* Praha: Portál.
- GRUBER, Jiří (ed.) 1999: *Svitá: křesťanské písničky (nejen) pro mládež.* Praha: Kalich.
- Hlaholík. 1970. Brno: samizdat.
- Já, písnička.* 1999. Cheb: Music Cheb.
- Já, písnička 2.* 2004. Cheb: Music Cheb.
- Já, písnička 3.* 2004. Cheb: Music Cheb.
- KOŽNAR, Zbyněk (ed.) 1955: *Černošské spirituály.* Praha: SNKLHU.
- Nová píseň.* [Nedat.] Samizdat.
- TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1997: *Spirituál kvintet. 1. díl. 1960–1991.* Cheb: G + W.
- TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1998: *Spirituál kvintet. 2. díl. 1991–1998.* Cheb: G + W.
- TICHOTA, Jiří 2010: *Spirituál kvintet. 3. díl. 1999–2009.* Cheb: G + W.

Literatura:

- BÁRTOVÁ, Kristýna 2019: *Černošské spirituály a gospely v českém prostředí a jejich didaktické využití v literární výchově.* Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita.
- COURLANDER, Harold 1963: *Negro Folk Music, U. S. A.* New York: Columbia Press.
- DORŮŽKA, Lubomír 1958: *Hudba amerických černochů.* Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan 1979: Funkce hudby. *Hudební věda* 16, č. 2, s. 123–145; č. 3, s. 220–245.
- NEŠPOR, Zdeněk R. 2006: *Děkuji za bolest. Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- POLEDŇÁK, Ivan 2000: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu.* Olomouc: Univerzita Palackého.
- PUTNA, Martin C. 2010: *Obrazy z dějin americké religiozity.* Praha: Vyšehrad.
- SOUTHERN, Eileen 1997: *The music of black Americans a history.* New York: W. W. Norton & Company.

African-American Spirituals and Gospels in Czechoslovakia in 1948-1989

The paper discusses spiritual and gospel songs, exploring the forms they gained in the former Czechoslovakia between 1948-1989, when these songs played an important role in the evolution of Czech popular music. Comparing the Czech lyrics by Jiří Joran, lyrics of the songs performed by the Spiritual Kvintet band, and the lyrics written by Protestant clergy, the author traces the ways these texts differ from the original English versions and from the Bible, as well as how they differ from one another. The main focus is on spiritual motifs, symbols, and allegories related to the political situation of the period. The differences between individual song lyrics are interpreted with regard to the functions the lyrics were supposed to perform, and to the audience they were meant for. Finally, the paper briefly comments on the representation of the songs in a selection of self-produced samizdat songbooks and post-1989 official production (including Hlaholík, Nová píseň, Hosana, and Svítá).

Key words: Spirituals; gospels; song lyrics; samizdat songbooks; Spiritual Kvintet; Jiří Joran; Protestant clergy; song lyrics adaptation; Christian folk music; music functions; modern folk music.