

Pavel Klusák



SUCHÝ & ŠLITR



Semafor
1959–1969

Host



&

Pavel Klusák
Suchý & Šlitr
Semafor 1959–1969

Pavel Klusák

Suchý & Šlitr
Semafor
1959–1969

Brno 2024



Kniha vznikla s podporou
Nadace Český hudební fond.

© Pavel Klusák, 2024

Cover photo © Jan Lukas, archiv Jiřího Suchého

Držitelé práv k obrazové dokumentaci

jsou uvedeni na s. 422–425

© Host – vydavatelství, s. r. o., 2024

(elektronické vydání)

ISBN 978-80-275-2466-2 (ePUB)

ISBN 978-80-275-2467-9 (PDF)

ISBN 978-80-275-2468-6 (MobiPocket)





Obsah

10	Úvodem
16	Iniciace
26	Nikdo ani nedutá, když je plná Reduta
62	Kdyby 1000 klarinetů (poprvé)
84	Faust, Markéta, služka a já
100	Člověk z půdy
120	Taková ztráta krve
138	Čtyři Zuzany
160	Jonáš a tingl-tangl
176	Konkurs a Klarinety
204	Když (konečně) začaly vycházet knihy
214	Bitvy o Semafor
224	Recital 64
238	Sekta
252	Dobře placená procházka
270	Benefice
286	Đábel z Vinohrad
306	Tak co, pane barone
318	Proč nám říkají Poslední štace a mně Vrahoun, ptá se pan primář
330	1968 v Semaforu
346	Zločin v šantánu
358	Nevěsta
366	Jonáš a dr. Matrace
380	Odchod Jiřího Šlitra
396	Revizor v šantánu
410	Závěrem
419	Poděkování autora
421	Ediční poznámka
422	Seznam vyobrazení
426	Použitá literatura
429	Poznámky
434	Jmenný rejstřík

Úvodem

Jiří Suchý a Jiří Šlitr se zasloužili o stát.

Jsem o tom přesvědčený. Zákony o státních zásluhách se přece nemusejí vztahovat jenom na Tomáše G. Masaryka a další prezidenty. Nezasloužili se snad o lepší společnost ti, kdo pro ni vymohli dobrý rytmus, rozezpívali ji, vysvobodili jazyk z područí moci, ukázali, že život si může dovolit víc svobodné radosti a kreativity? Ti, kteří překódovali veřejnou atmosféru? No dobře, zákon o zásluhách komiků a písňových autorů může existovat jen v poněkud crazy snění: je to však imaginace, k jaké nás vychovalo divadlo Semafor.

Kniha, jež vede čtenáře do kulturní historie, by měla podle všech poček začít konkrétní historkou. Která by to byla? Jiří Suchý jako chlapec v čerstvě poválečném Osvobozeném divadle uhranutě pozoruje Voskovce a Wericha a ten zážitek ho navždy poznamená? V právě založeném divadle Semafor se čte odmítavá kritika o nevhodných rock'n'rollových pohybech aktérů a celé hlediště, nacpané k prasknutí, se těm větám směje? Jiří Šlitr na premiéře *Jonáše a tingl-tanglu* poprvé vstupuje na divadelní prkna a všichni okolo předvídají propadák? Pár měsíců před pražským jarem 1968 Jiří Suchý v interview vyjadřuje přesvědčení, že Semafor už dál nemůže být apolitický? V mrazivém prosinci 1969 mladí lidé běží městem k Semaforu, aby jim snad někdo vyvrátil zprávu, že Jiří Šlitr zemřel?

Místo kteréhokoli z předchozích nabídnou jiný konkrétní obraz. Snad mi odpustíte, že v něm figuruji já, protože se týká i vás. Je mi nějakých šest nebo sedm, sedím na zadním sedadle modrého Fiata 127, jede se (jako mnohokrát) na letní byt do Písku a máma zpívá. O tom, že v pimprlové komedii stalo se, že usedla vosa králi na nose. O Zuzaně, o krajině posedlé tmou a o sedmi prknech žehlicích. Otvírá se přede mnou svět, kde potkal potkan potkana a každý ráno na píano hraje Jack. Nejpozději u Čimelic už zpívám taky, protože písně jsou zapamatovatelné a infekční. Přijímám je za své. Teprve později mi dojde, že tyto písně skoro nikdy nevysílají v rádiu. (Píší se sedmdesátá léta.)

Na území bývalého Československa se s písničkami z divadla Semafor zapletla snad každá rodina. Nejmní v jedné generaci, spíš v několika. Možná i vy si vzpomínáte, kde jste se poprvé setkali se semaforským živlem a zjistili, že ho lze snadno a přirozeně přijmout za svůj: mohlo to být z nahrávky, u televize, v některém z filmů, na divadelní scéně, ale taky při rodinném nebo táborákovém zpívání, kdy songy Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra zaletěly daleko od původních autorů. Řekl bych, že u nás prodloužily čas, kdy jsme si ještě víc prozpěvovali sami a nenechali všechno jenom na nahrávkách. Je zajímavé, že první setkání přišlo mnohdy v dětství (třeba skrz malé kotě nebo sluníčko, co má popojít maličko), ale s koncem dětských let neodeznělo. Protože Semafor Suchého a Šlitra byl mnoha věcmi najednou a týkal se i těch hlubokých a silných, včetně smrti a erotiky. Čili „k smíchu toto představení / trochu je a trochu není“, jak říkají první slova první inscenace Semaforu. Tu vrstevnatost můžeme přičíst ke znakům opravdového umění.

Přeskočím mnoho let a mnoho setkání se Semaforem, proměny času, proměny divadla, proměny v hudbě. Pocítil jsem, že všechno kolem Suchého a Šlitra mi stojí za riskantní pokus: nahradit obdiv, trvající od dětství, dospělým

pohledem. Prověřit instinktivní spojenectví analýzou, konfrontovat „zdeděnou víru“ a zjistit, co z ní platí, poodstoupíme-li od dávné hypnózy, od sdílené slasti.

Jistě, jako hudební publicista jsem taky měl pocit, že podrobný příběh Semaforu šedesátých let by měl do zdejších „dějin popkultury“ někdo vepsat. Jakkoli jsou knižní vzpomínky Jiřího Suchého (*Vzpomínání*, jež se týká roků do založení Semaforu, a *Tak nějak to bylo* mapující léta 1959–1969) vynikající, přece jen jde o pohled pouze jednoho z protagonistů. A rozhodně mi nevadila představa, že strávím dlouhý čas s tvorbou S & Š ve všech jejích formách.

Pro zájemce, ale i badatele se navíc situace ve věci Semafor za uplynulých patnáct let významně změnila. Během let 2011–2020 totiž vyšly ve třech rozsáhlých kompletech reedice všech gramodesek a studiových nahrávek Semaforu šedesátých let a také záznamy (téměř) všech inscenací nahrané přímo při představeních v divadle. Část z těchto snímků byla k dispozici vůbec poprvé, další vyšla poprvé od šedesátých let. Všechna tato vydání stojí na editorské práci Lukáše Berného. Připočteme-li, že už dříve editor a vydavatel Václav Kadlec realizoval dvacetidílnou knižní řadu *Encyklopedie Jiřího Suchého* se všemi texty her, písní, povídek, úvah a dalšího, byl tu k dispozici dobře zpracovaný materiál, který se hlásil o slovo. Ten, kdo si přál vnořit se do nedávné historie, odžít si příběh Jiřího Suchého & Jiřího Šlitra a přemítat o jeho smyslu v jednadvacátém století, se už neměl na co vymlouvat.

Metoda použitá k vytvoření této knihy se dá popsat docela jednoduše. Nasedl jsem na stroj času a vrátil se k začátkům příběhů S & Š. Pak jsem se pomalu vydal nazpátek: sledoval inscenaci za inscenací, píseň za písní (ve vyprávění není možné zmínit všechny) a další dění kolem protagonistů. Ptám se na dobové kontexty vzniku děl i jejich ohlasu u veřejnosti. Také tentokrát často – nikoli vždy – nabízím interpretaci, možný výklad. Základní strukturu knihy tedy určuje chronologie inscenací v Semaforu. Inscenace občas poskytnou příležitost odbočit k souvisejícímu tématu: k feminizmu v Semaforu, k vývoji Šlitrovy skladatelské identity nebo bojů dobové kritiky se S & Š.

Dílo, jeho povaha a vliv na společnost jsou předmětem mého psaní především. Osobní osudy a vztahy se od díla nedají odmyslet: nestaly se však silným tématem této knihy. Čtenář je zde najde načrtnuté do určité míry: avšak nenořím se do hloubi přátelství S & Š, jež i v době, kdy Suchý a Šlitr byli národními hitmakery, mělo pověstný odstup. Neshromažďuji historky o Šlitrově povaze společenského, zábavného člověka, který svůj život na veřejnosti vyvažoval výtvarnou prací o samotě a dobrodružstvími čistě soukromými. Respektuji v tomto směru i přístup Jiřího Suchého a Šlitrovy partnerky Sylvy Daníčkové, kteří si udrželi elegantní, ale rozhodnou distanci od vyprávění o skladatelových soukromých záležitostech.

Je mi jasné, že píšu pro čtenářstvo, které vstupuje do druhé čtvrtiny jednadvacátého století. Proto neopomím některé dobře známé epizody, jež příznivci S & Š ze starších generací opakovaně četli či slyšeli, ale mladší generaci už nemusejí být povědomé. Někdy taky není možné odmyslet si je od základních, „velkých“ příběhů tohoto divadla. Zároveň jsem některé dříve publikované historie do vyprávění nezahrnul: abych text nepřetížil a aby dostatečný prostor dostalo vše méně známé.

Divadlo Semafor vnímáme jako velký fenomén šedesátých let, ovšem jeho kořeny sahají hluboko do let padesátých. Do československé kultury, střežené v mezích socialistického realismu, vpadli v roce 1956 hudebníci z malého pražského klubu Reduta. S výraznými rytmy k nám vnesli mimo jiné živě hraný rock'n'roll, cítili nárok radovat se s bílou i černou hudbou ze světa. Skupina Akord club s kontrabasistou a textařem Jiřím Suchým zprvu nikde nežádala o povolení, hrála „načerno“ – stála tak u zrodu naší nezávislé hudební scény, která byla vytlačovaná a mnohdy musela působit v podzemí a na okrajích. Už proto, že se necítila být součástí téže scény jako oficiální mainstream té doby.

V Redutě, té velké semaforské předeře, vyhledal v roce 1958 Jiřího Suchého skladatel Jiří Šlitr. Zkusili to spolu – a po rozpačitém začátku se rozběhla spolupráce podivuhodné kompatibility. Všechno akcelerovalo: i počet písní, v nichž se snoubila Suchého hravost se Šlitrovou hudební nápaditostí, která vycházela z lásky k americkému dixielandu a současně prohlubovala zcela vlastní autorskou polohu. Podařilo se jim navázat na přetrženou kontinuitu československé kultury – na Jiřího Voskovce, Jana Wericha a jejich tvorbu pro Osvobozené divadlo, v případě Suchého pak i na nezvalovský poetismus.

Suchý a Šlitr si na konci padesátých let slíbili, že budou pracovat na písních jen spolu: touto veledůležitou nepsanou dohodou vznikla magická složka, zvláštní podmínka ke vzájemnému poznání a napojení. Záhy přibyla osobnost kapelníka Ferdinanda Havlíka, který držel energickou kapelu na mezí swingu a modernější taneční muziky: ten zvuk „podobojí“ dokázal v době zrodu zaujmout několik generací. Šlitr jako jedinečný talent, „pan doktor“, který nevystudoval hudbu, nýbrž práva, zůstával u melodií a představ o písních: partituru pro kapelu nebo orchestr psali podle jeho představ jiní, nejčastěji Havlík.

Suchý svou jazykovou hravostí v druhé polovině padesátých let v Československu de facto osvobodil jazyk a řeč: namísto oficiální uvědomělé polohy s ním prováděl poetické přemety a veletoce: rezonoval s generační touhou odpočinout si od shora vymáhané angažovanosti. Založení Divadla Na zábradlí (1958) a divadla Semafor (1959) bylo impulzem pro vznikání „divadel malých forem“ na mnoha místech republiky. Náhle tu byl precedens pro silnější vstup amatérů do umění. Po dlouhé době byla divadla zakládána spontánně, z vůle těch, kdo chtěli tvořit a vystupovat. Kulturní politici a strážci viděli, že je třeba počítat s proměnami v estetice i v institucionálním zázemí kulturních souborů.

Už od prvního představení 30. října 1959, premiéry hry *Člověk z půdy*, se odvíjel dvojediný příběh Semaforu a jeho vlivu – divadelní a hudební. „Divadlo písniček“ naprosto proměnilo v první polovině šedesátých let krajinu domácí populární hudby. Suchý a Šlitr neslevovali z originality a vysoké úrovně a veškerý „showbyznys“ v ČSR byl zároveň ve stavu zrodu: proto se semaforské písně poetických kvalit a chytrého humoru mohly načas stát nejpopulárnějšími šlágry v zemi. Část proměny způsobilo autorství Suchého a Šlitra, zbytek starých časů pak ukončily civilní vokály Jiřího Suchého, Pavlíný Filipovské, Waldemara Matušky, Evy Pilarové, Hany Hegerové, později i Jiřího Šlitra.

Semaforští autoři, zpěvačky a zpěváci prožili především v letech 1960–1965 jedinečnou vlnu široké obliby a medializace. Byla smetena opatrná výchovná socialistická kultura padesátých let: vesele rozbujelo to, co dostalo později název popkultura. Publicisté se učili psát o nové muzice. Televize poprvé natáčela předchůdce klipů, „televizní písničky“. Československý rozhlas a jiná média prožily váhání konzervativního vedení, zda dát kultuře nastupujících šedesátých let prostor. Semaforští ovládli od roku 1962 první ročníky ankety o popularitu v hudbě, tehdy dychtivě sledovaného a diskutovaného Zlatého slavíka. První dlouhohrající desky věnované v Československu recitálům zpěváků z popové hemisféry měl na svědomí Semafor (LP *Jiří Suchý: Písničky* v roce 1964, LP *Zpívá Karel Gott* v roce 1965). Vznikaly pohlednice s fotoportréty, fonokarty (obrazové gramosingly ve formě větší dopisnice), speciály magazínů, vycházely nové časopisy: se Suchým, Šlitrem a semaforskou generací začala hudba plně fungovat jako kultura pro mladé. Sociologicky vzato se výrazně projevila i díky tomu, že právě dospívala rekordně početná populační vlna těch, kdo se narodili na konci druhé světové války. To nás spojovalo se Západem: i proto vysvětloval Jiří Černý v knize o semaforské generaci *Zpěváci bez konzervatoře* význam doposud neznámého slova teenager.

Nové standardy pro domácí pop-music ve filmu pomohla vydobýt revue *Kdyby tisíc klarinetů* (1965), kde se na vlně euforické radosti sešlo semaforské členstvo všech dosavadních období. Na výpravný snímek přišlo do kin více než čtyři miliony Čechoslováků. Byl to vrchol, ale i finále nejmasovější obliby Semaforu: v té době už u nejmladšího publika semaforskou popularitu překrývala nová beatová vlna. Suchý a Šlitr se rozhodli zůstat věrní původním inspiracím a neadaptovat se na trendy nového popu: také proto jejich tvorba nikdy neopustila komorní prostory divadla „malých forem“. Dosavadní popularita nevytěsnila intimitu divadelního setkávání, kterou Suchý a Šlitr měli rádi a která pro publikum dělala ze semaforských zážitků „nablízko“ jedinečný fenomén. I tento rozporuplný přístup byl pro S & Š charakteristický: přes veškeré úspěchy a nabídky nepokládali za nutné přespříliš růst, díky náklonnosti k „malým formám“ zůstalo divadlo vždycky jejich domovským místem.

S postupem šedesátých let nepřestali být S & Š citliví a vnímaví ke světu okolo: tato kontinuita způsobila podstatnou proměnu. Jiří Suchý, na počátku dráhy kritizovaný oficiálními místy za svou křiklavou apolitičnost a neangažovanost, shledal, že může a chce být politický – nezávisle a zčásti kontroverzně. Doba plná diskusí o vývoji socialismu, která vyvrcholila pražským jarem 1968, si o to říkala. Takže období hry *Poslední štace* (1968), filmu *Zločin v šantánu* (1968) nebo poslední společné inscenace Suchého a Šlitra *Jonáš a dr. Matrace* (1969) je érou Semaforu svobodomyšlně kousavého, úlevně prostořekého, komentujícího politickou skutečnost v ČSSR. Se semaforskými autory byli v profesionálním kontaktu Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Václav Havel, Miloš Forman, Jiří Voskovec, Jiří Menzel, Věra Chytilová, František Hrubín, Miroslav Holub, Vladimír Justl, Helena Philippová, Karol Sidon a další osobnosti specifického kulturního ovzduší šedesátých let.

Jiří Suchý a Jiří Šlitr patřili v červnu 1968 mezi první signatáře provolání *Dva tisíce slov*. Při publikování tohoto otevřeného dopisu kritizujícího

poválečný vývoj v Československu nemohl nikdo vědět, jak tvrdě budou jeho podporovatelé zanedlouho postihováni. Suchý a Šlitr museli proškrtat své dialogy při natáčení na gramodesku (1969), od roku 1970 se divadlo i Jiří Suchý ocitli pod tlakem mnoha restrikcí.

Konec éry byl vytyčen jasně: invazí sovětských vojsk do Československa v srpnu 1968. Ale Semafor postihla ještě jedna rána: nečekaná, patrně nahodilá smrt Jiřího Šlitra o Vánocích roku 1969. Vzbudila celonárodní smutek a byla pociťovaná jako těžká ztráta: tím spíš, že pětáctýřicetiletý Šlitr, komik oblíbený v nejširších vrstvách, po okupaci vyzrál v odpovědnější veřejně vystupující osobnost, které záleží na osudu své země.

Závěr jedinečné spolupráce Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra se tedy kryje s ukončením celé jedné éry: pestrými a plodnými šedesátými léty, svoobodnějšími podmínkami pro rozvoj společnosti i kultury. Titul posledního písňového singlu, který vyšel za Šlitrova života, *Jó, to jsem ještě žil*, zněl náhle jako rekviem za sixties.

Podivuhodný, s máločím srovnatelný divadelně-písňový fenomén dvojice Suchý & Šlitr nám tedy může být průvodcem československou kulturou od prvního uvolnění po éře stalinismu v roce 1956 přes nabírání svobody a podivuhodné kulturní vrcholy šedesátých let až k razantní proměně atmosféry v Československu s počátkem normalizace.

„Tu cestu za klaunstvím a legrací musím dorazit sám,“⁴ napsal Jiří Suchý. Nikomu v Česku není třeba vyprávět, jak to bylo dál: jako jediný z dvojice, který zbyl na umělecké vedení Semaforu, se potýkal s překážkami a nemožností svobodně a naplno pracovat po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. On i jeho divadlo však přežili veškeré nástrahy a po řadu desetiletí ve svoobodnější demokratické éře pokračují dál. V roce vydání této knihy je divadlu pětádesát let.

Semaforická první dekáda, vyrůstající ze společné tvorby S & Š, se ukázala jako šťastná hodina a zlatý věk této scény. Jistě i proto, že Semafor tehdy patřil mezi „divadla, která našla svou dobu“, jak napsal divadelní teoretik Jan Císař, a skutečně, doba iniciovala tvorbu a tvorba spoluutvářela dobu. Semafor šedesátých let přetrval v našich myslích nepochybně i proto, že písňe o pramínku vlasů, klokočí, purpuře, Zuzaně, Tereze, tulipánu, očích sněhem zavátých, toulavých zpěvácích nebo fanglích, co se vyvěšují na tingl-tangle, lidé z dobrých důvodů nikdy nezapomněli.

Ve správný čas
na správném místě.

Iniciace

Píše se počátek roku 1948. Aniž by to kdo tušil, jedinečným impulzem se právě dává do pohybu příběh divadla Semafor. Bude založeno až o jedenáct a půl roku později, to by se však nestalo bez následující okolnosti.

Šestnáctiletý kluk Jiří Suchý přesvědčí maminku, aby se z pražského Chodovce vypravili do centra, do Vodičkovy ulice, do Divadla V + W. Dvojici protagonistů zná už z kina a díky filmu *Pudr a benzin* mu v hlavě zní jejich píseň „Ezop a brabenec“: možná by se na ně vypravil už dřív, ovšem Jiří Voskovec a Jan Werich jsou pořád ještě vzácní: po letech nuceného exilu před nacismem (1939–1945) obnovili své pražské divadlo až v roce 1946. Nasadili znovu hru, se kterou před válkou museli skončit, *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*. Suchý se těší, ví, že tohle by mělo být něco pro něj. Na místě všechno překoná očekávání: inscenace, ústřední dvojice i hudba Jaroslava Ježka, kterou tu živě řídil ústřední kapelník domácího jazzu té doby Karel Vlach.

V knize *Vzpomínání*, kde o sobě zčásti píše ve třetí osobě, popisuje Jiří Suchý tu scénu takto:

Tahle hudba se ho dotýkala téměř hmatatelně, jako dlaň. Cítil úžasný kontakt s tou muzikou i se skladatelem, který zemřel uprostřed války někde v New Yorku, ale najednou byl tady, v bývalém Osvobozeném, byl tu v té hudbě, ale ne, že se to tak říká, byl v ní doopravdy. [...]

Otevřela se opona a o antický sloup tu stála opřena postava muže oděného v hnědé tóze a zněly verše ze Shakespearovy hry *Caesar*. Verše se linou – sranda žádná –, co se z toho vyvine? V této nečekaně seriózní atmosféře se náhle začalo něco dít v hledišti. Vzhledem k tomu, že na jevišti se toho zatím moc nedělo, pozornost k sobě přitáhl ruch tam někde vzadu, kde biletářka uklidňovala kohosi, nejspíš opilce, který přišel pozdě a ruší. Vzniká tam konflikt, který je tak hlučný, že i recitující Caesar se obrací čelem k divákům a žádá o klid.

Je to Jiří Voskovec. Výtržník v hledišti se však nedá utiшит. Je to Jan Werich a biletářka je Ljuba Hermanová. Werich hraje exekutora a je tu služebně. Dostaví se na scénu a počne sepisovat inventář za účelem zabavení. Voskovec tu je nejen Caesar, ale i ředitel divadelní společnosti. Snaží se incident jaksi přehrát a jako Caesar svolává na exekutora vojsko, které však na hru nepřistoupí a odmítne rušit úřední výkon. Ředitel se tedy dává s exekutorem do řeči. Síly obou komiků se spojují, dialog se rozjiskří, publikum se řehotá a Sáva (tedy Suchého alter ego figurující v knize *Vzpomínání* – pozn. autora) na balkoně prožívá něco, co ještě dnes nedokáže popsat slovy, ačkoliv dění na scéně si dokáže vybavit se značnou přesností.²

Návštěva v Divadle V + W se pro Suchého stane určujícím zážitkem. Nikdy nezapomene, že s maminkou seděli na balkoně po pravé straně jeviště. Dobře viděl do orchestřiště, měl křiklavou kravatu, všechno se do něj otisklo.

Chlapec Jiří je od toho dne dvojicí přitahován ještě víc. Jako by mu návštěva divadla stvrdila, že v těch dvou je ukrytý klíč k uchopení života pro někoho, jako je on. Ještě stihne zahlédnout Voskovce a Wericha, jak spolu jedou Vodičkovou ulicí v americkém bouráku, trochu jako ve snové scéně (obraz bez

zvuku). Ještě (zvuk bez obrazu!) se přitočí ke vchodu do divadla a poslouchá, jak režisér Voskovec uvnitř zkouší muzikál *Divotvorný hrnec*. V této inscenaci, která má premiéru 6. března 1948, už Voskovec účinkovat nebude. Odjíždí z Prahy do Paříže, ne, ještě to není emigrace, jede pracovat jako filmový expert na sekretariát UNESCO.

Suchý správně tušil, že není času nazbyt. *Pěst na oko* viděl počátkem roku 1948 a na konci této sezony, v červnu, bylo Divadlo V + W uzavřeno – jistěže jako součást nové politiky po únorovém komunistickém puči. Suchý si stihl sáhnout pro osudový zážitek v krátkém poválečném okně, které se otevřelo jen na vymezený čas.

Když se Jan Werich vracel v říjnu 1945 po válečné anabázi zpět do domovské země, z ostrova Manhattan na ostrov Kampa, řekl v Československém rozhlase nad ještě nevybalenými kufry, že se navrácí jako komik. Nenazval svou profesi slovy herec, autor písní, dramatik, divadelní ředitel: všechnu tvůrčí činnost sbalil do pojmu, kterým to všechno zastřešil: komik. „Já věřím, že dobřej komik je stejně důležitěj jako dobřej lékař,“ říká tu.³

Právě takovým komikem zatoužil být Jiří Suchý: to, co v něm už dřív doutnalo, nechal zážitek v divadle definitivně rozhořet. Být takovým typem komika, jak tu profesi zformovali Voskovec s Werichem: být autorem písní i her, zpěvákem bez ambicí konkurovat školeným hlasům. Pozorovatelem světa okolo sebe, dost pohotovým na to, aby na scéně zúročil impulzy nevinně poetické i nevyhýbavě politické. Být mluvčím vrstlým do jazyka, permanentně užívaným ke hře. Voskovec a Werich měli ještě řadu dalších specifik: byli to autoři zřejmých talentů a inteligence, kteří přesto dokázali (a chtěli) napsat šlágry, srozumitelností strhnout široké publikum. Herci rozpoutávající živou chemii na scéně pár metrů od publika, ale taky lidé zamilovaní do média filmu, k němuž příležitostně odbíhají. Herecké osobnosti s lehce odchlípnutou maskou: na scéně vždy zároveň sami za sebe.

Všechny tyto charakteristiky si Jiří Suchý odnesl do své práce. Autory Osvobozeného divadla zastihl spolu na poslední chvíli: bylo to generační štěstí, hraniční timing. Následující roky nebyly přátelské jakýmkoli snahám navázat na přetrženou kontinuitu: po tvorbě V & W nastal hlad.

Pokud na ně v druhé polovině padesátých let někdo po svém navázal, byl to právě Jiří Suchý. Ten však musel do té doby najít svého Ježka.

Někdy se zdá, jako bychom v českých zemích museli mít všechno extra a ve své verzi. Speciální osud u nás měla i jazzová hudba. Když naše území ovládlo Německo, jazz byl zakázán coby projev nepřátel Říše. Jistě, protektorát Čechy a Morava v tom nebyl sám: i Německo dalo jazzu cejch „degenerovaného umění“ a připravilo jej tak o silnou mezinárodní platformu, což přineslo důsledky kulturní, obchodní, ba i politické. Spojenci se rázem chopili jazzu o to

Jiří Suchý
v den prvních
narozenin



Jiří Suchý



Jiří Šlitr
v rodinném
kruhu

víc: Duke Ellington a Louis Armstrong se svými bigbandy hráli americkým jednotkám nasazeným v Evropě pro povzbuzení. A bylo to právě toto období, kdy se Velká Británie a Francie staly útočišti pro jazzmany mnoha národností a etnicit.

Tak se v Čechách stalo politikum z muziky, která tehdy táhla světem v energické koncertní a taneční podobě. Dixielandová, swingová a „hotjazzová“ hudba přestaly být dostupnou svobodnou zábavou, jenomže každá mince má dvě strany: s jazzem zůstali především ti, kdo k němu lnuli natolik, že pro něj byli ochotní něco riskovat. Jazz se stal synonymem pro kurážně prosazený kus svobody. Samozřejmě tehdy lákal mnoho mladých lidí, kteří se chtěli vyřádit – a provozovat hudbu, jež nevoněla Hitlerově moci, pro ně bylo dalším důvodem.

Náchod a Rychnov nad Kněžnou jsou od sebe vzdálené třicet čtyři kilometrů. V obou těchto městech žili studenti, kterým jazz učaroval. V Náchodě to byl Josef Škvorecký: hrál na saxofon, svébytné střety jazzu se středoevropskými dějinami vepsal do řady svých próz včetně té nejznámější a nejváženější, románu *Zbabělci*. Do spletnice příběhů naší knihy se jejich hrdina Danny, jak zněla jeho jazzová přezdívka, dostane později.

Student rychnovského Gymnázia F. M. Pelcla Jiří Šlitr se mezitím dostává k hudbě synkop přirozenou českou oklikou. Narodil se o sedm let dříve než Jiří Suchý, 15. února 1924 v podkrkonošské Zálesní Lhotě.* Vyrůstal v domově plném hudby, zpívali otec i maminka, od matky se Jiří naučil hrát na klavír, od tatínka kreslit: obojímu se pak věnoval profesionálně. Spolužáky na gymnáziu bavit hrou na školní pianino a v sextě navrhl, aby založili kapelu. Hráli zprvu lidové písně a oblíbené kousky jako „Jetelíček u vody“ a „Čtyři páry bílých koní“. Od školního orchestru už bylo blízko k založení Rychnovského dixielandu. „Hráli jsme ve škole všechny šlágry, které vycházely u R. A. Dvorského,“ vzpomínal jeden z hráčů Jaroslav Vorel.⁴

Plod studentského hraní, Rychnovský dixieland, se stal plavidlem, se kterým Šlitr přeplul do světa čím dál opravdovější hudby. Ověřil si, že umí hudbu odposlechnout z desky a rozepsat pro nástroje. Koncertovali dvakrát týdně v rychnovském hotelu Puchwein a Jiří tady poznal, že úspěch u publika může být silný zážitek. Tehdy Šlitr taky zkomponoval první skladby, dixieland v ohlasovém stylu.

Dolehly sem válečné restriktce a zákazy? Nakonec ano. Jednak bylo zakázáno hrát k tanci, zvláště ke konci války se to kvalifikovalo jako neúcta k obětem v německé armádě. Šlitr a dixieland několikrát hráli na soukromých „slezinách“. Pianista hrával i písně Voskovce a Wericha, tehdy skutečně zakázané. Když však zatýkání zasáhlo i do řad gymnaziálních pedagogů, kapela s tímto pobaveným dobrodružstvím rozumně přestala: šlo o životy.⁵

Pak přišlo pár let narůstající svobody. Po osvobození, hned na podzim roku 1945, se uskutečnilo soukromé natáčení. Slušně sejmout zvuk malého orchestru bylo tehdy velmi technologicky obtížné, možnost zdokumentovat

* Šlitrovo rodiště, občas uváděné též jako Lhota Zálesní, je dnes součástí obce Studenec v okrese Semily.

jej představovala vzácnost! Díky jednoduchým snímkům máme kapelu krátce zaznamenanou, i se Šlitrovým klavírním sólem.* Z Rychnovského dixielandu se stal Czechoslovak Dixieland Jazz Band, který už hrával v Praze. Tady zazlil Šlitr skutečný úspěch: Skupina vystoupila na pražské rozhlasové výstavě MEVRO 1948, které bylo ve své době všude plno. A v letech 1948 a 1949 účinkovala v Divadle E. F. Buriana D 49 v pořadech *Cesta jazzu*, které připravoval Emanuel Uggé, jeden z nejušilovnějších jazzových propagátorů a organizátorů té doby. Uggé, který ke koncertům rád plamenně a nestřídmě řečnil, pak jezdil s mladou kapelou po českých zemích, zčásti ho doprovázel i Jiří Šlitr. Uggé byl velmi specifický typ hudebního nadšence: spojoval dobovou obhajobu jazzu s ostře komunistickou dikcí, byl jedním z autorů konstrukce, která líčila jazz – pro dohlížející úřady – s důrazem na takticky zvolený motiv: jako hudbu trpícího černého lidu. Šlitr hrál pro radost, vnášel do hudby vlastní impulzy a rozhodně nesdílel Uggého puristický názor, že do originálních prvků černé hudby se nemá zasahovat vlastní invencí: celá ta ideová omáčka mu byla upřímně lhostejná.**

Korunu všem zážitkům nasadilo ojedinělé turné australské dixielandové kapely klavíristy Graema Bella po Československu.*** Pobyli tu celých čtyři a půl měsíce a projeli řadu měst od Prahy po Českou Třebovou. V roce 1947 tak Šlitr sledoval živelné, radostné a zkušené vystoupení desetičlenné party muzikantů, kteří vyrůstali v kontaktu s americkými jazzmany a měli styl v krvi. Už tehdy pro ně existovalo pojmenování „tradicionalisté“, a dokonce „revivalisté“, ti, kteří oživují starší hudební proud. Čtyřicetiletému Jiřímu Šlitrovi bylo úplně jedno, že tato muzika nepředstavuje poslední módu: když slyšel dixielandovou polyfonii a synchronně swingující rytmus v elegantním

* Jedná se o skladbu „At The Jazz Band Ball“ – klasické dixielandové číslo z roku 1917, tedy gramodesky s nahrávkou neworleanského Original Dixieland Jass Band. Česká nahrávka se Šlitrem u klavíru, vzniklá v roce 1945, byla vydána poprvé na albu *Český jazz 1920–1960* (Supraphon 1965).

** Uggé byl ve své ideové obraně jazzu skutečně svérázný, objevila se pro něj přezdívka „jazzový marxista“. Josef Škvorecký ve vzpomínkové esejí *Red Music* píše: „S kapelou Czechoslovak Dixieland Band uspořádal řadu zájezdů apoštol dixielandu, Emanuel Uggé. Znovu se tedy ozývaly hlasité synkopy v zapadlých městečkách severovýchodních Čech, zarámovány nudnými, superučenými komentáři, v nichž oddaný Doctor Angelicus dixielandu, pro uši policejních špiclů přítomných na koncertě, dokázal interpretovat nejnemravnější odrhovačku z nejproslulejší chicagské dupárny jakožto výraz Utrpení Černého Lidu, jenž čeká jenom na Stalina [...]“⁶

*** Graeme Bell (1914–2012) se v Československu ocitl díky svébytné konstelaci poválečného vývoje. Čtyřapůlměsíční turné se konalo díky podpoře australského komunistického aktivisty (a velkého stoupence jazzu) Harryho Steina, který s kapelou přijel. Hlavním cílem byl červencový 1. světový sjezd mládeže a studentstva, masová akce, kterou na strahovském stadioně zahajovala slavnost pro 17 tisíc účastníků. Sjezd se nesl na vlně propagandy sovětského komunismu, ale i v tónu poválečného idealistického internacionalismu. Triatřicetiletý Bell prožil v Československu své první větší studiové nahrávání. Dvě vlastní skladby pojmenoval „Czechoslovak Journey“ a „Walking Wenceslas Square“. Zůstává paradoxem, že návštěva jazzové kapely, která nakonec silně posílila entuziasmus prozápadně orientovaných muzikantů a posluchačů, nárokuje si svobodu samozřejmého kontaktu s americkým jazzem a mezinárodní scénou, měla komunisticky orientovaný rámec.



Jiří Šlitr promuje
v roce 1949 na
právnícké fakultě
v Praze

podání Australanů, vzplál pro ni o to víc. Ze všech hudebních stylů, které se v něm usazovaly, se tento definitivně stal tím hlavním.

Postavme vedle sebe dva zážitky, dva iniciační momenty budoucích protagonistů Semaforu, kteří o sobě tehdy ještě nevěděli. Suchý se osudově setkal s komikou a písňemi Voskovce & Wericha, Šlitř s jiskrnou hudbou Bellova dixielandu. Přihodilo se to v rozmezí několika měsíců, v krátké svobodnější poválečné periodě, později už by to nebylo možné. Do kulturního útlumu pozdějších let si oba autoři nesli prožitek, který se postupně formoval v konkrétní pocit: v sen o tom, že jednou bude možné na toto všechno naplno navázat.

Nikoho samozřejmě dlouho nenapadlo, že mezitím uplyne řada let, čas trhne oponou a svět bude vyznávat jiné, aktuálnější styly. Ale všechno se dělo tak, jak mělo. Vždyť sen o tom, že jednou se všechna upíraná kultura dožene a bude to stát za to, si spolu se dvěma Jiřími v sobě nesla celá generace.

Neopominutelná
předehra.

Nikdo ani nedutá,
když je plná Reduta

Suchý vychodil měšťanku, jejíž poslední ročník byl ovšem poznamenán závěrem války, bombardováním a nepravidelnou výukou. Vláda po osvobození vypsal pro takto postižený ročník JUK – jednoroční učební kurzy, které měly aspoň trochu vynahradit, co se nedalo ve škole zvládnout za války. Tím pro Jiřího Suchého de facto skončilo vzdělání ve školních institucích.

Snil o práci u kresleného filmu, a tak se hlásil do nově založených ateliérů Bratři v triku. Ale bylo mu patnáct, neměl žádné zkušenosti, nebyl tedy přijat. V letech 1946/1947 nastoupil jako elév, či snad učeďník do grafických ateliérů BaR zaměřených na reklamní činnost. BaR čtème jako Burjanek a Remo: zatímco Josef Burjanek působil jako propagační grafik ještě dlouhá léta, zakladatel společnosti Remo – tedy „reklama a móda“ – Jiří Jelínek zahynul v roce 1941. Po únorovém převratu v roce 1948 byla BaR začleněna do státní Propagační tvorby, uvnitř ateliéru se zřejmě moc nezměnilo.

Přestože tu šlo o výtvarné užité umění, mělo toto místo zásadní vliv na Suchého dráhu – tedy na jeho hudební a divadelní osud. Působil tu Viktor Sodoma – vlastním jménem František, pro grafiky z ateliéru známý jako Áda, pro dějiny české pop-music Viktor Sodoma starší (1917–1997). Sodoma se i v ateliéru v Praze Na Příkopě chtěl cítit kosmopolitně, Suchý dřív než jakékoli hudební sklony popisuje Sodomovo sako ušité na míru, „červeno-zelená pepita kostka, značně předimenzovaná“, chuť zářit i v dobách tlumících individualismus. Vedle saka začal Viktor Sodoma nosit do ateliéru i kytaru. Hrál přátelům písně ze světa: ještě do roku 1950 se u nás zahraniční jazzové songy daly koupit na deskách, pak už ne.

Dějiny světového popu jako jednu z podmínek vzniku rock'n'rollu zmiňují dostupný zesilovač a vůbec amplifikaci. Platí to i v tomto případě. Viktor Sodoma jednoho dne přinesl mikrofon a zesilovač do práce, což celé dění v ateliéru proměnilo. Suchý: „Několik dní jsme všichni žili jen touto vy-
možeností. Každý chtěl něco říct do mikrofonu a chtěl taky slyšet hlasy těch ostatních. Nakonec jsme se dohodli, že v koupelně bude vysílací studio a že v největším ateliéru instalujeme reproduktor a sem budeme vysílat pořady, které si sami připravíme.“⁷

Suchý propadl přípravě programů a práci grafika odsunul na druhou kolej. (Viktor Sodoma to ve své vzpomínce potvrzuje, stěžuje si, že elév Jirka „jako zaměstnanec za stálý plat byl velký ulevák a moc se k vytváření hodnot neměl“.) Psal skeče a písničky: už tehdy se u něj ze všech možných forem tvorby přirozeně prosazovala ta kabaretní. Do ateliérových „vysílání“ zhudebnil Suchý vlastní text, který později vybral ke zveřejnění a opakovaně na různých místech přetiskl jako juvenilií: „Sardinka“ je datovaná rokem 1951.

*Taková malička
Plechová krabička
Malička plechová
Krabička taková
A v ní se chudinky
Mačkaly sardinky
A v ní se mačkaly sardinky*

*Ačkoliv se mačkaly
A neměly pohodlí
Nikdy nenadávaly
A vždycky se dohodly*

*Lidi se v piksle nemačkají
Někdy i to pohodlí mají
A přece nadávají
[...]
Lidem hlavy nikdo netrhá
Do sudu je nikdo nevrhá
A přesto nadávají*

Je snadné najít ve „filozofii sardinky“ ozvěnu písní V + W jako „Stonožka“, tedy životní optimismus a hru s jazykem. Fakt, že v mládí nasákl tvorbou Osvobozeného divadla, Jiří Suchý pak označil za několikerý vliv. Nejen umělecký: písně pevně věřící v radostný svět „způsobily, že když pak později dolehly strasti, nesesunul jsem se, nýbrž naopak“.⁸

Lze tu ovšem cítit napínavý a pěkný rozdíl, který způsobil běh dvacátého století. V & W zpívali publiku své „Ty taky rád všemu se chechtej / A na svou bídu si nezareptej“ jako reakci na hospodářskou krizi a na chmurný vývoj třicátých let s nástupem nacismu. Mladý Jiří Suchý to celé přesunul v čase, k čemuž ho vedly vlastní důvody. Potřeboval skrze optimistický tón vyvážit léta stalinismu a jejich loudavé doznívání, strnulou veřejnou atmosféru. Oficiální místa by tehdy nikdy nepřiznala, že takovou protiváhu československá společnost zoufale potřebuje. O to bouřlivější explozí byl o něco později nástup autentické a uvolněnější muziky včetně semaforské.

Odkroutit si dva roky vojny, to mnozí pokládali za nátlak státu, ztrátu času a příčinu depresí. Suchý ale na posádce ve Slaném zažil během let 1952–1954 hned několikeré formující dění a vzpomíná na léta základní služby vlídně. Vydobyl si tu privilegium poslouchat na posádkovém přijímači „nepřátelský rozhlas“, tedy proslulou stanicí Air Force Network (AFN) z Mnichova, vysílání pro vojáky Spojených států na základnách ve spolkovém Německu. Vedle Radia Luxembourg byly písně „mjunikovky“ (jak jim Češi začali říkat) hlavním zdrojem informací o angloamerické muzice těch let. Suchý poslouchal všechny ty stylové námluvy swingu, raného rock’n’rollu, blues a country v písních, které sice neměl jak nahrávat, ale rozhlas je často opakoval. Zapamatoval si melodie a psal na ně vlastní texty. Jeden z nich přežil do dob Reduty a Semaforu: „Potkala ryba papouška“ (na převzatou melodii písně „Ricochet“) nahráli na desky Ljuba Hermanová i Jiří Suchý.

Během vojny Suchý i trochu vystupoval: vojenský útvar měl „družbu“ se svazáky v blízké Knovízi, byla tu tedy příležitost hrát k tanci a dělat trochu estrádní zábavy. Dochované texty jsou satirickým „uměním možného“, nezralá

Jiří Suchý,
Ljuba
Hermanová,
Zdeněk Majer,
Waldemar
Matuška





tvorba, ale jasný signál úsilí psát a pročišťovat styl. Tím hlavním je v Suchého vzpomínání na vojnu překvapivě ještě něco jiného: zpráva o pobytu mezi lidmi z jiných sociálních vrstev, nutnost domluvit se s nimi, sledování drsnějších fasét života, alkohol, rvačky... Suchý podává svědectví o obohacujícím setkávání s odlišnými lidmi, ale taky o schopnosti nemarnit čas a využít ho – k pozorování, k uvědomování.

Suchému se na vojně přihodila poměrně příznačná epizoda. Vystoupil na důstojnickém večírku se songem Voskovce, Wericha a Ježka „Píseň strašlivá o Golemovi“. Jak víme, v písni se zpívá o tetě, která „na oficíři byla divá“, navíc žárlivý Golem oficíra zabije (pohrabáčem). Výstup tehdy vzbudil nevoli přítomného generála a velmi chladnou reakci vojáků. Co je na tom jediné pozoruhodné? Suchého vůbec nenapadlo, že by v textu někdo mohl hledat provokaci a kontroverzi. Je to pro něj, zdá se, charakteristický postoj: Jiří Suchý je tím, kdo chce skrze písně bavit sebe i druhé – a jakkoli vyrostl ve zkušeného autora obdivuhodných nuancí, tento prostý vztah k písním a jejich účelu vždycky rámoval jeho práci.

Když se Suchý po vojně vrátil do ateliérů Propagační tvorby, zjistil, že Viktor Sodoma dál pěstuje hraní písní ze světa, „čímž se moc neliší od mladých lidí“. Generačně to byla zajímavá situace: Sodomovi táhlo na čtyřicet, ale v hudebním vkusu měl tak mladého ducha, že působil výjimečně. Dokonce se rozhodl založit kapelu: v té už nehrál na kytaru, ale zpíval spolu se svou ženou Vlastou. Byli tu dva kytaristé, Josef Suchánek a Franta Šplíchal, o nichž píše Aleš Opekar: „Zvuk kapely určoval svižný swingující rytmus dvou kytar gibsonek, z nichž alespoň jedna měla vždy snímač.“⁹ To byl před nástupem elektrických kytar spolehlivý způsob, jak zvuk nástrojů podtrhnout a zapřáhnout ho do služeb rytmu, který v tomto stylu byl až podvrtně výrazný. Skupinu doplňoval Vilém Rogl zvaný Vilda s foukací harmonikou: ostrým zvukem vlastně občas suploval trumpetu nebo celou dechovou sekci. Sodomovi zpívali anglicky, ale originální slova leckdy nebylo snadné odpolslechnout: české texty tedy začaly vznikat i z tohoto důvodu. Jiří pro kapelu vymyslel název: Akord club.*

Občas na domácích vystoupeních amatérské kapely Sodomových zazpíval s banjem jako host něco z toho, co napsal na vojně. Díky tomu od něj začal Viktor objednávat texty, jeden za stovku. Suchý by je nepochybně psal i zadarmo, tohle byl jeho svět. Sodoma mu dodával zahraniční písně nahrané pro tento účel na fóliích, jakýchsi gramodeskách, jak je na zakázku množili v AR Studiu v Lucerně: byla to tehdejší služba, která umožňovala soukromým osobám aspoň trochu vstoupit do státního monopolu na nahrávky. Suchý začal textovat. Jeden z prvních textů „Letní den“ měl při soukromých koncertech vřelý ohlas a kapela si píseň nahrála ve zmíněném studiu v Lucerně: tento zvukový dokument máme k dispozici, otevírá – spolu se Suchého mluveným

* Název skupiny se objevoval v řadě variant jako Accord Club, Akord klub, Akord Club, Akord Klub, Akord-club, Akordklub a podobně. Držíme se převažujícího tvaru Akord club, užívaného jak v dobových materiálech kapely, tak ve vzpomínkách Jiřího Suchého.

komentářem – album *Jiří Suchý – Písničky* (1964). Je to lyričtější Suchý, než jak se proslavil později; zvládnutí textařského řemesla je tu ovšem jasně znát.

*Ráno vítr stébla trávy
Loukám pročeš
Kos říká nejnovější zprávy
Čápům na střeše
A bílý mráček v kapce rosy
Slunce zhasíná
A děti chodí bosy
Letní den nám začíná
[...]
Pak soumrak všechny krásy kraje
Na noc zakryje
A na pokraji háje potok
Hraje árie
Už slepice a děti
Chystají se ke spaní
A můra k lampě letí
Ve vsi zvoní klekání*

Mimochodem: v publikovaných verzích textu (včetně té ve spisech, tedy v *Encyklopedii Jiřího Suchého*) je vynecháno refrénové „Jak radost je žít, jak radost je žít!“, které hlasy manželů Sodomových pějí tak starosvětsky, že je to skutečně jiná kapitola než ta, co měla přijít.

Události se začaly nabalovat. Amatérská skupina vystoupila na jam-sessionu organizovaném dr. Janem Hammerem: ten představoval autoritu, a jakkoli nadále působil jako lékař-kardiolog, byl vibrafonistou, skladatelem a velmi aktivním činitelem na pražské scéně. Kapela se Sodomou a Suchým měla dobrý ohlas, ale taky se od zkušenějších dověděla, že zvuku kytar, foukací harmoniky a vokálů schází kontrabas. Suchý, který do té doby nevystupoval, nelenil, kontrabas si pořídil a naučil se na něj hrát jednoduše a funkčně pro potřeby malé kytarové kapely. Z textařské pozice tedy vstoupil na scénu: se svými sklony ke komice začal písně (spolu s Vlastou Sodomovou) uvádět. Byl mu protivný styl dobových oficiálních estrád, proto na to šel záměrně jinak. První písní, kterou zazpíval před publikem, bylo „Půl párku“ – americká píseň přeložená (dosti věrně) Voskovcem a Werichem, rozhodně ne komické číslo, téměř sociální balada, trochu divadelní scéna, americký šanson. Samozřejmě není náhoda, že se Suchý při první příležitosti přihlásil k V & W: a skutečnost, že si vybral trpkou píseň o „mužičkovi“, jehož ponižuje vrchní, protože má útratu jenom na poloviční porci, jen svědčí o tom, že Suchý nechtěl být přímočarý bavič.

Od roku 1956 tedy existovala amatérská skupina, která ve své době nevydala jedinou nahrávku. A přece velkolepě ovlivnila nejen Suchého dráhu, ale i celou českou popkulturu.

Klub Reduta sloužil jako závodní klub Propagační tvorby a o jeho minulosti se říkalo, že provoz tu byl uzavřen, protože se tady páchaly výtržnosti a prohřešky proti dobrým mravům. Suchý ve svém rozhlasovém vyprávění *Osudy* vzpomíná:

To byl skutečně takový šoufl podnik, ale bylo to tam docela pěkný. Tam byly tři podniky v jedné budově. Nahoře úplně vinárna Bystrica, tam hráli Romové, tenkrát se jim říkalo Cikáni. Taková cikánská kapela výborná tam hrála. Uprostřed bylo Casino (míněn bar Casino – pozn. autora) a tam se scházely takový ty prostitutky, jo a dole úplně ve sklepě byla ta Reduta zapomenutá, tu jsme vyfasovali. No a netušili jsme, že jednoho dne se z toho stane velice slavná místnost. Tam vlastně začalo něco, co podle úřadů tehdejších nemělo nikdy začít, to jim uniklo přes bdělost a ostražitost, kterou proklamovali.¹⁰

Viktor Sodoma starší vzpomíná, že už při domácích koncertech v kuchyni hráli muzikanti z Akord klubu „pro přátele, ale vlastně pro sebe“, přáli si přehrát repertoár, a navíc on i Suchý po nějaký čas bojovali s trémou. Na první představení „pro zvané“ v Redutě dorazily především partnerky účinkujících, které si prý s sebou vzaly pletení nebo spravovaly punčochy. To nebylo zrovna motivující. Zájem o každotýdenní představení však rostl a zanedlouho muzikanti překvapeně spatřili před klubem na Národní třídě frontu: po chvíli pochopili, že čeká na ně. Dění v Redutě zdatně podpořil její provozní – žádná ze vzpomínek neuvádí jeho křestní jméno a zdejší kulturní historie ho zná jako „pana Kotulu“. Podnikavý Kotula viděl, že se zájmem o hudebníky může klub ožít a vydělávat. Platil kapele honoráře i přesto, že Akord club zprvu neuspěl u přehrávek pro centrální a monopolní Hudební a artistickou ústřednu (HAÚ).

Agentura HAÚ vznikla brzy po Únoru, a jak je zřejmé z názvu, vydávala povolení vystupovat jak hudebníkům, tak lidem z cirkusů a varieté. Akord club nebyl pod HAÚ, a hrál tedy po nějakou dobu načerno: Suchý dokonce získal nižší glejt „zpěváka čtvrté třídy“ až v roce 1958. „To bylo doma radosti“, sarkasticky komentuje tuto část své historie v mluvené části alba *Písničky* (1964). Zařazení do tříd bylo především dobovou evidencí veřejně vystupujících a garancí minimální odměny.

Do toho přišel významný moment: podařilo se prosadit, že se Reduta otevře pro veřejnost a stane se domovským místem především pro jazz. Založit klub pro jazzové hraní, to byla v roce 1957 nevšední a odvážná myšlenka. Po krátkém „nylonovém věku“, jak nazval svobodnější období let 1945–1948 Josef Škvorecký, byl jazz v Československu pronásledovaný a trpěný. „Jazz je zvláštní hudební žargon, který si vytvořila buržoasie pro hudební vyjadřování kosmopolitismu jakožto produktu své třídní ideologie.“¹¹ Tak popsali autoři Milan Bartoš a Karel Macourek jazzovou hudbu v neslavně proslulé knize *Estrádní orchestr* z roku 1954. Na obálce knihy se skvěl orchestr pro „zábavnou hudbu“ před velkými portréty Gottwalda a Stalina. Bartoš a Macourek tak

oficiálně šířili a posilovali kulturní politiku moci, která se definovala i negativně: mnohé odmítala. V knize neopomněli nahlédnout na jazz jako na „hudbu duševní bídy“, jak jej v SSSR normotvorně pojmenoval Viktor Gorodinskij.

A i když od odsouzení stalinského kultu osobnosti v roce 1956 bylo všechno snazší, jazz byl ve stranicko-státním aparátu ještě dlouho podezřelý z prozápadního vlivu. Až v roce 1960 směl rozhlas založit svůj jazzový a taneční orchestr, vedl ho ten nejpovolnější, moderně orientovaný klarinetista, saxofonista a dirigent Karel Krautgartner. A až v roce 1964, po kaskádě vážných peripetií (především po ideologické kritice jazzu prominentním publicistou těch let Dušanem Havlíčkem), se mohl v Praze konat první ročník Mezinárodního jazzového festivalu. Ještě řadu let se pak organizátoři potýkali s limitem, v jehož rámci nesměli za rok představit více než jedno americké (tedy: domovský jazzové!) těleso.

V této době u nás hudba žádné kluby k dispozici neměla. Hudební program byl vpouštěn do kaváren a hotelových barů, čistě kulturní místa v Praze se dala spočítat na prstech: Lucerna se dvěma sály, Park kultury a oddechu Julia Fučíka, Slovanský dům. V této situaci si jazzový kontrabasista Jan Arnet, zaměstnanec podniku Potrubí sídlícího tři patra nad Redutou, všiml, že přímo v budově na Národní třídě je sporadicky využíván suterénní prostor. Hrát se začalo v polovině října 1957. Prostor představoval zásadní azyl pro tehdejší živou jazzovou scénu (jako bylo Studio 5 s Karlem Velebným, Ludkem Hulanem a Janem Konopáskem, hudebníci kolem Jana Hammera a Vlasty Průchové, jazzoví sólisté z orchestrů Karla Vlacha nebo Zdeňka Bartáka). Ovšem nedala se od něj oddělit tvář vinárny s obchodně čilým panem Kotulou. Obecenstvo sedělo u stolů (to jinak nebylo zvykem), během hudby byla v provozu restaurace, Miroslav Horníček vzpomíná i na roznášené bifteky a podle všeho to není vypravěčské přehánění. Tradovalo se, že nejvíc si vydělal dveřník, který do plného sálu pouštěl za dvacetikorunu návštěvníky navíc.

Kapacita Reduty každou chvíli praskala ve švech: mimo jiné proto, že Akord club měl na kontě jedno zásadní prvenství. Byl první kapelou, která v Praze hrála rock'n'roll a de facto ho k nám uvedla. Suchý napsal český text „Tak jak plyne řeky proud“ na píseň „Rock Around the Clock“: ta byla prvním „bílým“ rock'n'rollem, který v podání Billa Haleyho a jeho The Comets pronikl na vrcholy světových hitparád – a hudba, kterou do té doby provozovali hlavně afroameričtí muzikanti, v tu chvíli metamorfovala v horečku, jež zachvátila mladé publikum po celém světě.

To bylo v roce 1954 – a už o dva roky později nový styl zpíval a hrál v Praze Akord club. Česká scéna tedy dokázala být pružná: hlavně s ohledem na kulturní izolaci, jejíž vinou u nás tato hudba byla v pozici nepřítel a rozhlas ani prodejny ji nevedly.

O izolaci svědčí i půvabný paradox: Jiří Suchý věděl z tisku, že existuje jakýsi rock'n'roll, při kterém – podle zděšeného tónu československých novin – zhypnotizovaná mládež v zahraničí rozbíjí v extázi židle a vůbec si počíná dekadentně. Když však psal vlastní text na „Rock Around the Clock“, nenapadlo ho, že právě toto je ten ďábelský styl, který by měl československou společnost nějak ohrožovat. Akord club pak hrál další songy v tomto

progresivním rytmu, včetně Suchého vlastní písni „Zlomil jsem ruku tetičce“. Budoucí komik vedle satisfakce cítil i to, že část publika si přišla „trochu zademonstrovat“, být u toho, když se hraje muzika, kterou oficiální kulturní politika nemůže ani cítit. V Redutě se přitom dalo tancovat jen dosti omezeně: prostor byl zaplněn stolky a pódium mělo podle vzpomínek aktérů dvakrát dva metry – přinejmenším pocitově! Ale vrtět se a nadšeně ječet, to evidentně možné bylo.

*Proč ten čas
Často nás
Do rozpaků přivádí
Proč rok co rok se díváme
Jak rok co rok se měníme
Roky dlouhými kroky kráčí dál*

Text je mnohem zadumanější a generačně starší, než se na typický bezstarostný rock'n'roll sluší. Ale Suchý při textování vlastně vystihl situaci zpěváka Viktora Sodomy, kterému už se blížila čtyřicítka, nicméně pokud šlo o hudební vkus, byl na jedné lodi s mladými.

Rock'n'roll v podání Akord klubu měl jednu zásadní zvláštnost. Muzikanti se cítili stržení jeho rytmem, ale nikdy se nezařadili do komunity rockerů, mezi ty, kdo rock'n'roll vyznávali nejen na pódii, ale jako životní styl. Originální „Rock Around the Clock“ měl řadu aspektů, které jej předurčily k výsadní pozici. „Byla to první nahrávka, která měla – pěkně pohromadě a zároveň – text o celonočních párty, strhující kytarové sólo a rockově skálopevný beat, s bicími vytaženými v mixu pořádně dopředu,“ píše Bob Stanley ve svých knižních dějinách pop-music.¹² Z toho všeho česká verze doopravdy nepřebírala téměř nic, vlastně jen důrazný rytmus. To stačilo.

Jak se záhy ukázalo, Suchého rock'n'rollové zvěstování nemělo přerůst v rockovou kariéru. Sputniki, Olympic, Mefisto nebo Progress přišli o čtyři až šest let později. Elektrifikovaným beatem se nejen prezentovali: taky jím žili. Akord club měl vlastně blízko ke skifflovým skupinám, které tehdy hrály v řadě zemí, především ve Velké Británii: k jen mírně elektrifikovaným kapelám s vazbou na tradiční muziku, ovšem taky s výrazným rytmem, jenž byl předzvěstí beatu.* A to Jiří Suchý ještě nevěděl, že záhy pozná kapelníka Ferdinanda Havlíka, se kterým se jeho písňový styl vydá zvláštní cestou, na níž se bude snoubit tvůrčí tvrdohlavost s jedinečným anachronismem.

Repertoár Akord klubu jako první zveřejnil Jiří Suchý. V kontextu pak písni popsal hudební historik a publicista Aleš Opekar:

Široký repertoárový jídelníček začíná swingovkami a jazzůvkami od Duka Ellingtona („C Jam Blues“) nebo Harryho Jamese („Trumpet Blues“),

* Výraz beat tu užíváme pro raný „měkčí“ rock, hudbu prvních kapel, které elektrifikovaným zvukem hledaly vlastní verze pro pop a rock, někdy s „mersey soundem“, jak se říkalo kytarovému stylu šířenému Beatles.

pokračuje populárními tanečními melodiemi, například z repertoáru zpěvačky LaVern Baker („Tweedle Dee“, „Tralala“) nebo Doris Day („Whatever Will Be Will Be“) a přes čerstvé western swingové, rockabilly či rock’n’rollové rytmy se pne až k prvním pokusům o vlastní tvorbu. [...] Prakticky ve stejném roce jako originál (1957) se v repertoáru Sodomových objevila píseň manželů Bryantových „Bye Bye Love“ napsaná pro Everly Brothers. Suchého text „Někteří lidé nevěří“ však nechtěl utkvět Sodomovým v paměti a brzy píseň opustili. Ke stabilnějším kusům naopak patřily „Ne ne ne“ (velký hit Perry Coma z roku 1957 „Round and Round“), „Hluboká kráska“ („Naráž si bouřku ještě více do čela...“ od Fats Domina a Dava Bartholomewa), „Plakala panna, plakala“ („The Dipsy Doodle“ od Larryho Clintona, skladba známá z mnoha podání a aranžmá, u Akord klubu podle Chicka Webba).¹³

V této době neměla česká hudba žádné autorské písničkáře. Neměla ani nezávislé kapely, které by přicházely strhnout publikum výbušnější energií než taneční orchestry na odpoledních „čajích“. Akord club byl obojím současně. Jistě i proto se jeho pověst tak rychle rozšířila. Drželi krok se světem, ale přitom působili velmi osobně a blízce. Těsný kontakt v mrňavé kobce Reduty byl požehnáním pro sdílenou energii koncertů. Hned během prvního roku začal Akord club hrát pětkrát týdně. Denně bylo plno. Viktor Sodoma vzpomíná: „V době naší největší popularity jsme měli opravdu hodně práce a všechny nás to stálo mnoho sil. Každé představení trvalo téměř čtyři hodiny – a to jsme měli vždy v rezervě program nejméně na stejnou dobu.“¹⁴ Manželské duo zpěváků si vypracovalo něco, čemu se říkalo kontramelodie – tedy vedení hlasů, v němž je každý vokál částečně rytmicky i melodicky odlišný. „Je to dost těžký žánr a dalo nám hodně práce, než jsme se secvičili“,¹⁵ shrnul Sodoma. Těžká byla i aparatura skupiny závislá na dobových technologiích: vážila šedesát kilogramů a stěhovat ji byla dřina.

Kapela se řídila zásadou přinést každý týden novou píseň: Suchého neopouštěly nápady a napsal v té době první „šlágr“, černohumorné blues „Zlomil jsem ruku tetičce“. (Jen pozornější posluchač porozumí důvodu zlomené ruky: zpěvák spolu s tetou tančili jitterbug – dobový divočejší tanec, který tu de facto zastupoval rock’n’rollovou rebelii.)

Věci se dařily, úspěch byl zřejmý. „Žil jsem v té době v jakémisi zvláštním stavu, který se nejspíš podobal fetování. Ztrácel jsem soudnost a myslel si, že mi patří celá Praha,“ píše Suchý o své tehdejší euforii.¹⁶ Bylo mu dvacet pět let. Stával se tím, po čem toužil – komikem a „jazzovým“ hudebníkem.

Fakt, že to v Redutě sršelo atmosférou historického přelomu i živelného večírku, potvrzuje vzpomínka Václava Havla z knižního rozhovoru *Dálkový výslech*:



Jiří Suchý,
Vilém Rogl



Ivan
Vyskočil,
Jiří Suchý





Návštěvníci
Reduty: včetně
mladých herců
Jiřího Bohdalové
a Vladimíra
Menšíka

Ljuba
Hermanová,
Waldemar
Matuška,
Zdeněk Majer



Znovuzrození malých divadel má své prapočátky někde na přelomu roku 1956 a 1957, kdy začal hrát v Redutě Akord klub. Byla to vlastně první – nebo první známější – rocková kapela v Československu a byl to v té době úkaz ohromně zajímavý a důležitý. Vůdcem té kapely byl Viktor Sodoma, otec známého pop-zpěváka, zpívala tam jeho žena a na basu hrál Jiří Suchý. V Redutě měli noční koncerty, hráli slavné rock-and-rolly, zpívali na ně vlastní texty, ba dokonce hráli i své vlastní skladby. Suchý tam zpíval například „JZD blues“ (správný název je „JZD boogie“ – pozn. autora), „Blues pro tebe“ a vůbec své nejstarší písničky. Do sálku pro šedesát lidí se cpala – smím-li se tak vyjádřit – celá Praha, byla to svého druhu senzace.

Já měl to štěstí, že jsem to také záhy objevil a byl mezi těmi, kteří se tam tehdy cpali. Cítil jsem ihned, že se tu něco důležitého děje. Muzice jsem sice moc nerozuměl, ale pochopit, že to, co se tu hraje a zpívá, je něco bytostně jiného než Kristýnka nebo Praha je zlatá loď, oficiální šlágry té doby, věru žádnou zvláštní odbornost nevyžadovalo. Ta novost nebyla jen v muzice, v tehdy u nás novém rock-and-rollovém rytmu, ale především v textech. Suchého písničky mohly připomínat leccos, od Voskovce a Wericha až po Morgensterna, jedinou věc však připomínat nemohly: banální lyrismus tehdejších oficiálních šlágrů. Byl to prostě jiný druh fantazie, jiný humor, jiný životní pocit, jiné myšlení, jiný jazyk. Atmosféra Reduty byla báječná, vznikala tam přesně ta zvláštní spiklenecká pospolitost, která dělá pro mne osobně divadlo divadlem. Tam to tedy všechno začlo.¹⁷

Z příběhu Akord klubu je dobře znát nezávislý kořen této hudby, soukromá iniciativa, nic institučního. V době, kdy jejich koncerty denně plnily Redutu a patřily čím dál rychleji k nadšeně sdíleným tipům mezi přáteli, nezmiňovaly se o hudbě Suchého a spol. žádné časopisy, kulturní rubriky, rozhlas, a už vůbec ne čerstvě vzniklá televize. Byla to, jak říká později vzniklý termín, paralelní kultura. Tehdejší hit metropole za železnou oponou si ovšem našli zahraniční novináři: 11. května 1957 přinesl britský časopis *Picture Post* článek „Czechs pull up the Curtain“, ve kterém je George Suchy – i s důkazní fotkou – označen jako „Presley of Prague“. (Připomíná to marketingový náhled na Karla Gotta o deset let později v Las Vegas, kde byl zpěvák americkým producentem uváděn jako „první komunista, který zpívá rock’n’roll“.)

I přes mlčení československých médií byla Reduta pořád plná. Do lákavé polosoukromé atmosféry si našly cestu i osobnosti té doby. Podle různých vzpomínek přicházeli kapelník Karel Vlach, režisér Alfréd Radok, jeho mladý filmařský asistent Miloš Forman se svou ženou, herečkou Janou Brejchovou. Mladí herci Vladimír Menšík, Jiřina Bohdalová, Lubomír Kostelka, Otto Lackovič. Ve výčtech figurují Adolf Hoffmeister i František Hrubín. Přicházeli i tací, kteří na místě vystoupili jako hosté: Josef Zíma (tehdy nikoli zpěvák lidovek a dechovky, ale autor vlastních šansonů, kterých si Suchý velmi cenil) a Ljuba Hermanová, živá spojka s Osvobozeným divadlem.

Redutu opakovaně navštěvoval Miroslav Horníček (1918–2003). V té době měl velmi specifické postavení. Nebylo mu ani čtyřicet, po šesti letech opustil angažmá v Národním divadle a v roce 1955 se stal partnerem Jana

Wericha v Divadle ABC. S Werichem pak hrál šest let (ve hrách *Těžká Barbora*, *Balada z hadrů* nebo *Husaři*) a s úspěchem v předscénách i celkovém pojetí divadla působil po jeho boku. Zdálo se, že i po emigraci Jiřího Voskovce lze uchovat něco z ducha Osvobozeného divadla, které chtělo kombinovat srozumitelnou zábavu (sál měl téměř devět set míst!) a politické, nikoli však oficiálně angažované divadlo. Werich si po příchodu do divadla nesmlouvavě prosadil jeho přejmenování z dosavadního Divadla satiry na Divadlo ABC: satira jako program příliš zaváněla přihlášením se k té nejschválnější kulturní politice.

Horníček, o rok mladší než František „Viktor“ Sodoma, byl pořád ještě na prahu své kariéry literátského a konverzačního komika, ale jeho vliv rostl každým měsícem. Stejně jako Suchý byl hercem bez jakéhokoli příslušného vzdělání, představoval autorský typ a zvědavě obhlížel možnosti nahlodávat ustálené divadelní formy, třeba pohotovou improvizací. Dění v Redutě mu bylo blízké. Viděl, že mladší generace si tu odžívá cosi divokého a oprávněného, co on sám ve válečném protektorátu a poúnorové ČSR nemohl. A nejen on, toto napětí postihlo celou jeho generaci. Jednou vzal s sebou do Reduty Miloše Kopeckého, se kterým pracoval už od roku 1945, jindy Lubomíra Lipského. A pak se to stalo: přivedl s sebou nepřilíš hovorného muže, kterého Suchému představil jako klavíristu a také skladatele Jiřího Šlitra.

Horníček – tehdy dvaatřicetiletého – Šlitra znal už pár let, především jako doprovodě ze svého estrádního pořadu *Člověk mezi lidmi*. Byl to jeden z typických paradoxů: Suchý si přál vytvářet hudbu a být komikem, ale v kontaktu s profesionálními komiky a komediálními herci té doby byl Šlitr. Osudovým bodem obratu Šlitrova života byla vojenská služba. Jako dobrý sjezdový lyžař se dostal do Armádního sportovního klubu (pozdější Dukly) a tam se seznámil s Pavlem Koptou. Kopta psal texty, a tak Šlitr poprvé v životě zhudebňoval původní materiál. (Je velká škoda, že většina se ho s léty ztratila: zbyl dodnes známý „Drožkář“ či „Černá Jessie“.) Po vojně vzal Kopta Jiřího Šlitra na Barrandov. Šlitr se tam seznámil s Miroslavem Horníčkem a doprovázel pak jako klavírista několik estrádních programů – především s okruhem herců ze zrušeného Divadla satiry: Horníčkem, Františkem Filipovským, Lubomírem Lipským, Stellou Zázvorkovou. V pražském Kině mladých improvizoval na piano k Chaplinovým groteskám. V kině hrál častěji: dokázal lovit v paměti předválečné písně a zapojovat jejich melodie do proudu muziky. Při vystoupení doprovázel Ljubu Hermanovou: to už jméno „Dr. Jiří Šlitr“ na plakátě zaregistroval i Jiří Suchý.

Jiří Šlitr Suchému pochválil texty a vytkl nedostatek koncepce: zpívat na melodie převzaté ze světa, to přece není program. Měly by vznikat písně původní, stejně výrazné jako ty zahraniční! Jiří Suchý se tak poprvé setkal s osobnostním rysem, který byl pro Šlitra charakteristický až do smrti: s ambiciózností. Domluvili se, že by Suchý mohl nechat Šlitra zhudebnit něco ze svých textů.

Spolupráce se nerozeběhla bez zádrhelů. Napoprvé svěřil Suchý Šlitrovi ke zhudebnění texty, které sám nepokládal za nejlepší, prý kdyby se skladatel ukázal jako břídil. Nastala krátká peripetie: první dva texty „Dvě růže“ a „Kočka na okně“ označil Šlitr za příliš jednoduché, a zamítl je. Když

na to Suchý reagoval formálně komplikovanější „Aladinovou kouzelnou lampou“ („Někdy mi však / Má milá připomíná / Onu kouzelnou / Lampu Aladina / Lehce ji pohladím měkkou dlaní / Ona mi vyplní moje přání“), Šlitr ji vrátil jako nezhudebnitelnou. Napotřetí už to vyšlo: „Píseň pro Hamleta“ je jejich první společnou písničkou. „Vraťte tu lebku do hrobu / Je plná mikrobů“ patří k vtipnějším místům textu, který je nesen nabádacím optimismem. Jako reakce na Shakespearovu postavu příliš neobstojí („Radši nám pane Hamlete / Laskavě řekněte / Proč lidem hlavy pletete / [...] Tím vašim být či nebýt“) a písnička se nepřihradila k velkým semaforským hitům. Ale otevřela bránu.

Suchý a Šlitr navázali na důležité pravidlo Akord klubu: převzali pro svou práci zásadu přinést do Reduty každý týden novou píseň. Vznikaly půvabné songy, jejichž popularita časem příliš nevzrostla („Malý hlouček kadeřníků“, „Šedé blues“), ale taky v tomto období vznikly písně, které po několika letech Semafor uvedl už v době své celonárodní popularity a které si na gramosinglu či v televizi získaly široké publikum: „Marnivá sestřenice“ („Měla vlasy samou loknu...“), „Hluboká vráska“ nebo „Bílá myška v deliriu“. Píseň „Zdvořilý Woody“ interpretoval Karel Gott v semaforském pásmu *Zuzana není pro nikoho doma* (1963) a později v televizním klipu ve stejném aranžmá a se stejnými gagy („jenom Wooddy ddovedde“) jako Suchý v Redutě. Song z repertoáru Elvise Presleyho „Don't Be Cruel“ se Suchého textem „Co je to láska“ se později proslavil v podání Evy Pilarové: ovšem Vlasta Sodomová zpívala tento sólový rock'n'roll v Redutě už v roce 1956.

V zachované koncertní nahrávce Akord klubu z roku 1957 (která poprvé vyšla až v roce 1998) slyšíme plno dalších přetextovaných zahraničních písní – coververzí, které se časem nevytratily z paměti posluchačů: „Mackie Messer“ („Žralok zuby má jak nože...“), „Takový je život“ (čili „Potkal potkan potkana“) –, jsou tu zralé texty jako „Věštkyň“ a „Píseň o vyšinutém trpaslíkovi“. Ve dvojici S & Š vznikaly „Co je blues“ nebo „Kalypso o šťastné zemi“, které představuje etudu v manipulaci s publikem a zpívalo se hodně v roce 1968. O jednoduchém, ale pádném „Blues pro tebe“ řekl Suchý, že si tu ohledával, jak se „jazzový rytmus“ snese s češtinou.

Poslední zmíněnou píseň si od Suchého vyžádal Karel Vlach. Kapelníci tehdy byli repertoárovými dramaturgy a měli možnost navrhnout rozhlasu a Supraphonu skladby k nahrání. Suchý Vlachovi donesl text i hudbu a svěřil se mu s pochybností stran výhradního autorství: v hudbě se „nainspiroval“ písní Caba Callowaye a nebyl si jist, zda málo, nebo skoro až moc. Zkušený Vlach si zmíněnou píseň poslechl a oznámil Suchému, že se může v klidu pokládat za autora hudby – a tak to u „Blues pro tebe“ už zůstalo. Rozhodl však také, že v autorském podání by nemuselo nahrání u Supraphonu projít a že píseň nazpívá známější zpěvák, filmový princ a koneckonců taky spřátelený návštěvník Reduty Josef Zíma. Bylo to rozhodnutí dlážděné dobrými úmysly a praktičností. Výsledek s pečlivě vyslovujícím, dokonale antirebelským Zímou zrovna nereprezentoval energii Reduty, ale přesto způsobil značný poprask: zdálo se, čistě symbolicky, že do oficiálních médií proniklo rock'n'rollové schéma, byť učesané. Ze Suchého se stal autor vydávaný na deskách: a autorské honoráře

za superúspěšnou píseň se hodily. V té době už pomýšlel na opuštění Propagační tvorby, aby se mohl věnovat jen hudbě a brzy i divadlu.

Tehdejší repertoár upomíná na jednu zásadní skutečnost. Semafor, který neoddělitelně patří k šedesátým rokům, vyrostl z let padesátých. Duchem, ale i reálně v čase. Celá řada proslavených písní vznikla ještě před Semaforem, v letech 1956–1959. Suchý tříbil největší ze svých talentů, tedy textařství, v atmosféře čerstvého uvolnění: díky – relativně – svobodnějším poměrům také mohla fungovat Reduta, Divadlo Na zábradlí a posléze i Semafor. Šlitr se nijak nekrotil v kombinaci dixielandových postupů s českým elementem a svobodnými formálními úchylkami hodnými divadelních písní. Na pozadí dobové spořádané taneční hudby (která Suchému i Šlitrovi pořádně lezla na nervy) vytvářeli oba něco křiklavě jiného: tehdejší chudoba v zábavné sféře jim vlastně pomohla snít „o něčem jiném“.

Miroslav Horníček v Redutě nabídl Suchému a Akord klubu spolupráci. Cítil, že mladí po svém navazují na to, co on sám v ABC oživoval s Weřichem, a rozhodl se spojit s nastupující generací. Oblíbil si Suchého song „Zlomil jsem ruku tetičce“ (s libozvučným „Tu ruku ti teto / Tu ruku ti teto / Tu ruku ti teto / Do sádry dají...“), a dokonce o něm napsal článek do „časopisu“, který Suchý vydával pro večery v Redutě v jednom exempláři. V kavárně Vltava v pražské Revoluční ulici se odehrával hudební program, ten nejrenomovanější tu uváděla jazzově taneční skupina Karla Krautgartnera. Pro kavárnu Vltava Horníček navrhl koncept a název *Pondělky s tetou*: písně Akord klubu se střídaly s dopisy nepřítomné fiktivní tety a s odpovědnou na poetické a absurdní otázky z publika.

Jednou atrakcí *Pondělků s tetou* byl tedy energický Akord klub, druhou pak Horníčková odpověď. Představovala jakýsi náznak dialogů s publikem. Horníček odpovídal na předem napsané dotazy: než publikum začalo dodávat svoje, pomáhal je zprvu vymýšlet Jiří Suchý. Horníček reagoval paradoxy, prohluboval nelogičnost dotazů, zapojoval jazykovou hru. Sama dialogičnost směrem k publiku (i když publikum se vyjadřovalo jen písemně) měla punc odvážné spontánnosti a otevřené debaty, která stojí mimo střežené režimní rámce. Už jen to bylo pro publikum zdrojem vzrušení: v zemi bez svobodných voleb, kde politici komunikovali čtením předem napsaných projevů, byla taková svobodná hra zjevením, snad dokonce blýskáním na lepší časy. Horníčkovy odpovědi měly tendenci bavit, ale nebyly laciné: laťku měly nastavenou poměrně vysoko.

Kam se poděje tma, když se rozsvítí?

Tma je pořád. Jenže ve světle není vidět.

Může anarchistu sám sobě poručit?

Může. Ale nesmí se poslechnout.





Kotí se mi kočka. Co dělat, aby se nepřekotila?

O překocení kočky nemůže být řeč. Stačí, když dohlédnete, aby se nekotila překotně.

Odpovězte mi otázkou!

Rád, zeptáte-li se odpovědí!

Můj strýc má včelín. Nedávno jsem zašlápl královnu s pocitem, že osvobozuji včely od monarchie. Ony mne však poštípaly. Proč?

Nositelé nových myšlenek vždycky narážejí. Nedejte se odradit a pokračujte dál. Budete patrně úplně uštípán, ale za sto let na vás budou včely-republikánky vděčně vzpomínat.¹⁸

Pondělky s tetou, záhy nejúspěšnější z celého programu Vltavy, upevnilly postavení Suchého i celého Akord clubu. Byly oficiálnější než Reduta, a i když část publika chodila „na Horníčka“, rostla synergie mezi Suchým a jeho scénickým spoluhráčem. Miroslav Horníček sehrál úlohu jakési propustné hranice mezi Suchého snahami a už existující oficiální scénou. Pouto, které mezi Suchým a Horníčkem vzniklo, trvalo velmi zřetelně po celé období tvorby S & Š: Horníček hrál (hlavní roli) v první inscenaci Semaforu *Člověk z půdy*, konferoval písňové večery *Noc-turné* a jako herec účinkoval i v inscenaci *Šest žen*. Tak se mu dostalo privilegia mít v Semaforu vlastní inscenaci ještě dřív, než se Suchý a Šlitr rozhodli dělit se o scénu s některou další tvůrčí skupinou. Horníček tu uváděl svou činohru *Pokušitel* (1966), vedle toho promlouval k publiku v *Hovorech přes rampu* (od listopadu 1965) a měl společný *Recital s Hanou Hegerovou* (1966). V sezonách 1965/1966 a 1967/1968 byl v Semaforu přímo v angažmá (část roku 1967 účinkoval na Expu v kanadském Montrealu stejně jako Jiří Šlitr). Je nad možností našeho semaforského vyprávění hlouběji naznačit, jak se proměňovala Horníčková poetika: nepochybně se však změnila, od ostré a pohotové imaginace, o níž napsal Václav Havel článek do časopisu *Divadlo* v roce 1960, až k nekonfliktnímu „moudrému klaunství“ let sedmdesátých a osmdesátých, kde už v únikových tématech a jazykové manýrističnosti nebylo nic v rozporu s ospalostí dobové kulturní politiky.

„Druhá fáze“ období v Redutě přišla, když Jiří Suchý pocítil potřebu spojit se se svými literárními kořeny a touhou být komikem. K atmosféře tanečnické chtěl přidat scénický element, i kdyby to měly být jen čtené texty. V době, kdy se Reduta otevírala veřejnosti, tedy koncem září 1957, se vypravil za mladíkem, jehož múzičnost a vzdělání mu imponovaly už ve čtyřicátých letech, kdy se potkávali na Spořilově. Z Ivana Vyskočila (1929–2023) se mezitím stal absolvent DAMU a také oboru psychologie se specializací na nápravnou a kriminální psychologii. Charakteristická však pro něj byla intenzivní zvědavost a sebevzdělávání stejně jako ponor do životní praxe. Během studií působil jako externí vychovatel v nápravných ústavech pro mládež (v Kostomlatech, Obořišti), pro lepší vzhled se dokonce v roce 1951 nechal na měsíc inkognito zavřít do chlepecké polepšovny. Doufal v prosazení možností, jak zlepšit práci

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy Suchý a Šlitr.

Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.