



KAREL VESELÝ

HUDBA SRDCE

METAFYZIKA POPU

Hudba srdce

Vyšlo také v tištěné verzi



Karel Veselý

Hudba srdce – e-kniha
Copyright © Paseka, 2025

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

HUDBA SRDCE

KAREL VESELÝ

HUDBA SRDCE

METAFYZIKA POPU

PASEKA

Playlist k této knize najdete na: <https://bit.ly/hudba-srdce?r=qr>



Podcast Karla Veselého o tom, jak se v Česku zpívá o lásce, si poslechnete tady: <https://bit.ly/anatomie-lovesongu?r=qr>



Vychází s laskavou podporou
Ministerstva kultury České republiky



HUDBA SRDCE
Copyright © Karel Veselý, 2024

ISBN 978-80-7637-457-7
ISBN ePUB: 978-80-7637-623-6
ISBN MOBI: 978-80-7637-624-3
ISBN PDF: 978-80-7637-625-0

*The greatest thing you'll ever learn
is just to love and be loved in return*

NAT KING COLE — „NATURE BOY“

INTRO

Proč vůbec lovesongy? Není snad v populární hudbě otřepanější téma? K lásce se vyjadřuje každý a napsat o ní ještě něco zajímavého je už po všem balastu, který lidstvo za století nashromáždilo, nejspíš úplně nemožné. Zkuste mluvit o lásce a zamotáte se do pavučiny klišé, utopíte se v paradoxech a nadýchané květomluvě bez významu. Podobné nebezpečí nejspíš hrozí, když se pokusíte napsat něco o milostných písních.

Vznikají eseje a knihy o angažované hudbě, analyzuje se smutek, radost nebo způsob, jakým se skrze pop může formovat identita, ale lásku jako téma popsongsů máme tendenci velkoryse přehlížet. „Tu část o lásce jsem přeskočil, je to hloupé a laciné,“ zpívá Michael Stipe z R.E.M. v písni „Low“ a nevědomky tak shrnuje pozici milostného citu v psaní o moderním popu. Zapomněli jsme na lásku. Má to důvod?

Tato kniha chce ukázat, že i písně o lásce přes všechna klišé zásadně vypovídají o lidech, kteří je napsali, potažmo o světě, který je zrodil. Lásku je nepochybně oním „božským šílenstvím“, jak cit nazývá už Sokrates v Platónově

dialogu *Faidros* ve 4. století před naším letopočtem. Vzpouzí se racionalitě, a proto nám při analýze snadno může protěct mezi prsty. Vzdát to předem by ale byla chyba.

Láska si v západním myšlení stojí podobně jako další velké a těžko uchopitelné pojmy jako bůh, bytí nebo pravda. Všichni tušíme, co znamenají, ale na definici se neshodneme. Láska je také zanesena sedimenty historie, mutuje a metamorfuje. Seriózní dekonstrukce navíc naráží na hranice jazyka, o lásce často mluvíme v poetických zkratkách, protože jinak ani nemůžeme. Co se ale pod nimi skutečně skrývá?

Pokud chceme zjistit, co si pod pojmem láska představovaly předchozí generace, populární hudba nám může skvěle posloužit. Láska pro ni vždy byla tématem číslo jedna, a tak nám písně z hitparád pomůžou postřehnout změny, které se v přemýšlení o ní za posledních sedmdesát let udály. To je ve zkratce úkol *Hudby srdce*.

Nápad na knihu o „lásce a popu“ pochází z časů covidového lockdownu na jaře 2020, kdy se svět zastavil a já jsem zabíjel čas sledováním archívů hitparád nejprodávanějších písní, které jsem objevil na internetu. BBC tehdy na svých oficiálních stránkách zpřístupnila staré díly své televizní hitparády *Top Of The Pops*, která se vysílala každý týden v letech 1964–2006, a souběžně na YouTube začala přibývat videa s žebříčky nejžádanějších písní zveřejňovanými americkým časopisem Billboard od poloviny padesátých let. Asi jsem nebyl sám, kdo měl touhu se v té době ohlížet.

Díky videím se dalo pohodlně cestovat časem do historie popu. S několikavteřinovými ukázkami písní seřazenými v žebříčku jsem si nejdříve připomínal svoje dospívání, kdy jsem popové hitparády náruživě konzumoval. Pak jsem studoval videa s žebříčky před mým narozením nebo z míst, která byla mimo můj nejbližší obzor. Objevoval jsem, jaké písně se prodávaly v devadesátých letech v Japonsku,

v osmdesátých v Německu nebo v sedmdesátých ve Velké Británii. Díky anonymním nadšencům, kteří videa nahrávají na internet, jsem narazil na spoustu hitů, které jsem do té doby neznal, a otevřely se mi úplně nové obzory toho, co to je komerční pop.

Žebříčky poskytují trochu jiný obrázek dějin populární hudby než seznamy nejlepších alb sestavované kritiky nebo fanoušky. Kánon rockové historie je víceméně přehledný, týdenní žebříčky singlů nabízejí chaos. Obzvláště pozoruhodná jsou místa mimo nejvyšší hitparádové příčky, odkládiště (ne)hitů, kde se potkávají taneční jednohubky a vyložené bizarnosti s nepříliš úspěšnými singly popových legend. Suterén popularity připomíná periferie velkoměst, nemísta, kde nenarazíte na turisty, ale žije zde nejvíc lidí. Na chvostu žebříčků jsem viděl nenápadně vykukovat nové trendy, jiné pomalu opouštěly mainstream, pop je tady divočinou, v níž tvůrci postupují metodou pokus/omyl. Někdy jim to vyjde, častěji spíše ne.

Z kuriozity k vyplnění mrtvého času se záhy stala nefalšovaná posedlost. Bavilo mě pozorovat, jak se proměňoval mainstreamový vkus, a jak to zapadá do dějin hudby, které jsem znal. Hledal jsem, kde přesně se nachází historické zlomy, v nichž se pop mění k nepoznání – například exploze punku na konci sedmdesátých let, hip hopu o jednu a půl dekády později nebo acidhousová horečka na konci osmdesátek – a jak se tyto údajné milníky chaoticky zapisují do hitparád. Fascinovaly mě mikropříběhy a trajektorie kariér hudebníků, kteří vystřelili do žebříčkových výšin, aby se z nich zase po čase vytratili.

Popové písně existují ve všech myslitelných podobách, ale formát hitu prochází evolucí. Došlo mi třeba, že zatímco v šedesátých a sedmdesátých letech písně připomínaly krátké povídky s jemně načrtnutým příběhem, poslední dekády jsou popové hity výrazně kratší, jednodušší, abstraktnější

a víc se zaobírají popisem pocitů než situací. V novém tisíciletí také hudebníci v písniích vědomě budují svoji značku, vyprávějí posluchačům v jednotlivých singlových „kapitolách“ kontinuální příběh svého života nebo alespoň jeho iluzi.

Pochopitelně mě zajímala i témata popových hitů a jejich proměna, a to mě šokovalo nejvíc. Hitparády z minulého tisíciletí byly plné písní o lásce – většinou té šťastné, občas to narušilo nějaké to zlomené srdce. Ať už to ale byly šedesátky nebo devadesátky, převládal obraz lásky jako něčeho dosažitelného, zdroje štěstí a naplnění lidského života. Písně o lásce se plus minus držely nepsaných pravidel a udržovaly zdání, že co se týče mezilidských vztahů, je všechno v pořádku. To se v posledních dekadách změnilo.

Když se pořádně podíváme do hitparád zhruba od přelomu tisíciletí, láska z nich v podstatě zmizela. A když už se v žebříčku objeví píseň na toto téma, jde většinou o lásku nešťastnou. Samozřejmě že se najdou výjimky, ale trend úbytku písní o lásce potvrzují i statistiky. Kdybychom se podívali do amerických nebo britských žebříčků, lovesongy tradičně okupovaly přibližně čtyřicet procent Top 40, v novém tisíciletí ale zastoupení dramaticky kleslo až kamsi k deseti procentům.

Zatímco hitů o šťastné lásce se každoročně vyšplhalo na vrchol amerického, britského či německého žebříčku přibližně deset až dvanáct, dnes jsme rádi, že se za rok objeví dva. V roce 2016 dokonce nebyl na čele zmíněných hitparád ani jeden. Lovesongy v éře digitální distribuce vyklidily prostor.

Když média pravidelně vyhlašují u příležitosti dne sv. Valentýna seznamy nejlepších milostných písní, drtivou většinu tvoří písně z minulého století. Jako by lovesong byl už dnes mrtvý formát. Co to znamená? Ztratili jsme důvod poslouchat písně na toto téma? Přestali jsme věřit na lásku?

Tato kniha by ráda odpověděla na otázku, proč se tyto písně vytratily, a také ukázala, že zdánlivě monolitický formát lovesongu se za posledních sedmdesát let vyvinul a odráží to, jak se v moderní společnosti mění náhled na milostné vztahy. Pop je kronikou dobového myšlení a třeba díky hitům zjistíme, že láska, o které zpíval Elvis Presley, je ve skutečnosti trochu jiný cit než ten, který opěvují The Beatles, nebo ten, který najdeme v písních Taylor Swift.

„Slovo láska používáme pro neuvěřitelně různorodé vztahy, od toho, co cítíme k naší mámě, až po to, co cítíme k někomu, s kým se vyspíme v bordelu,“ poznamenal v šedesátých letech ironicky spisovatel Aldous Huxley a tato kniha je také tak trochu encyklopedií těchto variací. Skrze třiminutové popové banality uchované v drážkách starých desek nebo úložištích streamovacích služeb můžeme proniknout k různým odstínům starého pojmu a zkusíme zjistit, kde se vzaly a proč zase zmizely.

Staří Řekové měli pro lásku hned několik výrazů, z nichž tři byly nejdůležitější. Ta nejnižší, jejímž cílem bylo vlastní uspokojení, se nazývala *erós*, vyšší lásce založené na vzájemné oblibě a porozumění se říkalo *filia* a nejvyšší, nezištná a bezpodmínečná láska byla označována pojmem *agapé*. Naše moderní jazyky nicméně používají termín jediný a možná i z tohoto důvodu tápeme v tom, co zrovna cítíme k druhému člověku.

Naštěstí máme pop, který zpívá víc o světě, který by mohl být, než o světě, který je. A láska v něm nabývá řady podob – od bláznivé zamilovanosti, která popírá rozum, přes takovou lásku, která zaštiťuje společenské změny, až k lásce, která otevírá nové a dosud neznámé možnosti lidského soužití, nebo lidství vůbec. Na naší procházce dějinami moderního popu od padesátých let do současnosti ale narazíme také na lásku v krizi a pocity marnosti z jejího vyhasínání. Začínáme po druhé světové válce, protože

tehdy se pop stává emancipačním nástrojem mladé generace. Zcela nový je i politicko-kulturní kontext, do něhož hudba vstupuje.

Pop od druhé světové války do dneška prošel mnoha žánrovými veletoci a dá se říct, že každá fáze formulovala vlastní a trochu odlišný pohled na téma mezilidských vztahů. Žánry si budují vlastní systémy hodnot a jazyk, kterým o jistých věcech mluví. Tato kniha se samozřejmě nemůže zabývat všemi odstíny a také se většinou pro zjednodušení omezuje jen na svět angloamerického popu, ale snaží se mapovat ty dobové převládající nebo definovat místa zlomu, v nichž se pojem lásky mění, vybrat ty nejzajímavější a historicky nejpodstatnější interprety nebo žánry, kteří posouvají debatu o lásce.

Na následujících stránkách se ukáže, že téma lásky v popu musí nutně zahrnovat i obecnější, politicko-sociální či filosofické otázky. Často se proto budeme obracet k filosofům, antropologům nebo sociologům, od Platóna přes Michela Foucaulta až po bell hooks, aby nám pomohli pochopit dobový kontext pojmu lásky. Zjistíme také, že soukromé příběhy citů zachycené v písňových textech často nabírají podobu komplexního uvažování o jejím smyslu nebo možnostech.

Na následujících stránkách uvidíme, jak láska jako vztahový princip čelí na Západě výzvě osvobozené slasti. Konflikt sexu a lásky bude hrát ústřední roli i v naší historii lovesongů, promítá se do něj ale také rozpor mezi individualismem a společenskou vzájemností. Téma lásky nakonec skrývá zásadní otázku, jak v moderním světě spravedlivě uspořádat vztahy mezi lidmi, a samozřejmě i to, jaký smysl má vůbec život. Jsou to velké otázky, které možná přísluší víc filosofii než tříminutovým šlágrům z rádia, nicméně právě ty se nakonec na rozdíl od moudrých knih dostanou k milionům posluchačů. Co když má pop větší sílu změnit svět než filosofové?

Během pandemických let pronikl do jazyka termín „social distancing“ – česky nejčastěji překládaný spojením společenský odstup nebo sociální distancování. Označuje bezpečnou vzdálenost mezi lidmi na veřejnosti, která má znemožnit šíření kapénkové infekce. Podle tohoto hygienického ideálu by se lidé k sobě neměli přibližovat na méně než dva metry a už vůbec by si neměli podávat ruce, objímat se nebo se líbat. V časech hrozící exploze epidemické situace to bylo racionální rozhodnutí a nutný předpoklad k zastavení dalšího šíření viru. Social distancing by ale mohl sloužit i jako metafora chladné reality mezilidských vztahů, kterou pandemie vlastně jen podtrhla. Izolace, jež se v té době stala povinností, už ale dávno existuje v naší hlavě – napomáhá jí celková atomizace společnosti i komunikační technologie, které nás uzavírají v soukromých bublinách. Stojíme možná na prahu světa, kdy se samota definitivně normalizuje, ale pro budoucnost lidstva a lidské spolupráce to neznačí nic dobrého.

Tato kniha je psaná z pozice vědomí krize lásky v současném světě, jež se nejspíš odráží i v absenci lovesongů. Láska se stala rukojmím neřešitelného rozporu mezi osobní svobodou, kterou nám systém vnucuje jako nejvyšší hodnotu, a zodpovědností za něco, co jednotlivce přesahuje. Milostný cit se ocitá pod nesnesitelným tlakem ekonomických struktur s jejich požadavky na výkon, které jsou ale neslučitelné s budováním hlubokých vztahů. Do lásky zasahují i technologické novinky, které umožňují praktikovat relativně snadnou spotřební a užitkovou podobu romance, aniž by ale výrazně pomáhaly jejímu rozvíjení. Lásce také neprospívá stávající distribuce informací směřující k drobné pozornosti. Těžko se v takové situaci divit těm, kteří se nechali přesvědčit, že láska už není možná. „Pod plastem a umělými tkaninami se po mně natahují ruce plné fleků. Pod váhou toho všeho existují nemožné vize lásky,“ shrnují

situaci sarkasticky Sleaford Mods v písni „Under the Plastic and N.C.T.“.

S novou intenzitou se dnes ptáme, co je to láska a kde ji získat, ale odpovědi většinou nenacházíme. Měsíce pandemického lockdownu toto tázání ještě zesílily. „Nemůžeš chodit ven, potkávat další lidi a to tě nutně vede k otázce, kdo jsou ti, s nimiž jsi v nejužším každodenním kontaktu? Kterí lidé jsou pro mě ti nejdůležitější? A co je vlastně to, čemu říkáme rodina? Najednou máš čas přemýšlet, jak sis nastavil život a vztahy v něm,“ řekli mi na jaře 2023 hudebnictvo Fever Ray v rozhovoru, který jsme dělali u příležitosti vydání desky *Radical Romantics*. Byli jedni z mnoha hudebníků, kteří v postcovidových letech vydali dlouho-hrající nahrávku zabývající se tématem lásky a jejího potenciálního redefinování. Skoro se zdá, že písňe tázající se po tom, co je láska, nahradily v posledních letech samotné lovesongy. Ale je dobře, že ještě máme touhu se vůbec ptát. Znamená to, že jsme ještě ideu lásku úplně neopustili.

Je hodně těžké představit si populární hudbu bez tématu lásky. Když Charles Darwin v knize *O původu člověka* z roku 1871 stopuje zrod lidské řeči, vysloví radikální hypotézu, že jazyk je odvozený od zpěvu a že všechny písňe byly původně milostné. Měly evoluční účel, protože patřily k namlouvacím rituálům. Historik hudby Ted Gioia ve svých *Love Songs*, asi jediné knize, která se ve vši vážnosti věnuje historii milostných písni od sumerských eposů až do konce 20. století, dokonce připisuje této písňové formě zásadní roli v udržení kontinuity lidské rasy vůbec. „Trvanlivost milostných písni napříč lidskou historií dokazuje, jaký na nás mají vliv. Nejspíše jsou víc než jen kulturním memem, zdají se být kvazibiologickou nutností,“ konstatuje Gioia v knize z roku 2015.

V médiu lovesongů jsou zapsané různé historické sedimenty pojetí lásky. Tím dodnes nejvlivnějším jsou určitě

dvorské písně z vrcholného středověku. Básníci, zpěváci a muzikanti v jednom, pro něž se vžilo pojmenování trubadúři (a později minnesängři), začali v 11. století psát písně oslavující lásku jako pouto mezi mužem a ženou. Z nich se zformoval ideál dvorské (někdy také rytířské) lásky opěvované v básních a písních svěbytnou literární formou i prostředky, k nimž patřil patos či květomluva. Tady jsou vztahy dvou lidí poprvé oddělené od společenských i náboženských tlaků, pouto mezi mužem a ženou není definované jen plozením dětí a už nápadně připomíná to, jak chápeme lásku dnes.

Náboženská pravidla svazující emoční i rodinný život lidí se začala v Evropě tehdy pomalu proměňovat a na jejich místo v písních trubadúrů přicházel nový typ emocí, který otevíral témata tělesné touhy po druhém člověku, fyzické krásy nebo samotného procesu namlouvání. Tady někde se rodí žánr písní o lásce, který následujících devět století dominoval populární hudební kultuře. Můžeme dokonce říct, že s ním se zrodila i moderní láska jako rejstřík pojmů určující naše emoční prožívání. I o necelých tisících let později žijeme ve stínu těchto starých písní, v nichž jsou muži udatní a ženy spanilé a láska je intenzivní a trvá věčně.

Historici středověku nicméně varují, že milostné písně trubadúrů byly adresované ženám vyššího společenského postavení a cit byl tak z drtivé většiny platonický a neopětovaný. Básník si vybral ženu a tu opěvoval, ale často šlo jen o její zidealizovaný obraz. Například Dante potkal svoji múzu Beatrici jen dvakrát v životě, umřela velmi mladá, ale to mu vůbec nebránilo, aby jí zbytek života věnoval verše plné hlubokého citu. Láska tady představovala fantazii, zatímco manželství, normativní vztah muže a ženy, ještě dlouho vydrželo jako čistě utilitární svazek, který se definoval úplně jinými hodnotami než vzájemnými city.

Teprve s nástupem industriální společnosti a dalším oslabováním tradičních rolí a rodinných vazeb získávají milostné city jistou dávku autonomie, která se ale samozřejmě mění v závislosti na společenském postavení jedince. Dá se říct, že až po druhé světové válce se láska ze sféry fantazie konečně přesunula do reality, mohla se realizovat tak, jak si ji vysnili trubadúři. Mezitím se změnilo úplně vše, jen ne základní obrysy toho, jak přemýšlíme o lásce. Trubadúři také definovali dodnes používané odstíny milostných písní – od bláznivé zamilovanosti až po expresi zlomeného srdce (a všechno mezi nimi). Tyto variace jsou základními kameny moderního popu a dají se dodnes detekovat v hitparádách.

Formát lovesongů se zdá být nesmrtelný, v moderní době ale narůstá jejich význam. Jak se rozpadají tradiční společenské formy, supluje milostné písně chybějící návody, jak se seznamovat za účelem navázání milostného vztahu. Dříve to bylo součástí tradice, ale nedávalo to lidem při hledání partnerů příliš velký manévrovací prostor. Dnes máme v tomto ohledu zdánlivě neomezenou svobodu, jenže jsme pro změnu vrženi do chaosu nahodilosti a nejistot.

„Z nouze jsme si vytvořili instituci milostných písní. Sytíme společnost neustále rostoucí a proměňující se množinou romantických možností, hojností příležitostí, kterými lze tyto imperativní funkce usnadnit,“ vysvětluje v esejí „Unbreak My Heart, An Overture“ americký hudebník a kulturní kritik Dave Hickey a lovesongům dokonce připisuje roli udržovatele společenského řádu. Jenže na začátku třetí dekády druhého tisíciletí to vypadá, že ten se pomalu hroutí a s ním umírá i láska sama.

Když v roce 2012 vědci potvrdili, že láska jako souhrnný výraz pro partnerskou přitažlivost a empatii je ve skutečnosti jen produktem neurobiologicko-chemického koktejlu, v němž vládne hormon oxytocin, podařilo se jim

dost možná zbavit romantiku posledního kouzla, které ještě měla. Z lásky – záhady pro filosofy a básníky – se stala vypočitatelná chemická reakce.

V bizarní souhře náhod vznikla ve stejném roce také aplikace Tinder určená ke snadnému a rychlému hledání sexuálních partnerů a v následujících letech se stala synonymem účelových vztahů na jednu noc. Christian Rudder – matematik a zakladatel první randicí internetové databáze OKCupid (spuštěné už na konci devadesátých let) – v roce 2012 sebevědomě prohlásil, že vyvinul algoritmus, který dokáže vypočítat úspěšnost romance. Je láska nakonec jen pouhá rovnice, kterou dokáže společnými silami vypočítat matematika a chemie?

„Žijeme ve světě, v němž byl každý aspekt romance od seznámení po páření zefektivněn, opatřen bezpečnostními vložkami a zbaven duchovních následků. Proto si představujeme, že žijeme v erotické kultuře nepředvídatelných možností, ale ve skutečnosti máme erotickou kulturu, která je nepokrytě mdlá,“ všimá si publicistka Cristina Nehring v knize *A Vindication of Love: Reclaiming Romance for the 21st Century*. Popisuje v ní také to, jak do moderních vztahů vstoupil vliv sociálních sítí. Digitální narcisismus, který na nich pěstujeme, nás naučil prezentovat se světu jako bezmála dokonalé bytosti. Jsme posedlí svým sociálním i kulturním kapitálem, který určuje zdánlivě objektivní pravidla žádostivosti. Zatímco moderní doba je fascinovaná „sebeláskou“, zamilovanost se stává spíše překážkou, je nesouměřitelná s ideálem individuálního štěstí, k němuž vede – jak nás učí motivační příručky správného chování na trhu – absolutní kontrola nad vlastním jednáním. Děsíme se toho, že bychom se kvůli něčemu museli vzdát části své svobody.

Zamilovat se vždy znamená ztratit půdu pod nohama. Součástí lásky je odvaha vykročit z nalinkované banality každodennosti do úplně nového světa, který se setkáním

dvou lidí teprve rodí. Nelze se divit, že je to pro moderního člověka, který chce mít všechno pod kontrolou, zážitek naplněný úzkostí. „Ne sex, ale zamilovanost je dnes tabuizována,“ všímá si už v druhé polovině sedmdesátých let sémiotik Roland Barthes ve *Fragmentech milostného diskurzu* a upozorňuje na to, že zatímco tělesná láska má jasně daný fyziognomický slovník, při převodu silných emocí do slov obvykle tápeme. To je ale zcela přirozené. „Není nic hloupějšího než láska,“ píše Barthes shovívavě, protože takové přiznání hlouposti je součástí kouzla citu.

„Všechny milostné dopisy jsou absurdní. Kdyby nebyly absurdní, nebyly by to milostné dopisy,“ konstatuje básník Fernando Pessoa na konci devatenáctého století a naznačuje, že v absurditě zážitku lásky můžeme hledat osvobozující útěk od racionality, kterou jsme v moderní době přijali za jediný důstojný způsob existence. Ta nás také momentálně zavedla do slepé uličky nudného a impotentního světa, v němž je všechno vypočítané a algoritmizované. Zamilovat se je zřejmě ta nejpodvrtnější a dost možná i nejduchovnější věc, kterou můžeme v dnešním světě chladné racionality udělat.

Lovesongy nám vždy připomínaly, že kromě světa rozumu existuje ještě jiný svět s trochu odlišnými pravidly. Svět lásky, v němž si jsou lidé rovní a neberou jeden druhého jako příležitost. Pop tohle všechno samozřejmě dávno ví, šťastné milostné písně představují portály do utopie, zatímco ty nešťastné lístky do pekla. Každopádně po takovém zážitku nikdy nezůstaneme stejní, což je důležité poselství naděje, které všechny varianty lovesongů obsahují – člověk se může změnit, otevřít se světu a láska mu k tomu může pomoci. Je to revoluční čin v době, která na revoluci přestala věřit, ale zároveň ji potřebuje ze všeho nejvíce.

Jsem přesvědčený, že poslouchání hudby není útěk z reality, ale spíše způsob, jak ohledávat možnosti existence a koexistence – testovat strategie vytváření identity,

zpochybňovat existující módy společenských struktur a experimentovat s možnostmi, jak překračovat zdánlivě nepřekročitelná pravidla. Pop je testovací pole emocí, hřiště potencialit prožívání a v důsledku také učebnice emocí, která je neustále opravována.

V knize *Všechny kočky jsou šedé* jsme s Milošem Hrochem analyzovali náladu popových hitparád posledních dekad a načrtli hypotézu emočního obratu, kterého je dnešní pop symptomem. Pracovali jsme s tezí, že spektrum emocí, o nichž se dá zpívat, se poslední dekády rozšiřuje a demokratizuje. Lidstvo objevuje – obrazně řečeno – ve svém vědomí nové kontinenty pocitů, pop to zaznamenává a tyto výsledky dál množí.

Současný úpadek lovesongů s tímto obratem nejspíš také souvisí. Pop vytahuje nové, dříve potlačované emoce – často hlavně ty negativní – a na ty staré, které už byly popsány tolikrát, nemá čas. Třeba ale jen potřebujeme prožívání lásky zbavit nánosu banality a znovuobjevit její potenciál. Najít slova, která by ji charakterizovala nově a neotřele. I o tom nakonec pojednává tato kniha.

Na následujících stránkách budeme narážet na dvě základní a kolidující vymezení lásky – lásku jako soukromý prožitek emoční změny a lásku jako ideu v metafyzickém smyslu, která má moc měnit svět. Bude nás zajímat provázání těchto dvou idejí, prorůstání subjektivního a objektivního, prolomení bariér vnitřního a vnějšího. Nakonec mezi největší kouzla lásky patří to, že tyto hranice v ní mizí. „Já“ a „ty“ se stává „my“ a nic už není tak jako dřív.

V době, která po nás žádá uzavřít se do soukromé bubliny přísné autonomie, jsou milostné písně ozvěnou světa, který ještě dokázal přemýšlet v intencích „my“. Byl to svět, v němž existovala naděje, která se v éře kolabujícího hyperkapitalismu, nástupu autoritářských režimů a nezvratného rozvratu klimatu zdá být už ztracená. Když se do

lovesongů pozorně zaposloucháme, možná by nám mohly pomoci takový svět zase najít.

Z lásky se stalo něco otřepaného, písně o ní jsou považované za banální a trapné. Empatie je zaměňována za slabost. Vznešený cit požral reklamní průmysl a význam slova láska se rozmělnil. Pořád ale věřím, že jeho pravý smysl je ještě dosažitelný. Vydejme se ho spolu najít.

V *Le Carte Postale* píše filosof Jacques Derrida v sérii enigmatických milostných dopisů o komunikaci, bez které by nemohla existovat lidská civilizace. Jejím základem je důvěra, že někde existuje adresát, k němuž doputuje naše zpráva. Součástí lidskosti je i víra v jazyk jako prostředek a společnost jako síť uzpůsobenou k doručování informací mezi lidmi. Filosofické texty jsou pro Derridu formou milostného dopisu, který si posílají filosofové, nahlédnout do této korespondence ale dle libosti mohou všichni zájemci.

Milostné písně, jejímiž se zabývá tato kniha, by pak podle Derridovy definice byly zvláštní formou otevřeného loveletteru. Své emoce servírují s naprostou otevřeností, a také slepě důvěřují, že najdou svého adresáta. Jsou pokusem o kontakt tam, kde jiná komunikace už selhává.

Hudba srdce chce být milostným dopisem milostným písním.

1

BE MY BABY

*Zamilování teenageři
a hormonální bouře*

Úvodní drumbeat bubeníka Hala Blainea působí, jako když srdce vynechá jeden úder jako v tom anglickém idiomu. A pak se spustí vodopád zvuků evokující erupci emocí. „Tě noci, kdy jsem tě potkala, jsem věděla, že tě potřebuju. A kdybych měla tu možnost, nikdy bych tě nenechala odejít,“ zpívá tehdy devatenáctiletá Veronica Yvette Bennett (později Ronnie Spector) z plných plic, a protože v tomhle věku není čas marnit čas, hned v následujícím verši jde k jádru a naléhá: „Řekneš mi, že mě miluješ?“

Máme za sebou sotva třicet vteřin písně tria The Ronettes, ale posluchač už po uši vězí v euforické melodii, kterou v refrénu podtrhuje sborový zpěv. Bennett naplno a s entuziasmem teenagera, který nezná žádné hranice své touhy, diktuje jednoznačné požadavky: „Řekni, že budeš můj miláček. Buď můj milej.“ Slova nejsou zase tak podstatná, hrdinka písně „Be My Baby“ by mohla zpívat nerozluštitelným jazykem, a stejně bychom z tónu vytušili, jak na tom je její srdce.

Zvukové stěny šíleného génia (a pozdějšího vraha) Phila Spectora vás doslova zavalí opojením, „Be My Baby“ považuju za dvě minuty a jednačtyřicet vteřin hudební

dokonalosti. V textu sice padne slovo *love*, ale víc než o lásku v tomhle hitu The Ronettes jde o pobláznění (*infatuation*), nezvladatelný příval touhy po druhém člověku, který se vymyká rozumu a který nejde ničím zkrotit. The Ronettes a Phil Spector v létě 1963 v hollywoodském studiu Gold Star zachytili první fázi lásky – nutkavou posedlost druhým člověkem, která se musí vykřičet, protože když se to neudělá, tak to člověka rozerve na kusy. V „Be My Baby“ není žádná pochybnost, váhání, ale jen odhodlání vyjádřit syrovou emoci žádostivosti.

V autobiografii *Be My Baby* z roku 1990 vypráví Ronnie Spector o svém prvním poblouznění. Ve dvanácti slyšela z babiččina rádia píseň „Why Do Fools Fall in Love“. Tehdy se okamžitě zamilovala do Frankieho Lymona, zpěváka Frankie and the Teenagers. Psala se polovina padesátých let a malá Veronica si předsevzala, že jednou bude jako on. Lymon byl v roce 1956, kdy zmíněný hit nahrál, také teenager: bylo mu teprve třináct. A protože žil v Harlemu nedaleko Bennettových, Veroničina matka ho pozvala, aby zahrál na dceřině narozeninovém večírku. Lymon přišel, čpěl z něho alkohol a k dívce se choval úlisně. „Bylo to znepokojující. Do rádia jsem chtěla vlízt kvůli tomu nevinnému Frankiemu Lymonovi z desek. Ale když jsem u sebe doma viděla tohohle drzího trpaslíka, začala jsem pochybovat, že opravdu existuje,“ vzpomíná Ronnie v knize. Zamkla se před ním v koupelně a pak utekla oknem, Lymonovy písničky ale nepřestala milovat.

„Why Do Fools Fall in Love“ byla také první píseň, kterou Ronnie zazpívala, když se její skupina Ronettes v roce 1962 seznámila s Philem Spectorem, hudebním producentem a majitelem malého vydavatelství Philles Records. „Tohle je ten hlas, který jsem hledal,“ prohlásil prý Spector nadšeně ve studiu a hned triu nabídl nahrávací smlouvu. Sedmnáctiletou zpěvačku ještě téhož večera pozval do

studia a pustil jí tam píseň, kterou zrovna dodělal s hvězdičkou své stáje Darlene Love – „(Today I Met) The Boy I'm Gonna Marry“. „Hned jsem věděla, že se mi líbí. A věděla jsem také, že já se líbím jemu,“ vzpomíná Ronnie v *Be My Baby*. „Nemuseli jsme mluvit – komunikovali jsme jinak. Když Phil pustil tu písničku, říkala jsem si, že se mi snaží něco říct. Protože ke mně promlouvala. Nemohla jsem přestat myslet na to, že jsem dnes opravdu potkala kluka, kterého si jednou vezmu.“

Tehdy pětadvacetiletý Spector byl s Philles Records jedním z dravých žraloků na hudebním trhu. „Zvuk mladé Ameriky,“ tak popisoval značku Motown její majitel Berry Gordy a právě její kolosální úspěch chtěl Spector napodobit. Jeho cílovkou byli také teenageři, kteří na přelomu padesátých a šedesátých let hýbali trhem. Jako konzumenta si teenagera hudební průmysl vyhlédl jako nejrychleji rostoucí demografickou skupinu s čím dál větší kupní silou a vědomě s ní pracoval.

Hity, které produkovaly Motown nebo Philles Records, vyprávěly nejčastěji o zamilovaných teenagerech. Posluchači singlů si díky nim mohli potvrzovat svoji zkušenost, nebo naopak podle nich formovat emoční reakci na ni. Hity jim říkaly, jak se mají cítit, a hlavně to, že na bezbřehou euforii či zmatek první lásky nejsou sami. Bylo to téma, které patřilo jen jim – rodiče o něm nemluvili, nebo jen velmi opatrně, a provázela ho spousta společenských tabu. „Mladá Amerika“ ale mlčet nechtěla. Přímou naopak. V písních jako „Be My Baby“ se emoce mohly vykřičet naplno, láska, která měla být cudná a ideálně vést rovnou k manželství, se snaží osvobodit ze společenské kontroly, touha se emancipuje a zhmotňuje se úplně nový svět.

Spector poprvé políbil Ronnie po jedné nahrávací sešsion a následně spolu začali chodit. „Od okamžiku, kdy jsem ho spatřila, jsem se nemohla dočkat, až s ním budu

mít děti,“ vzpomíná zpěvačka v knize, ale nevynechává ani výbuchy žárlivosti, které zakoušela hned v počátku vztahu. Spector nenáviděl, když se ocitla v přítomnosti jiných mužů, a dával jí to patřičně znát. „Když jsme byli spolu, byl strašně milý, takže jsem na všechny jeho špatné nálady hned zapomněla. (...) Každý den mi plnil sny. Říkala jsem si, že jestli musím snášet jeho vrtochy, nedá se nic dělat,“ vzpomíná zpěvačka na časy zamilovanosti. Všechno bylo dokonalé, až na jeden malý detail – Spector byl už tehdy ženatý a nezdálo se, že by se kvůli Ronnie hodlal rozvést.

DNESKA V NOCI SE BUDEME NATŘÁSAT

Moderní populární hudba se narodila o osm let dříve, než The Ronettes vydaly svůj průlomový singl. Na podzim roku 1955 firma Philco uvedla na americký trh první tranzistorový fonograf, který přehrával desky rychlostí čtyřicet pět otáček za minutu. Byl přenosný, obsahoval vlastní baterii, zesilovač i reproduktor a stál relativně dostupných šedesát dolarů. (Při přepočtu na dnešní ceny je to zhruba desetkrát tolik.) Teď už teenagerům nic nebránilo poslouchat hudbu v soukromí pokojíků.

Náctiletí prostřednictvím malých sedmipalcových vinylů dostali do ruky dílek skládačky své identity, který byl mimo dosah jejich rodičů. „Rock’n’roll je záležitostí ekonomiky,“ tvrdila v říjnu 1958 v *Billboardu* zpěvačka Jo Stafford. „Dnešní děti mezi devíti a čtrnácti lety jsou první generací, která dostává od rodičů dost peněz na to, aby si kupovaly tolik desek, že to podstatně ovlivní celý trh. Kdybych já jako malá poprosila svého otce o 45 centů na desku, nejspíš by mi zavolal sanitku.“

V jedné památné scéně ze začátku filmu *Džungle před tabulí* z roku 1955 přinese dobrácký, ale trochu naivní učitel Edwards (Richard Kiley) do třídy svoji sbírku jazzových a swingových desek a chce se s ní pochlubit studentům.

Třídní výtržníci ale pro jeho hudbu nemají žádné pochopení a v gestu čirého testosteronového vzdoru učitelé desky rozšlapou. On ze třídy uteče s pláčem a následně podá výpověď. Vykopávky, které poslouchají rodiče, teenagery vůbec nezajímaly. Chtěli něco úplně jiného, hudbu, které mohli rozumět jen oni, a ostatní pobuřovala.

V dobové upoutávce na film *Džungle před tabulí* stojí parťák výrostků za školním plotem a za zvuku energických riffů skupiny Bill Haley and His Comets se přes plot sápe po mladé ženě, která jde zrovna kolem po ulici. Tou písní je „Rock Around the Clock“, tehdy rok starý energický mix blues a nového elektrifikovaného zvuku, kterému se začne říkat rock’n’roll. Scéna z traileru je všeřikající – rock’n’roll je hudba z džungle a pojí se se zvířecím chováním. Nejde ale nutně o africké kořeny žánru, tato charakteristika se stejně dobře týká divočiny rozbouraných hormonů teenagerů.

Hlavním hrdinou filmu je problémový student Artie West (Vic Morrow), jeden z kluků ze zmíněné scénky. Později posílený drogami vytáhne v hodině na učitele při hádce vystřelovací nož. Je symbolem nebezpečí rozpadu společenského řádu do primordiálního chaosu války všech proti všem. To hrozí, když necháme hormony ovládat teenagerovskou mysl, varuje podprahově filmová ukáзка, ale zároveň takovou možnost oslavuje.

Bill Haley rozhodně není nejlepším zástupcem rebel-ské, provokativní tváře žánru deroucího se v polovině padesátých let do hlavního proudu. Byl spíše produktem průmyslu, před třicítkou si pěstoval uhlazenou image, která nemohla nijak pohoršit rodiče jeho posluchačů. „Rock Around the Clock“ je vlastně o dost krotší než některé jiné dobové písně, má v sobě ale něco z generační drзости a hlavně – Haley byl běloch. Na píseň náhodou narazil režisér filmu Richard Brooks, když procházel singlovou

kolekci náctiletého syna herce Glena Forda a hledal desku, kterou by mohli rebelové z *Džungle před tabulí* poslouchat. Z „Rock Around the Clock“ se záhy díky filmu stává generační hymna a na začátku července 1955 doputuje na číslo jedna nejprodávanějších singlů v USA jako vůbec první rockandrollová nahrávka.

„Rock Around the Clock“ je píseň o divokém tanci, který dokáže měnit vnímání času – „Vezmi si nějakej pěkněj vohoz a přidej se ke mně, miláčku. Budeme si užívat, až hodiny odbijou jednu, budeme křepčit celou noc“. Haley za mikrofonem odpočítává hodiny, dvojice v textu písně se ale pořád točí, jako kdyby okolní svět a jeho pravidla neexistovaly. Něco je posedlo a to něco je zamilovanost, s níž přichází tělesný neklid, na který neexistuje žádný lék.

S termínem rock'n'roll přišel v roce 1951 clevelandský DJ Alan Freed alias Moondog – vypůjčil si ho z černošského slangu, kde ale znamenal víc věcí. Nejpozději od dvacátých let popisovalo sousloví „rock and roll“ kopulační pohyby při pohlavním styku, o něco mladší význam se ale pojil i s tancem. Už tady v důmyslném dvojím kódování zába-va na parketu a sex splývaly v jedno. Bluesový hit „Good Rockin' Tonight“ Roye Browna z roku 1947 i jeho o rok mladší, divočejší coververze od Wynonieho Harrise si už pohrávají s dvojím významem slova „rocking“, maskovácím manévrem před cenzory. „Říkám jí, pospěš si, potkáme se za stodolou. Nemusíš se bát, neublížím ti. (...) Dneska v noci se budeme natrásat,“ zpívá se v písni dvojznačně.

„Jestli tě tvůj muž správně nehýčká, přijď navštívit Dana, nemám problém se natrásat celou noc, jsem chlápek na šedesát minut,“ zpíval Clyde McPhatter v čele skupiny The Dominoes v hitu „Sixty Minute Man“, který v roce 1951 strávil čtrnáct týdnů na čele rhythm and bluesového žebříčku. „Bude to patnáct minut líbání, pak budeš křičet, abych nepřestával. Pak to bude patnáct minut škádlení a patnáct

minut mačkání a za patnáct minut vypustím všechnu páru,“ přidává se v refrénu Bill Brown. Pod tím už těžko vidět jenom nevinný tanec.

Když na přelomu čtyřicátých a padesátých let vydal americký sexuolog Alfred Kinsey dvě přelomové knihy vycházející z rozsáhlého výzkumu dobové sexuality Američanů (*Sexual Behavior in the Human Male*, *Sexual Behavior in the Human Female*), explodovalo jedno velké společenské tabu spojené s tématem, které Amerika do té doby spíše zameřovala pod koberec. Kinseyho zprávy odhalily disproporci mezi tím, jak se o sexu mluvilo na veřejnosti a jak se provozoval v soukromí. Zjistil například, že i ve společnosti, která se honosí puritánským odmítáním předmanželského sexu, mělo na konci čtyřicátých let tuto zkušenost padesát procent žen a dvě třetiny mužů. Po vydání knih musel Kinsey čelit ostrým osobním útokům, které přispěly k jeho předčasné smrti v roce 1956. Pandořina skříňka ale byla otevřena. „Pro spoustu Američanů byl rhythm and blues zhudebněná Kinseyho zpráva, jakýsi manifest hnutí proti sexuální zdrženlivosti,“ konstatuje Glenn C. Altschuler ve své historii rock’n’rollu *All Shook Up*.

V poválečných letech masivně proniká do americké psychologie a psychiatrie učení Sigmunda Freuda a jeho psychoanalýza, která vidí člověka jako bytost zotročenou sexuálními potřebami. Psychoanalýza kázala nepodceňovat důležitost sexu v lidském životě, zároveň ale Freud ve svých spisech tvrdil, že úkolem lidské civilizace je držet takové touhy pro jistotu zkrátka. Rock’n’roll byl pro Ameriku padesátých let varováním, co by se stalo, kdyby se lidská sexualita utrhla z řetězu. V muzikálovém filmu *Shake, Rattle and Rock!* z poloviny padesátých let se pobouřené vedení jednoho amerického města rozhodne na svém území úplně zakázat rock’n’roll, protože svádí mládež na špatnou cestu promiskuity a zločinu. Když v roce 1954 The Drifters

natočili singl „Honey Love“, ve kterém vokální pětice do euforického calypso rytmu direktivně skanduje: „Miluj mě, miluj! Já to potřebuju,“ zabavila policie ve státě Michiganu celý první náklad putující k majitelům jukeboxů. Touhy mladých je potřeba regulovat a začít se musí u hudby, která je k sexu navádí.

Morální panika nicméně udělala ze „závadného“ zboží zároveň to nejžádanější, a když obchod zvítězil nad morálkou, rock'n'roll už nemohlo nic zastavit. Pohoršení spojené s vyzývacími pánevními pohyby Elvise Presleyho zachycenými na televizní kameru poprvé v lednu 1956 naplno veřejně stvrdilo, že rock'n'roll a sex je jedno a totéž, což ještě posílilo popularitu toho prvního (a potažmo i druhého).

BŮH SEXU

Elvis Presley povstal jako bůh sexu a stalo se to zrovna na sklonku nejžusivější éry studené války, k níž patřil hon na komunisty vedený senátorem Josephem McCarthym i neprostopná rasová segregace. Presleyho komerční úspěch ale prorazil spoustu bariér puritánské, konzervativní Ameriky a udělal z rock'n'rollu novou hybnou sílu hudebního průmyslu i celé popkultury.

Když Elvis Presley zpíval o lásce, držel se tropů šestákového sentimentu starého country & western („Love Me Tender“, „Too Much“) nebo teatrálně přehrával surovou sexualitu bluesových a rhytmandbluesových originálů („Hound Dog“). Někdy až do té míry, že to mohlo dobovým posluchačům znít jako parodie. Texty Elvis buď přebíral, nebo mu je psal autorský tým, on písním dodával jen výraz. I to ale stačilo.

Jeho debutový singl „That's All Right“ z července 1954 pochází z repertoáru bluesmana Arthura Crudupa, Elvis ale píseň o zlomeném srdci trochu zrychlil a změnil několik veršů tak, aby z ní udělal oslavu vlastní nezávislosti. V textu

hrdinu přesvědčují rodiče, že by se měl rozejít se svojí holkou a najít si jinou, on ale nedbá a mizí s ní z města. „Už vás nebude štvát, že se poflakuju doma,“ vzkáže ještě předtím rodičům. Sexuální emancipace se tady stává součástí širšího obrazu mladého muže, kterému nemá nikdo právo nic přikazovat. „Elvis tady zní velmi mladě, velmi si jistý sám sebou a připravený zvítězit. Převrací Crudupův lament po ztracené lásce do spokojené deklarace nezávislosti, osobního manifestu kluka, který se stává mužem,“ píše hudební publicista Greil Marcus v knize *Mystery Train*. V této oslavě svobody se kondenzuje DNA rockandrollového poselství, na které slyšela první poválečná generace.

Stejně jako většina interpretů první rockandrollové ekipy zpíval Elvis o lásce, ale myslel tím sex. Na rozdíl od ostatních soudobých zpěváků ale vždy kladl důraz na to, že jde především o sex s ním. Nikdy neloudil o pozornost, vystavěl svoji osobnost tak neodolatelnou, že věděl, že příležitost přijde sama, aniž by se musel snažit. „Baby, Let’s Play House“ si v roce 1954 vypůjčil od bluesmana Arthura Guntera a je to píseň o dívce, která se s protagonistou textu rozchází. Elvis za mikrofonem jí ale dává jasně najevo, že je to největší chyba jejího života. Svým nezlomně sebevědomým projevem to podává jako fakt, který nelze rozporovat. „Radši bych tě viděl mrtvou, holčičko, než abys byla s jiným mužem,“ vzkazuje v textu dívka.

Od března 1958 do března 1960, kdy vykonával povinnou vojenskou službu v americké armádě, se Elvis Presley zúčastnil jediné nahrávací session – v červnu 1958 nahrál píseň, která vyšla přesně o rok později. „A Big Hunk O’ Love“ je hladový chrčák o spalující neopětované touze, který otevírá zapovězené dveře do duše mladého muže, jenž do té doby prodával své ničím neohraňčené sebevědomí: „Moc toho po tobě holka nechci, jen velkej kus lásky bude stačit.“

Na fotografii z přebalu singlu, který samozřejmě dorazil na první příčku amerického žebříčku, je snímek Elvise v uniformě stojícího před Hradní bránou v německém Bad Nauheimu, nedaleko od níž sídlila jeho vojenská posádka. Král rock'n'rollu se na zmíněné fotce trochu kaboní, asi aby tím podtrhl svoji osamělou nadřazenost, které nemůže nic pomoci. Ve stejném městě o rok později potkal tehdy čtrnáctiletou Priscillu Wagner, nevlastní dceru amerického vojenského pilota. Až se za další rok vrátí do Ameriky a začne s Priscillou randit, bude Elvis zpívat už jen nekomplikované balady a jeho provokativní esence brzy vyvane. Stane se karikaturou sebe samého, což je osudem každého hrdiny náctileté touhy v okamžiku, kdy se mu ji podaří naplnit.

Elvisovým předchůdcem na popovém trůnu byl Frank Sinatra. Král prodejů v prvních poválečných letech dotáhl k dokonalosti typ baladických zpěváků (crooners), kteří využívali technologických inovací citlivých mikrofonů: ty přenášely silné emoce i bez křiku. Otcem tohoto stylu byl ve 30. letech Bing Crosby. Jeho kolegyně z následné dekády jako Billie Holiday nebo Édith Piaf dokázaly dodat nahrávkám dosud neslyšené citové poryvy. Holiday a Piaf zpívaly o zlomeném srdci a neopětované lásce, Sinatra ale stejný materiál podával s chladnou machistickou nonšalancí muže, který věděl (nebo musel dobře předstírat), že láska ho nikdy zlomit nedokáže.

„Když diváci sledovali Sinatrův koncert, viděli dva opačné póly, které nějakým způsobem koexistovaly – přiznání zranitelnosti obsažené v písni a zároveň macho ujištění, že se ho to nijak nedotýká,“ píše Ted Gioia v *Love Songs*. Sinatra používal emoce jako brnění, schovával se za ně, ale byl schopný je kdykoliv nonšalantně odhodit. Klíčem k jeho nevídané slávě bylo i to, že prodával spíš životní styl elegantního světáka než emoce v písních. Aspirativní model popové hvězdy se tady poprvé hlásí o slovo – muži chtějí

být jako Sinatra a písně o jeho chladném nakládání s toužícími ženami jsou pro ně – společně s výtisky pánského magazínu Playboy – jako učebnice.

Právě proti této ironii (nebo možná rovnou cynismu) popových croonerů čtyřicátých let se potřebovala vymezit nová poválečná generace. I Elvis se schovává za emoce, ale tušíme, že pod jeho zbrojí se skrývá skutečný člověk – proto ostatně zpíval „Heartbreak Hotel“, píseň inspirovanou sebevraždou z neopětované lásky. Jeho následovníci šli ještě dál – na konci padesátých let se objevuje zástup naivních teenagerů zpívajících srdceryvné písně o své spalující touze. V hitu „Venus“ z roku 1959 se osmnáctiletý Frankie Avalon, mladík s tváří anděla, modlí k bohyni lásky, aby mu seslala dívku, kterou by mohl milovat, „dokud oba budeme žít“. Zvuk písně je už jen stínem syrovosti raného rock’n’rollu, vymizely také sexuální narážky a tematicky tak píseň promlouvá k třinácti- či čtrnáctiletým, kteří poprvé zažívají zamilovanost se všemi odstíny. Hrdinové teenagerů odhalují svoje city s bolestnou upřímností a v jejich věku je nikdo nemůže obvinít z kalkulu.

Hudební průmysl rychle Elvisovy „mladší bratry“ využil. Náctileté hvězdičky jako Tommy Sands nebo Pat Boone se stylizují do rolí rádců svých posluchačů. Jsou přijatelní pro rodiče, ale zároveň si dávají záležet na tom, aby jejich fanoušci věděli, že jsou pořád na jejich straně. „Říkají tomu náctiletý pobláznění. Nevědí, jak se cítím, zapomněli na to, jaké to bylo být mladý a svobodný,“ pomrkává Tommy Sands na své posluchače v „Teenage Crush“ z roku 1957.

Pat Boone pak ve své o rok mladší autobiografii *Twixt Twelve and Twenty* nabádá teenagery k sexuální zdrženlivosti. Místo aby se chovali jako dospělí, měli by si užívat bezpečí a relativní nevinnosti adolescence, nic podstatného jim v životě neuniká. „Líbat se pro zábavu je jako hrát si se svíčkou

v místnosti plné dynamitu!“ varuje Boone v bestselleru, za jehož vydáním stála organizace s názvem Severovýchodní organizace pro vzdělávání křesťanů. Herecká hvězda a interpret dobových hitů jako „Ain’t That a Shame“, „I’ll Be Home“ nebo „I Almost Lost My Mind“ mluvil z vlastní zkušenosti. Sám v devatenácti utekl z domova a oženil se bez svolení svých rodičů. V knize nicméně Boone klade svým čtenářům na srdce, aby nic podobného nezkoušeli.

Během padesátých let byli rodiče, politici i psychologové posedlí sexuálním chováním náctiletých a jeho regulací. Byli přesvědčeni, že mládežníci, kteří začnou se sexem ještě před manželstvím, budou později trpět emoční nestabilitou a budou i ve zbytku života nezodpovědní. Zatímco popové hvězdy zpívaly o zakázaných slastech a dávaly náctiletým nahlédnout za oponu dospělého života, dospělí radili zdrženlivost. Ta ale není obvykle ctností teenagerů. Elvis své náctileté posluchače přesvědčil, že se sexu nemusí bát, což byl opak toho, co jim vštěpovala škola a rodiče. Důsledky byly dalekosáhlé.

NÁDHERNÉ ŠÍLENSTVÍ

Na konci padesátých let ovládla kluby horečka twistu. Nebyl to první tanec spojený s rock’n’rollem, ale žádný jiný nedosáhl takové masové popularity. Píseň „The Twist“ napsal Hank Ballard a vyšla původně v roce 1959 jako B-strana balady „Teardrops on Your Letter“ jeho skupiny The Midnighters. Jeho partáci ji hrají jako oslavu tance, jde ale jen o chabě maskovaný sex. „Táta už spí a máma není doma. Takže se budeme natrásat, dokud nezboříme dům.“

Když „The Twist“ začali hrát DJové a mladí k němu vymysleli tanec, doneslo se to k protřelému byznysmenovi Dicku Clarkovi, konferenciérovi televizní show *American Bandstand*, která každý týden zásobovala náctileté rock-androllovými novinkami. Jenže Clark moc dobře znal

Ballarda a The Midnighters, kteří předtím prosluli sexem nasáklými hity jako „Work with Me, Annie“ nebo „Sexy Ways“, a také věděl, že někteří členové kapely byli ve vězení za veřejné obnažování. Clark naznal, že někdo takový nesmí do jeho pořadu, a oslovil zpěváka Chubby Checkera, aby „The Twist“ natočil znovu. Checkerova v podstatě identická verze dobyla v září 1960 vrchol amerického žebříčku.

Když se Checker na konci léta 1960 objevil poprvé před televizními kamerami, tancoval už twist zbavený všech sexuálních podtextů. Tanec se dal navíc pohodlně provádět i sólo, čímž se zbavoval jednoznačné kopulační konotace. Činilo ho to přijatelný pro masová média, nicméně sex už nešlo z rockandrollového tance nikdy vypreparovat. V surové fyzičnosti twistu je těžké rozlišit sexuální žádostivost od touhy po pohybu, jsou totožné nejspíš i proto, že rozbouraný hormonální koktejl náctiletého těla ještě nedokáže přesně diferencovat pocity a priority. Koordinovaný pohyb tanečního stylu je jediným způsobem, jak toto šílenství ovládnout. Když se k němu ještě přidá zamilovanost, směs je vyloženě explozivní.

„Jeden den se cítím tak šťastný a další den je mi smutno,“ popisuje chaos náctileté lásky skupina Dion and The Belmonts v singlu příznačně nazvaném „A Teenager in Love“ z roku 1959. Už samotná možnost zpívat o vnitřním chaosu ale otevírá novou éru emoční expresivity. Časy kontrolovaných a přesně zaškatulkovaných pocitů jsou pryč – rockandrollové kapely se zoufale snaží přijít něčemu na kloub, možná nevědí, čemu přesně, ale nevědomky přepisují základy společenské debaty.

Rané rockandrollové singly i taneční horečka twistu, která pohltila svět na přelomu padesátých a šedesátých let, ale vzývají víc než jen sex – je v nich zapsaná touha po volnosti, utržení se z pravidel světa, kterému vládnou přísní rodiče. „Slyšela jsem, že když kluk políbí dívku, pošle ji na

výlet kolem světa,“ shrnují osvobozující sílu první lásky The Shirelles v písni „Boys“. Láska je podle nich hormonální erupce euforie, které nemůže nic stát v cestě. Vede protagonisty do světa, kam nikdo jiný nemůže.

„Všichni říkají, že dělám chybu, ale co oni vědí? Nikdo neví, co se děje v mé hlavě, jen já,“ zpívala v „Nobody Knows What’s Goin’ On (In My Mind But Me)“ o transformačním kouzlu zamilovanosti dívčí čtveřice The Chiffons. Singly na 45 otáček nabízely instantní kapsičky svobody, vyvazovaly posluchače na tři minuty z dusivé reality rodičovských příkazů a zákazů, ale definovaly i nové pocity, s nimiž se předtím člověk ve veřejném prostoru setkat nemohl, protože byly příliš syrové, a tím pádem společensky závadné.

Kariéra Buddyho Hollyho byla krátká, ale zářivá. Prorazil v roce 1957 jako zpěvák skupiny The Crickets se singlem „That’ll Be the Day“, a než v únoru 1959 zahynul při letecké havarii, stihl nazpívat celou řadu klasických rockandrollových singlů, v nichž zachytil touhy i pochybnosti teenagera. „Hollyho texty zní stejnou měrou jako výhrůžky i sliby. Snaží se v nich přijít na to, jestli emoce jeho svět zkompletují, nebo zničí,“ píše Ann Powers v knize *Good Booty*. Písně jako „Peggy Sue“ nebo „Oh Boy!“ podle ní vynikají nevídanou mírou realističnosti, k čemuž přispívá i Hollyho neobvyklý vokální projev plný nečekaných pauz, záškubů nebo zadržení dechu, což evokuje teenagerskou mluvu, v níž se bije nejistota a energie. „Hollyho zpěv zosobňuje touhy, které se teprve tvoří: myšlenky, jež se nedají vyslovit, protože to ještě nikdo nikdy neudělal,“ píše Powers. Náctileté úzkosti spojené s dospíváním, prvními láskami (a potažmo i sexem) dokázaly rockandrollové hvězdy druhé poloviny padesátých let proměnit v zábavu, objekt tabu převrátily v objekt slasti.

Nějakou dobu trvalo, než se teenageři naučili o první lásce mluvit a pak o ní ještě zpívat. První rockandrollové

singly od Little Richarda nebo Chucka Berryho zní jako glosolálie, jsou plné zdánlivě nesmyslných novotvarů imitujících citoslovce. Co vůbec znamená slogan „a-wop bop-a-loo-bop, a-lop bam boom“, který křičí Little Richard na začátku „Tutti Frutti“ z roku 1955? I ze šumící nahrávky o bezmála sedm dekad později zní zpěvákův hlas, jako kdyby chtěl vyzpívat sex, živočišnou touhu, v níž krystalizuje život v nejčistší podobě, ale ještě nedisponuje slovy, která by všechno zvládla popsat. Little Richard možná ani tak nezpíval o sexu, jako ho rovnou svými vokálními erupcemi evokoval. Obdobně Jerry Lee Lewis nebyl ve skutečnosti sexy, jako spíš sex na pódiu provozoval se svým klavírem. Všimá si toho v dobové recenzi hudební novinář Andy Wickham: „Presley trásl boky, Lewis znásilňoval klavír.“

Divoké křepčení rockandrollových hvězd odkazuje na zamilovanost v podobě šílenství. Jerry Lee Lewis vykřičel v hitu „Great Balls of Fire“ z roku 1957 svoji syrovou touhu: „Třešeš mi nervy a chrastíš mozkem, z příliš mnoha lásky můžeš zešlehat, ale je to vzrušující.“ A komu by nebyla ještě jasná informace o jeho mysli sužované chaosem, doplní to zaklíním: „Bože můj na nebi!“ Obraz „velkých ohnivých koulí“ je apokalyptickým zjevením všespalujícího žáru, v nějž se láska může proměnit. Ostatně Lewisovu strmě stoupající hudební kariéru v roce 1958 zastavila svatba s trináctiletou sestřenicí jménem Myra Gale Brown.

Na přelomu padesátých a šedesátých let se na číslo jedna amerického žebříčku dostalo hned několik písní s tématem sexu. Byly chytře obalené tak, aby si toho nevšimli dramaturgové rozhlasových stanic, ale teenageři moc dobře věděli, o čem The Drifters zpívají v „Save the Last Dance for Me“. V „Tossin' and Turnin'“ si Bobby Lewis stěžuje na probdělou noc, kterou způsobila spalující touha: „Včera v noci jsem nemohl spát, musel jsem myslet na tebe. Skopl jsem peřinu na podlahu, obrátil polštář.“ Zní u toho ale

radostně, jako kdyby si svoji nespavost užíval, což ještě podtrhuje euforické saxofonové sólo. Ono „převalování“ z názvu písně stejně znamenalo něco trochu jiného, než se na první pohled zdálo.

Hit Little Richarda „Tutti Frutti“ byla prý původně píseň o análním sexu („Tutti Frutti, dobrej zadek, když se nevejde, netlač na to. Můžeš to namazat, půjde to snáz“), ale když ji Little Richard spustil ve studiu, producenti se textu zděsili a narychlo mu spíchli nová slova o holce Sue, „která moc dobře ví, co má dělat“. I bez narážek je „Tutti Frutti“ výstřel, který dokáže odstartovat celou revoluci. Výkřik „a-wop bop-a-loo-bop, a-lop bam boom“ z prvních vteřin skladby z roku 1955 je jako volání do zbraně armády, která se teprve chystá sešikovat. Nesmyslný slogan, který má napodobovat zvuk bicích a nese se z reproduktoru bez instrumentálního podkladu, vzápětí doplní hrdelní výkřik, po němž se spustí rockandrollový dvoutakt a muž s nafoukanými černými vlasy a namalovaným knírkem začne zpívat o... o čem vlastně? „Tutti Frutti“ je příchut' italské zmrzliny a zbytek refrénu dodnes nikdo uspokojivě nepřepsal, natož aby ho vysvětlil – „Oh Rudy“? „Oh rooty“? Záleží na tom?

Kniha *Mystery Train* amerického hudebního publicisty Greila Marcuse o raných dějinách rock'n'rollu začíná popisem scény z jakési televizní debaty z roku 1970, do níž pozvali i Little Richarda, aby bránil svoji hudbu před váženými kritiky umění. Marcus si užívá popis absurdní situace, kdy ve studiu proti sobě sedí akademici a proslulý rockandrollový bouřlivák, který nejprve předstírá, že je nad věcí, pak se ale neudrží a spustí svůj verbální kulomet, do jehož arzenálu patří i pisklavé „shut up“ („držte hubu“). „Co mu měl vůbec kdo říkat? Little Richard byl mezi těmi muži jediný skutečný umělec. Jediný, kdo dokázal narušit celou jednu éru a kdo má právo na nesmrtelnost. Jediný,

kdo porušil pravidla, vytvořil novou formu, dal tvar vitalitě, která přežívá uvnitř každého z nás – on ji našel a dal jí svébytný hlas,“ ukončuje popis Marcus v *Mystery Train* a na dalších stránkách řadí Little Richarda mezi umělce, kteří v padesátých letech „svojí hudbou zrodili úplně novou verzi Ameriky“.

„Rock otevřel stavidla záplavě maniaků, divokých mužů s klavírem a kytarami, kterým by se veřejnost před pár lety vysmála, ovšem pro padesátá léta byli jako stvoření. Byli energičtí, přímočaří, pobuřující. Měli obří osobnosti a používali hudbu jako beranidlo,“ píše Nik Cohn na konci šedesátých let v knize *Awopbopaloobop Alopbamboom*, která vypráví příběh první generace rock’n’rollu. Když se divoký dervišský tanec „Tutti Frutti“ stal v polovině padesátých let nečekaným hitem, jako by se vytvořila historická trhlina, která oddělila jednu éru dějin popu od druhé. Dveře do nového světa dříve zapovězených emocí neotevřel, ale rovnou vykopl.

V RAUŠI PRVNÍ LÁSKY

Zatímco muži v rock’n’rollu skrytě opěvují zakázané slasti, vlna *girl groups* startující na přelomu padesátek a šedesátek už nutí posluchače přemýšlet o ženské perspektivě osvobozeného sexu. Ženy byly do té doby výhradně objektem, zpěváci je sice opěvovali, ale zároveň je brali jako své vlastnictví a považovali je za zcela závislé na rozhodování mužů. „Vím, že jsi má, podle prstenu, který jsem ti navlékl,“ zpíval v roce 1960 rozhodně Jimmy Bell v „She Wears My Ring“. Teprve díky novému zvuku, který rockandrollový tah na bránu přepisuje do delikátních orchestrálních aranží, mají poprvé možnost promluvit i ženy. A rock’n’roll díky nim dostává první lekci dospělosti.

„Will You Love Me Tomorrow“ napsal pro afroame-
rickou trojici The Shirelles manželský autorský pár Gerry

Goffin (text) a Carole King (hudba) a píseň je o strachu dívky, že ji její milý opustí poté, co do jejich vztahu vstoupí sex. „Je to věčný poklad, nebo jen chvilkové potěšení? Můžu věřit kouzlu tvých vzdechů? Budeš mě milovat i zítra?“ ptá se hlavní zpěvačka kapely Shirley Owens a v jejím sebevědomém hlase je cítit pochybnost, ale i odhodlání vyrovnat se se situací, ať už bude jakákoliv.

The Shirelles s písní doputovaly na číslo jedna amerického žebříčku jako první afroamerická dívčí skupina a svým hitem otevřely komplexnější pohled na vztahy, který naplno ovládl pop o několik let později s příchodem „dospělých“ desek The Beach Boys a The Beatles. Dívčí skupiny přelomu dekády už věděly, že láska není jen třeštění bez následků. „Will You Love Me Tomorrow“ obsahuje tolik protikladných emocí (erotická touha vs. láska, potěšení vs. věrnost), že by se z toho jednomu zatočila hlava. Ačkoliv gramaticky je název písně postavený jako otázka, na jeho konci chybí otazník – jako kdyby tvůrci chtěli potlačit pochybovačný tón písně, která je svojí náladou přese všechno oslavou zamilovanosti.

„Please Mr. Postman“ od The Marvelettes je další euforická píseň o pochybnostech – hrdinka z textu žádá poštáka, aby jí doručil psaní od jejího milého. „Tolik dní už uplynulo a vy jste viděl slzy v mých očích. Ale nezastavil jste se, abyste mě rozveselil psaníčkem.“ The Marvelettes harmonizují, ale není vůbec nepravděpodobné, že dopis od milého, který je „tak příliš daleko“, už nikdy nepřijde. Píseň stoupala žebříčkem až na vrchol zrovna v době, kdy prezident Kennedy začal posilovat americkou vojenskou přítomnost ve Vietnamu. Během jednoho roku se počet vojáků vyslaných do Asie ztrojnásobil, textu tak nepochybně rozuměla nejedna americká žena.

Agilní hitové továrny, jako byl první černošský label Motown nebo tým autorů obývajících budovu Brill na

newyorské 49. ulici, vycítily šanci prodávat dospívajícím písně s tématy, které autenticky odrážejí jejich problémy. Vznikaly tak songy o náctiletých těhotenstvích, sexuální frustraci nebo žárlivosti – často je psali mladí autoři, kteří podobné situace zažívali. Předchozí singl The Shirelles nazvaný „Tonight’s The Night“ napsala se skladatelem Lutherem Dixonem sama zpěvačka skupiny Shirley Owens a v textu zpívá o první sexuální zkušenosti a s ní spojené úzkosti. „Řekl jsi mi, že mě políbíš a že dneska je ta noc, ale já nevím,“ zpívá nejprve Owens a pak otevřeně přiznává pochyby: „Možná tě strašně miluju a ty mi možná zlomíš srdce. Možná tě chci tak strašně moc, že to rozcupuje všechny mé sny.“ Závěr je ale už jednoznačný: „Pojďme to zkusit. Bude to skvělá romance.“

Písně *girl groups* na začátku šedesátých let dávaly nahlédnout do ženského emočního světa, který byl do té doby pro masová média víceméně uzavřený. Popové zpěvačky ale postupně otvíraly vrátka, do nichž vstupovalo víc a víc žen. Kniha *Sex and the Single Girl* z roku 1962 od novinářky Helen Gurley Brown tematizovala ženskou sexualitu a další otázky, které média opomíjela. Knižní bestseller rozbil představu o cudných, pasivních ženách čekajících na první sex až do manželství. Autorka v knize sama přiznala ztrátu panenství před svatbou a dívkám vzkazuje: „Nevyspat se s mužem, kterého si hodláš vzít, je šílenství.“ Hlavním poselstvím knihy ale bylo to, že ženy si i v kontextu represivních a puritánských padesátých let samy našly způsob, jak být svobodné a dělat si věci po svém. V roce 1965 se stala šéfredaktorkou časopisu *Cosmopolitan* a změnila ho v magazín moderní ženy, „která může mít všechno: lásku, sex i peníze“.

Odpor proti mccarthyismu nenápadně poslal škrobený padesátkový konzervatismus na skládku dějin a nasměroval společnost k sexuální revoluci šedesátých let. Výrazně k ní přispěla antikoncepční pilulka, kterou doktoři v USA začali

předepisovat v roce 1960. Pilulka oddělila akt pohlavního styku od lidského rozmnožování a emancipovala ženskou sexuální zkušenost od společenské kontroly.

Poválečná generace si potřebovala vytvořit vlastní hudební jazyk, kterým by zpívala o lásce (a potažmo sexu), zvukové *lingo*, které by odráželo všepohlcující pocit náctiletého milostného vzplanutí. Rock'n'roll těžil ze zvuku elektricky amplifikovaných kytar, přebuzených rozmazaných tónů utápěných v další vrstvě nadbytečných zvuků vytvářených feedbackem nebo distorzí nahrávacího zařízení. Ohlušující hlasitost byla gestem generačního vzdoru proti spořádanému světu rodičů. K nahrávkám, které by mohla pustit rádia, ale bylo potřeba přistoupit jinak, mnohem delikátněji. Bylo nutné zachovat si intenzitu elektrické amplifikace, ale zároveň dodržet jistou zřetelnost. Na začátku šedesátých let oříšek rozlouskl producent Phil Spector, který už tehdy – v pouhých jednadvaceti letech – provozoval vlastní nahrávací společnost Philles Records.

V knize *Tearing Down the Wall of Sound* Micka Browna vzpomíná zvukový inženýr Larry Levine na první nahrávání se Spectorom v srpnu 1962. Levine si dovilil stáhnout hlasitost u jednotlivých stop a dostal od Spectorů strašně vynadáno. Hlasitost byla základním prvkem Spectorovy metody „wall of sound“, kterou inženýr ve své autobiografii charakterizuje jako: „wagneriánský přístup k rock'n'rollu, malé symfonie pro děti.“ Charakteristická expanzivní zvuková vlna zní poprvé z nahrávek jako „He's A Rebel“ (The Crystals) nebo „Zip-a-Dee-Doo-Dah“ (Bob B. Soxx and the Blue Jeans) z přelomu let 1962 a 1963 a explodující zvukové peřiny jsou tady ekvivalentem náctiletých citových erupcí.

Při budování zvukové zdi ale Spector nikdy nesázel jen na hlasitost nebo promyšlené rozmístění mikrofonů. Zásadním elementem byla mohutnost zvuku, a protože mu tehdy dostupný čtyřstopý magnetofon dával omezené

možnosti vrstvení, nahrával instrumentální podklady rovnou s třemi či čtyřmi muzikanty u každého z nástrojů. Spojením různých nástrojů hrajících stejný motiv dosáhl bohatšího zvuku, v němž už jednotlivé instrumenty nešlo od sebe oddělit. Spectorova kapela studiových hudebníků vešla do dějin pod příznačným názvem The Wrecking Crew – Demoliční četa.

Spectorův přístup ke zvuku našel soupevníka ve vlně dívčích vokálních kapel – sborové harmonie byly jako pověstná třešnička na dortu *wall of sound*. Dívčí skupiny jako The Crystals, The Ronettes nebo The Paris Sisters dokázaly vyjádřit zjitřené emoce zamilovanosti jako nikdo před nimi.

Když v listopadu 1962 zasáhl singl „He’s a Rebel“ skupiny The Crystals první příčku amerického žebříčku, odstartoval krátkou vlnu hitparádových zářezů dívčích kapel opěvujících zlobivé kluky, nejčastěji motorkáře. Patří do ní i o něco slavnější „Leader Of The Pack“ konkurenční dívčí skupiny The Shangri-Las, který v roce 1964 také zakotvil na vrcholu americké hitparády. Hlavní vokalistka Mary Weiss v něm vypráví, jak se zamilovala do vůdce motorkářského gangu. („Potkala jsem ho v cukrárně. Otočil se a usmál se na mě. [...] Tady jsem se zabouchla do vůdce smečky.“)

Příběh je to ale smutný, dívka musí po naléhání rodičů motorkárovi dát sbohem. Závěrečný sborový vzlyk „A teď už je pryč“ se dá vyložit různě, jak ale naznačuje klipový doprovod, motorkář se zlomeným srdcem tragicky havaroval. „Do té písně jsem musela vložit hodně své vlastní bolesti. Nemyslím si, že teenagerské roky jsou pro spoustu lidí jen procházka růžovou zahradou. Pro mě určitě nebyly. Je to nejzmatenější období lidského života a tato píseň má temnou stránku, s níž se myslím teenageři mohli dobře ztotožnit,“ prohlásila Weiss v roce 2007 v rozhovoru.

Zatímco Freudova psychoanalýza je k lásce skeptická a mluví o ní jen jako o nedokonalém pokusu o replikaci

našeho prvotního vztahu s matkou, experimenty amerického psychologa Harryho F. Harlowa z konce padesátých let naznačily, že emoční pouto je něco víc než jen biologicko-pragmatická volba. Harlow experimentoval s mláďaty makaků, kterým nabídl dvě umělé „matky“ – jedna byla z drátu a pouze poskytovala mléko, zatímco druhá připomínala skutečného primáta, byla pokrytá látkou a měla obličej. K první makakové chodili pro potravu, s druhou ale trávil mnohem víc času, mazlili se s ní nebo se k ní uchylovali v případě rozrušení. V článku „The Nature of Love“ otištěném v časopise *American Psychologist* mohl Harlow konstatovat, že emoční přitažlivost (tedy láska) je důležitou součástí psychologické výbavy všech savců a že se nedá redukovat jen na biologické potřeby. Opatrně tak vlastně řekl, že láska je skutečně něco víc než jen sex. Harlowova zjištění rozvinul v následující dekádě John Bowlby do tzv. teorie citové vazby, která se týkala i dospělých lidských jedinců a přitakala důležitosti naplněných citů pro zdravý psychologický vývoj jedince.

V „Be My Baby“ jsou zapsané pocity pobláznění, které si rockandrollová generace mohla poprvé dovolit svobodně vyjádřit. Pop je ještě v pubertě, ale na povrch se dere něco opravdového. Za autentické vyznění písně nejspíš může fakt, že vznik „Be My Baby“ je spojený hned se dvěma milostnými vztahy svých tvůrců, které byly ale ještě navíc v odlišných fázích. Zatímco autoři písně Jeff Barry a Ellie Greenwich byli čerstvě svoji a dost možná si tak připomínali moment svého seznámení, excentrický producent Spector a mladá zpěvačka Ronnie se do sebe zakoukali během natáčení písně.

Začneme u autorského páru. Ti dva spolu tehdy v jednom roce napsali tak zamilované písně jako „Then He Kissed Me“ (The Crystals), „Baby, I Love You“ pro Ronettes, nebo vyloženě diskutabilní „Not Too Young to

Get Married“, v němž Bob B. Soxx v čele The Blue Jeans tvrdí: „Nejsme moc mladí na to se vzít. Jakej rozdíl by dělalo pár let? Musím tě mít teď, nebo mi pukne srdce.“ Do další oslavy manželské radosti „Chapel of Love“ od The Dixie Cups napsal Barry slova: „Budeme se milovat až do konce času a nikdy už nebudeme osamělí.“ Autorské dvojici nicméně jejich vztah dlouho nevydržel, rozvedli se v roce 1965, jen dva roky po napsání „Be My Baby“.

Romance Ronnie a Phila nejprve vypadala jako z pohádky. V knize *Be My Baby* píše Ronnie Spector, že Phil vybíral a aranžoval písně Ronettes jako milostné dopisy pro ni. „Můj románek s Philem žije v těchto písních. Začal mi nadbíhat, když jsme zkoušeli ‚Be My Baby‘, zamilovali jsme se, když jsme nahrávali ‚Baby I Love You‘ a poprvé jsme se spolu vyspali poté, co jsme si poprvé poslechli ‚Do I Love You?‘“, přiznává ve své autobiografii. Dočteme se také to, že syrová sexualita, kterou v písních nejde přeslechnout, je pochopitelná, protože „není těžké znít sexy, když muž, kterého milujete, stojí pět stop od vašeho mikrofonu“.

Když Phil Spector „Be My Baby“ aranžoval, chodila ho Ronnie tajně poslouchat a píseň se pak učila zpívat na záchodě, kde dostal její hlas ozvěnu podobnou té, s níž pracoval producent ve studiu. Ačkoliv je píseň podepsaná jménem celé kapely, ve studiu byla z tria jen Ronnie, která geniálně vystihla tón „Be My Baby“ pohybuující se mezi nevinným mladickým poblázněním a propukající sexualitou. Když v závěru písně vytočila své vibrato na maximum, znělo prý v naplno zesílených reproduktorech tak nahlas, že veškeré osazenstvo studia losangeleského Gold Star muselo prchnout na chodbu a ve studiu vydržel jen Spector.

Spector se s první ženou konečně rozvedl v roce 1968 a vzápětí si vzal Ronnie, manželství ale pro ni bylo jako z hororu. Spector chorobně žárlil, držel ji doma a psychicky týral. V knize zpěvačka popisuje, že Phil obehnal dům

ostnatým drátem a nechal ji hlídat psy. Uvězněné manželce sliboval, že ji zabije, pokud se od něj pokusí odejít. „Věděla jsem, že když neodejdu, tak tam zemřu,“ přiznává v knize. Teprve po dlouhých tahanicích Ronnie dosáhla rozvodu a svobody. Spector o několik dekád později skončil ve vězení za vraždu milenky.

„Be My Baby“ je považována za nejúžasnější lovesong všech dob. To, že vztahy autorů písně skončily bez výjimky krachem, je pro následující generace důležitým vzkazem: silné pocity v první fázi zamilovanosti se ještě nemusí nutně přetransformovat do dlouhotrvající uspokojivé romance. Před směřováním „počátečního zamilování a stálého stavu milování“ varuje německý filosof Erich Fromm v knize *Umění milovat* z roku 1956. „Když dva lidé, kteří si byli cizí, jak jsme si všichni, náhle nechají padnout stěnu, která je oddělovala, a mají pocit blízkosti, cítí se jako jedna bytost, je pro ně tento okamžik splynutí jedním z nejvíce obštných, nejvíce vzrušujících životních zážitků.“

Sdílená intimita je ale podle Fromma jen pomíjivá iluze: „Obě osoby se dobře seznámí, jejich intimita stále více ztrácí svou zázračnost, až nakonec jejich rozpory, zklamání a nuda, kterou navzájem pocítují, zabijí vše, co z počátečního vzrušení zbylo. Na začátku to nevědí, považují intenzitu zamilování, skutečnost, že jeden je „zblázněn“ do druhého, za důkaz intenzity lásky, ač to třeba jen dokazuje, jak opuštění byli předtím.“

Fromm v *Umění milovat* přemýšlí, jak napravit Freudův omyl, že láska je pouhým výrazem či sublimací pohlavního pudu. Podle něj je to naopak – „pohlavní touha je jedním z projevů potřeby lásky a spojení“. Fromm vytrhává lásku z pesimistických teorií psychoanalýzy a vidí ji jako „nejhlubší lidskou potřebu“, která nám pomáhá opustit „vězení samoty“, v němž jsme se ocitli po odloučení od rodičů. Falešných podob lásky je ale víc než těch skutečných.

V *Umění milovat* varuje Fromm před nebezpečím majetnických vztahů, které se snaží proměnit druhého člověka v předmět – tedy tak, jak to udělal Phil Spector s Ronnie a jak to vlastně už trochu naznačuje neodbytný tón „Be My Baby“.

K takovému náhledu na druhého svádí kapitalistický systém, který velí člověku dělat si smysl života z hromadění hmotných statků. Spectorův majetnický vztah ale hlavně poukazuje na nebezpečí setrvávání ve fázi zamilovanosti, skutečná zralá láska totiž netouží druhého člověka vlastnit, ale spíše o něj pečovat. „Dynamická vlastnost lásky spočívá v této potencialitě: že vychází z potřeby překonat odloučení, které vede k jednotě – a přesto tato individualita není eliminována,“ píše Fromm ve svém raném díle *Strach ze svobody* ze začátku čtyřicátých let.

Možná že síla „Be My Baby“ je i v kontradikcích, které nevědomky vrší. Je to láska nedospělá a plná chyb. Nakonec rausť písně je tak intenzivní, že se nedá vydržet o moc déle než zmíněné tři minuty. A to ani na jedné straně vztahu. Navíc může zmutovat do něčeho zlověstného, jako je toxicita Spectorova vůči jeho mladé manželce. V zamilovanosti totiž chceme druhého vlastnit, až teprve v dlouhodobějším vztahu jsme ochotni dát jeden druhému prostor. Ale tohle všechno je potřeba pochopit až v průběhu života, touze je nutné dát nějaké bariéry. Frommovo varování by se ale dalo také obrátit – bez rausě první zamilovanosti se nemůže dlouhodobá láska zrodit.

Anglického hudebníka Davida Tibeta se jednou zeptali, kterou píseň by si pustil, kdyby věděl, že se blíží konec světa. Tibet, který se celou svoji kariéru vyžíval spíše v zobrazování temných zákoutí duše a často volil vyložené transgresivní témata, překvapil a odpověděl „Be My Baby“. „Miluju *girl groups* – hlavně miluju Ronnie Spector – a apokalypsa v původním řeckém významu odkazuje na místo,

v němž je všechno odhaleno. Nyní tím samozřejmě myslíme armagedon a totální destrukci, ale já se na ni pořád dívám jako na totální odhalení, sundání všech masek a návrat, který možná přijde po armagedonu, do stavu naprosté čistoty a nevinnosti a lásky, což je lidská přirozenost,“ odpověděl Tibet. A pak ještě dodal: „Když slyším ‚Be My Baby‘, slyším takovou touhu a takovou lásku a takovou krásu. Je to ta absolutně prostá, necynická láska, která může a měla by mezi lidmi existovat. (...) Je to absolutně čistá, srdceryvná prosba lásky.“

Tibet má samozřejmě pravdu, „Be My Baby“ je východní bod moderních lovesongů. Sinatrova ironie, ušpiněné country u Elvise, všechna teatrálnost blues a jazzu, to všechno jde v „Be My Baby“ stranou. Píseň zachycuje pocit, kterým rock’n’roll – zmateně a přerývaně – infikoval populární hudbu. Jako kdyby do Ronnie Spector vstoupil duch jedné generace a skrze ni promluvila esence života. „Be My Baby“ zní jako pozdrav z jiného světa, který je ale uvnitř každého z nás. Připomínka pocitů, které jsme zakusili všichni a za které se možná už dnes stydíme. Každé nové zamilování v sobě ale nese šílenství prvního pobláznění. Jeho čistoty i idealismu.

2

GOD ONLY KNOWS

Srdeční komplikace

Mezi první a druhou slokou „God Only Knows“ se odehraje něco přelomového. Carl Wilson nejprve s neutuchající vděčností vyznává lásku dívce svého srdce. „Možná, že tě nebudu pořád milovat, ale dokud svítí na nebi hvězdy, nemusíš o tom pochybovat. Ujistím tě o tom.“ Dechy s cembalem posilují optimistickou náladu písně s první ochutnávkou refrénu ve verši: „Jen bůh ví, co bych dělal bez tebe“. Jenže pak se vynoří smyčce a píseň dramaticky změní tóninu i náladu: „Jestli mě někdy opustíš, život půjde dál, věř tomu,“ konstatuje zpěvák a najednou to vypadá, jako by si už formuloval omluvu pro budoucí rozchod. Teď je všechno ještě krásné, ale nikde není napsáno, že to tak bude vždycky. Láska může kdykoliv skončit, ale i když se tak stane, život půjde dál.

Přechod z romantické vize šťastné lásky k pochybám působí na posluchače bezmála fyzicky. Další verš písně už míří rovnou do beznaděje: „Svět mi nikdy nic pěkného neukázal, takže co by mi žití vlastně přineslo dobrého?“ Od vyznání neutuchající lásky ke kontemplaci sebevraždy přejde píseň za pouhých patnáct vteřin.

Zatímco první desetiletí své existence strávil rock'n'roll opěvováním milostného vzplanutí, do druhého vstoupil kultovní nahrávkou, která mapuje prozření mladého muže, že láska není jen slast, ale také značně komplikovaná věc. Nešlo už jen o klišé zármutku ze zlomeného srdce v srdceryvných baladách, ale o hloubkové ponory do zmatených a často protikladných pocitů doplněné inovativními studiovými triky a do té doby neslyšenými aranžérskými postupy. Meditace nad pomíjivostí lásky navíc přišla z té snad nejméně pravděpodobné adresy – od party kluků, kteří se předtím proslavili písněmi o surfování, holkách v bikinách a projížděkách autem na kalifornském slunci. „Surfování je jedinej život, jedinej život, kterej chci žít,“ zpíval v sborovém refrénu na úplně prvním singlu Beach Boys nazvaném „Surfin’“, který vyšel na konci roku 1961. Uplynou tři roky a on zjistí, že všechno je mnohem složitější.

Před *Pet Sounds* vydali Beach Boys za čtyři roky celkem deset studiových alb. Byla vesměs postavená kolem úspěšných singlů, do té doby stěžejního formátu hudebního průmyslu. Kreativní mozek kapely Brian Wilson byl už ale unavený z opakování stejných témat, věděl, že popularita Beach Boys uvádá v konkurenci *girl groups* a hlavně anglické invaze v čele s The Beatles. V prosinci 1965 vydala liverpoolská čtveřice desku, která Wilsona přesvědčila, že rock se musí vydat úplně novým směrem. A on by mohl být tím, kdo ho povede. „Když jsem uslyšel *Rubber Soul*, úplně mě to rozhodilo. Řekl jsem si, že chci natočit desku, jako je tahle. Celé to album znělo jako sbírka lidových písní,“ vzpomíná Wilson ve svých pamětech *I Am Brian Wilson: A Memoir* z roku 2016. Nakopnut svými rivaly, začal Wilson v lednu 1966 pracovat na nahrávce, která neměla být jen odpovědí na *Rubber Soul*, ale také zachycením osobního zrání. „Náš původní nápad byl natočit album, které by mohlo přinést lidem spirituální lásku,“ prohlašoval Wilson.

V prosinci 1964 se Brian Wilson nervově zhroutil a vydupal si, že už nebude s kapelou absolvovat monotónní koncertní turné. Místo rutiny na cestách se zavřel do studia v Los Angeles a obsesivně poslouchal desky produkované Philem Spectorrem. Párkrát pronikl do jeho studia a pozoroval ho při práci. Věčně nerudný Spector ale nebyl úplně nejlepším učitelem. Wilson tak alespoň angažoval část jeho studiových muzikantů a ve studiu nacvičil jeho triky – třeba vršení zvuků. Začal také experimentovat s nástroji, jako jsou cembalo, flétny, smyčce nebo rolničky, které do té doby v rockové hudbě nikdo nepoužíval.

Když bylo Wilsonovi dvacet dva let, zkusil poprvé marihuanu a také LSD. Na tripu k němu prý promluvil sám bůh a tento zážitek změnil způsob, jakým Wilson vnímal hudbu i svět kolem sebe. Odrazilo se to v imaginativních psychedelických produkcích singlů „Please Let Me Wonder“ nebo „California Girls“, které zní jako první nahlédnutí do světa nového psychedelického popu objevujícího dosud nezmapovaná teritoria lidského prožívání. Album *The Beach Boys Today!* z března roku 1965 už obsahuje hutnější a komplikovanější aranžmá i neobvyklé nástroje. Poslech *Rubber Soul* na konci stejného roku ale Wilsona přesvědčil, že musí jít ještě dál.

Zážitky se změněným stavem mysli umožnily Wilsonovi nahlédnout svůj život z odstupu. A nejintenzivněji viděl svůj vztah s manželkou Marilyn.

Seznámil se s ní na koncertě Beach Boys, Marilyn ale také zpívala se svými sestrami v nepříteli úspěšném triu The Honeyse. Začali spolu chodit, když jí bylo patnáct, a vzali se sotva po pár měsících. Svatbu v prosinci 1964 mnozí považovali za uspěchanou a čas jim dal za pravdu. Už po několika měsících se Wilson nervově zhroutil, podle jeho životopisce Keitha Badmana a knihy *The Beach Boys: The Definitive Diary of America's Greatest Band, on Stage and in the*

Studio se to stalo poté, co zjistil, že s Marilyn „moc dobře nevychází“. Na žádost manželky vyhledal psychiatra, který ale naznal, že Brian je jen přepracovaný.

Život s Brianem rozhodně nebyl pro Marilyn procházka růžovou zahradou. K rozporům přispěly i Wilsonovy psychodelické výlety. „Nebyl to ten stejný Brian, kterého jsem znala, než začal s drogami. (...) Spala jsem jako na vodě, protože jsem nikdy nevěděla, co provede. Byl jako posedlý,“ vzpomíná Marilyn v knize Stevena Gainese *Heroes and Villains*.

Deska *Pet Sounds*, na níž začal Brian Wilson pracovat v lednu 1966, byla pokusem, jak lépe pochopit turbulentní vztah s Marilyn. Mozek Beach Boys v rozhovorech většinou popíral, že by to byl vědomý koncept, nicméně texty, na kterých pracoval s reklamním copywriterem Tonym Asherem, provádí posluchače různými fázemi milostného vztahu od prvotní zamilovanosti ke krachu. Právě „God Only Knows“, první skladba na B straně alba, je zlomem, kde se idylický obraz romance mění v něco temnějšího.

Beach Boys a Beatles se v polovině dekády přetahovali o to, kdo natočí neotřelejší desku. Ačkoliv působili na rozdílných stranách Atlantiku a počasí v Kalifornii a v Liverpoolu se výrazně lišilo, příběh obou kapel byl vlastně velmi podobný. Jejich kariéru odstartovaly optimistické písně o zamilovanosti, v určitém okamžiku je ale téma začalo unavovat a oni zkoušeli najít jiné, k čemuž jim výrazně pomáhaly i drogy. Na rozdíl od Beatles byl ale Brian Wilson na všechno sám, zbytek Beach Boys byl spokojený s trajektorií úspěchu nenáročných písní.

Singl Beach Boys z března 1965 nazvaný „Help Me, Rhonda“ je cynickým vzkazem dívce, kterou protagonista písně chce využít k tomu, aby zapomněl na svoji ex. „Od chvíle, kdy mě nechala, se mi hlavou honí blbosti, přijdu pozdě večer domů a do rána jen ležím v posteli. A ty,

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy ***Hudba srdce***.

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