

## Vlastimil Třešňák

### Ahasverem pražské periferie

Začátkem 70. let se na české folkové scéně začal výrazněji prosazovat **Vlastimil Třešňák** (narozen 1950) a svou sebespalující trýznivostí rázem zaujal. Programově hřešil proti přízvuku na první slabice, s plebejskou noblesou znásilňoval melodii k obrazu svému, naturalistický detail otloukal o abstinenci chandru, za chřtán držený sentiment s obnaženou melancholií umocňoval expresivním podáním a ke ztrhání našponovanou vroucností. Jeho nadhled měl paradoxní zdroj v pohledu: zevnitř a přitom krok stranou. Balancoval na onom sotva postižitelném břitu, který kdysi odděloval Josefa Jaroslava Langra od Karla Hynka Máchy. Jeho autorsko-interpretační styl se podstatně odlišoval od Kryla i od Merty a vymykal se folkovému pojetí spíše do undergroundu.

Ve vztahu k oficiálnímu režimu byl nesmlouvavý, přímočarý. Neměl Krylovu proslulost ani Mertovo vzdělání, nedokázal a ani nechtěl kličkovat na pomezí ještě povoleného, takže jeho bezprostřednost proletáře z Karlína byla v tehdejší době nutně konfliktní.

Od naivizujících raných písní (jež jsou ovšem pamětníky ještě stále zpívány) si brzo vypracoval osobitý písničkářský styl, postavený na nerozložených akordech kytary, úporném, spíše vykřičeném a vyšeptaném než vyzpívaném zpěvu, především však na existenciálním pohledu zdola, pohledu mysticky extatickém.

Osobitost svého stylu prokázal již prvními dvěma natočenými písněmi na sešrotovaném společném albu skupiny Šafrán (1977). První z nich se jmenuje stejně jako tehdejší celovečerní film - "Lidé z metra", namísto údernického budování pracovního kolektivu však popisuje sobotu a neděli jednoho ze stárnoucích razičů:

*V neděli spal málem až do oběda*

*vstal*

*s rodinou na mši do kostela*

*a pak*

*místo rozloučení*

*jenom otázka*

*"Kedy zase přídeš?"*

*Neví - krčí rameny*

*a to je člověk z metra*

*pane...*

Není to vlastně ještě poezie, spíše do volné písňové formy vměstnaná próza. Próza wolkerovské ražby, sociálně soucitná. Nejinak je tomu u jeho druhé natočené písně "O zadýchaných očích kulhavého posunovače". Je třeba připomenout, že Třešňák ve svých písních zpracovával tematiku tehdejší oficiální kulturní politikou nadevše žádanou, tematiku dělnickou, jenže ji zpracovával po svém - jako Bohumil Hrabal ve svých prózách nebo jako Josef Čapek ve svých obrazech.

Třešňákova nekonformnost byla pro normalizační režim natolik nepříjemná, že proti tomuto folkovému písničkáři postupoval psychicky i fyzicky brutálně a nakonec jej přinutil k exilu.

Ve Švédsku roku 1978 pak vyšla deska *Zakázaní zpěváci druhé kultury*, na níž má Třešňák jedinou píseň "Jsem tovaryš pátera Koniáše" (natočeno ještě v Praze v květnu 1978) - vznikla roku 1975. Původním impulzem k napsání písně bylo demonstrativní pálení knih Bohumila Hrabala po jeho rozhovoru ve stranických novinách. Třešňák zde vlastně odsudkem tohoto činu mířil do vlastních řad, do undergroundu kolem I.M. Jirouse, vyznění písně je však nadčasové, odsuzuje jakékoli kulturní obrazoborectví:

*Jsem tovaryš*

*pátera Koniáše*

*umím oheň rozdělát*

*umím světlo zhášet*

(...)

*už nejsi tovaryš*

*jsi páter Koniáš*

Nadčasovost a obecná platnost textu umožňuje Třešňákovi, aby tuto píseň zpíval i dnes, vždyť z učňovských přísluhovačů více či méně pochybných idejí stále vyrůstají strážci čistoty *ve jménu temna*.

První plnohodnotné album Vlastimila Třešňáka vyšlo rovněž ve Švédsku v roce 1978. Má název *Zeměměřič* a odhaluje, jaký byl Třešňák ve své vrcholné, trýznivé a sebespalující podobě. Jiří Černý napsal, že deska zní tak, jak v našem folku žádná před ní ani po ní, je nezařaditelná, osobitá, po Krylově *Bratříčkovi* a Mertových *Baladách z Prahy* znamená třetí výrazný mezník české folkové písně. Pokud se vůbec něčemu alespoň trochu podobá, pak osobnostem, jež Třešňák v době natáčení desky neznal: Captainu Beefheartovi, Tomu Waitsovi, Patti Smithové.

Úvodní písní alba je "Dělník". Banalita všednodenního údělu *nejčernějšího proletáře* je v kontrastu s mýtičností jeho *propoceného svatozáře*. Třešňák svého dělníka nechápe a současně miluje, stejně jako dělník miluje jej. Toto propojení objektu se subjektem zpěvákovi věříme, neboť u něj nejde o autorskou stylizaci Wolkera či Bezruče, Kryla či Merty. Vlastimil Třešňák byl opravdu bytostný proletář, člověk s odepřeným vzděláním, byl skutečným odchovancem periferie z klandru u smetiště. Stejně jako jeho dělník byl i on velký a současně malý, malý osudovostí svého *salámu, solviny a melty*, velký svým sysifoským údělem, jenž skrze špony *rozezvučí sirény a zvony*. Jiří Trávníček v souvislosti s touto písní připomíná báseň "Přespolní dělník" z prvotiny Jiřího Koláře *Křestný list* (1941) a texty Bohumila Hrabala z počátku 50. let.

Třešňákův dělník byl starý, stejně jako byl starý Třešňákův člověk z metra či kulhavý posunovač se zadýchanýma očima - je zajímavé, jak se mladý písničkář dokázal vcítit právě do starých mužů. Příčinou toho bylo nepochybně jeho dětství, kdy byl vychováván pouze svým dědečkem.

Dělník ze stejnojmenné písně nese svůj úděl pokorně, rukávem staré košile vyleští Baťovy střevíce, dvěma prsty ukáže ke štítku promaštěné čepice a rozřezané staré

noviny vši silou nabodne na záchodě na hák. Jediným gestem jeho vzpoury je křik, pouze křičet bude, křičet - *Klid, klid, klid, klid, klid!*

Tohle je vlastně i základní poloha Třešňákovy autorské interpretace jeho písni: křičí a sípe *klid, klid, klid, klid, klid!* Jako kdyby pokaždé zpíval naposled, jako by se loučil navždy, čímž nabývá jeho výraz na drásavé přesvědčivosti.

Úvodní dvě sloky písně jsou napsány ve třetí osobě, následujících sedm slok je již v osobě druhé, Třešňák s oblibou takto přechází z jakoby objektivizujícího popisu do osobního apelu, jindy zase z lyrického hrdiny do sebe sama:

*Ne*

*nepřišel jsem na to*

*kdo to byl*

*nechtěl bych nikdy*

*takhle zklamat nebe*

*a příští den*

*když jsem se z domina*

*jakž takž probudil*

*ptal jsem se znovu*

*"Co jsem to pil?"*

*a sklenka sama řekla*

*"Sebe!"*

Na druhém místě alba je píseň "Pivo a zavináče". Do klasické (trojčlenné) bluesové formy zde Třešňák vtěsnil svůj text formou zcela nebluesový.

Karel Kryl některé svoje písně nazýval "blues" přímo v názvu, ačkoli hudební formou blues ani nepřipomínaly. Vladimír Merta zase formu blues po hudební stránce podstatně přetvořil, přizpůsobil slovanskému frázování. Třešňák ji ponechal beze změny a po textové stránce vyšel formě blues vstříc syrovostí nejkonkrétnějších reálií, permanentním pocitem deprese, vzdoru, smutku, opuštěnosti, především však výsledným dojmem bezprostřední improvizace. Což je ovšem v jeho případě klamné, neboť s textem pracoval vždy velmi obezřele a znale. Na rozdíl od melodie. Dar vytvořit nosnou melodii mu totiž byl odepřen, tvořil po této stránce velmi úporně a výsledky nebyly valné. Možná však, že tahle úpornost dodala jeho zoufalství věrohodnosti. A možná rovněž, že ta vyvzdorovaná hudba dala jeho představivosti omezení a s ním přece jen rád. Zvláště když podobnou "překážkou" byla i jeho hráčská dovednost na kytaru (nikoli foukací harmoniku, ve hře na ni byl v sedmdesátých letech u nás ve folku snad nejlepší).

Píseň "Pivo a zavináče" mapuje jeden den písničkáře, je vyprávěna v první osobě a nejspíše by ji nezaspíval nikdo jiný než její autor. Přízvuky jsou totiž posunuty oproti normě, text je do hudební formy vměstnán doslova násilnicky: místy zrychlen až k samé hranici srozumitelnosti, místy naopak nastavován opakováním jednotlivých slov i veršů a prodlužováním slabik. Celek přesto drží pohromadě a má relativně ustálený tvar (stejně jako u první písně alba uvádíme i zde pouze začátek a konec textu):

*Vstávat  
a dost spaní  
ranní ptáče dál doskáče!  
Dal jsem si k snídani  
pivo a zavináče  
Dal jsem si k snídani  
pivo a zavináče  
(...)*

*Jdu spát  
a časně vstanu  
bez práce nejsou koláče!  
Uši si zacpu cípem peřiny  
za zdí u sousedů  
zas pouštěj Zelenáče  
Co je moc, to je moc!  
Jděte do prdele  
i s vozovou hradbou, dějiny!  
Dobrou  
dobrou noc!*

V textu písně jsou čtyřikrát zmíněny dějiny, třikrát jako Palackého kniha v kůži vázaná, ovšem verš mám v kůži *Palackého Dějiny* je možno vnímat i ve smyslu pod kůží, tedy uvnitř, v sobě. Kniha Palackého Dějin je hrdinou písně určena k prodeji, z důvodu *abych měl večer / na sklenku čehokoli*. Palackého Dějiny ovšem v antikvariátu nechtějí, proto knihu (a přeneseně celé české dějiny) hrdina *Líbě na vzteky / hodil do řeky* (míněna je zajisté kněžna Libuše a řeka Vltava). Závěrečné zvolání uvedené v ukázce je svérázným komentářem mladého Třešňáka k jeho osobnímu pojetí dějin. Srovnáme-li je kupř. s Krylovou vizí nepřestajných dějinných úkladů, podlostí, vražd a zrad či s Mertovou filozofující nadčasovostí osudů lidstva, potom u Třešňáka jde o čirou negaci čehokoli pozitivního. Doložme uvedené tvrzení jiným Třešňákovým textem, nedokončeným a ani nepojmenovaným:

*Ve státním znaku  
orel a panna  
národním sportem  
čára  
Horník nám káže  
tlučhuba tluče  
a farář fára*

*Co jeden napíše  
to druhý seškrtná  
je to stejné  
jako před lety  
jen o něco starší  
Stejně fronty na Seiferta  
stejně fronty na kotlety  
a měsíc lásky začíná  
při parádemarši  
Večer u Máchy na Petříně  
zjistíš, že nový Bach  
vystřídal staré Bachy  
a strach  
zase tiše stojí v křoví*

Negace pozitivního dějinného vývoje je ovšem nazírána slanou optikou, i životem otřískaný folkový bard (Třešňákova stylizace) se někdy prořekne:

*Nechám se zavřít přes noc  
vždy jednou v roce  
v zrcadlovém panoptiku na Petříně  
a čas - pan optik  
překupník  
ta stará podlá švině  
mi prodá zlatý šus  
a dýchne mi do očí  
své slané dioptrie*

Třetí písni alba je "Karlín", odvrácená tvář stověžaté matičky Prahy, dělnická periferie, kde Třešňák vyrůstal. Vyznání lásky místu dětských her je pojato jako folkový šanson s předlouhou, nostalgicky usazenou předehrou kytary. Písničkář se prolíná s Karlínem, *prázdnou láhev rozbíjí o oblohu, hudební divadlo přijme udavačku - Karlín*. Karlín je v téhle písni *film pro pamětníky, film v původním znění*. *Bože, Karlín je ta žena / která smolí / šest čísel do lotynky*. Nerudovský "život v domě" je zde ohrožen výbuchem plynu: *Už je cítit, někde uniká!*

Celá píseň sestává pouze ze střípků mozaiky, již si vnímatel sám musí doplnit: *Je to o dva verše víc / smím to nechat, smím?* O Třešňákově genu loci Karlína lze říci totéž, co vyslovil Ludvík Kundera o Českomoravské vysočině Bohuslava Reynka: "Žádná hezoulínká hudba. Drsná drhnutí." Co napsal František Halas v básni "Dobrý den, Brno": *... ten počmáraný plot / a nápis na něm / Halas je vůl:*

*Karlín - nedělní chvilka poezie*

*Karlín - nedělní černá kronika*

Po cudném vyznání lásky rodnému Karlínu zařadil Třešňák jako čtvrtý titul alba takřka poetisticky laděnou píseň "Prvničko má". Z kontextu ostatních písní se vymyká hravostí, jež trochu křečovitě usiluje o textovou dokonalost údajného zřymování smaltovaného ciferníku na kyvadlových hodinách. Je zde zřetelná návaznost přes Skupinu 42 k české básnické avantgardě:

*1. Prvničko má*

*2. samodruhá*

*3. je ti tohle zapotřetí?*

*4. Už počtvrté říkám - Ne!*

*5. čaji o páté s markýzem Sade*

*6. Pět minut po šesté*

*7. řekne markýz po sedmé*

*Ještě chvíli posed'me*

*ještě chvíli!*

*8. Chvíli po osmé*

*povozme se, Budulínku*

*vydej sebe, vydej hlásku!*

*9. Co je svaté po deváté?*

*Povozme se na ocásku!*

Z pěti písní B strany alba jsou tři pro Třešňákovo dílo natolik podstatné, že se o nich nelze nezmínit. Je to především "Poezie", zřetelně navazující na Skupinu 42 "příklonem k syrové, všednodenní, nepoetické realitě lidského údělu utvářeného moderní civilizací":

*Poezie? Zním!*

*To byla odjakživa coura!*

*Šeptá mně drbna na pavlači*

*Pane, já ji znám, vím, jak žije*

*vím, jak žije, a to mi stačí!*

*Fiflena z periferie*

*chraň Bůh, že bych lhala*

*a vy říkáte Poezie?*

*Nechápu vás, pane*

*nechápu!*

*(...)*

*Ta co mi dluží prachů*

*to bylo jednou pětku  
podruhý bůra  
a těch díků, pane  
těch díků!  
Prej je do týdne vrátí -  
víckrát jsem je neviděla!  
A pili do rána  
pro Kristovo nebe, pane  
když nebylo za co  
prodala nábytek  
když došel nábytek  
propánajána, pane  
prodala sebe!  
Šlo to s ní od desíti k pěti  
pak si jednoho z nich vzala  
účetního z kanclu  
a děti měla s jiným  
Každý z nich žilo jako kotě  
banda usmrkanců  
banda usmrkanců!  
Do dvou let byla vdova  
umřel jí na souchotě  
Zbyli jí sirotci - slova  
zbyli jí sirotci a dluhy - slova...*

Coura z pavlače, fíflena z periferie, jejíž osud - i díky zpěvu Vlastimila Třešňáka - nabývá rozměru mýtu. Civilního mýtu vyprávěného drbnou z pavlače člověku ze stejného společenského dna. Neboť i zpěvák žil jako kotě a patřil k bandě usmrkanců. Toto prolnutí autorského subjektu s autorem a současně interpretem je pro folkovou píseň podstatné: vnímatel musí věřit proletářství Třešňáka, trampství Wabiho Daňka, advokátství Ivo Jahelky, jejich autorský mýtus souzní s jejich dílem.

Mýtizující civilismus Třešňáka v této písni usiluje ve jménu syrové autentičnosti vylouhovat samu dřevň lidského údělu, na jejíž postižení "není slov": *Zbyli jí sirotci - slova / zbyli jí sirotci a dluhy - slova...*

Melodicky je píseň nevýrazná, zato výrazově silná. Sloky textu se rozcházejí s hudebním frázováním, kytarový doprovod opravdu jenom doprovází bez jakýchkoli ozdob a na konci je stažen bez dohry.

Že je tahle výrazová úspornost záměrná, to dokázal Třešňák v jiných svých písních s motivem poezie, v nich je textově již odlehčenější, hravější:

*hledá rým na verš - na věky věků  
hledá verš na rým - nahoru a dolů  
Ve strojku na maso ořezala tužku  
opačný konec tuhy ohlodává sama  
zaživací potíže s múzou  
odpad bývá tuhý*

*Magdaléna Dobromila rediguje  
poezii - nezná lepšího léku*

Či jeho vybledlá studentka / katedry Poezie v další písni, ta dokáže být až sentimentálně jímavá:

*Kdepak jsi  
studentko zimního semestru  
valounek zlata ve zlatém sítu?  
V hlavě jsi mívala Danteho  
v srdci mne  
a díry ve svetru  
Kde je tě konec?  
Jsi tu ještě?*

*Jsi tu?*

To už je běžné, zaměnitelné veršování, trochu nostalgické a krapet vtipné, *jaké* zajisté nemůže dosáhnout účinnosti Poezie z karlínské pavlače: *Pokaděný plíny jsem jí prala / a to byly těžký doby / těžký doby!*

Možná moderní básník může vyznat svoji lásku Poezii takto zpříma, tváří v tvář, pouze jednou v životě. A málokdy je to dívka sličná dle obecně uznávané normy:

*Nepoznal jsem ji Je z ní baba  
Vlasy jsou jí cítit myšinou  
Říká se parfém věků  
Ale chrápala by pořád ještě s kdekým  
to je na ní vidět -  
až moc vidět Jde z ní kořalka  
Jako procesí z putyky*

Takto nesličně viděl svoji Múzu Josef Kainar, v závěru citované básně byl ovšem jednoznačný: *Poezie jak jsi pořád krásná.*

Vůbec: Kainarův vklad české folkové písni (a ovšem i rockové písni a vůbec poezii) je nepopíratelný. Třešňák jeho poezii včetně výše uvedené básně zajisté znal, znal i Kainarova blues. (Kdyby si hudebně nadaný Josef Kainar své texty i zpíval, měla česká folková píseň svého Woody Guthrieho.)

Třešňák i Kainar vykreslili svoji Poezii jako ženu, Třešňák jako ženu vidí i svoji Prahu. "Madam Prahu" (na obalu alba je uvedeno Madame Praha). Píseň má dlouhou stopáž (6:47), začíná fascinující předehrou na foukací harmoniku a je v ní koncentrováno všechno autorovo existenciální zoufalství. Když zpívá *děvka*, je v tom žárlivost i touha. Když zpívá *Jsem Praha*, brání se to samo milované město, Třešňákova vidina města, nebo je to i tříšť úplně jiných výčitek? Jiří Černý napsal, že taková mnohovýznamovost je korouhví vzácných zpěváků a Třešňák patřil v našem folku k nejoriginálnějším:

(...)

*Madam Praha*

*cuchta z předměstské pavlače*

*žehlí zaprané prádlo*

*ženská ve špinavé zástěře*

*myslí než na prachy*

*myslí než na žrádlo*

*"Táhni mi z očí!"*

*řve a ukazuje na dveře*

*chtěl bys ji zabít*

*ale když rozvlí oponu*

*a vkročí na jeviště*

*schováš nůž a nezabiješ*

*možná snad a možná příště*

*Venku se stmívá*

*a ona zpívá hlasem vraha*

*celá se rozzáří*

*padneš jí k nohám*

*něco tě studí na tváři*

*"Jsi něžná a zlá..."*

*"Podívejte na něj, na hajzla!*

*Podívejte na něj, na mizeru!"*

*křičí a odkopne tě*

*a hned se rozbřečí*

*jako malá holka*

*bere tě pod paží*

*to nic*

*to patří k jejímu číslu*

*"A šlus! Zavři ten krám*

*a stáhni roletu!"  
kolem hlavního nádraží  
si tě vede k bufetu  
a tam jako by nevinně  
škemrala o korunu  
a když jí dáváš  
tak to se zdráhá  
"Jseš svině!" řekneš jí  
"Jseš svině!"  
A ona odpoví  
"Ne!  
Já jsem Praha!  
A nejsem ledajaká!  
Jsem tvoje naděje!"  
řekne a přičísne si vlásky  
táhne tě do průchodu  
a tam, jen tak na stojáka  
užiješ trochu, užiješ trošku  
její lásky...*

Třešňákova Poezie i Praha jsou si podobné: obě pocházejí z pavlače, obě jsou vulgární a přitom nepostrádají noblesu. Je zde zřejmá snaha autora postihnout několika ideogramy složitost celé skutečnosti.

K "Madam Praze" se autor po deseti letech opět vrátil, již v Paříži, a napsal její pokračování. Původní síly písničkářské výpovědi se mu však nepodařilo dosáhnout:

*Už ne jako kdysi  
v pasáži a ve stoje  
(...)  
Bylo to po sté a naposled  
Praho - moje nouze  
Madam  
začal jsem Vám tykat*

Postavíme-li vedle sebe Třešňákovu "Madam Prahu" a o desetiletí mladší Mertovu "Prahu magickou", máme vedle sebe dva vrcholy folkového žánru 70. a 80. let, písně doslova kultovní, jaké například o moravské metropoli vytvořeny nebyly. Ani jeden z uvedených autorů je již nepřekonal. Třešňák je pozoruhodný utkvělou sociální tematičností, kontrapunktičností svého textu, expresivitou přednesu a skvělou foukací harmonikou. Merta virtuozní kytarou, sugestivností a subtilností

přednesu, patetickým vizionářstvím textu v rozpětí od jantarových cest k novému miléniu, kdy *marně čekáme na falešného proroka*.

### **Zeměměřič**

Titulní písní alba je "Zeměměřič". Z třítydenního angažmá figuranta ("kvůli razítku zaměstnavatele v občanském průkazu") vytěžil Třešňák sugestivní píseň o kafkovském přidělení k měření světa. Úvodní dvě sloky nadčasově postihují ponižující podřízenost nezaměstnaného člověka vůči vrchnosti, což v době vzniku písně znali nemnozí. Následný úděl člověka měřit nezměřitelné je odlehčen patníkem zakresleným do speciální vojenské mapy pro psy. Výraz zpěváka ovšem zůstane i zde v tragické poloze, aby se následně vměstnal do křesťanské symboliky mučedníka s křížem, do chleba a pytlíčku soli. Jan Čep klade chodidla do stop předchozích generací, Třešňák v rozhovoru se šéfem replikuje mnohovýznamovým *Ale to víte*. Píseň nemá pointu, jde o reflexi nad osudovostí lidského údělu. V rozsahu pěti a půl minuty je vyslovena životní filozofie smířenosti jednoho člověka se vším (*Máš tu les, nebe i hospodu / tak co ti tady chybí?*) i zatím vzdorující reakce člověka jiného (*Ale to víte...*):

*Na osobním oddělení  
úřednice dešifrovala  
stránky mého občanského průkazu  
telefonem se kohosi ptala  
kam mě přidělí  
Ten na drátě řekl -  
Moment, zavolám šéfovi!  
v pauze mně paní sdělila  
že mám volnou sobotu a neděli  
Z úst mi vyhrklo zdvořilé - Děkuju!  
z telefonu se ozvalo - Bude to hned!  
zbytečně jsem dodal  
že tedy v sobotu nepřijdu  
nato mě šéf přidělil k partě  
která touží změřit svět  
Byl pátek třináctého  
a já si začal říkat figurant  
byl pátek třináctého  
bylo to shůry dáno  
Ještě dvakrát jsem se dosyta vyspal  
ještě dvakrát se nasnídal*

*a bylo pondělí ráno  
Ve vsi blízko Kladna  
jsem začal svou pouť kolem Země  
se zeměměřičským nářadím  
na rozblácené návsi  
Případ mi úkol  
aby tyčka stála rovně  
a šéf zakreslil patník  
do speciální vojenské mapy  
pro psy  
Ze dvaceti metrů na mě šéf volal -  
Kolik?  
a já mu po větru odpovídal -  
Třicet!  
Tyčka stála v louži  
a já po kotníky vody  
šéf zvědavec počítal  
kolik má náměstí v pase  
Se zeměměřičským křížem  
jsem jak mučedník běhal v poli  
změřili jsme mez a šéf zavolal -  
Oběd!  
vytáhl salám, chléb  
a pytlíček soli  
sedl si na zem  
a zavolal mě k sobě  
Mezi sousty vyzvídal -  
Tak jak se ti tu líbí?  
já rozhodím ruce a povídám -  
Ale to víte...  
Máš tu les, nebe i hospodu  
tak co ti tady chybí?  
sedl jsem si vedle něj a povídám -  
Ale to víte...  
Já sám už třicet let*

*takhle denně šlapu  
povídá šéf a ukazuje na zem  
Slíbil jsem mu  
že si o dobírce koupím jeho mapu  
zasmál se, vstal a povídá -  
Jdem!  
Se zeměměřičským křížem  
jsem jak mučedník běhal v poli  
se zeměměřičským křížem v poli...*

Hudebně se "Zeměměřič" nijak neliší od ostatních Třešňákových písní: doprovod je jednoduchý snad na maximální možnou míru, bez jakéhokoli rytmického vzruchu, opakuje stále stejnou triolovou floskuli. Píseň je zcela bez metra, melodie plyne naprosto volně. Formálně se asi blíží nejvíce žalmu (bez odpovědi) - střídají se dvě centra (VIII. a VI. stupeň), na nichž melodie buď spočine, nebo je sekundově obkružuje. Střídají se po verších. Ke konci verše melodie zpravidla klesne k V. stupni. Z toho vychází i harmonie: po celou skladbu zní dva akordy, tónika a subdominanta, eventuálně ozdobené střídavými tóny, jež se mění také po verších. Nepřítomnost metra podtrhují různě dlouhé mezihry mezi verši. Dá se říct, že absolutní jednoduchost hudební složky písně umožní uvolnit mysl a koncentrovat ji plně na text.

Z celého alba je právě tahle titulní píseň zpívána i hrána s nejmenší mírou expresivity, autor ji celou pojímá v minulém čase jako něco bezmála biblického, co se z reálné skutečnosti již přetransformovalo v legendu. Na straně jedné úřednice osobního oddělení, telefon a občanský průkaz, na straně druhé šéf (nikoli soudruh) sedá na zem a vytahuje chléb a pytlíček soli jako František z Assisi. V takovém kontextu zeměměřičský kříž v poli i mapa nabývají další významy, významy koneckonců navozené slovem mučedník.

V písňových textech se čtyřslabičná a delší slova užívají málo. Pokud se vyskytují, jsou zabudována buď do expozic, nebo do point, případně je jimi zdůrazněna syntaktická či sémantická podobnost jednotlivých částí textu. Lze je rovněž využít ve sloganu písně, případně jimi vytvořit jakési "orientační kameny" rozlehlejší kompozice. Z tohoto hlediska je píseň "Zeměměřič" velmi netradiční. Hned úvodní verše jsou dlouhými a zde i obtížně zpívatelnými slovy přetíženy natolik, že máme dojem "zhudebněného protokolu". Rovněž následný text obsahuje jazykolamy typu: *se zeměměřičským náradím, se zeměměřičským křížem*. Třešňák uvedená úskalí zpěvácky překonává za cenu přesouvání přízvuku na sudé slabiky, komplikuje a znesnadňuje si svoji autorskou interpretaci. Možná však, že tahle odchylka od textařského a zpěváckého úzu přispěla ve své době k osobitosti jeho celkového výrazu.

Text "Zeměměřiče" je ještě delší (273 slov), než Krylova "Rakovina" (202 slov) či Mertova píseň "Chtít chytit vítr" (231 slov): Třešňák se formálně nikterak nespívá do tvaru recipientem ještě únosně vnímatelného. Procentuálním zastoupením slovních druhů se jeho "Zeměměřič" pohybuje mezi Krylem a Mertou, pouze počet číslovek je zde - vzhledem k tematice písně - vyšší : 2,6 % ("Rakovina" - 0,5 % , "Chtít chytit vítr" 1,3 %). Slovesa jsou v 61,4 % v minulém čase, zatímco u Mertovy písně je to

48,3 % a u písne Krylovy dokonce pouze 13,0 % : Krylův text je tedy gramaticky ukotven v přítomnosti, zatímco Třešňák jej zasadil do minulosti. 96,5 % sloves v "Zeměměřiči" je v singuláru, u "Rakoviny" je to pouze 58,1 % : Třešňákova výpověď je více osobní, Kryl ji stylizuje spíše do roviny generační. Zkrácené přičestí minulé (*případ*) je aktualizací, kterou na první poslech nejspíše nepostřehneme, v ostatních přičestích minulých se autor přidržuje běžného úzu (*sedl, vytáhl*). Za povšimnutí ještě stojí velký podíl nevyjádřenosti podmětu nebo jeho úplné absence (chybějící podmět v sedmi případech, tj. 12,3 %).

### **Specifičnost Třešňákovy folkové poetiky**

Vlastimil Třešňák po ukončení základního vzdělání prošel řadou příležitostných zaměstnání a od roku 1968 působil ve svobodném povolání jako zpěvák folkových písní. V roce 1974 byl zbaven možnosti oficiálně vystupovat, proto opět střídal zaměstnání a po podpisu Charty 77 jej normalizační policie represemi donutila k emigraci do Švédska.

Nikdy nezpíval na oficiálních jevištích, nýbrž se pohyboval spíše v okruhu undergroundu. Na rozdíl od Kryla a Merty politickou funkci svých písní nevyjadřoval přímo: kupříkladu středu 21. srpna 1968 zobrazil následujícím textem, v němž je denotát zahalen v konotovaných významech dešifrovatelných snad pouze autorem:

*V ústech je cítit vína  
chutná po ovoci  
těžko se zapomíná  
na ni  
Přišla hudba s láhví vína  
přituknout si s nocí  
a noc se nijak netajila  
krádeží mých smyslů  
Pak mne hnala  
nahá a zpěněná  
k těžkým černým vratům  
po schodech dolů  
níž a níž a níž  
Do smrti nezapomenu  
to datum  
a tvoje jméno  
Ty kurvo!  
"Ale jsem tu já  
nahá a zpěněná  
jak jsi mne nejraději vidal!*

*Z tebe je cítit vina  
chutná po ovoci  
přestože jsi v noci  
jen chladný kov líbal  
Ta tma kolem  
tak to jsem byla já!  
A tvá role v tom všem  
je menší, je malá  
a já ti lhala a lhát ti budu dál..."  
Ještě teď zapomenu to datum  
ale nikdy tvoje jméno  
Ty kurvo!*

Podobně jako u Kryla a Merty se i u Třešňáka jeho texty hemžily literárními rekvizitami, literárními postavami, odvolávkami na slovesné umění: "Obraz Doriana Graye", "Balada o zadýchaných očích kulhavého posunovače", Dante, Robinson Crusoe, Moliere, Romeo a Julie, Shakespeare, Harpagon, Cyrano, Hamlet, Orten (*Hledal jsem Vás, Alotrie / nevěděl, zda jste živa*).

Texty nezvyklé poetické hloubky Třešňák často zahušťoval expresivními obraty a vizemi. Jeho slovník byl jadrný a nevyhýbal se vulgarismům, byly však užity esteticky účinně. Takto například reagoval na předčasnou smrt svého přítele z dětství:

*Měls život blbej  
jako to fotbalový hřiště  
měls ho jako poušť  
jako ten výčep U Suchánků  
Běžels tím pískem jako rapl  
vyprdni se na to příště  
stejně jsi nevěděl  
jestli  
a kde máš branku!  
Šmik  
a máš to vodbytý  
už jsou židle na stole  
už je všechno dopitý  
už je prázdno v kastrole!  
Jediný hovno leží na Sahaře*

*a zrovna já vůl do něj šlápnu*

*boty do rakve nahoře na almaře*

*a já prcek - nedošáhnú!*

Třešňákovo vnímání skutečnosti zřetelně ovlivnila návaznost na Skupinu 42, jeho poezie byla sociálně soucitná, nazíraná od společenského dna, okouzlená lhotákovskou poezií městské periferie.

Melodie jeho písní i kytarový doprovod byly maximálně jednoduché, což vnímatelům umožňovalo koncentrovat se na text. Zpěvácká interpretace byla v českém folku pravděpodobně nejexpresivnější, vždy emocionální a tím pro posluchače sugestivní. V kytarové hře užíval charakteristických harmonií, z nichž vyplynul i ráz melodiky, často navozující až dekadentně melancholické, rozervané nálady.

Do svých textů si Třešňák nepsal refrény, jeho písně měly charakter jakýchsi mytologických městských balad, vyzdvihujících obecně lidské a nadčasové. V době normalizace jejich mimoestetická funkce nesla mravní etos skutečných, nikoli pouze deklarovaných proletářů.

Vlastimil Třešňák z mimoestetických funkcí akcentoval ve svých písních 70. a 80.let především funkci sociální, jeho tvorba byla normotvorná a písně z LP *Zeměměřič* a *Koh-i-noor* zůstávají v českém folku nepřehlédnutelnou hodnotou.

## **Jaroslav Hutka**

### **Pravděpodobné vzdálenosti od "človíčka" k "panáčkovi"**

Ačkoli byl Jaroslav Hutka (1947) mladší než Kryl s Mertou a dobré čtyři roky vystupoval ve dvojicích s Vladimírem Veitem, Petrem Kalandrou, Vlastimilem Třešňákem a Hvězdou Cignerem, tento olomoucký přistěhovalec se v Praze druhé poloviny šedesátých let prosazoval ve vznikajícím žánru českého folku lépe, dokonce už v roce 1967, kdy s Veitem zpívali českým textem opatřené písně Dylana a Donovana. Nikomu z tehdejších posluchačů nevadila jejich velmi přibližná intonace, neprofesionalita, kostrbaté rýmy a nevalná úroveň hry na kytaru. Hutka si velmi rychle osvojil i specificky pražskou výslovnost, což lze dokumentovat kupříkladu na jeho převodu Donovanovy písně "Cath The Wind", česky "Ježíšek", z roku 1967 (natočeno o rok později):

(...)

*Lidé se loudají, někteří zpívají*

*Jiní se motají, prasátko vidějí*

*Jak zázrakem žádnéj zlej není*

*Ted' se usmějí, vřidný slova hledají*

*Prskavky prskají, svíčky kapají*

*Co nám as přinesl Ježíšek*

Obsah písně byl přenesen do českých Vánoc, s autorským právem si tehdy nikdo hlavu nelámал. V uvedené ukázce vidíme neumělé slovesné rýmy, obecně české koncovky (*žádněj zlej*), knižní tvar modální partikule (*as*), slyšeli bychom důraz zhusta přenesený na nepřízvučnou slabiku, to vše završeno pepickou výslovností *přinéésl Jéžíšek*. Souhrn toho ale sugestivně působil jakýmsi písničkovým kouzlem nechtěného, byl i nebyl to Donovan, spíše to však byla rašící odnož české insitní folkové písně, naroubovaná na již prosperující podnož angloamerickou.

Hutka si uvědomil skutečnost, že mladá generace konce šedesátých let - jako koneckonců každá mladá generace - - toužila slyšet autentické slovo, nefiltrované skrze ideologii a jalové moralizování. Chtěla mít vlastní generační filozofii postavenou na vlastních hodnotách, vyslovenou vlastním slovníkem a vyjádřenou pokud možno osobitou, dosud nezvětralou uměleckou formou. Proti mužnému patosu budovatelů staveb socialismu na věčné časy proto Hutka deminutivy poukázal na pomijivost pozemských statků, proti ostentativní materiálnosti vyzdvihl duchovnost a krásu okamžiku, proti zamřelé vážnosti vsadil na úsměv, namísto továrních komínů opěval stromy v lese, slunko, vínko... Dnešní perspektivou nazíráno to zajisté působí naivně, tehdy však podobné zpívání bylo přinejmenším osvěžující, už jenom tím, že nebojovalo za nic a proti ničemu (na tuto poetiku později úspěšně navázali Paleček s Janíkem: *Hele lidi / nechte chvílku zmatků / na oplátku / já vám zazpívám...*):

*Lidičky panácci vy se mně smějete  
pro svoje vědění dávno nic nevíte  
že to co stavíte jednou tu necháte  
tak jak jste přišli zas nazí pryč půjdete  
Počkejte chvíličku zazpívám písničku  
o stromě v lese a o jarním větříčku  
až zapadne slunko naleju si vínko  
připiju na život - kratičká jsi chvílko (Jihlava)*

Nedostatečné vzdělání se u Hutky (na rozdíl od Třešňáka) v jeho textech projevovalo diletantskými krkolomnostmi, nevyvážeností, často zbytečnou upovídáností, bylo v nich možno nalézt i nesprávné tvary přechodníku:

*Řek jsem si že šunka je  
bezva špek na slečny  
kočka běhá číhaje  
má jazýček mlsný (Kočka, šunka a já)*

V roce 1969 napsal Hutka píseň "Šťastný vítr", v souvislosti s Dylanem, Donovanem i Mertou již zmiňovaný symbol folku. Chytil vítr do dlaní, rozhazoval plnou hrstí, ba dokonce jej tvořil láskou. Na rozdíl od uvedených autorů se však jeho píseň o větru neprosadila, nebyla nikterak objevná obsahově ani formálně:

*Poslouchej vítr jak kolem uhání  
chyť ho do dlaní ať si tě ochrání  
hodiny běží Pánbůh se kouká*

*cesta je ještě dlouhá*

*Za prvé řekni: šťastný chci být*

*v druhé řadě: holku chci mít*

*chci být také v žití svobodný*

*potom je život krásný*

Nad úroveň zpívaných banalit se ale Hutka dostal již rok předtím textem písně "Pravděpodobné vzdálenosti" (hudba Vladimír Veit, vyšlo na LP *Šafrán 78* v roce 1979). Tato píseň folkové publikum oslovila jako málokterá jiná formulováním generačního pocitu vykořeněnosti a obtížnosti vzájemné komunikace:

*Ten tichý hřbitovní nářek větru*

*to je vzdálenost od starých lidí*

*veškeré vzdálenosti slyšíš v tichu*

*vzdálenost syna od otcových radostí*

*prý chodíme okolo prý chodíme vpřed*

*prý jsme zaostali prý prý*

*jen pravděpodobněj žal pravděpodobněj svět*

*pravděpodobná láska a pak se dožijeme let*

Srovnáme-li uvedenou ukázkou "Pravděpodobných vzdáleností" s Krylovou formulací generačního pocitu v jeho písni "Pasážová revolta", vyvstane zřetelně rozdílnot poetik obou folkových písničkářů: na jedné straně ostře konturovaná forma s koncizním obsahem, smysl pro pregnantní detail a vyhraněná političnost u Kryla (až po onu proslulou pointu *Ryjeme drškou v zemi!*), na straně druhé formální i obsahová rozmlženost a spíše všeobecnost výpovědi u Hutky. Je samozřejmé, že konkrétní detaily, kdysi tak účinné (*vietnamka, placka na klopě*), časem zastaraly a političnost je s odstupem času čím dál víc již pouze historická, zatímco všeobecná konstatování na hranici banálnosti přetrvávají. Navíc v "Pasážové revoltě" Krylova úsečná dokonalost, která měla kdysi provokovat, může po letech až odpuzovat, kdežto vemlouvavá a tichá zpověď "Pravděpodobných vzdáleností" se zdá být pro posluchače přijatelnější.

Hutkovou vrcholnou písni je "Náměšť", její gnómická pronikavost jako by byla naplněna něčím vyšším než pouze krásou hudby a slova. Shodou okolností ji písničkář měl možnost zazpívat hned po návratu z exilu před bezmála miliónovým davem na Letenské pláni, čímž rázem přesáhla okruh folkových vnímatelů a stala se takřka hymnou listopadu 1989 (Píseň "Náměšť" byla vylisována na LP Supraphonu *Šafrán* v roce 1977, do distribuce však nepřišla, její první nahrávka pochází až z LP *Šafrán 78*):

*Krásný je vzduch*

*krásnější je moře*

*Co je nejkrásnější*

*usměvavé tváře*

*Pevný je stůl*

*pevnější je hora  
Co je nejpevnější  
ta člověčí víra  
Pustá je poušť  
i nebeské dálky  
Co je nejpustější  
žít život bez lásky*

*Mocná je zbraň  
mocnější je právo  
Co je nejmocnější  
pravdomluvné slovo  
Velká je zem  
šplouchá na ní voda  
Co je však největší  
ta lidská svoboda*

Rozpaky vzbuzuje název písně: proč zrovna Náměšť a ne třeba Brno nebo Kralice nad Oslavou? Předpokládáme, že píseň byla napsána pro folkový festival konaný právě v Náměšti, pakliže ne, nechť název zůstane tajemstvím folkové historie.

Všech pět slok je vybudováno na stupňování adjektiv, čtyři sloky v pozitivním smyslu, sloka prostřední, třetí, ve smyslu z lidského hlediska negativním. Od úvodní k závěrečné sloce se stupňuje i závažnost samotné výpovědi: úsměv, víra, láska, pravda, svoboda. Jde o hymnus obecně lidský, pojatý ve "vysokém slohu" bez Hutkou jinak tolik oblíbených zdrobnělin a vtipnůstek. Píseň byla zcela jistě zamýšlena jako chór, nasvědčuje tomu důstojné klenutí melodie i opakování veršů tak, aby posluchači mohli zpívat s sebou. Jedna každá sloka tedy ve skutečnosti zní následovně (uvedeme sloku poslední):

*Velká je zem  
šplouchá na ní voda  
Velká je zem  
šplouchá na ní voda  
Co je však největší  
co je však největší  
ta lidská svoboda  
Co je však největší  
co je však největší  
ta lidská svoboda*

Každé z užitých substantiv je symbolem života, obecně srozumitelným znakem, nesoucím jednak obecně známé struktury a současně schopným navodit individuální emoce (stůl). Statičnost vyznění písně a její uhranutá bezhlesnost je oživena slovesným tvarem (šplouchá), který jakoby vybočuje z důstojného rámce a navozuje spíše činnost intimní - vesla biblické archy nešplouchají, zato šplouchá dítě hrající si s kachničkou ve vaně. Možná je užití právě tohoto slovesa míněno jako kontrast k pusté poušti i nebeským dálkám.

Hudební forma této dvoučtvrťové durové písně připomínající popěvek by se dala s přihlédnutím k doslovným opakováním vyjádřit schématem AABCBC, přičemž každý díl představuje čtyřtaktí: píseň je tedy dosti pravidelná. Kdybychom opakování nebrali v potaz, tvořila by melodie jeden oblouk s vrcholem v dílu B (stupňování otázky). Nejčastějším intervalem v písni "Náměšť" je sekunda, větší intervaly se vyskytují většinou jen na rozhraní dílů. Ambitus melodie je nevelký - nona. Harmonie doprovodu je založena na dominantních spojích (od dílu B k začátku C je sled dokonce tří těchto spojů), tedy na základním a nejjednodušším prostředku.

### **Hutkův přínos ke včlenění domácí lidové písně do žánru našeho folku**

První dvě krátké desky Jaroslava Hutky (1968 a 1970) neznamenal v žánru české folkové písně žádný průlom, rozhodně se nemohly měřit s Krylovým *Bratříčkem* či s Mertovým pařížským albem, Hutka na nich ani nebyl autorem hudby, hrál převzaté písně Dylana, Donovana a svého spoluhráče Cignera.

Až třetí SP deska z roku 1970 se repertoárově vymykala tehdejší zvyklostem. Moravské lidové písně "Milý s milou" a "Václavek vrah" sotva někdo znal či alespoň o jejich existenci věděl. Neznal by je ani Moravan Hutka, nebýt nenechavosti jeho partnera Hvězdony Cignera. Ten ukradl v knihovně Filmového symfonického orchestru ve Smečkách osmisetstránkovou knihu Františka Sušila *Moravské národní písně* z roku 1860 a věnoval ji Hutkovi s tím, že tam jsou zajímavé texty.

V létě 1969 se Hutka do sbírky katolického kněze Sušila zabral a do svého repertoáru zařadil již hned první dvě písně knihy: "Svatý Vavřín" a "Svatý David". I třetí píseň sbírky,

"Hříšnice", jej zaujala hned čtyřmi variantami textu.

Na svoji třetí SP desku tedy Hutka natočil svoji úpravu písně od Zábřeha z Rovenského "Milý s milou" (v Sušilově sbírce na straně 148 pod číslem 148). Nápěv ponechal beze změny, dialektismy odstranil a provedl některé inverze, kupř. ve 2. verši 3. sloky:

<i>Smlóvali se dvě smlóvali,</i>	<i>Smlouvali se dva smlouvali</i>
<i>By přeč vandrovali,</i>	<i>by pryč vandrovali</i>
<i>Z jedné dědiny do druhé,</i>	<i>z jedné dědiny do druhé</i>
<i>Do krajiny cizé.</i>	<i>do krajiny cizí</i>
<i>A jeho milá rozmilá</i>	<i>A jeho milá rozmilá</i>
<i>Napřed vandrovala</i>	<i>napřed vandrovala</i>
<i>A když k hájíčku když přišla,</i>	<i>a když k hájíčku když přišla</i>
<i>Pod stromem usnula.</i>	<i>pod stromem usnula</i>

<i>A její milý rozmilý</i>	<i>A její milý rozmilý</i>
<i>Za ňo na koňu jel,</i>	<i>za ní jel na koni</i>
<i>A když k hájíčku když přijel,</i>	<i>a když k hájíčku když přijel</i>
<i>Svo miló neviděl.</i>	<i>svou milou neviděl</i>

Počet jedenácti slok v této písni Hutka ponechal, většinu textových úprav můžeme akceptovat, nad oprávněností jiných diskutovat, kupř. nad odstraněním rýmové shody koncových souhlásek v následujícím dvojverší:

<i>Vytáhl z pošvy ostrý meč,</i>	<i>vytáhl z pochvy ostrý meč</i>
<i>Uťal si hlavu přeč.</i>	<i>uťal sobě hlavu</i>

U druhé písni této SP desky v písni "Václavek vrah" (v Sušilově sbírce na str. 91 pod číslem 95) ve třetí sloce ovšem v totožném případě původní tvar ponechal, v čemž můžeme spatřovat nedůslednost:

<i>Vandruj Václavku vandruj přeč,</i>	<i>Vandruj Václavku vandruj přeč</i>
<i>Dám ti na cestu ostrý meč.</i>	<i>dám ti na cestu ostrý meč</i>

Úprav v této písni provedl Hutka víc. Především odstranil čtyři sloky lokalizující děj vraždy do Holešova a jednu sloku, která soud i vězení umisťuje do Brna. Petr Bezruč ani studovaný folklorista by to nejspíše neučinili, snad měl Hutka dojem, že tím rozšíří okruh vnímatelů i mimo lokální patrioty.

Rovněž další jeho úpravu písni "Václavek vrah" považujeme za spornou. V Sušilově verzi (převzaté z Erbena) je mluvčím jedné sloky kovářka (ponecháno), slok dalších porůznu Václavkova milá i Václavek sám. Podle přímé řeči se posluchač teprve dovídá, kdo vlastně hovoří, což není bez půvabu a bez jistého tajemného napětí, navíc takovýto způsob práce s postavami k lidové písni patří. Hutka vždy v předposledním verši sloky dává promluvit milé a ve verši posledním totéž opakuje sám Václavek: je to logické, přehledné, modernější, nicméně původní text tím pozbývá i čehosi podstatného, napětí z prolínání dvou subjektů, napětí z uhadování i uhrančivé magičnosti neměnné repetice:

<i>Až té voděnky nabere, :/</i>	<i>Až té voděnky nabere :/</i>
<i>Holuby ze mne zežene. :/</i>	<i>Holuby z něho zažene</i>
	<i>Holuby ze mne zažene</i>
<i>Ej hukša, hukša s milého, :/</i>	<i>Ej hukša hukša z milého :/</i>
<i>Nejezte těla bílého. :/</i>	<i>nejezte těla bílého</i>
	<i>nejezte těla mojeho</i>
<i>Ej nežerte mu nožiček, :/</i>	<i>Ej nežerte mu nožiček :/</i>
<i>Co k nám šlapaly chodníček. :/</i>	<i>co k nám šlapaly chodníček</i>
	<i>co k ní šlapaly chodníček</i>

Nebuďme však akademicky rigorózní, podobné výhrady měli etnomuzikologové a folkloristé i k pionýrům amerického folku, přesto dnes jejich nahrávky jsou pýchou Knihovny Kongresu. Sám Hutka ke svým úpravám původních lidových písní zaujal následující stanovisko: "Myslím, že těžko se komu podaří úplně vniknout do všech

možných moravských dialektů, které se od generace ke generaci a od vesnice k vesnici vyvíjejí často závratným tempem. Ale nejsem folklorista, vědec, proto pro mne platí řeč, která mi přirozeně plyne z úst. Dá se říci, že po způsobu dávných lidových zpěváků si vybírám písně, které ke mně mluví, a nechávám je, aby volně zněly z mých úst mým "nářečím" a někdy se mi i melodie trochu posune. Nejde mi tolik o dodržení formy, ale o sdělení toho ducha, který nalézám. Věřím, že by se ani Moravané, ani pan Sušil nezlobili, snad naopak by byli potěšeni, že i ve století technického pokroku se našel pošetilý zpěvák, který si zpívá svými ústy a svou chutí jejich zapomenuté balady, a jemuž se občas podaří rozezpívat i publikum."

Proti tomuto názoru lze samozřejmě postavit názory protichůdné, kupř. stanovisko Františka Bartoše z předmluvy v *Kytici z národních písní moravských, slovenských i českých, kterou uvili František Bartoš a Leoš Janáček* (Telč 1901), kde se na straně 5 praví: "Moravská a slovenská nářečí, v nichž naše písně složeny jsou, tak málo se liší od jazyka spisovného, že jim zajisté i každý Čech snadno porozumí. Stíratí s nich tyto zvláštnosti a odívati je v kroj jazyka spisovného, bylo by srážeti ranní rosu s polního kvítí."

Hutka ke sbírce Sušilově přibral i sbírky Bartošovy, Erbenovy a další. Že našel mezi polozapomenutými písněmi ty silné a neobvyklé, a že je modernizací textů účinně zprostředkoval mladé generaci, to poznával na každém koncertu. Stalo se cosi neslýchaného a nádherného: publikum zpívalo s sebou, stále více a lépe, až k vrcholným okamžikům, kdy Hutka mohl zmlknout a nechat celou sloku odzpívat plný sál. V těch chvílích jako by se písničkář doopravdy ztrácel v chóru a prostor naplnil něčím blízkým duši národní kultury a harmonickému smíření rozličných individualit. Konec konců i jeho nejslavnější vlastní píseň "Náměšť" vychází z této tradice.

Svět Hutkových koncertů se zvláštní shodou okolností stal obsahem písničkářova prvního alba *Stůj, břízo zelená*. Debut zřejmě mohl být pouze "živý" nejen kvůli atmosféře, nýbrž i proto, že by tehdejší studioví režiséři projev písničkáře s jeho intonačními i výslovnostními nepřesnostmi nepřijali. Ani nebyla jiná alternativa než moravsky národní, ve čtvrtém roce normalizace o vlastní texty folkových písničkářů kulturní tajemníci nestáli.

V Národním domě v Praze na Smíchově - 25. dubna 1973, čtyři dny po svých šestadvacátých narozeninách - zasedl Hutka za mikrofon a jeho folkové publikum vědělo, že tento koncert vyjde na desce. Pouze píseň "Janko" byla z Bartošovy sbírky (5), vedle ní tvořilo desku osm písní z výše citované knihy Františka Sušila.

Titulní píseň "Stůj, břízo zelená" z oddílu 837 c Koled milostných (ve sbírce str. 752) zachovává původní melodii, *březu* nahrazuje *břízou* a přehazuje pořadí veršů *Matička mě vychovala. / Setřička mě kolíbala*.

Následná posvátná legenda "Svatý Vavřín" (úvodní píseň Sušilovy sbírky) z Polanky od Klinkovic v Hutkově úpravě oprávněně modernizuje *dzicjatko* na *děťátka*, již méně smysluplně nahrazuje vřící máslo vřícím olejem, aby v jedné z následných slok tomu učinila právě naopak, jednou smažení a podruhé pečení děťátka zlým pohanem ujednocuje na pečení, čímž navozuje otázku, zda nejsou právě podobné významové inverze pro lidovou píseň typické.

Ať tak či onak, diváci na LP desce *Stůj, břízo zelená* zpívali sbory společně s Hutkou, takže role aranžéra tu byla do určité míry přenechána vzájemným reakcím zpěváka, hudebníků a obecnstva, což byla pro písničkáře Hutkova typu ta

nejšťastnější volba. Působilo to hezky, takže kritický posluchač desky se mohl podívat skutečnosti, že náhodní diváci v dojemné jednotě zpívali zrovna tam, kde se má, ba že s jejich nesevčeným, a přesto jednotným zpěvem hudební a textový upravovatel dokonce počítal. Posvátnost kolektivního zpěvu tak byla proměněna v dogma, v manipulaci s divákem.

Album, na němž se kytarami podíleli ještě Radim Hladík (ve většině písní), Štěpán Rak (dvakrát) a Vladimír Merta (jednou), dostalo i vkusný obal od výtvarnice Zorky Růžové, Hutkovy první manželky a textařky některých jeho písní. To ještě nikdo netušil výhodu barevné malůvky na obalu, kdyby místo ní byla Hutkova fotografie, nemohli by desku prodavači vystavovat ve výlohách ještě několik let po Hutkově odchodu do exilu v roce 1978.

Předtím ale stačil vydat i druhé dlouhohrající album národních písní, *Vandrovali hudci* (Supraphon, 1976). To už nově objevené poklady po Hutkovi zpívali i Petr Lutka, v další půlgeneraci Jaromír Nohavica, v jiných úpravách Spirituál kvintet (který časově Hutkovi v tomto repertoáru předcházel, ale nikdy jej tak neprosadil) a překvapivá, originální Marta Kubišová na exilovém albu *Zakázaní zpěváci druhé kultury*, kam pro ni Hutka vybral pět národních písní a doprovodil ji na kytaru.

Dáša Andrtová, Iva Bittová, Hradišťan, sourozenci Ulrychovi nebo Vlasta Redl by se k lidové písni dostali patrně i bez Hutky, tak jako se k tomuto žánru čas od času obracejí nejen folkoví, nýbrž i jazzoví, rockoví a klasičtí hudebníci po celém světě. Málokde ale tyto pokusy nacházejí tak připravené publikum, jaké svým kolegům nachystal Hutka.

Když začátkem osmdesátých let vstoupil na scénu folkového písničkáře Nohavica, v mnohém na Hutku navázal. Avšak v bližším porovnání se vyjeví mezi oběma zásadní rozdíly. Nohavica byl mnohem blíže Krylovi: nejen bohatstvím slovníku, obraznosti a námětů nebo vytríbenou rýmovou technikou. Oba - Nohavica i Kryl - zůstali svoji i beze sboru, dokonce byli mnohem přesvědčivější a přesnější v samotě nahrávacího studia. Hutka potřeboval pro plné rozvinutí svých schopností atmosféru živého koncertu plnou pospolitosti, srozumění a mnohohlasu.

Album *Stůj, břízo zelená* končí devítiminutovou "Smrtí", posvátnou legendou od Příbora a Opavy (v Sušilově sbírce str. 9). Její melodie vtíravě připomíná "Celtic Ray" (Keltský paprsek) Vana Morrisona. Tam, kde Morrison vystavěl chrám hlasem aranžmá, píše Jiří Černý, Hutkovi jej zbudovali posluchači chórem svých hlasů.

### **Specifičnost Hutkovy folkové poetiky**

Hutkovy texty nejméně ze všech zatím uvedených autorů snesou písemnou formu, jsou nedílnou součástí celku písně, stojí a padají s Hutkovou charismatickou autorskou interpretací. Jeho rané rýmy jako by již byly poučeny moravskými lidovými písněmi, Hutka měl k tomu navíc i smysl pro slogan, pro chytlavý refrén, pro téma, které "viselo ve vzduchu". Nikdy nebyl zpívajícím básníkem, nýbrž spíše písničkářem, písmákem a lidovým mudrlantem, vypravěčem s kytarou, folkovým bardem.

Ze všech tehdejších folkových písničkářů působil nejautentičtěji, jako kamarád, který si s diváky přišel popovídat a mezi tím občas něco zahrál. Při vystoupeních vypadal uvolněně, ve skutečnosti byl vždy ve střehu a měl intuici pro práci s publikem: věděl, kdy je třeba zvažnět, kdy uvolnit napětí úsměvnou replikou, kdy

mlčet. Proti reflektorům dokázal vyslat úsměv směřovaný zdánlivě na toho konkrétního diváka, který pochopil jemnou narážku, uměl nenásilně přimět posluchače ke sborovému zpívání.

Jeho stylizace folkového barda kromě zpěvu a hry na kytaru zahrnovala rovněž chování, účes i oblečení. Takto na něj kupříkladu vzpomíná Slávek Janoušek: "...na schodovité bedně před papírnictvím seděl Hutka, husté vlasy do půl zad, celý v černém, jako správný tulák podpatky špičatých polobotek zcela ochozené. Hrál zvláštním doprovodem zvláštní písničky, které se mi moc líbily."

*Zvláštním doprovodem zvláštní písničky*, to byl klíč k Hutkově oblíbě hned od počátku. Vytvořil si nijak složitý, leč v našich poměrech osobitý autorsko - interpretační styl folkového písničkáře, což bylo koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let vnímáno jako *zvláštní*. Takzvaná zvláštnost zvětrala a postupem času se stala takřka normou, dnešní mladá generace kupř. přijímá důraz na výslovnost nepřívzvučných slabik jako samozřejmost.

Roku 1971 se Jaroslav Hutka stal iniciátorem folkového sdružení Šafrán (spolu s ním rovněž Z. Homolová, V. Merta, P. Lutka, V. Třešňák, V. Veit, D. Voňková), jehož činnost do roku 1977 na různých pražských scénách (Baráčnická rychta, ZK Tesla) se stala základním inspiračním zdrojem pro další vývoj českého folku. V Šafránu se věnoval péči o mladé folkové talenty a o jejich popularizaci - viz dále (Janoušek).

Nejautentičtější byl, když začínal. Druhá polovina sedmdesátých let pro něj již znamenala postupné ustrnutí v sebeobdivné skromnosti obsahové i výrazové, proto objev moravských lidových písní tolik uvítal. Propojil se s jeho metodou vypravěčství za doprovodu kytary, hudebně i textově dal jeho další existenci písničkáře obsah. Hutka přestal na koncertech posluchače častovat naivním filozofováním a insitním humorem, kterému se sám nahlas smál, a mohl se opřít o prověřené hodnoty písně lidové. Opravdu se mu podařilo polozapomenuté lidové písně dostat opět do povědomí mladé generace posluchačské i vzbudit zájem o ně u ostatních folkových písničkářů, v důsledku čehož se začal vcítovat do role národního misionáře.

Osmdesátá léta v exilu pro něj znamenala uměleckou stagnaci a příklon ke komerčnímu využití schopností písničkáře i písmáka, jak o tom kupř. svědčí úryvek z textu písně Vlastimila Třešňáka: *vidím i Jaroslava, hledá telefonní budku / dopsal fejeton o tom, jak dopsal fejeton / ted' ho chce nahrát a vydat jako singl*.

Hutkova tvorba se rozvíjela dvěma směry: jednak šlo o adaptace moravských lidových písní ze Sušilovy sbírky (v repertoáru měl na dvě stovky úprav) a jejich systematickou popularizaci, jednak šlo o jeho vlastní původní tvorbu (rovněž na dvě stovky písní), vycházející z ohlasové tvorby s prvky insitního umění. Zpočátku byl Hutka ovlivněn ideologií hippies, později se obracel ke kritice konzumního způsobu života a k lyrické reflexi, případně uplatňoval průhledné jinotaje v písních s historickou tematikou.

V české kultuře je Jaroslav Hutka chápán jako průkopník žánru folkového písničkáře a propagátor lidové písně.

## **Včlenění domácí lidové písně do českého folku**

## Nikola Šuhaj loupežník a Balada pro banditu

Ve stejném roce jako Hutkova LP deska *Stůj, břízo zelená* vyšla i dlouhohrající deska Petra Ulrycha *Nikola Šuhaj loupežník* (Panton, 1974). V rozevíracím obalu barvy modranského džbánku s podtitulem Třináct písní, písniček a popěveků inspirovaných knihou Ivana Olbrachta, beze všech vysvětlujících textů, zato se slovy všech písní uvnitř obalu, vstoupilo album do rozporuplného roku husákovské normalizace. V hudbě byl toho času tuzemský rock takřka likvidován (členové rozpadlých skupin se dali najímat do doprovodných kapel populárních zpěváků), rozhlasové a televizní vysílání opět obsadily velké renomované orchestry, vývoj se zdánlivě zastavil, o to více však expandoval na neoficiální folkové scéně. Právě lidové písně a jejich modifikace byly schopny prorazit na oficiální platformu, dokázaly se "legitimovat" a zdůvodnit stranickým kulturtrégrům.

Ulrychovo album *Odyssea* po dlouhých tahačích se Supraphonem v roce 1970 nakonec nevyšlo, následujícího roku Hana Ulrychová zato zvítězila na Bratislavské lyře. Supraphon raději přepustil problematické sourozence Pantonu, předtím jim však ještě vydal kompromisní album *13 HP*. Rovněž Panton zahájil opatrně, komerčním albem *Hej dámy, děti a páni*.

Petr Ulrych (narozen 1944) byl ve svých začátcích ovlivněn Osvobozeným divadlem a Semaforem, ze zahraničních vlivů na něm bylo patrné okouzlení Beatles a skupinou Cream, zvláště jejich zpěvákem, baskytaristou a skladatelem Jackem Brucem. Jeho hlas a hudební cítění však uvedeným vzorům neodpovídaly, hledal něco, co by souznělo s jeho naturelem. Našel to posléze ve slováckém folklóru, v hornáckých vsích Velké nad Veličkou a Hrubé Vrbce, ovšem i v Janáčkově Její pastorkyni. A tyto své vzory syntetizoval v albu *Nikola šuhaj loupežník*.

Některé písně zde zaranžoval primáš BROLNu Jindřich Hovorka (nejznámější z nich byla "Až jednou červánky") a jiné jazzman Mojmír Bártek. Bylo s podivem, jak sourodý celek vznikl ze tří tak odlišných prvků - Petra Ulrycha, cimbálovky a bigbandu.

Album obdrželo Bílou vránu Mladého světa i Zlatý štít Pantonu, bylo okamžitě vyprodáno a na jeho scénickou podobu v pražském divadle Atelier (režie Ján Roháč, libreto Ladislav Kopecký, velká role pro Pavla Landovského) se jen těžce sháněly vstupenky. Koncertní, čistě akustická podoba alba s vůbec nejsilnější sestavou skupiny Javory (housle Ondrůj a Pavlica, kontrabas Hanák) byla harmonicky průzračná a ke skutečné lidové písni měla nejbliže. Již zmíněná píseň "Až jednou červánky" se podobala písním Fanoše Mikuleckého.

Úroveň nasazenou *Nikolou Šuhajem* se už Ulrychovi překonat nepodařilo. Následující roky se pohyboval na pomezí folku a lidové písně, z ní čerpal inspiraci textovou, hudební i interpretační.

*Nikola* dostal hned při svém zrodu víceméně stejnorodou konkurenci, Milana Uhdeho *Baladu pro banditu*, s mimořádně nápaditou hudbou Miloše Štědrone a kromobyčejnými hereckými a pěveckými výkony představitelů Eržiky a Nikoly (Iva Bittová a Miroslav Donutil).

Písně z *Balady pro banditu* čerpají spíše z východního folklóru, a proto autor hudby hovoří výstižně o easternu (namísto westernu). Projevuje se to v rytmu uvolňovaném triolami (kupříkladu v písni "Tam na hoře", jež připomíná halekání) či dlouhými tóny

s následujícími oddychy (kupříkladu v "Jatelince drobné"), v náznacích nedurmollových modů (mixolydický v "Šibeničkách") a tvarováním linie - nápadné jsou časté závěry od spodní tercie základního tónu a nezřídka užití útvary typu 3-2 (půltónově zapsáno):jedná se vlastně o výsek z pentatoniky. Vedle toho ale zřejmě působí i jiné, takzvané "západní" vlivy: třeba píseň "Křížem krážem" je bluesově rytmizovaná, "Jatelinka drobná" vyzní v aranžmá Petra Maláska téměř rockově.

Tyto vlivy jsou však umně přetaveny a celek má svoji vlastní jednotnou a osobitou poetiku (naproti tomu třeba Vlastimil Redl, folkový objev konce osmdesátých let, přebíral netvůrčím způsobem lidové písně beze změn). Estetická výstavba písní z *Balady pro banditu* je po hudební stránce blízká folku záměrně rafinovanou jednoduchostí melodie i harmonie, jež je občas ozvláštňována nekonvenčními spoji. Melodie však - na rozdíl od mnohých produktů folkových zpěváků - jsou svébytné, obstojí samy o sobě, nejsou pouze přívažkem textu, mají jasnou stavbu a přehlednou formu.

Pro potvrzení naší argumentace se nyní soustředíme na píseň "Šibeničky".

Má tři sloky, první dvě jsou v D dur, v 6. taktu je náznak mixolydického modu, jak jsme dříve předeslali, a to v doprovodu (akord C dur). Náznak je však hned v následujícím taktu zrušen tritonovým skokem na durovou dominantu paralelní mollové tóniny (akord Fis dur). Mezihra vybočí do dominantní tóniny (A dur) a mixolydickým obratem se vrací zpět.

Třetí sloka začíná v paralelní mollové tónině (H moll) a přes její VI. stupeň, přehodnocený na subdominantu, se vrací do původní tóniny. Poslední verš *leda v hrobě* se opakuje, doprovázen nedoškálným akordem B dur - je to vlastně akord na mixolydickém VII. stupni k akordu na mixolydickém VII. stupni původní tóniny - má tak funkci střídavé dominanty, jež je spojena rovnou s tónikou. Dohra utvrzuje tóninu D dur. Třetí sloka je rytmicky uvolněná, aranžér použil k doprovodu cimbál. Melodika je hlavně sekundová, obkružující VII. stupeň, takže i malá tercie se stává hojně využitým intervalem.

Obě uvedená díla již v době svého vzniku přesáhla rámec folku a byla normotvorná. Během času estetická hodnota výstavby i interpretace *Balady pro banditu* ve vývoji české kultury hodnotu *Nikoly Šuhaje loupežníka* převážila.

### **"Umělý folklór" a experimentální výboje Dagmar Voňkové**

O tři roky později, v roce 1977, vydala svoji SP desku Dagmar Voňková (narozena 1948). Píseň "Holoubek" byla ještě folkově obvyklá, zato píseň "Chlapci na tom horním konci" vytvářela cosi jako nový, "umělý folklór", znějící "česky bluesově" spojením tradičního melodického i harmonického půdorysu našich lidových písní východní oblasti s vynalézavým, zajímavým, obtížným a skvěle zahraným kytarovým doprovodem. Její pěvecká stylizace v písni slučovala náš folklórní vokální projev se soulovým výrazem a takřka beatovým drivem. Zejména Voňkové píseň "Chlapci na tom horním konci" byla ve vývoji písničkářky zlomová. Končilo tu každé hlasové obkreslování textu, písničkářka zpívala cosi mezi baladickou litaní a dramatickým zařikáváním, cosi nezczitelně svého.

Po tomto průlomem Voňková živě vystupovala jen sporadicky, pro běžné folkové publikum byla příliš svérázná, příliš jiná. Bušila do kytary pěstmi, smyčcem i dlaní,

škrábala po strunách nehty, ruce se jí křížily na hmatníku. V našem prostředí byla průkopnicí stylu kytarové hry spíše tepacího nežli drnkacího.

Až za devět let se dočkala LP desky s názvem *Dagmar Andrtová - Voňková* (Panton, 1986). Z osmi písní této desky (A: "Ej, po poli jsem chodila", "Lipečka", "V poli stojí trnina", "Pohanský svátek" B: "Chlapci na tom horním konci", "Ej, sluníčko, vstaň už", "Skála", "Cikánská koncovka") nebylo k nezávaznému oddechu nic, nikdo po ní je nezahrál ani nezaspíval. Sotva v písni "Lipečka" předkreslila idylku *stojí lipečka / pod lipečkou zvonička*, hned vzápětí vpadla s baladicky osudovým *a tam visí / na konopném provaze / dvě srdíčka / Jedno je železné / druhé je z Jána / vede cesta z kraje / zas je vyšlapaná*.

Voňkové - Andrtové výboj chápeme jako osobitou reakci na předchozí "olbrachtovské" projekty *Nikoly Šuhaje* a *Balady pro banditu* (s houslemi se podobnou vývojovou cestou prosazovala Iva Bittová). Je sporné, zda vůbec můžeme Voňkové - Andrtové umělecké výboje ještě řadit do žánru folkové písně, odvažujeme se toho proto, že svůj zpěv doprovázela na kytaru, třebaže způsobem u nás dosud nevídaným (v Americe tou dobou obdobným způsobem postupovali Emmet Chapman a Stanley Jordan).

Textovou složku "umělého folklóru" Voňkové doložíme ukázkou její písně "Skočila panna z věže":

*Skočila panna z věže*

*Skočila panna z věže...*

*Nechte ji tam lidé ležet*

*ať jí zem vystrojí pohřeb*

*Ať ji blesk hlínou zatluče*

*a nikdo neví o ničem*

*Skočila*

*letěla...*

*Kam by odletěla*

*kdyby ji zemička*

*za srdce nestáhla...*

Je zde zřetelné souznění s texty Milana Uhdeho z provázkovské *Balady pro banditu*. A na samém konci 80. let na tuto poetiku navázal - ačkoli zdaleka ne se svíravou vroucností Voňkové a s její osobitostí - Vlastimil Redl (narozen 1959), třeba písní "Sbohem galánečko":

*Sbohem galánečko*

*rozlučme sa v pánu*

*Kyselé vínečko*

*podalas mně v džbánu*

*Ač bylo kyselé*

*předsa jsem sa opil*

*Eště včil sa stydím*

*co jsem všechno tropil*

Voňková začala ve folkovém společenství Šafrán, od počátku však od běžného folkového pojetí směřovala k symboličnosti a jednoduchosti folklórních písní, jež ji zjevně ovlivnily v textové i hudební poetice. Její vystoupení byla určena spíše pro citové a imaginativní než pro rozumové vnímání. Radikálně se odchýlila od dosavadní umělecké tradice, osobitost jejího projevu byli paradoxně zpočátku schopni u nás ocenit folkoví písničkáři intelektuálního typu Vladimíra Mertvy či Oldřicha Janoty, část odborné kritiky a pouze vyhraněné publikum na pomezí folku, folklóru, jazzu.

Až v devadesátých letech její výboje vstřebala alternativní hudba, podobně, jako experimentální výboje již zmíněné Ivy Bittové, o níž později pojednáme v podkapitole 12.6.

Je zajímavé, že sama Andrtová vliv folklóru na vytvoření svého osobitého stylu popírá: "...já jsem léta neuměla žádnou národní písničku... Tam, kde jsem vyrůstala, nikdy žádný folklór nebyl. Já jsem vyrostla na Suchém, Šlitrovi, na Voskovcovi, Werichovi - to byl takový můj mladický zápal a znala jsem samozřejmě některé trampské písničky, protože když jsem byla na horách, tak se jich nedalo nevšimnout, když si je tam všichni hráli v hospodách. (...) Jinak mě folklór zasáhl, až když jsem se dostala poprvé do Strážnice, a to už jsem měla ty svoje balady a Jánošíky hotové."

Pro naši práci rovněž není nezajímavé, jak sama Voňková vysvětluje prvotní impuls ke vzniku osobitého stylu hry na kytaru: "Na ten mě přivedla báseň Vladimíra Holana "Subidas". (...) Všechno vycházelo z pocitu, který ten velký pán napsal líp:"

*Tep vyťukává na zed' těla smluvená znamení*

*věžeňsky chápem, co nám chtěla*

*vždyť chceme vše čím zní*

*však někde sám bez anděla bez stopy tmy i dní*

*dech světce plně živ ví*

*jak nebýt ohraničen*

(Vladimír Holan - úryvek z básně "Subidas")