

## Kontexty české folkové písně 60. - 80. let

### Specifika výstavby textu

Text folkové písně tvořil jednotný celek s melodií, s rytmem, s hudebním doprovodem, se způsobem zpěvu, s prezentací písničkáře. Jako celek byla folková píseň sluchově (případně rovněž vizuálně) vnímána, její estetická účinnost pak ovlivněna interakcí písničkáře a jeho posluchačů. Distance mezi písničkářem a vnímatelem byla tedy minimalizována.

### Srovnání procentuálního zastoupení jazykových jevů v textech zkoumaných písní

#### Slovní druhy

Pro umístění textu na ose *statičnost - dynamičnost* hraje velkou roli vzájemný poměr mezi četností substantiv a sloves. Ke statičnosti přispívá vysoká frekvence substantiv, zvláště rozvitých jmenných konstrukcí s postponovanými genitivními řetězci. Frekvenční slovník (Jelínek, Bečka, Těšitelová, 1961) udává pro umělecký funkční styl žánru básně u substantiv četnost 32,9 % a u sloves 17,7 %. Námi analyzované písně mají výrazně vyšší obsah sloves (min. "Darmoděj" 20,5 %, max. "Chtít chytit vítr" 34,2 %), zatímco četnost substantiv (min. "Chtít chytit vítr" 22,1 %, max. "Rakovina" 35,2 %) se pohybuje spíše pod hodnotou uvedenou ve slovníku. Drtivá většina sloves je navíc použita v indikativu aktiva, pasivum zcela chybí.

Tento fakt ukazuje na vyšší dynamičnost textu folkové písně vzhledem k psané poezii. Potvrzuje to zejména píseň "Chtít chytit vítr", kde poměr mezi substantivy a slovesy je zcela převrácen ve prospěch sloves. Z ostatních písní se v tomto směru k modelu psané básně nejvíce blíží "Rakovina" a "Darmoděj". "Rakovina" má nejmenší poměrný počet zájmen (7,4 %), většinou se jedná o ukazovací zájmeno "to", následované substantivem. Použití zájmena zde vytváří jen krátké anaforické vazby a má spíše konkretizující charakter. Naopak vysoká frekvence výskytu zájmen v "Darmoději" (15,1 %), zejména osobního "já" a "on", je lexikálním odrazem sémantického napětí mezi 1. a 3. osobou. "Zeměměřič" je písní s nejvyrovnanějším spektrem slovních druhů, neobvykle vysoké zastoupení zde mají i číslovky (2,6 %) a příslovce (8,1 %). Hutkova "Náměšt" má sice formálně srovnatelné zastoupení substantiv a sloves, přesto však působí statickým dojmem, neboť až na dvě výjimky ("žít" a "šplouchá") jsou všechny výskyty sloves představovány existenčním "být" ve 3. osobě jednotného čísla. Zcela mimořádný je v "Náměšti" obsah adjektiv (29,5 %), což je dáno šablonovitou strukturou slok, která využívá u adjektiv většinou všech stupňů.

Zmíněný frekvenční slovník uvádí četnost adjektiv 10,0 %, příslovcí 9,0 %. U našich zkoumaných písní se adjektiva (až na "Náměšt") pohybují v rozmezí 3,5 až 5,8 %, příslovce pak 5,4 až 8,1 %. Toto celkově nižší zastoupení dává najevo, že ve folkové písni je míra rozvitosti jmenných i slovesných skupin nižší než v psané poezii, folková píseň je přímočařejší a méně strukturovaná.

#### Nižší morfologické kategorie

Vliv morfologických kategorií spjatých s lexikální stránkou slova (tj. u jmen rod a číslo) na slohovou výstavbu textu je problematický (viz Cechová, Chloupek, Krčmová, Minářová: Stylistika současné češtiny, 1997). Například morfologická kategorie rodu v češtině totiž až na výjimky nesouvisí s pohlavní podstatou denotátu daného lexému. Avšak v oblasti textů nesoucích estetickou funkci autor zpravidla - ať již vědomě či nevědomě - používá konotační a asociační významy, u nichž rodovost slova už může být stylisticky příznakovým atributem. Ostatně u všech morfologických kategorií platí, že jejich stylovou funkčnost lze posoudit jedině s ohledem na konkrétní případy, ve kterých se objevují.

### **Podstatná jména - rod**

Relativně nejvíce substantiv rodu mužského životného má "Rakovina". Slova patřící do této kategorie zde lze rozdělit na ta, jež vyjadřují povolání nebo sociální postavení (soudní znalec, anděl, stařec, blázen, vládce, král, dráb), a ta, která označují zvířata (dravec, teriér, pták, kůň). Substantiva rodu mužského neživotného jsou nejfrekventovanější v "Darmoději". Tvoří zde ale sémanticky zcela nehomogenní množinu (zvon, kabát, měsíc, dům). Zajímavější je zjištění, že právě mužská neživotná substantiva jsou u této písně vůbec nejpočetnějším druhem substantiv, zatímco u ostatních čtyř písní mají největší podíl na celkové četnosti podstatných jmen substantiva rodu ženského. Tento fakt může být důsledkem podvědomé snahy mužských autorů vkládat do svých písní jakýsi ženský prvek, a to tím způsobem, že při hledání metafory upřednostňují užití ženských substantiv (v "Rakovině" např. "hrůza chodí s loutnou"). Rozložení substantiv středního rodu je u všech pěti písní vcelku vyrovnané.

### **Číslo u podstatných jmen a slovesných skupin**

Při pohledu na grafy vidíme, že poměr jednotného k množnému číslu substantiv u prvních čtyř písní v podstatě koreluje s tímtož poměrem u slovesných skupin. Výraznější rozdíl je pouze v "Darmoději". Plurál substantiv tu dosahuje 31,6 %, zatímco plurál sloves jen 4,4 %, což je způsobeno tím, že substantiva v množném čísle se zde vyskytují spíše v adverbálních skupinách ("v teplých postelích", "nad domy"), než jako součást podmětné fráze.

### **Podstatná jména - pád**

Nejčastějšími pády - bez ohledu na stylovou oblast - jsou nominativ a akuzativ s genitivem (Těšitelová, 1985). Námi analyzované písně v průměru zachovávají toto rozložení, ale přesto stojí za zmínku jistá korelace poměrné četnosti pádů s poměrnou četností slovních druhů. Například v písni "Chtít chytit vítr", v níž je v rámci slovních druhů nejvíce zastoupeno sloveso, má ze všech pádů největší podíl akuzativ. To je v souladu se skutečností, že právě akuzativ je pád velmi často vázaný na slovesnou skupinu. Naproti tomu v písni "Zeměměřič" koresponduje typické a obvyklé rozložení slovních druhů s typickým zastoupením všech pádů.

### **Slovesné skupiny - osoba**

Ve všech analyzovaných textech je nejužívanější 3. osoba. Vysoké procento 1. osoby v písních "Chtít chytit vítr", "Zeměměřič" a "Darmoděj" signalizuje zvýšený důraz na lyrické "já", tj. na subjektivní pohled autora, v "Darmoději" navíc komplikovaný vzájemným prolnutím s 3. osobou. Písně "Rakovina" a "Náměšt" díky tomu, že 1. osobu téměř postrádají (v "Rakovině" se sice vyskytuje, ovšem pouze v plurálu), působí dojmem, jako by autor mluvil za všechny. Absencí 1. osoby je u nich zvýrazněn intersubjektivní charakter sdělení. Výskyt 2. osoby v textech "Chtít chytit vítr" a "Zeměměřič" má ozvláštňující a oživující účinek. V obou případech je 2. osoba použita v rámci napodobení přímé řeči (např. v "Zeměměřiči": "Tak jak se ti tu líbí?"), v písni "Chtít chytit vítr" dokonce ve spojení s personifikací ("Stíne počkej tu se mnou...").

### **Slovesné skupiny - čas**

Zde se opět nabízí srovnání - tentokrát s grafem slovesné osoby. V písních "Rakovina" a "Náměšt" zcela převažuje přítomný čas, v ostatních je naopak dominantní čas minulý. Převaha préterita se tak kryje s výskytem 1. osoby v singuláru a naopak dominance času minulého s její absencí. Téměř výlučné užití přítomného času dodává zmíněným dvěma písním nádech nadčasové platnosti, která se výborně pojí s jejich intersubjektivním zaměřením.

### **Slovesné skupiny - vid**

Pro publicistický funkční styl je uváděna relativní četnost dokonavých sloves 33,85 %, nedokonavých pak 66,15 % (Těšitelová: *Linguistica II*, 1982). V našich textech byl zjištěn poněkud nižší podíl dokonavých sloves (kolem 24,3 %) a samozřejmě tedy naopak vyšší podíl nedokonavých (kolem 75,7 %). Přestože nedokonavá slovesa převažují ve všech pěti analyzovaných příkladech, velmi vysoké zastoupení dokonavých sloves (47,4 %) v "Zeměměřiči" je odrazem narativní povahy tohoto textu. Částečně se uvedené tvrzení týká i písně "Chtít chytit vítr".

Uvedená zjištění dokazují vzájemnou komplementárnost gramatických jevů, kdy zvolená syntaktická struktura vede k tomu, že jednotlivé kategorie na sebe nutně navazují a vzájemně se propojují.

### **Textové varianty**

V počátcích českého folku byly písně písničkářem zpívány i publikem vnímány výhradně "tváří v tvář" (v Praze na Kampě, na nádvoří Platýzu, na Karlově mostě) bez mikrofonů a zesilovačů, bez distance hlediště versus jeviště. Tomu byla přizpůsobena i výstavba textů: výpověď byla nesena převážně v úrovni hovorového jazyka, a to přehledně a sloganovitě. Písničkáři nepočítali s textovými přílohami ani s hudebními nosiči. Jejich projev byl zespolečenštěn pouze skutečností, že se obraceli ke specifické vrstvě recipientů, v jejichž povědomí písně jistou dobu přetrvávaly. Až během času se folková píseň dostala na jeviště a před mikrofon, byla amatérsky natáčena na nekvalitní magnetofony a její text přepisován spolu s ne vždy odpovídajícími akordovými značkami. Každé provedení písně i každý její jednotlivý opis byl variantem. Až v 80. letech se stalo vcelku běžnou činností pokoutní

amatérské natáčení folkových vystoupení, i to bylo ovšem samotnými písničkáři přijímáno s nelibostí vzhledem k pravděpodobnému zneužití nahrávky orgány Státní bezpečnosti.

K variabilnosti textu české folkové písně 60. - 80. let přispívala i skutečnost, že sami písničkáři měli v zásobě více variant veršů obsahově politicky zaměřených či jinotajných. Dále sloky méně sdělné a méně esteticky účinné byly postupně vypouštěny a nahrazovány slokami jinými (Hutka), jiní písničkáři hudební i textové schema písně programově variovali, přizpůsobovali konkrétní situaci, náladě své i emocionálnímu souznění s publikem, ba dokonce tentýž text hráli jednou jako blues, podruhé třeba jako valčík (Merta).

### **Přizpůsobení textu hudební složce folkové písně a jednorázové vokální recepci**

Text básně je většinou určen k intenzivnímu individuálnímu čtenému vnímání, recipient verše vstřebává svým vlastním tempem, na libovolném místě může prolít, vrátit se k textu předchozímu či k textu podobnému. Navíc si ke čtení psané poezie podle svého vkusu i možností volí vhodnou dobu a prostředí. Vnímání básně může umocnit posezením na terase, v přírodě, podpořit je kávou, cigaretou, vhodným osvětlením... Básně sice někdy bývají i recitovány, ať již autorem nebo profesionálním recitátorem, básníci však většinou při tvorbě svůj autorský záměr této možnosti nepřizpůsobují.

Je-li báseň interpretována autorsky, mohou být účinně zdůrazněny jevy esteticky příznakové, mnohdy to však odvádí od vlastního obsahu básně.

Pakliže je báseň posluchači zprostředkována profesionálním recitátorem, potom nutně dochází k tomu, že interpret sugeruje recipientovi svoje vlastní pojetí sdělení, obkrouží text svými gesty a svou individuální hlasovou modulací, některé pauzy potlačí a jiné zase zvýrazní.

Čas folkové písně byl uživatelsky vyměřen, málokdy přesáhl pět minut, to znamená dobu, po kterou je posluchač ještě schopen intenzivně vnímat. Reálný čas uvedených pěti minut byl navíc odlišně pocíťován jak písničkářem, tak každým z posluchačů. Text sluchem vnímané folkové písně proto musel oproti psané básni plynout bez výraznějších digresí, časových a logických posunů, nemohl předpokládat soustředěnou koncentraci recipienta.

Jestliže se posluchač při vnímání folkové písně zastavil nad některým příznakovým jevem, pakliže byl svou představivostí odveden někam jinam nebo jestli se nechal unést melodií, pak bylo pravděpodobné, že již nestačil postihnout význam textu v celé jeho celistvosti.

Na druhé straně však mohl vnímatel snáze prominout písničkáři nepůvodnost tématu i jeho formální nedotaženost, rýmové neumětelství - byla-li píseň zpěvná, náladotvorná, autenticky působící.

Vzhledem k přísnější hudební zákonitosti tendovaly verše písní k formální pravidelnosti a k užití prozodického systému sylabotonickeho, volný rytmus stejně jako volný verš se v české folkové písni 60. - 80. let neuplatnily. Vzhledem k rozložení přízvučných a nepřízvučných dob takty se sudým počtem dob inklinovaly k sylabotonickeému metrickému systému jambickému a trochejskému, takty tříčtvrteční zase k daktylu.

V rytmice hudby nešlo v rámci taktů a melodie přesunovat přízvučné doby, v textu písně byly inverze možné. Vznikal tím však silně příznakový "básnický styl" na hranici parodie obrozenské a lumírovské poezie. Napětí mezi přízvučnými dobami v textu a přízvučnými dobami v hudbě folkové písničkáři překonávali interpretačně, poukázali jsme na to zejména při rozboru zpěvního projevu Vlastimila Třešňáka a Vladimíra Mertvy.

### **Problémy textové kritiky při zkoumání českých folkových písní 60. - 80. let**

Pojednali jsme již o textových variantech české folkové písně 60. - 80. let a zmínili jsme i jejich různou posluchačskou realizaci. Neméně zajímavou záležitostí je stanovení autentického textu české folkové písně, tj. textu věrohodného a nezkomoleného. U mnoha prepisů a magnetofonových záznamů z šedesátých let a z první poloviny let sedmdesátých nám k rekonstrukci původního textu nezbývá než srovnávat dochované fragmenty variantů a sporné pasáže rekonstruovat. Postupovali jsme tak kupř. u raného textu Vlastimila Třešňáka "Šedivá ulice".

Sám Třešňák píseň zavrhl jako nezralou a vyřadil ji ze svého repertoáru, (3) avšak je stále ještě zpívána, aniž by zpěváci znali jméno autora. Verš *maloval s dětmi, dokud křída stačí* jsme zachytili rovněž ve znění *maloval na zed', dokud křída stačí* či *maloval, dokud křída stačí* nebo *maloval na zem, dokud křída stačí*. Podstatnější změny v textu písně nastaly v odstranění *čističe, co klečí*, neboť v 70. a 80. letech tato kdysi typická profese ponížených lidí z ulic zmizela. V 90. letech jsme měli příležitost slyšet zmíněnou píseň již opět s původním čističem (*jo, kluci, řekněte tomu dědovi/ víte tomu, co boty čistí*) a lidový zpěvák píseň považoval za prvorepublikový městský folklór typu "Anežka Bémová v Celetný ulici".

Texty folkových písní jsou dodnes u různých sběratelů dochovány v konvolutech nejruznějších rukopisů a poloilegálních kopií xeroxovaných a cyklostylovaných. Mezi nejruznějšími "Nohavičnický" či "Krylovkami" jsou relativně nejvzácnější samizdatové sborníky Stanislava Houly - Zárybnického, vydávané ve strojopisných opisech během druhé poloviny 80. let. Nejsou však zcela spolehlivé a obsahují nepřesnosti.

Máme-li k dispozici autentický text folkové písně, musíme od něj rozlišit text kanonizovaný (text pokládáný za definitivní, text, který se bude nadále vydávat). Že to nemusí být zrovna tzv. text poslední ruky (poslední autorem schválený text, text naposledy autorem redigovaný), to známe například z *Babičky* Boženy Němcové či ze *Slezských písní* Petra Bezruče. U textů folkových písní autoři původní verzi často několikrát měnili, upravovali, aktualizovali, prodlužovali či zkracovali, za původní variant, z něhož bychom mohli nejlépe určit inspirační zdroje, se někdy stydí jako za nedokonalý, a proto jej popírají.

Ve stati o Karlu Krylovi se podrobně zmiňujeme o komplikaci při stanovení třeba jen správného názvu té které písně. Často je totiž místo názvu uváděno znění úvodního verše, někdy dokonce slogan písně. Ve druhé polovině 90. let brněnské nakladatelství HITBOX začalo postupně vydávat zpěvníky jednotlivých písničkářských osobností s názvy *Písně XY od A do Ž*. Znění písní ve zpěvnících je autorizováno, texty písní lze tedy považovat za kanonizované. Ještě preciznějším se zdá být projekt pětidílných spisů Karla Kryla v nakladatelství Torst, první dva díly již vyšly a jsou vybaveny ediční i textologickou poznámkou.

Značnou komplikací při zkoumání českých folkových písní 60. - 80. let je datace textu. Kupř. nejstarší písní z Krylova alba *Bratříčku, zavírej vrátka* je "Pieta", napsaná roku 1965. Kryl ji od onoho roku také zpíval, text ovšem nebyl nikde otištěn, až v roce 1969 píseň vyšla na LP desce, již se dodnes vydalo čtvrt miliónu výtisků. Pomineme-li různé samizdatové opisy, autorizovaný výtisk vyšel až v *Knížce Karla Kryla*, v našich zemích druhé vydání Mladá fronta, Praha 1990, s notovým prepisem pak v nakladatelství HITBOX roku 1995. V šesti případech je v obou jmenovaných vydáních rozdíl v psaní velkého písmena na začátku veršů. Za zaznamenání stojí skutečnost, že namísto původního Krylova textu *trochu zděšená / podnapilým plukem* je mezi lidmi běžně zpívána nesprávná verze *trochu zděšená / podnapilým klukem*.

Z uvedených skutečností zůstává problematické, kam píseň "Pieta" chronologicky zařadit. Do roku 1965, kdy vznikla? Do let 1965 - 1969, kdy se postupně živým zpíváním na nejrůznějších vystoupeních dostávala do povědomí úzkého okruhu recipientů? Do roku 1969, kdy vyšla na naší nejslavnější gramofonové desce v oblasti populární písně? Do roku, kdy poprvé vyšel graficky fixován její text v exilu, kdy doma? Za podotknutí stojí, že píseň "Pieta" je podle data vzniku i vnitřních kritérií (*šnaps, pozdravy Mariettě*) psána jako reakce na německou okupaci a odchod německých armád, po roce 1968 však byla spontánně vnímána jako píseň o sovětské okupaci a kýženém odchodu ruských vojsk.

Nejspíše musíme respektovat všechna uvedená data i fakta, včetně posluchačského ohlasu a vlivu písně na další vývoj žánru. V případě Kryla se nabízí srovnání s díly Karla Havlíčka *Křest sv. Vladimíra* a *Tyrolské elegie* - rovněž kolovaly v opisech ještě dříve, než směly vyjít, pro jejich čtenářské vnímání byla rovněž určující společensko-politická situace.

Karel Kryl je z našich písničkářů jediný, jehož dílo je již završeno. Posthumně vyšly některé jeho texty z nejrůznějších období autorova uměleckého vývoje a až literární historie s odstupem zhodnotí, které Krylovy písně předběhly dobovou normu folkového žánru a které naopak za vyvíjející se normou zaostaly. Je každopádně nepopíratelnou skutečností, že dílo tohoto autora se důstojně vřadilo do širšího kontextu české kultury.

U folkových písní 60. - 80. let není zdaleka jednoznačnou záležitostí určení autora. Přičemž za folkové písničkáře v pravém slova smyslu považujeme ony osobnosti, které jsou autory hudby i textu, které se samy doprovodí na některý hudební nástroj (většinou kytaru) a samy si svoji píseň zazpívají. Že z uvedené komplexnosti existuje řada výjimek, to je nábíledni. Uvedli jsme si v předchozích výkladech, s kolika spoluautory původní hudby i původního textu spolupracoval kupř. Jaroslav Hutka. Písničkáři - zejména v počátcích hnutí - s oblibou opatřovali českým textem písně "proroků žánru", třeba Dylana a Donovana (opět Hutka). Spolupracovali v uměleckém tandemu - Paleček s Janíkem, brněnští Svoboda a Markvart. Někteří dokonce zpívali písně na hudbu i text úplně jiných autorů, ghostwritera měl kupř. Petr Lutka. Vcelu běžné bylo i zpívání méně známých písní slavných, leč zakázaných písničkářů, pochopitelně bez uvedení autora, v horším případě dokonce pod jménem vlastním: takto zněly z folkových pódii rozvernější písně Karla Kryla ("Monika", "Gulášová polívka"). Často ovšem v podobném zamlčení autora nebyla vypočítavost nebo zlý úmysl, folkové písně se zkrátka šířily ústním podáním a anonymními prepisy z magnetofonových pásků.

Známým a doloženým případem je zatajení autora textů písní ve hře Balada pro banditu (texty napsal disident Milan Uhde.)

Čeští folkoví písničkáři neužívali pseudonymů, pouze svoje křestní jména s oblibou uváděli v domácí podobě: Josef ("Pepa") Nos, Miroslav ("Slávek") Janoušek. Souviselo to se snahou o maximální autentičnost, jak jsme nejednou doložili např. v textech písní "Jarka" Nohavici nebo "Slávka" Janouška.

Část písemně nefixovaných folkových písní vůbec neměla nadpis, písničkáři je uváděli spíše komentujícím slovem, takže písně v povědomí lidí ponejvíce existovaly jako slogany, často kuriózní. "Zahrej Brežněva!" znělo volání z davu, zahrej "stačí vyměnit jen prostěradlo!" - a písničkář věděl, o kterou píseň jde, ačkoli v ní o jmenovaném generálním tajemníkovi ÚV KSSS nebyla ani zmínka. Píseň jednoduše záměrně či nezáměrně jakoby vyvolávala ducha Velkého Bratra.

Časem jistě budou z děl stěžejních osobností českého folku v rámci nefalšovaného kulturního dědictví národa pořizována čtenářská či dokonce kritická vydání. Nebyl zatím proveden výzkum, jak se texty folkových písní upravují do čítanek, zda se v nich vynechávají "pro mládež nevhodná" místa. Každopádně je třeba u každého textu zmínit jeho hudební kvalitu, neboť je nedílnou součástí písně.

Zmínili jsme již, že ve spisech Karla Kryla vydávaných v nakladatelství Torst je kromě ediční poznámky rovněž poznámka textologická. Připomeneme ji alespoň letmo, abychom na ní osvětlili problémy spojené s vydáváním textů české folkové písně.

Redakce spisů Karla Kryla měla usnadněnu situaci tím, že mohla vyjít převážně z posledního autorizovaného znění knižní podoby textů. Upravila je podle Pravidel českého pravopisu z roku 1993. Opravila zjevné chyby, avšak ponechala autorovo specifické psaní některých příznakových slov (*sojůz*, *sexkretářka*). Obdobně jsme postupovali i my při sestavování sborníku *Nebýt stádem Hamletů*, na výslovné přání autora jsme v textu ponechali kupř. kalambúr *nevináři* namísto novináři. V užívání velkých písmen jsme i my v *Hamletech* ponechali s velkým písmenem slova typu *Bůh*, *Láska*, podle platných pravidel jsme opravili psaní velkých písmen ve vlastních jménech a ve jménech užívaných jako vlastní. Složitě to bylo s interpunkcí. Ve starších textech Kryl interpunkci neužíval vědomě, v novějších písních se k interpunkci přikláněl, v publikovaných textech jsme tedy ponechali interpunkci tak, jak nám texty odeslal po autorské korektuře. Nejednotné bylo rovněž rozlišení spojovníku od pomlčky mezi dvěma výrazy. V některých případech jsme navrhli změnu, kterou Kryl buď akceptoval, nebo nikoli.

### **Obsah výpovědi jako podstatná složka výstavby textu**

Podrobně jsme se touto problematikou zabývali v dílčích textových analýzách typických písní stěžejních osobností našeho folku zkoumaného období. (Přitom jsme se nemohli vyhnout potížím pramenícím ze smíšení odborných pojmů několika vědních oborů, přinejmenším vědy literární a vědy hudební.)

Zkoumané písničkáře jsme (byť pouze nepřímě) "katalogizovali", zařazovali je do pomyslných koridorů ve smyslu trobar plan (trubadúr otevřený, vyjadřující se srozumitelně - insitní Jaroslav Hutka) a trobar clus (trubadúr zavřený, obtížně srozumitelný, rafinovaný - Vladimír Merta). Ve snaze o stručné a výstižné postižení výstavby české folkové písně jsme proti sobě postavili brachylogického Janotu a

verbalistického Janouška. Měli jsme tendence zařadit jednoho mezi introverty, druhého spíše k extrovertům. Jeden byl pro nás mystik, druhý bavič. Jsme si vědomi toho, že podobné rozlišování může být pouze pomocné, nikoli určující. Každý z písničkářů je to a současně ono, většina z nich se také vyvíjí a v důsledku toho výstavbu svých písní podstatně přehodnocuje. Například Janoušek svoji původní divadelní rozvernost časem naladil co možno nejhluběji do poloh existenciální rozervanosti atd. atp.

Troufneme si vyslovit závěr, že pro českou folkovou píseň 60. - 80. let byla podstatná výpověď, a to i na úkor formy. Není proto neumětelstvím folkových písničkářů skutečnost, že forma jejich výpovědi není tak virtuózně rafinovaná jako u Jiřího Suchého, že poetika jejich písňových textů nedosahuje a nemůže dosáhnout formální úrovně výbojů poezie určené ke čtení. Estetická funkce písně vzniká až ze součinnosti textu s hudbou (s melodií, rytmizováním, aranžmá, doprovodem, zpěvem), se vzezřením zpěváka, s atmosférou vystoupení... Všemi těmito prostředky současně píseň na recipienta dosahuje a vtahuje jej do svého světa.

V souvislosti s výpovědní hodnotou folkové písně je na místě uvažovat o její tak zvané srozumitelnosti. Je všeobecně známo, že píseň srozumitelná na první poslech se zanedlouho "oposlouchá", zatímco píseň s místy nedourčenosti dává posluchači prostor pro jeho fantazii, pro to, aby si do písně vložil vlastní, specificky podložené emoce. Pakliže autor písně denotát zašifruje a vymezí prostor konotovaným významům, uvádí u recipienta do pohybu jeho vlastní představivost (Robert Křesťan, Vladimír Merta, Oldřich Janota). Je ovšem fakt, že písničkáři prvoplánově srozumitelní, s pointou "jako když kopne kůň", jsou komerčně prodejnější (Jan Nedvěd).

Někde v této poloze se pohybovala dnes tolik diskutovaná političnost folkových písní. Posluchači šli na koncert u vědomí skutečnosti, že bude jiný než kultura prezentovaná masově komunikačními médii, školou, vnucenými společenskými organizacemi.

Takto naladěni byli ochotni vložit politický podtext i tam, kde původně snad ani nezamýšlel být. V insitní Hutkově písni "Kamna" - 1972 (melodie Štěpán Rak, text Zorka Růžová) text "kamnová příšera... *je celá zarudlá, všechny nás zničí*" vyvolal salvy spikleneckého smíchu a písničkář s diváky dýchal stejný vzduch protibolševické konspirace. Záleželo pouze na jeho morální odolnosti, zda toho nevyužil, využil či zneužil. Že úřední zakazy vystoupení jen posilovaly písničkářův věhlas novodobého Havlíčka, Havla, pronásledovaného barda, o tom se netřeba rozepisovat. Normalizační kulturní politika byla v tomto směru kontraproduktivní.

Folkový písničkář byl generačním fenoménem. Za svoje posluchače předkládal účty těm starým (kterak nevzpomenout svého času generaci Machara ve vztahu ke generaci Vrchlického), avšak nikoli rektoskopicky, jak bylo v 60. - 80. letech u nás ve všech ostatních oblastech života běžné. Folkový písničkář obsahem své výpovědi formoval svoji generaci, určoval její normu co do pozitiva i negativa.

Ocitujme si proroka folkové generace zkoumaných let Vladimíra Mertu z jeho knihy *Zpívaná poezie* (Panton, Praha 1990, str. 54 - 55):

"Nová generace si musí zodpovědět přinejmenším tyto otázky: Kdo jsme? Odkud a kam jdeme, co přebíráme, co zavrhneme? Za co bychom položili život, čemu bychom se naopak nepropůjčili ani pod hrozbou smrti, kam až jsme ochotni jít v boji kompromisů a idejí, v čem cítíme největší hrozbu, křivdu, nespravedlnost? Kdo jsou

naši učitelé, vzory, patroni, svatí, kde leží poutní místa? Jaké jsou rituály a obřady, jimiž demonstrujeme vnitřní soudržnost generace? Jak čelit neblahým vlivům, lákadlu konzumních hodnot, kariérismu, malomyslnosti, vážným otřesům a hrozbám? Jaký kontrolní mechanismus sebekriticky zavést? Jak se vypořádat se "zrádci generace"? Jaký trest přijmout, když jsem zrádcem já sám? Kde budou ležet meze otevřenosti vůči generaci, která nastupuje po nás?"

Je třeba si uvědomit, že takto - bezmála starozákonně - formuloval Merta úděl folkového písničkáře až po čtyřicítce svého věku, na zmoudřelém prahu folkového stařectví, zatímco písničkáři realizovali vše výše citované ještě takřka jako jinoši: Kryl napsal svoje vrcholné písně ve třidvaceti, Merta rovněž, stejně tak Hutka. Otázkou je, zda si odpovědnost generačního mluvčího tehdy uvědomovali, pakliže ano, jak se s ní vyrovnali, jak dlouho ji dokázali nést, zda připustili nebo nepřipustili svůj nevyhnutelně hořký konec.

Nosná generační témata české folkové písně 60. - 80. let byla nabíledni: volnost versus nesvoboda, válka versus mír, láska versus celý svět, kytara co erbovní symbol... to vše podtrženo společným jmenovatelem sebereflexe a jedinečného zážitku, to vše napájeno mýtotočným spodním proudem.

### **Poetizace v estetické výstavbě textů českých folkových písní 60. - 80. let**

Příliš artistní poetizace by od primárně chápané naléhavosti výpovědi odváděla. Navíc se u folkových písničkářů jaksí slušelo zhrdat formálním vzděláním, listováním poetikami a slovníky synonym: *Sám bezcenný a prázdný / jako kniha poetiky* (Merta). Jejich práce s jazykem a formální stránkou slova byla spíše intuitivní.

Do svých písňových textů nechali s oblibou vtrhnout mluvený svět, který se kontrastně odrážel od filozofujících reflexí, popisů a snových fikcí (*Povídál mi frajer Džou / jen žádný legrácky / jinak chytneš na bendžo / čestný čundrácký* - Nohavica, *Ale on směje se mi: Karle, hele / co bys pouštěl do gatí* - Plíhal). Kromě reprodukce mluvené řeči to bylo přímé oslovení lyrického objektu (*Ahoj slunko / tobě to teda dneska sekne* - Nohavica, *Viděl jsem tě, kouzelníku / samotného, na sobotním bále* - Třešňák, *Jano Jano Jano / hledej - zastav plyn* - Merta, *Moniko Moniko / jsem jen tvůj* - Kryl). Do textů písní pro dokreslení atmosféry a posílení zdání autentičnosti začleňovali úryvky rozhovorů sebe sama s lyrickým objektem (*Mezi sousty vyzvídal - / Tak jak se ti tu líbí? / já rozhodím ruce a povídám - / Ale to víte... - Třešňák*). Celé písně výhradně z dialogu zpíval Janoušek (*Vy, pane, doufáte, že se můžete zdarma bez pokuty vozit a zde ve voze bez cvaklé jízdenky být? / Ale to já přece vím, že se nemůžu zdarma bez pokuty vozit a zde ve voze bez cvaklé jízdenky být...*)

Hovorová stylizace je zdůrazněna užitím souřadících, zejména slučovacích spojek, aby tak byl navozen dojem spontánní, postupně nastavované a doplňované a prodlužované promluvy. Někde je toho ovšem využito rovněž k navození litanického charakteru písně (*a sám si hřeby ková / a král je křížový* - Kryl, *i sádrouvou bystu / i slova jež slýcháš / i vzduch který dýcháš / i radost / i slzy / i hlad* - Kryl).

U přímé řeči, byť stylizované, bychom čekali jako základní, bezpříznakovou vrstvu obecnou češtinu. Opravdu tomu tak je, avšak od ní se záměrně příznakově odráží kupř. funkcionářská pseudospisovnost uvedeného Janouškova rozhovoru s revizorem jízdenek v tramvaji, promluvy postav v písních Kryla, Třešňáka, Merty. Jinak jsou promluvy v textech folkových písní méně textařsky rafinovaných písničkářů

poznámenány v hláskosloví jevy typu *rozmazlenej, starý plány, blejská se, z rozmlácenýho kostela*, ve tvarosloví se objevují tvary jako *sed si na zem, lítaj nad zemí*, lexikum oplývá kromě prvků obecné češtiny rovněž dialektismy, slangem a profesní mluvou - ovšem těchto prvků využívají písničkáři nikoli pouze v promluvách. Vladimír Merta a později po něm Pavel Dobeš účinně pracovali s ostravským dialektem i profesním slangem, Merta spolu s Třešňákem navíc včlenili do své poetiky po textové i hudební stránce romský folklór.

Rovněž syntax prvků z mluveného světa je příznaková změnami v aktuálním větěném členění výpovědi, neukončenými větými útvary, vsuvkami.

Čeští folkoví písničkáři 60. - 80. let ve svých textech dokázali na pozadí spisovné i obecné češtiny využít rovněž knižní výrazy a archaismy, často v kontrastu s argotem (*postava oděná v ohni... dovedla proclastat celou výplatní pásku* - Merta, *lítý boj, truchlíci pozůstalý, prodychtit se* - Třešňák, *býti* - Plíhal). Pro estetické ozvláštnění stačilo v jednom verši opatřit úvodní adjektivum koncovkou obecně českou a adjektivum závěrečné koncovkou spisovnou (*Celej svět je náhle beznadějně šedý* - Plíhal).

Knižní výrazy a archaismy jsou typické pro poetiku Karla Kryla: *hodiv, pozorujíce, debatujíce, kterak, ačkoli, pročez, leč, rdí, čiši, civíme, toť, sedíce, trásti se, děsíce se, tkví, vůkol, byť...*

Poetizaci v estetické výstavbě svých písňových textů dosahoval Kryl účinnými významovými aktualizacemi, propojením nízkého s vysokým, abstraktního s konkrétním: *Když hrdost s prasaty / se váli na kompostě*. Jako jeden z mála písničkářů uměl napsat text i z pohledu ženy, hořce, drsně, o to kontrastněji pak vyzněla jímavá pointa - umocněná skutečností, že sám neměl děti: *Jsi kumpán tchořů nul a ničemu / a ve sněmu / si povídají štěkny / zes mužskej k ničemu jsi k ničemu / jsi k ničemu / - však děti děláš pěkný*. (Zde navíc ještě figury vzniklé opakováním: epizeuxis s epanastrofou.)

Právě v Krylově případě se markantně projevilo, jak textařské dílo opírající se o jazyk, tedy o jev historicky proměnlivý, podléhá snadno proměně. Jevy, jež byly Krylem míněny jako esteticky účinné (kupř. expresivita některých jeho pojmenování), mohou zamýšlené účinnosti pozbyť. Naopak zase mohou nabýt estetické účinnosti složky, jež původně nebyly míněny příznakově, avšak vzhledem ke změně jazykového citění je obecný úzus doby Krylova mládí pocíťován jako cosi nezvyklého.

Folkoví písničkáři poetizovali své texty rovněž parafrázemi, odkazy, významovými přesahy mezi jednotlivými verši (to ovšem jen zřídka, aby nerozbili formální pravidelnost plynoucí z dominující hudební složky), porušováním gramatických kategorií, metaforami... A pochopitelně především možnostmi, které poskytuje rým. O tom všem jsme ale podrobně pojednali v předchozích textových analýzách.

Dodejme na závěr téhle kapitoly zajímavost, v níž se konfrontuje ukončování veršů slovy významově slabými v české poezii a v textech české písně:

*mě tam vábí*

*komickoteskný pocit jen* (Machar)

*jak jen se dotknu jich*

*se mění v dlani mi* (Gellner)

*neměj mi to za zlé že*

*patřím k části mládeže (Vodňanský)*

*komediant neví že*

*zaměstnává chřestýše (Merta)*

Ukončení verše je nenucené, závěrečná veršová kadence oslabená, o to větší prostor pak zůstává pro hudební ztvárnění.

Již definitivně poslední poznámka této kapitolky: Jako byla před lumírovci oblíbená rýmová dvojice *láska - páška* (srovnej Janouškovo parodické využití ve sloce o veršujícím pubescentovi: *láska - praská*, píseň "Je to možný, tohleto?"), jako lumírovci milovali rým *láska - maska* a jako se u Máchy některé rýmové dvojice mnohonásobně opakují (*stín - klín* údajně dvacetkrát, *zář - tvář* údajně devatenáctkrát), rýmové dvojice charakteristické pro některého námi zkoumaného písničkáře či pro českou folkovou píseň 60. - 80. let jako celek se nám, žel, nalézt nepodařilo. Zanedlouho se toho však jistě dočkáme pomocí počítačového zpracování.

### **Původní folková píseň v českém kontextu**

Folková píseň (folk song) byl původně v angličtině výraz pro jakoukoli lidovou píseň, specifitější význam se datuje od 40. let. V té době vystoupilo v Americe několik sběratelů, folkloristů, kritiků a písničkářů, kteří se snažili oživit starší lidové písně a doplnit jimi repertoár společenského zpěvu. (Podobné snahy lze pozorovat i v našich zemích někdy na rozhraní 18. - 19. století v písňové tvorbě a folklórní zpěvnosti.) Začínající hnutí v Americe podpořily i některé gramofonové společnosti a na sklonku 50. let se objevily nahrávky těchto aktualizovaných lidových písní v hitparádách.

Důležitou úlohu v uvedených snahách sehrál Archív amerických lidových písní v Kongresové knihovně města Washingtonu. Seskupili se kolem něj studenti folkloristiky a etnomuzikologie, kupř. i Mike Seeger, nevlastní mladší bratr slavného písničkáře. Když tyto mladé lidi přestalo bavit kopírovat lidové písně z archívu, vydali se sami do terénu. John Cohen kupř. natočil v chudé hornické oblasti Kentucky neuvěřitelně otřesné a zároveň jímavé záběry, zobrazující místního lidového zpěváka Roscoe Holcoma, hudební bohoslužbu v horalském kostele a vystoupení dobových hvězd (Monroe a Blue Grass Boys) na pódiu v městečku Harlan.

Hledání nových písničkářských talentů soustředil především Newport Folk Festival, kde se roku 1963 objevil i Bob Dylan. O rok později byl právě zde Dylan vypískán, neboť přišel na pódium v kožené bundě a hrál na elektrickou kytaru. (Opět se nabízí srovnání s podobnými skandály na našich domácích Portách, ovšem s pověstným desetiletým zpožděním.) Postupně písničkáři opouštěli oblast tradiční lidové písně a začali skládat písně vlastní, většinou angažované či protestní.

Folksongové hnutí se přeneslo do Evropy, nejdříve do Anglie, kde zazářil Donovan, který začal folkovou píseň orientovat směrem k moderní populární hudbě. Po Anglii přišla na řadu i ostatní Evropa včetně Československa.

U nás se během 60. - 80. let ve folkové písni vytvořily dva základní proudy směřování. První tendoval k aktivitě společenského zpěvu, písničkář zpíval spolu s návštěvníky vystoupení úpravy již takřka zapomenutých lidových písní, a pokud zpíval rovněž písně svoje, nezdůrazňoval autorství, spíše se propadal do anonymity a

usiloval, aby se jeho písně staly součástí běžně zpívaného repertoáru (Hutka). Směr druhý inklinoval ke koncertnímu provozování, povětšinou jako kontrapunkt soudobé populární hudby (Merta). V uvedených letech spočívalo u nás specifikum obou směrů ve zdůraznění mimoestetické funkce společensko-politické. Specifika folkové písně v našem domácím kontextu jsme již podrobně rozebrali v předchozích kapitolách, proto se jimi zde již nebudeme znovu zabývat.

### **Básnické inspirace a zhudebňování poezie**

Hudební složka písně, hlavně její rytmika, podstatně ovlivňovala text, ten v důsledku toho inklinoval k větší pravidelnosti, než jaká byla obvyklá u poezie té doby. Uvedená zákonitost platila bez ohledu na skutečnost, zda hudba vznikla na původní text či naopak, písničkáři však povětšinou tvořili text současně s hudbou, proto ve folkové písni je hudba tolik srostlá s textem.

Docházelo-li u folkových písničkářů k dodatečnému zhudebňování již napsané poezie, vybírali si z básnické tvorby rytmicky sevřenější záležitosti, inklinovali k autorům v tomto směru snáze zhudebnitelným.

Kryl jiné básníky nezhudebňoval, napsal-li však kupř. "Baladu Manoně", parafrázoval a citoval celé pasáže původní předlohy: *řekne až procitne / že mě sem nezvala / ústa až poskytne / přečtu jí z Nezvala / Manon je motýl / Manon je včela / a že ji nepustím / i kdyby chtěla (...) že Manon je motýl / Manon je včela / Manon je růže / hosená do kostela / Manon je motýl / Manon je plavovláska / Manon je první / a poslední má láska / Manon je první / a poslední můj hřích / nepoznat Manon / nemiloval bych / ach Manon / Manon / Manon... Až z melodie písně, z jejího hudebního doprovodu, z Krylova zpěvu a v neposlední řadě z jeho mimiky a z jeho osobnosti se mohl recipient dohadovat, je-li píseň myšlena vážně.*

Vladimír Merta naopak zhudebňoval poezii systematicky: Chlebnikova, Josefa Čapka, Rimbauda, Horu, Ortena, Šiktance... Jeho magnetofonová kazeta *Struny ve větru* je věnována výhradně zhudebněné poezii. Podle předpokladů by měl dodatečně zhudebněný básnický text nazpíváním získat nový rozměr, další estetickou kvalitu. Zajisté tomu tak i je. Zůstává ovšem otázkou, zda nová estetická kvalita převyšuje kvalitu původní, jež byla přítomna v textu samém.

Sám Merta k tomu říká: "Rozdíl mezi písňovým textem a poezií je v tom, že u písně musí dojít k chemické reakci mezi sdělením, textem a melodií, a to všechno musí být u folkového písničkáře navíc umocněno charizmatem jeho osobnosti." To je výstižné, jenže jsme toho názoru, že právě u Merty k výše zmíněné chemické reakci při jeho zhudebňování poezie v dostatečné míře nedocházelo. Ať již se s jednou básní trápil celé týdny nebo ať improvizoval přímo na jevišti - takto např. celý večer zpíval z právě zakoupené knihy básně Roberta Gravesa. Vlastní síla Mertova folkového písničkářství nejspíše spočívala v optimálním propojení jeho levé a pravé mozkové hemisféry, tj. k propojení jeho nesporného intelektu s intuicí. Někde tady jsou zdroje nadčasovosti písně v předchozí části interpretované písně "Chtít chytit vítr" - proto jsme se pokoušeli uchopit píseň kromě běžného poetického a muzikologického aparátu rovněž metodami počítačové statistiky a hlubinné psychologie.

O vztahu písňového textu k básni se ve sborníku *Nebýt stádem Hamletů* vyjádřil rovněž Jiří Dědeček (str. 73 - 74): "Text písně je pro mě pochopitelně ze všeho nejdůležitější. Nejsem hudebník, jsem s odpuštěním básník. Jako takový jsem

formalista - dejte mlhavému nápadu pevnou formu, obsah už se dostaví sám. Dostaví se děj, filozofická hloubka nebo pointa zrodí se ze hry s formou. Např. "Za trochu lásky" nebo "Holky z ČKD". Obě uvedené písničky vznikly opravdu jen a jen na základě nadšení z rýmů a slovíček, teprve později se dostavilo poznání myšlenkových protikladů, eventuálně paradoxů. Nejsou podloženy žádným skutečným zážitkem.

Melodie písně je pro mne opravdu druhotná, Dylana v originále neposlouchám, Cohenovi se snažím především rozumět. (...) Mám rád klasickou českou poezii. Pravidelnou a rýmovanou. Mimo Tomana miluji české symbolisty. A Kollára a Havlíčka a Nerudovy básně a Máchu. Ale Tomana umím dodnes skoro celého zpaměti. A hodně z Gellnera. A mnohé - považte - z Viléma Závady, já za to nemůžu. A Bezručě mám rád. Až se divím, jak málo se škole podařilo mi povinné básníky zošklivit. (...) Rád poslouchám madrigaly a zvláštním způsobem mne rozechvívají party pro operní alt. Nejradši mám Verdiho a Dvořáka. Mým nejkrásnějším filmem je Noc svatého Vavřince od bratří Tavianů (Němci jsou poráženi, prchají, autobus bez pohonných hmot táhne hornatým italským venkovem vyhublý kuň a podle něho kráčí zanedbaný německý voják bez čepice, s fialovými kruhy pod očima, a školeným hlasem zpívá Verdiho Rekviem...)."

Jiří Dědeček formuloval uvedené sdělení se směsí pro sebe typické přímočarosti, ironie i sentiment maskující sebeironie. Opravdu nebyl hudebník, nebyl dokonce ani kytarista. Bohužel nebyl ani zpěvák (z námi analyzovaných písničkářů by jako opravdový zpěvák rozsahem, témbrem, výrazem i technikou obstál pouze Karel Kryl). Dědeček byl chabě zpívající básník, intelektuální bavič, pohotově reagující diskutér. Navíc byl ovšem člověkem pravdomluvným, čestným, dochvilným, člověkem, který dostal svým závazkům. Pakliže se sám dodatečně označuje za formalistu, může na tomto tvrzení být kus pravdy: z našich folkových písničkářů je po Krylovi v textech formálně nejsevřenější a nejkonzervativnější. Za jeho ironií ovšem vycítíme soucit, příkladem je třeba právě zmíněná píseň "Holky z ČKD". Otec dvou dcer by ani nemohl jinak.

Jestliže byla melodie písně pro Dědečka druhotná, pak je (snad ještě spolu s Třešňákem) ve folkové branži výjimkou. Uvedme si, co o tom soudil Karel Kryl: "Melodie není v písni druhořadá, nýbrž prvořadá či rovnocenná textu. V šansonu převládá text, v pop-skladbě melodie. Ideální stav je, když se melodie a text vzájemně inspirují, když text je frázován melodií a melodie textem."

Z výčtu Dědečkových básnických vzorů lze doložit oprávněnost naší předchozí teze, že písňový text tíhne k sevřenosti a jasnější pointovanosti než báseň. Jestliže si písničkář vybíral ke zhudebnění básnický text, hledal rytmicky sevřený tvar. Ze Skácelovy poezie kupř. existuje několik folkových verzí "Písně o nejbližší vině" jednoduše z toho důvodu, že forma je skutečně písni, jak autor proklamuje v názvu, zárodek hudebního nápadu je vtělen již v textu samém. Je pochopitelné, že během zhudebňování se z magie slov, skrytých významů, zámlk, podtextů, biblických odkazů, moudravláčků, časových i prostorových napětí vynořuje něco, co oslovuje právě folkového písničkáře a skrze něj potom druhotně i jeho posluchače. Přesto je Skácelova "Píseň o nejbližší vině" především básní, její významový rozměr je primárně určen k intimní, zrakem vnímané kontemplaci.

## **Fixování folkových písní na hudebních nosičích**

Je důležité zmínit problematiku fixování folkových písní na hudebních nosičích. Právě důležitost této činnosti pochopila svého času Kongresová knihovna města Washingtonu. U nás, jak již řečeno, začalo amatérské natáčení folkových koncertů v sedmdesátých letech, pokoutní nahrávky byly však velmi nekvalitní a i po nejmodernější digitální úpravě jsou použitelné sotva ke studijním účelům. Nečetná oficiální singlová a albová diskografie byla poznamenána cenzurními úpravami textu a vinou režisérů nahrávání učesána k líbivé neautentičnosti. Ryzí folkoví písničkáři na podobné zásahy nepřistoupili, takže na dobových oficiálních nosičích je pouze jakýsi pseudofolk. Po roce 1969 začala existovat diskografie exilová, dnešnímu běžnému badateli takřka nedostupná. Hudební oddělení Univerzitní knihovny v Brně nevlastní z podobných materiálů téměř nic, o málo lépe je na tom gramofonový archiv brněnského rozhlasu.

Od roku 1990 vznikly soukromé hudební vydavatelské společnosti, jimž však šlo především o zisk. Překotně byly vydávány folkové nahrávky nejrůznější kvality a původu, aniž by byla brána v potaz autorská práva. V důsledku toho začalo docházet k soudním sporům členů bývalého sdružení Šafrán (kupř. Merta versus Hutka), psychicky usmýkán byl soudními tahanicemi rovněž Karel Kryl. Po jeho smrti došlo k více než problematickým vydáním kompilací *Ocelárna* (Monitor 1994) a *Australské momentky* (Monitor 1995). Již předtím jejich australský vydavatel George Simak - před odchodem do exilu Jiří Šimák - vydal bez autorova souhlasu album *Dopisy* (Bestia 1992), do něhož byl dotočen rockový doprovod. Karel Kryl ještě za svého života svěřil výhradní práva k vydávání svých nahrávek firmě Bonton (ve smlouvě je pravděpodobně zakotveno i vydávání textů písní, neboť při přípravě sborníku *Nebýt stádem Hamletů* jsme na Krylovu radu museli do tiráže výslovně napsat, že kniha je určena pouze ke studijním účelům Masarykovy univerzity a nebude prodávána na knižních pultech).

Po smrti Karla Kryla firma Bonton chystá na kompaktních discích vydat kompletní písničkářské dílo tohoto autora (podobně, jako nakladatelství Torst jeho sebrané spisy). Edice byla svěřena Mgr. Jiřímu Černému, je tedy předpoklad důstojného vyznění tohoto počínu. Problematickým se kupř. jeví vyhledání takového živého koncertního záznamu, jaký by Karla Kryla co nejlépe dalším generacím vnímatelů přiblížil (dát přednost technické dokonalosti nebo spontánnosti?).

Naznačené problémy se v současné době posouvají jinam. Studiové nahrávky se čím dál více odlišují od nahrávek pořízených při živých vystoupeních, videozáznamy a televizní záznamy koncertů jsou často režijně a střihově upraveny v intencích videoklipů, folk stále více prorůstá do populáru, rocku, adaptací lidové písně, stává se součástí zábavného průmyslu se všemi jeho klady i zápory. Nejspíše tím však ztrácí to podstatné, co jej odlišovalo od mediálního hemžení. Vždyť v nejnovějším Akademickém slovníku cizích slov (Academia, 1998) je termín "folk" charakterizován ve svém původním slova smyslu následovně: *amatérská tvorba písní a jejich provozování, amatérské písničkářství* (str. 236).

## **K problematice komplexní hudební analýzy folkové písně**

Komplexnost hudební analýzy folkové písně je zatím záležitostí budoucnosti (byť blízké budoucnosti) a souvisí s využitím analyticko-statistických metod. (Zatím jsme v této práci pokusně užili statistické vyhodnocení četností lingvistických jevů zkoumaných folkových písní - viz poznámky za interpretacemi jednotlivých autorů -

a srovnání procentuálního zastoupení lingvistických jevů v textech interpretovaných písní.) Jak upozorňuje Miloš Štědroň, "přepis jakékoli hudební posloupnosti do řeči čísel dává naději nahlédnout jiné proporce, než jaké nabízí pouhá hudební analýza". Podotýkáme ovšem, že k vyhodnocení podobných údajů je třeba teoretické i praktické erudice v několika oborech.

Analyticko-statistické metody začaly být užívány v rámci matematické povahy hudby již od prvního nástupu počítačů v USA a postupem času se tento původně módní trend u hudebních teoretiků i praktiků vžil. Lejaren Hiller z illioisské univerzity jistě netušil, kolik aplikací (dnes zejména v rámci systému MIDI) vyvolá.

Soudíme, že zmiňované analyticko-statistické metody by mohly být s úspěchem použity při zpracování souboru hudebních dat české folkové písně 60. - 80. let XX. století. Předpokládalo by to ovšem nezměrnou práci při prepisech písní do zvoleného systému. Nynější prepisy klasickým způsobem stále ještě nejsou normativní, písničkáři své opusy zpívali v jiných tóninách, než v jakých jsou následně předkládány laické hudební veřejnosti, folkoví autoři namnoze neznali noty, přeladňovali nástroje, improvizovali, odhlédnuto od již několikrát zmíněných hudebních i textových variantů.

Volba metody zpracování by tedy musela být poplatná povaze zkoumaného materiálu, což závisí rovněž na invenčnosti analytiků. Troufáme si podotknout, že na Fakultě informatiky Masarykovy univerzity jsou lidé schopní zvládnout tento úkol. Jenom na okraj: Mikuláš Piňos vystudoval hudební kompozici na JAMU a v příštím školním roce dokončí na FI MU studia informatiky, bývalý děkan fakulty prof. Zlatuška folkové hudbě mimořádně rozumí, řada nynějších učitelů fakulty absolvovala semináře folkové hudby a stále zůstává v kontaktu s právě probíhajícími semináři. Z výše uvedených skutečností vyvozujeme, že náročnost hudební analýzy českých folkových písní 60. - 80. let by nebyla neřešitelným problémem, spíše by nastal problém odmatematizovat analýzu a z množství dat vyvodit smysluplné závěry.

Nejnáročnější, avšak současně nejlákavější se pro pokračovatele této práce jeví sémiotická analýza českých folkových písní 60. - 80. let, analýza jejich významu. Její náročnost překračuje dřívější pokusy o objasnění vztahu mezi významem a proporcí, usiluje postihnout jedinečnost a neopakovatelnost aktu tvorby, skrze něj se pak dobrat šifry k rozluštění hudební podstaty folkové písně. Což bude zajisté záležitost nesmírně subtilní, postihující základní význam komunikace v umění. Domníváme se, že experimentální výboje české folkové hudby by mohly vycházet z poetických inspirací atonality a hudebního expresionismu, z introvertního popisu vnitřního světa, ubírat se nadále cestou, již naznačuje tvorba Janoty, Bittové, Voňkové, v jistém smyslu i Merty.

### **Básníci písničkáři a tištěné folkové texty**

Vztah folkových písničkářů k básníkům a naopak byl vždy choulostivý. Básníci vycházející v nákladu několika set výtisků nemohli odpustit písničkářům mnohatisícové náklady hudebních nosičů a z toho plynoucí finanční odměnu, folkoví písničkáři na oplátku záviděli básníkům jejich místo v čítankách a oficiálních antologiích. Tvrdíme to u vědomí skutečnosti, že by něco podobného ani jedni, ani druzí sotva připustili.

Bob Dylan se jako první vedral do čítanek a univerzitních seminářů textologie, magazíny kolovala jeho fotografie, která v jogínském posedu drnká na kytaru vedle Allena Ginsberga u hrobu Jacka Kerouaca.

Neúspěšný básník tří knižních propadáků Leonard Cohen prorazil na světové úrovni svým prvním písňovým albem.

Naznačili jsme ovšem situaci v demokracii, nikoli socialistické demokracii.

V našich poměrech se tiskařské černě svých textů sporadicky dočkal klasik Jan Werich, když se ovšem předtím lidsky nedůstojně na patřičných místech pokál, zdůvodnil svoji pokrokovost a zapřel Jiřího Voskovce. Zdatně si vedl Jiří Suchý: sbírky *Klokočí* (1964), *Motýl* (1965), *Pro kočku* (1968), souborné vydání předchozích sbírek s názvem *Písničky* (1969) a na rozloučenou s demokratickým jarem *Růže růžová* (1971). Vydání uvedených textových sbírek spolu s deskami Semaforu a vůbec seznámení s celou jeho poetikou mělo nesmírný vliv na celou naši kulturu, folk nevyjímaje.

Texty folkových písní našich i zahraničních v 70. a 80. letech kolovaly výhradně v prepisech a samizdatech, tu a tam se do oběhu dostalo propašované exilové vydání. Podobně tomu bylo s hudebními nosiči. Čestnou výjimkou z roku 1980 byla kniha *Víc než jen hlas* (Práce, vydavatelství a nakladatelství ROH, Praha), v níž se ve formě prémie knižní edice Kamarád dostaly v nákladu 96 000 kusů (sic!) ke čtenářům tendenčně upravené medailonky a přebásněné texty písní osobností folku za železnou oponou. Naši čtenáři mají knihu dosud ve svých knihovnách a mohou si v ní znovu osvěžit jména jako Paul Simon, Jacques Brel, Bulat Okudžava, Leonard Cohen, Joni Mitchellová, Donovan a Bob Dylan.

Až na samém sklonku 80. let se některá nakladatelství odvážila prosadit a vydat písňové texty na pomezí poezie a folku, pro jistotu pouze zahraničních autorů, kupř. knihu *Vladimír Vysockij* (Lidové nakladatelství, vydavatelství Svazu československo-sovětského přátelství, Praha 1988, přeložila a uspořádala Jana Moravcová) či knihu *Klejme píseň dokola - Georges Brassens* (Panton, Praha 1988, přeložil a uspořádal Jiří Dědeček).

Od roku 1990 se začaly objevovat textové i písňové sborníky nejrůznější kvality a provenience. Vladimír Merta kupř. ve svém nakladatelství ARTeM zušlechtil, doplnil a vydal původně Zárybnického-Houly samizdat pod názvem *Narozen v Čechách - texty 67 - 89* (ARTeM, 1992) a o rok dříve knížku svých básní a fotografií pod názvem *Nebud' nikdy sám* (ARTeM, 1991).

Verše v uvedené knize deklarované jako básnická sbírka Merta pochopitelně upravil oproti textům otištěným ve sborníku svých písní. Srovnajme pro zajímavost titulní báseň - píseň "Nebud' nikdy sám":

Hned ve čtvrtém verši úvodní sloky básnické verze zamrzí čtenáře tisková chyba, kdy u reflexivní slovesné podoby písňového textu *omotával si* je v básni chybně vytištěno *omotával jsi*. Rozporné chápání on versus ty není z kontextu zcela zřejmé, neboť báseň i písňový text postrádají interpunkci (až na tečku na konci každé sloky v básni).

Ve druhé sloce písňového textu užívá Merta tvarů *jsi měl, ty jsi*, ve druhé sloce básně písňový tvar *jsi měl* autor stahuje na *měls*. Soudíme, že z hlediska snazší výslovnosti je vhodnější písňový tvar *poslední slovo jsi měl vždycky ty*, z hlediska tichého čtení snad obstojí i tvar stažený, tedy *poslední slovo měls vždycky ty*. Avšak vzhledem k

tomu, že výpověď je nesena ve spisovné rovině, stažený tvar v básni nepovažujeme za nevhodnější úpravu estetické příznakovosti.

Verše následujících slok jsou v písňové verzi rozděleny vždy na dva poloverše, což nám nepřipadá funkční, neboť postrádají vnitřní rým, a co je daleko podstatnější, hudební rytmus jde přes ně, melodická linka je nadkružuje.

V posledním verši čtvrté sloky je upraven slovosled:

*a magnetofon za nás jako my falešně zpíval* (píseň)

*a magnetofon za nás falešně jako my zpíval* (báseň)

V prvním verši sloky šesté je substantivum *dní* písňového textu nahrazeno v básni podstatným jménem *chvil*, což se jeví být vcelku logickým. Poslední verš téže sloky je v básni rozšířen o dimenzi nedokonavosti: *jakoby někdo zpíval* - píseň, *jakoby někdo stále stál a zpíval* - báseň.

Pomineme-li další drobné interpunkční nuance, kupř. nahrazení pomlčky třemi tečkami (zrovna tato změna však s sebou nese i sémantický posun), je v Mertově pojetí text písňově takřka totožný s básní.

Co však píseň od básně podstatně odlišuje, to je hudba, jež vznikala nejspíše souběžně s textem a dodala mu ono kýžené vnitřní pnutí postřizitelné právě jen vokální recepcí, to je netradičně vedená melodická linka, to je neopakovatelný kytarový doprovod, to je autorův neškolený hlas s deformovaným tónem a vadnou výslovností retnic, to je jeho naléhavé zdůrazňování textových point. To je celá jeho autorsko-interpretáční osobnost, ve vzácných chvílích souznění s publikem stále ještě charizmatická. To je jeho průlom ve folkovém textování směrem k volnému verši.

Podobné je to i s básněmi Karla Kryla. Podotýkáme výslovně, že s básněmi, nikoli písňovými texty. Antonín Brousek v doslovu Krylovy sbírky *Zbraně pro Erató* přesvědčivě dovozuje plnohodnotnost Kryla jako básníka. Rádi souhlasíme. Kryl ve svých básnických sbírkách měl co povědět a vyslovil to svrchovaně. Snad až příliš dokonale. Jako klasik, který spíše mrazí, než aby hladil, který byl dokonalým mužem slova již jako mladík, žel formálně se dál již nevyvíjel. Avšak kdo Kryla na vlastní uši slyšel zpívat nebo recitovat, ten ví, že jeho síla byla ve vyřčeném, nikoli napsaném slově. Karel Kryl bude vždycky spíše poslouchán než čten.

Obdobné je to u ostatních českých písničkářů 60. - 80. let.

Janouškovy zhudebněné básně jsou skvělé, ačkoli toto tvrzení jde jakoby proti jeho naturelu. Je to nejspíše odvrácená poloha etablovaného baviče, která soukromý odraz sebe sama nachází třeba v Holanovi. Vydávat Janouškovy texty netřeba.

Tištěné texty-básně Vlastimila Třešňáka rovněž zdaleka nedosahují účinnosti jeho expresivní vokální interpretace, vydány v *Plonkové sedmičce* mají v kontextu naší poezie své opodstatnění, autorovy spojovací texty je však třeba brát s notnou rezervou.

Jaromír Nohavica zase disponuje schopností vyzařovat při zpěvu svých vlastních písní i překladů Vysockého či Okudžavy cosi z neokázalé velebnosti praslovanských strážců posvátných hájů - pokud je disponován. Jeho texty na papíře však zůstávají pouze potlačeným papírem.

Jiří Dědeček je opravdu spíše básník nežli písničkář. Jeho písňové texty, básně, fejetony "*a jiné kdy*" si stojí za to přečíst, případně si o nich s autorem na živém vystoupení podebatovat.

Karel Plíhal nadřadil formu své výpovědi nad obsah. Jeho zvířátka jsou v bajkách mravoučně milá, dají se slyšet i číst.

Písň Jaroslava Hutky lze pouze vyslechnout jako insitní dobový dokument.

Opakujeme znovu, že báseň a tištěný text folkové písničky znamenají dva rozdílné fenomény, ač oba jsou fixovány na papíře a ve verších. Inspirují se navzájem, mohou spolu dováděivě skotačit, mohou na sebe žárlit, mohou na sebe žalovat. Jako adoptivní rodiče či pěstouni bychom je měli citlivě vnímat - každého po svém. Jako bratrance a sestřenici, promineme-li to kulhající přirovnání.

### **Osobnost folkového písničkáře**

Označením folkový písničkář v této práci nazýváme umělce, kteří jsou autory hudby i textu písničky a kteří současně svoji píseň s vlastním nástrojovým doprovodem zpívají, přičemž ty z nich, jejichž tvorba i interpretace jsou spojeny s některou skupinou (byť ryze folkovou), jsme do naší studie z technických důvodů nezahrnuli. Zamysleme se nyní nad tím, co v 60. - 80. letech u nás činilo z folkového písničkáře člověka hodného pozornosti posluchačské a nyní následně i badatelské.

Pouhý součet dovedností textařských, skladatelských, aranžérských, hráčských a pěveckých to jistě nebyl. Nebyla to ani fyzická krása, účes či oblečení - třebaže každý z vyjmenovaných faktorů měl v úhrnu svoji váhu. Vždyť víme, že nadání v jedné oblasti bývá téměř zpravidla kompenzováno jistou nedostatečností v oblasti jiné. Český folkový písničkář 60. - 80. let musel být v protikladu ke standardizované kolektivní masovosti především jedinečnou osobností, obdařenou navíc v očích svých recipientů charizmatem.

Dnešní mladá generace již sotva pochopí, v jak schizofrenním psychickém ovzduší se tehdy žilo. Jedno se říkalo doma ("Ale pozor, to si říkáme jenom mezi sebou, ne abys to profláknul ve škole!"), něco zcela odlišného tvrdila soudružka učitelka, opět něco úplně jiného povídali kamarádi v partě. Lidé museli od nejtěplejšího dětství pozorně střídat role, být pokud možno průměrní, nenápadní, "nepouštět si pusy na špacír". Programově od nich byly rodiči i vychovateli z profese odsekávány byt i nejmenší výhonky rašící osobitosti, neřku-li osobnosti. V Andersenově pohádce spolu se svými spoluobčany na povel jákali nad novými šaty soudruha krále.

Duševní celost schopnou odporu a nadanou vnitřní silou hledali tudíž mladí lidé mimo oficiální struktury a někteří ji nacházeli právě v osobnosti folkového písničkáře. Adorovali jej, projíkovali do něho svoje archetypální ideály hrdinství bez bázně a hany, domnívali se ve folkovém písničkáři nalézat svého guru, svého náhradního otce, učitele, kamaráda do nepohody, zpovědníka, někoho, kdo za ně nese na svých bedrech kontinuálnost neoficiální kultury... Netušili, jak zoufale musí být takový člověk osamělý.

Folkový písničkář, byl-li práv toho označení, uvedenou roli nesl. Na vystoupení vyzařoval energii, stavěl na odiv svoji člověčí zranitelnost a současně cizelované brnění rytíře, byl nonkonformní, rezonoval emoce generace a navíc je dokázal zformulovat - pateticky či s humorným nadhledem, při tom všem zůstal svůj, neztrácel peť autentičnosti. To ovšem znamenalo se na vystoupení připravit,

koncentrovat na ně všechny svoje duševní i psychické síly. Na případných polosoukromých večírcích po vystoupení jevit se pak namísto hrdiny jeviště jako vyždímaná troska človíčka. O fungování v rodině se netřeba zmiňovat.

Co víc: Folkový písničkář věděl, že i po tom nejskvělejším vystoupení zanechá svoje posluchače v marasmu doby a místa. Že noblesní neopakovatelnost psychického prolnutí posluchačů a jej - ono spojenectví vzdoru i naděje - vyšumí. Že připustí-li administrativa, pak začne popozíří jinde znovu s týmiž předpoklady i konci. Opakujeme - klasický folkový písničkář 60. - 80. let u nás byl vnitřně propojen s mnoha sympatizanty, "byl s lidmi a lidé byli s ním", avšak byl až v biblickém slova smyslu sám.

Osobnost skutečného folkového písničkáře byla činem největší životní odvahy, byl to jeden z nejvyšších úkolů, které si před sebe člověk tak za tak zvané normalizace mohl postavit. Tady někde spatřujeme v daných letech smysl působení Kryla, Merty, Třešňáka, Nohavici. U vědomí rozporuplnosti jejich osobních dispozic, osudů.

Naši folkoví písničkáři 60.- 80. let vychovávali svoje posluchače - snad cíleně, možná i nevědomky - k přitakání individualitě jsoucího, což patrně byl i je největší úkol, jaký si před sebe moderní (viz výše) duchovní svět postavil.

Jejich osobní charisma bylo vyvolením a současně prokletím, nebyli stádní (byť pracovali namnoze s davem), pro ně samotné neexistovalo konejšivé slovo. Jistě: byli svým způsobem šťastní, museli být, jinak by neunesli tíhu dobrovolně neseného břemene. Avšak za toto štěstí drazé platili. Zejména první z nich - Kryl, Merta, Třešňák.

Zpochybněme uvedené tvrzení názorem, že si naši dřevní folkoví písničkáři s vědomým mravním rozhodnutím zvolili svoji cestu. Nikoli konvenci. Nerozvýjeli tudíž cosi pochybného na úkor své vlastní celistvosti. Kdyby tomu bylo tak, nesli by odpovědnost za sebe, případně za svoji rodinu. Oni ale odpovědnost třímali za generaci, za cosi nadčasového. Dopustili se odbočení z hlavní třídy dějinného vývoje (proklamovaného v čítankách), upadli do prorockého podivínství. To nebylo naslouchání hlasu na poušti. To nebyl ani zápas Jáкова s andělem. Byl to pragmatický, denní zápas s hromadnou dopravou, s ojetým automobilem, s již mnohým ani nepocitovanou zhovadilostí navenek jsoucího, formálně fungujícího jakoby jsoucná, byl to zkrátka zápas předem marný, vždyť - přiznejme si - kdo věřil ve zvrát toho všeho v horizontu svého života. Folkoví písničkáři věřit museli, měli to v popisu své práce.

Politický i psychologický zvrát nastal někdy na přelomu 80. - 90. let. Tehdy výkonní úředníci komunistického establishmentu vytušili, že dějinná pravda (necht' je nám odpouštěn tento problematický pojem) nejspíš není ukryta v jejich výkonných pokynech, ale snad a možná spočívá někde jinde. Bylo to patrné z vedení výslechů, z jednání s provinilci porušivšími scénář schváleného pořadu. Kupř. Nohavica měl usnadněn onen příznačný průsmyk mezi ještě povoleným a oním, co již tolerovat nelze. Pakliže se někdo podepsal pod odsuzující článek v byť i pouze regionálním tisku, byl brán v komunitě obce za škůdce, případně za hlupáka. Nohavica z naznačené mravní pozice nesporně těžil, nemohl netěžit, byť snad nechtěně, neúmyslně.

Do osobnosti folkového písničkáře si jeho posluchači podvědomě vkládali rovněž démonické atributy, jakými byli od nepaměti obdařeni hrdinové. A folkoví písničkáři to svým posluchačům stvrzovali autostylizacemi v písních typu Nohavicova

"Darmoděje" či Mertových "Pomerančů Hieronyma Bosche", projekcemi typu Krylova "Divného knížete".

Naznačená iracionalita povolání folkového písničkáře jako by souzněla s vnitřním povoláním, s hlasem nitra, jež volá. Což nebyl Jaroslav Hutka prostým rybářem, povoláním zpívat takřka starozákonně proti psychické epidemii normalizace? Jeho poslání českého dítěte květin mělo obdobu v náboženství lásky, v potulném kazatelství, jakého by akademicky vzdělaný člověk nejspíše nebyl mocen. Hutka se dokázal zaposlouchat dovnitř, do hlasu svého nitra.

Mytologické osvícení, symbolické znovuzrození hrdiny ozářeného sluncem vycházejícím nad temnotami vod, i tohle lze vysledovat v textech zkoumaných folkových písní, třeba hned v Mertově "Chtít chytit vítr": *Luk noci se napnul z vody se slunce zvedlo / podruhé potkat můj stín se mi nepovedlo*. Osobnost našich folkových písničkářů v letech nesvobody kromě všech naznačených souvislostí navíc předpokládala rovněž pokoru, mravní kompenzaci jejich všestranného talentu, charizmatu a duchovní nepodlehlosti. Nebyli to nietzscheovští nadlidé typu hraběte Monte Christa ani androgynní supermani typu ani žena-ani muž, ani běloch-ani černoš, ani mladý-ani starý. Prostřednictvím svých písní podávali ruku svým posluchačům - zneuctěným arogantní mocí, hledajícím lidství.

### **Folkové publikum a psychologie jevištní komunikace**

Simon s Garfunkelem ve vzestupném oblouku své písničkářské kariéry zpívali výhradně v kolejích a vysokoškolských aulách pro studentské posluchače. Rovněž každý český folkový písničkář potvrdí, že pro vysokoškolské studenty se zpívalo nejlépe. Bylo to homogenní publikum co do věku, úrovně i zaměření vzdělání, navíc studentská komunita na kolejích vytvářela specifickou subkulturu (v prvním ročníku se do města sjížděli jelimánci z nejrůznějších částí země a cizímu prostředí čelili společně, postupně si jejich společenství vytvořilo vlastní tradice, návyky, způsob komunikace). Písničkář se vcelku snadno mohl stylizovat do role staršího a světem protřelejšího kamaráda, dokázal se vcítit do psychického vyladění komunity a rezonovat s ním. Prosadil pak ve svých textech i témata jinde tabuizovaná, od kterých se všichni podvědomě odkláněli, kupř. téma samoty. Vždyť studentské koleje jsou přímo klasickým popřením samoty, ovšem za cenu ztráty části vlastní identity. Paul Simon právě ze samoty učinil jedno z ústředních témat své tvorby, samota prorážela z tvorby Kryla, Merty, Nohavici...

Podobně tomu bylo při folkovém zpívání na chmelových brigádách, sociologicky obdobná, avšak delikátní situace vznikala v práci s publikem na vojenských útvech (věk recipientů stejný, avšak vzdělání diametrálně odlišné, navíc komunikace zablokována vertikálními vztahy subordinace - tu a tam se i na vojně sešla skvělá parta, kupř. právě tohle štěstí měl při svém základním vojančení Nohavica.) Pakliže se folkové zpívání u základního vojenského útvaru podařilo, výsledný dojem byl pro obě strany doslova jímavý.

Již jsme pojednali o tom, že folkové publikum bylo městské. Venkovští recipienti se k němu dostali pouze prostřednictvím studia ve městě, někteří i na vojně. Avšak folkové vystoupení na vesnici bylo raritou, pakliže ovšem nešlo o konspirační koncert uspořádaný fanoušky některého zpěváka.

Věková skladba folkového publika kolísala mezi sedmnácti a pětadvaceti lety, postupně si však silné osobnosti folkových písničkářů okruh svých obdivovatelů

vychovaly tak, aby stárnul s nimi. Pouze mimořádně silné osobnosti generační rozpor překlenuly a generace stárnoucí je vždy znovu a znovu předávala generaci nastupující. Až se stávala čím dále víc aktuálnější otázka důstojného odchodu ze scény.

Folkové publikum vykonávalo více než kde jinde kromě funkce vnímatele rovněž úlohu tvůrce, nebylo pouze pasivní. Spolu s písničkářem budovalo onen společný most přes rozbourené vody. V tomto smyslu se folková píseň hodně blížila písni lidové, jak již výše pojednáno, neboť objekt i subjekt v lidové písni namnoze splývaly, lidový hudec byl tvůrcem i vnímatelem. Folkové zpívání i poslouchání bylo také dialogem. Dialogem o niterné toleranci, o schopnosti naslouchat druhému. V málokterém jiném uměleckém žánru měl autor (a současně interpret) tak okamžitou zpětnou vazbu: složil píseň a týž večer ji (třebas ještě za pomoci napsaného textu i akordových značek) zazpíval svým posluchačům. Často se k jeho nemalému překvapení domnělý hit ukázal být propadákem - a naopak.

Folkové publikum usilovalo svoje písně vnímat společně, netoužilo sedět v lóži, ba dokonce ani v přední řadě. V období prikazovaného kolektivismu pionýrských schůzek a prvomájových veselíc chtěl být folkový posluchač se svým zpěvákem a svou písni sice sám, avšak uprostřed generačních vrstevníků s duševním souzněním. Folkové publikum svoji generačnost a svoje společenství třímalo jako svůj prapor, který hájilo proti nevíli samozvané kulturní oficiality. Obáváme se však jednoznačně odpovědět na otázku, zda energie folkového publika směřovala k řešení jsoucích společensko politických a generačních problémů - anebo pouze k jejich vytěsnění.

K úspěchu či neúspěchu písně i celého večera přispěla často náhoda, přesněji řečeno sotva předpokladatelný souhrn různých zevních vlivů. V širším smyslu takovéto nárazy neustále otřásaly souvislou linií imanentního vývoje české folkové písně.

Jednotliví posluchači se během folkového vystoupení v různé míře ztotožňovali s písničkářem, nikdy s ním však zcela nesplynuli. Vždycky zůstala distance, jejíž míra byla závislá i na charakteru písně: "Darmoděj", "Král a klaun"... Folkové publikum tedy vytvářelo i mohutný tlak na samotného folkového písničkáře. Folková píseň byla znakem dávaným i přijímaným z obou stran, třebaže znakem hypostazovaným, jemuž příslušela samostatná substanciální existence. Osobnost folkového písničkáře se skrze tento znak promítala do vědomí publika a naopak. Je všeobecně známo, že písničkář byl pouze zdánlivým pánem nad průběhem pořadu, že se musel citlivě přizpůsobovat publiku, aniž by ovšem porušil svoji vnitřní hranici ještě přípustného.

Osobnost písničkáře, folkové publikum, imanentní vývoj žánru české folkové písně, vnější tlaky i nárazy sociálně politické, to vše byly faktory, které spolupůsobily a udržovaly vývojový pohyb českého folku 60. - 80. let.

### **Folková píseň jako znak**

Doložili jsme si již z hlediska psychologické estetiky, že na jedné straně písničkář vkládal do své folkové písně svůj individuální prožitek, svoji osobnost, svůj duševní stav, na straně druhé si pak posluchač z folkové písně vzal to, co souznělo s jeho radostmi i starostmi, s jeho momentálním psychickým rozpoložením, že si píseň dotvořil k obrazu svému.

V předchozích analýzách folkových písní předních osobností žánru jsme však usilovali v rámci literárně i hudebně-vědných metod vyložit folkovou píseň rovněž

jako znak, jako něco, co je možno přemístit v čase a prostoru. Usilovali jsme o to i metodami nezvyklými, kupř. metodou statistického vyhodnocení četnosti lingvistických jevů (tyto metody ovšem nedokazují znakový charakter folkové písně, spíše díky znakovému charakteru folkové písně lze a má smysl je používat), u vědomí skutečnosti, že podstata estetické výstavby folkové písně - jako každého uměleckého díla - je záležitostí subtilní a sotva kdy beze zbytku postižitelnou. Dovolíme si formulovat tezi, že česká folková píseň 60. - 80. let měla charakter znaku, a nemohla tudíž být ztotožněna ani s vědomím svého autora, ani s vědomím kteréhokoli z jejích recipientů. Jako estetický objekt existovala ve vědomí autora, ve vědomí folkového publika, navíc měla schopnost přemísťovat se v čase a prostoru do širšího kulturního povědomí.

Folková píseň měla navíc podstatnou komunikativní funkci, funkci sdělovací. Jestliže jsme folkovou píseň hodnotili jako umělecké dílo, potom jsme museli do jisté míry odhlédnout od požadavku dokumentárnosti - vzpomeňme na píseň, kterou Vlastimil Třešňák bezprostředně reagoval na středu 21. srpna 1968: denotát byl natolik zahalen konotovanými významy, že pro nezasvěceného recipienta mohl být jen obtížně dešifrovatelný. Pouze Třešňákova osobnost byla křížovatkou různých objektivních determinací. Zde se autor necítil vázán konvenčností znaku a ohledem na vnímatele.

Pro folkové zpívání měl mimořádný význam kontext. Komunita jedinců stejně naladěných, podobně oblečených, ve zhruba stejném stáří, kteří navíc užívali stejného kódu vzájemného sdělení. Stačilo na kytaru zabrnkat první čtyři takty kultovní písně. Stačilo mít dlouhé vlasy, černé šaty a sešlapané boty, přívěsek na krku, brýle zvané lenonky. Pojmy kódu a dekodifikace se přesouvaly z roviny lingvistické a hudební rovněž do roviny vizuální. Takto pracoval Hutka, právě tohle programově odmítal Merta, po vizuální stránce byl kontraproduktivní.

Folková píseň byla systémem systémů, z nichž některé postihovaly nikoli formální vztahy uvnitř písně, nýbrž naopak se zaměřovaly na vztah folkové písně k recipientům a na její vztah se společensko-politickým a kulturním kontextem.

Posluchač musel píseň a vůbec celé písničkářovo poselství interpretovat, tedy dekodifikovat. Uvedená dekodifikace záležela i na záměru písničkáře, co a jakým způsobem sdělit, nakolik má píseň nést jednoznačný či nejednoznačný význam - proto jsme v našich předchozích literárních interpretacích analyzovali sémantické odkazy termínů i syntaktické vztahy mezi nimi.

Význam folkové písně nabýval určitosti redundantností, tedy opětným prosazováním významů. Vzpomeňme v této souvislosti na textovou redundanci písní Janouška, na Hutkovy slogany nebo na hudební význam nevariovaných refrénů. Význam každé námi zkoumané písně by pochopitelně bylo možno vyjádřit daleko eliptičtěji, zato s téměř jistým rizikem nesprávné dekodifikace.

Folková píseň byla vždy sama o sobě aktem tvoření i realizace, jakoby o půlkrok překračovala pouhý znak směrem k písničkáři i posluchači. Jedním z jejích podstatných rysů při vnímání byla mnohoznačnost nejen samotné písně, nýbrž současně i písničkáře a posluchače. "Já" a "ty" se rozpouštělo v lyrickém - folkovém hrdinovi. Právě tuhle mnohoznačnost způsobovala nadvláda estetické funkce u skutečně dobrých folkových písní, ať již spadaly do oblasti ornatus difficilis či ornatus facilis. Vícevýznamové sdělení korespondovalo s nejednoznačností doby. Písničkář (vysílatel znaku) byl vázán konvenčností folkové písně (znaku) a ohledem

na folkové publikum (příjemce znaku). Recipienti písně byli na oplátku jejími spoluvůrci. Výsledkem pak byl akt součinnosti všech.

Při zkoumání jednotlivých osobností našeho folku jsme si dovedli, že výstavba jejich písní byla charakteristická dvojnásobností či dokonce vícenásobností. Záměrně využívala narušení referenční funkce termínů i syntaktických vztahů, záměrně odporovala obvyklým zásadám. Poselství písně tak mohlo být vykládáno na vícero způsobů, někdy byl v recipientovi dokonce vzbuzen dojem, že poselství je téměř nedekodifikovatelné. Jako příklad uveďme mnohoznačné Mertovy písně se symbolistní metaforikou, s volným veršem a nekonvenčními jazykovými strukturami podepřenými netradičně vedenou melodickou linkou.

Folkový posluchač se při podobných písních ocitl v pozici hádankáře, jenž si kód právě vnímané písně vyvozuje ze zažitých předchozích poselství folkových písní. Posluchač se ocital v interpretační tenzi, jelikož nepřehlednost kódu s sebou nesla překvapení, folková píseň a celý folkový koncert byly dobrodružstvím intelektu i ducha, neboť programově pracovaly s organizací znaků mimo obvyklý kód.

Vícenásobnost dobré folkové písně byla základem její estetické výstavby, nutila recipienta k jinému než konzumnímu přijetí. Dosahovala toho propojením funkce básnické s funkcí sémantickou, to vše navíc umocněno estetickou funkcí vyplývající z folkové hudební gramatiky.

Rádi bychom ještě zdůraznili třídu subjekt - znak - skutečnost. Jak problematické je vnímání skutečnosti, to každý zná již z Platónova pojednání o jeskyni. Znak má totiž tendenci ztrácet svůj původní účel, být interpretem skutečnosti, navíc když se skutečnost sama kamsi propadá, jako tomu v 60. - 80. letech u nás bylo (připomínáme kupř. Krylův verš o vápně, jež neseškrábem, když vězí na duši).

Základní zárukou účelnosti znaku je jeho vytvoření z intence životní zkušenosti dalšího člověka. Naše 60. - 80. léta - tehdy ještě bez Internetu a virtuální reality, bez možnosti cestovat a konfrontovat svoji realitu s realitami odlišnými - byla pro folkového písničkáře výhodná v tom směru, že životní zkušenosti jeho posluchačů i životní zkušenosti jeho samého byly vcelku totožné (i písně o vojenské základní službě byly přijímány dívkami, jež se vžívaly do odloučení svých chlapců, byť ze své strany kasárenského plotu).

Vytvořit zásadně nový znak bylo pro umělce problematickým v celých dějinách umění, neboť se o jeho smysluplnosti u svých současníků nemohl ujistit. V českém folkovém žánru bylo příznačné, že publikum spontánně přijalo nový znak Jaromíra Nohavici, zatímco veteráni žánru, písničkáři již etablovaní, tuto inovaci zpočátku odmítali. Pohybovali se totiž ve svých zažitých znacích. Vzpomeneme si na Nerudova slova "nemytá a nečesaná", vzpomeneme si na Máchu, kterého ovšem nepřijali jak jeho vrstevníci, tak kritika i čtenáři. Do značné míry to bylo způsobeno nejen nečitelností jeho nového znaku, nýbrž i jeho velmi rozporuplnou lidskou osobností. Jak lidsky rozporuplní byli ale i naši folkoví písničkáři!

Normalizační kulturní establishment tušil od samého počátku nebezpečnost znaku folkové písně, neboť zobrazoval skutečnost reálného socialismu podobně jako Komenského Poutník v Labyrintu světa a ráji srdce: svébytně, mimo oficiální optiku, navíc i se zaměřením do vnitřního světa, do ráje srdce, kam kulturtrégři nedosáhli.

Estetická výstavba, obsah i zaměření znaku české folkové písně 60. - 80. let se zvolna vyvíjely, k čemuž oficiální moc ke konci čím dál rezignovaněji přihlížela. Folková píseň spolu s undergroundem tvořily ventil emocionálního přetlaku

mladých lidí, folk však byl méně agresivní, méně prvoplánový. Mravní a intelektuální spodina populace v politických a kulturních funkcích znak folku nebyla schopna adekvátně dešifrovat.

### **Folková píseň a masová komunikační média**

Ve zkoumaném období 60. - 80. let u nás pochopitelně neexistovaly dnešní formy vizuální a audiovizuální komunikace, nicméně televize, noviny, rozhlas a hudební nosiče byly pevně v rukou komunistické moci - i řadový redaktor musel být členem KSČ, jinak jej personální oddělení příslušné instituce nepřijalo. Československý kulturní průmysl folkovou píseň až do druhé poloviny osmdesátých let nebral na vědomí, "postmoderní zmnožení" folkové písně na gramofonových deskách či televizních obrazovkách nepřicházelo v úvahu. Folková píseň si tudíž uchovávala svoji autentičnost, nebyla mediálním fantomem.

Tak zvaný pracující lid byl masmediálně zásobován něčím, co s jeho skutečným životem nemělo nic společného, naopak folková píseň zobrazovala vztahy autentické, nekonzumní, nesériové. Zatímco masová komunikační média se obracela k různorodému diváctvu, přičemž se řídila hlediskem průměrného vkusu, folková píseň se obracela k publiku homogennímu a programově neprůměrnému. Masová média se pokoušela předat již předem vyrobené emoce pracovního nadšení, radosti, optimismu, folková píseň naopak emoce sama vyvolávala, navíc emoce nikoli jednostranně optimistické. Masová média preferovala pasivní a povrchní vnímání, zatímco recepce folkové písně předpokládala aktivní přístup a námahu s rozšifrováním kódu sdělení. Masová média byla pseudovýchovná, umravňující, vyhýbala se tabuizovaným zónám, domnívala se kontrolovat masy pracujících shora, direktivními pokyny. Folková píseň skutečně vychovávala, nikoli však ke stádnosti, nýbrž naopak k osobitosti, zobrazovala tabuizovaná témata, nebyla direktivní. Masová komunikační média byla standardizovaným stolkem z umakartu, zatímco folková píseň představovala třeba nerovný a viklající se, přesto však ručně a na míru vyrobený stůl.

Masová média mohl konzument nanejvýš ignorovat, nemohl do nich aktivně zasáhnout. U folkové písně na koncertě tomu bylo právě naopak. Je symptomatické, že televize se děsila přímého přenosu, všechny pořady byly předtáčeny, sestříhávány a schvalovány, zatímco autenticita folkového přestavení byla nesporná. Televize a oficiální kultura předstírala umění a dávkovala je konzumentům v době zaslouženého odpočinku po poctivě vykonané práci. Folková píseň naproti tomu živým uměním skutečně byla.

Není úkolem této práce řešit vztah masových komunikačních médií a folkové písně dnes. Zda přenášet folkový koncert na televizní obrazovku, zda vydávat folkové písně na hudebních nosičích, zda bombastický koncert bratří Nedvěďů před desítkami tisíc diváků a televizními kamerami má ještě něco společného s folkem či trampskou písní.

### **Výstavba folkové písně a kýč**

V našich předchozích zkoumáních jsme se zaměřovali na pozitivní složky estetické výstavby folkové písně, povšimněme si proto nyní příslovečného rubu mince a zkusme v estetické výstavbě české folkové písně postihnout fenomén kýče.

Sám pojem kýče byl poprvé užít někdy ve druhé polovině 19. století, jeho potřeba v dřívějších dobách zřejmě nebyla aktuální: četné plastiky z dávných Pompejí či řecké barevné sošky vytvářené pro export chápali tehdejší obyvatelé mimo sféru umění jako běžný obchodní artikl. V dnešních Spojených státech amerických slovo kýč běžná populace takřka nezná, necítí potřebu se proti kýči jakkoli vymezovat, neboť uprostřed kýče vlastně demokraticky žije. Líbivost kýče a jeho statisticky ověřitelná prodejnost je komerčně využívána k propagaci konzumního zboží.

Masové přitažlivosti kýče ovšem dokázaly ke svému účelu využít rovněž totalitní ideologie: "nacionální realismus" Třetí říše či socialistický realismus komunistického Československa. Milan Kundera v *Nesnesitelné lehkosti bytí* poukázal na úlohu kýče v manipulaci obyvateli za komunismu - viz rovněž předchozí kapitola o masových komunikačních médiích 60. - 80. let. Domýšlivost a současně "vlezlost" umakartového kýče si u nás vybaví pamětníci módního stylu konce 60. let, tzv. "bruselu". Tehdy Jiří Suchý se sobě vlastním šarmem rozvířil problematiku kýče kolem sádrových trpaslíků, ideologicky přijatelných objektů, diskusi, která se jako nikdy nekončící polemika táhne dodnes.

Kýč je přitažlivý a jeho líbivost parazituje na citové potenci pojatého tématu. Kýč neusiluje o vlastní stylové výboje, pouze dovedně zužitkovává již osvědčené. Kýč neobohacuje naše prožitky. Zhruba takto vymezuje kategorii kýče Tomáš Kulka a dodává: "Přestože kýč má všechny formální vlastnosti uměleckého díla, neplní jeho funkci. Kýč je pojímán jako transparentní znak, jehož úspěch je zcela závislý na jeho referenciální funkci. Jeho efekt nezávisí na specifických kvalitách znaku samého, ale na tom, co označuje. Typický konzument kýče se, obrazně řečeno, dívá skrze znak přímo na jeho referenta. Myslí si, že se mu líbí, a že jej oceňuje pro jeho estetické vlastnosti, co na něj však skutečně působí, je citový náboj tématu. Kýč soustřeďuje pozornost na téma samo, nikoli na jeho provedení. Narozdíl od skutečného umění jde zde CO na úkor JAK."

Kýčová folková píseň by se tedy měla zásadně odlišovat jak od vrcholných děl žánru, tak i od písní amatérů, eklektiků a diletantů důrazem na primárnost denotátu vůči konotacím a nepůvodností své estetické výstavby. Mimo jiné.

Jsme totiž přesvědčeni, že spolehlivě vymezit hranici kýče nelze, že esteticky fundovaný teoretik i analfabet budou na folkovou píseň jako na jakékoli umělecké dílo uplatňovat vždy svoje individuální kritéria, upřednostňovat své specificky podmíněné funkce, že v nich folková píseň vyvolá emoce umocněné či utlumené kontextem, kódem, kontaktem.

Jak jsme již několikrát zdůraznili, folková píseň není definitivně hotovým výtvozem, vždy u ní záleží na přenosu od někoho k někomu, byť by to bylo jenom od autora opět k němu samému. Sám svoji právě vzniklou píseň totiž vnímá zcela odlišně, než jak by ji vnímala jeho dívka nebo jak by ji vnímal hudební manažer. Folková píseň je strukturou, kterou nelze nechat ztuhnout v konvenční formě stravitelné pro modelového teenagera. Ani "akademický folkový bard" Vladimír Merta ve svých návodných brožurkách (o poetice textu folkové písně, o jejím hudebním ztvárnění a kytarovém doprovodu) nesestavil spolehlivé instrukce vedoucí k výrobě ideální folkové písně. Sestavil však poměrně přesný návod k tomu, kudy cesta k její výstavbě nevede.

Kýčová folková píseň pouze imituje prvotní sílu žánru, namlouvá posluchači originálnost ztvárnění tématu. Nabízí recipientovi vypočítaný efekt namísto

dobrodružství aktivního poznání. Navíc efekt právě v okamžiku, kdy posluchač efekt očekává. Celá komunikace kýčové folkové písně směřuje právě k efektu, je zde tedy přítomen úmysl autora prodat efekt posluchačům. Proto se ryzí folklóví písničkáři stavěli skepticky k portám a folklóví dvoranám slávy, proto volání publika "Umííí!" přenechávali raději písničkářům trampským. Proto folklóví písničkáři nezpívali v hospodách, proto se ani tak nezajímali o dílo hotové, nýbrž spíše o alchymii jeho vzniku. Z toho důvodu poselství skutečných písničkářů netoužilo být snadno stravitelným.

Poctiví autoři se ovšem bránili i opačnému extrému, totiž pseudofilozofičnosti a pseudometafyzičnosti svých písní až k naprostému zatajení denotátu. Pochopil to Nohavica, naopak měl k tomu sklon Merta. Uvedli jsme již dříve, že např. Třešňák odmítl své rané podbízivě jímavé písně ponechat v repertoáru.

Mezi avantgardou a kýčem je vztah rozporný: kýč na jedné straně těží z výbojů avantgardy, parazituje na jejích objevech, na straně druhé však avantgarda sama vzniká jako reakce na rozbušení kýče. Umberto Eco hovoří o neustálé dialektice mezi inovačními návrhy a prověřujícími a schvalujícími adaptacemi, "přičemž ty první jsou neustále zrazované druhými, a to většinou publika, které užívá těch druhých v domnění, že tak získává přístup k použití prvních."

Do výstavby české folkové písně 60. - 80. let výrazně zasahoval etický faktor. Hutka zpíval svoji "Náměšť" na zahájení největšího politického shromáždění našeho národa v celé jeho historii, Krylovy písně jsou od mravního étosu autora neoddělitelné. Merta, Třešňák, Nohavica, Plíhal i Janoušek se podle možností vyhýbali zneužití svých písní k politickým účelům, Kryl se ovšem uvolil zpívat naši národní hymnu z balkónu Melantrichu spolu s Karlem Gottem, což byla, jak později doznal, zásadní politická chyba. (Poměříme-li ovšem samu naši národní hymnu měřítky ryze estetickými, budou výsledky přinejmenším sporné.)

Folková, či v širším pojetí populární píseň se může podstatně měnit ve svém dopadu na recipienty právě v důsledku společensko-politických proměn. Původně nikterak výrazná Brabcova a Radova píseň "Modlitba pro Martu" z nicotného muzikálového seriálu roku 1967 *Píseň pro Rudolfa III.* byla po srpnové okupaci roku 1968 v interpretaci Marty Kubišové dekódována podle zcela jiného kódu, než měli na mysli autoři - text sám je vybudován na aluzi. Kubišová navíc po listopadu 1989 se cíť unesla roli živoucí legendy potlačené kultury a uvedenou píseň zpívala bez jakéhokoli playbacku na politických shromážděních. Jak vidět, život písní je občas sotva předvídatelný.

Exaktněji formulováno: Objekt odňatý svému obvyklému kontextu a zařazený do kontextu jiného vyvolává sémantické štěpení a obvyklý vztah mezi označujícím a označeným exploduje. Toto sémantické štěpení však umožňuje fúzi, skutečnost, že objekt byl uveden do kontaktu s jinými objekty, způsobuje, že se vynoří na povrch některé jeho strukturální vlastnosti, které už vlastnil a které v něm tudíž setrvaly coby latentní.

Pojem kýč se původně vyskytoval ve výtvarném umění. V hudbě je identifikovatelný obtížně, v poezii jej postihneme jen o něco snadněji. Synkretický žánr folkové písně se všudypřítomnému tlaku kýče podvoloval v námi zkoumaném období neochotně, neboť neexistoval fungující trh s folklóví písní.

Pravděpodobně každý folklóví písničkář složil a jistou dobu rovněž interpretoval písně, které by se něčím do kategorie kýče daly přiřadit, nežli si uvědomil jejich

ošidnost. Do zmíněné oblasti spadá Krylova "Nevidomá dívka", snad Mertova jímavě smutná "Ze soboty na neděli" či jeho tajemně naléhaví, až příliš krásní "Tuláci s lepkavými vlasy", Třešňákova extatická milostná vyznání, Nohavicovy a Janouškovy písně o jejich malých potomcích, Plíhalova přicukrovaná poetika malých námořníků ve vaně (*to už máš Plíhale z pití* - Vladimír Merta právě za tenhle verš Plíhala postavil "na hranici laciného kýče" ve své knize *Zpívaná poezie*, str. 100 - 101).

Písničkový svět českého folkového kýče textově eliminoval konflikt a tíhnul ke šťastnému rozuzlení, byl převážně pozitivní, nekončil raději otázkou, ba naopak ponaučením, neslučoval se s ironií, s mnohoznačností, formálně zůstával silně konzervativní, neprovokoval, naopak hladil. Posлуhač od začátku tušil, co přijde dál, obraz lyrického hrdiny byl spíše zprostředkovaný, zpívaný ve třetí osobě. Zobrazoval něco obecně považovaného za krásné: lásku, děti, zvířátka, přírodu, mír, poctivou práci, hřejivé mezilidské vztahy. Hudebně byl jednoduchý a sentimentální, postrádal komplexnost, intenzitu i specifčnost. Právě tohle ovšem prosazovali masmediální schvalovatelé textů a scénářů, právě tohle v rámci pop řemesla provozovaly nechutné zjevy tančící na obrazovkách televizorů a linoucí se z rozhlasu, tvorové znovu a znovu zpovídání na stránkách magazínů

Kýč je zaměřen na koupěschopného recipienta, ten nejprimitivnější na průměr, rafinovanější na specifické vrstvy vnímatelů. Z tohoto hlediska nazírání česká folková píseň zkoumaných let měla sice svoje věrné, byť sociologicky úzce vymezené publikum, publikum nemajetné, avšak ochotné věnovat svému žánru vše za cenu pro běžného občana nepochopitelnou. První folkové normalizační LP desky druhé poloviny osmdesátých let znamenaly pro písničkáře na tehdejší dobu mimořádný finanční příjem a do jisté míry rozvrátily kompaktnost folkové scény, což po roce 1989 vyústilo do nechutných excesů.

Poněkud odbočíme do současnosti, v níž si folková avantgarda půjčuje na oplátku umělecké postupy od kýče příbuzných žánrů, reklamní průmysl zase zužitkovává její výboje a každá inovace se jeví semenišťem příštích návyků. Je přece známo, že děti od rodičů před spaním vyžadují stále tutéž pohádku beze změn, že o něco dospělejší děti milují v televizi právě ty nejodvysílanější reklamní klipy. Že řidiči v autě poslouchají písně bratrů Nedvědů. Nezbývá než doufat, že autentická folková píseň skrze asfalt konzumu přece jenom občas prorazí.

### **Postavení české folkové písně v celku národní kultury**

Po celá staletí našich kulturních dějin považovali profesionální tvůrci umění sami sebe v jistém smyslu za specifické řemeslníky a lepší slouhy svých pánů, neboť pracovali na jejich zakázku a kritériem úspěchu díla byla spokojenost chlebedárce. Pokud aristokrat mezi svými poddanými objevil umělecký talent, neváhal jej dát příslušně vyškolit ke svému prospěchu a potěšení. To byl kupř. případ hraběte Sporcka a jeho geniálního hráče na lesní roh Jana Sticha. A stalo-li se, že Stich od svého pána uprchl za kariérou do ciziny, pan hrabě za ním vyslal dva pacholky, aby žesťovému fenoménu vyrazili zuby. Aristokraté ovšem začasť byli sami esteticky vzděláni, takže umělecké dílo dovedli patřičně ocenit. Avšak i kdyby tomu tak nebylo, umělec by svoji práci neodbyl, neboť ve vyšším slova smyslu tvořil pro Boha - až Bůh pro něj byl tou nejvyšší duchovní i uměleckou instancí.

Kromě profesionální umělecké tvorby arciť existovala paralelně tvorba lidová, spontánní, tryskající zdola, vytvářená pouze při práci nebo po práci - a času věru nebylo mnoho. K vytvoření takového uměleckého díla (a zůžeme nadále naše další uvažování pouze na píseň) dozajista vedl silný emotivní atak na autora, jaký mohly tvořit především láska, smrt milované osoby, mimořádná událost pozitivní či negativní, ale i prostinké okamžiky nenáročného štěstí v podobě třeba rozkvetlé slézové růže před oknem. Nakolik je naznačený životní postoj pro dnešního recipienta či nonartificiálního písničkáře relevantní, to si netroufneme odhadnout.

Estetická norma národního obrozenství oproti hudbě artificiozní vymezovala jako takřka platónský ideál dokonalosti formu písně lidové. Dosud nedoceněný český písničkář Josef Jaroslav Langer, soupevník i sok Máchův, uvedené normě dostal natolik, že se dožil Čelakovského zápisů svých písní jako autenticky lidových. Zaplatil za to ovšem rozkladem své osobnosti a stylovou smrtí, snad co domácí prorok prokletých básníků či folkových písničkářů.

Cesta oficiálního kulturního dění byla u nás vždy v moderních dějinách lemována odbočkami a pěšinami, které se až z historického odstupu projeví jako normotvorné. Estetická výstavba uměleckých děl, nyní považovaných za "učebnicově klasické", byla v době svého vzniku začasť přehlížena, neboť kód jejich sdělení byl pro současníky tvořících umělců nedešifrovatelný - i v podobné rovině spočívá pochopení či odmítání počáteční fáze nástupu folkové písně u nás.

Česká folková píseň vznikla ve druhé polovině 60. let dvacátého století a její původní inspirační zdroje můžeme pro orientaci rozdělit do tří hlavních oblastí.

Jednak to byl proces obrody anglosaské lidové písně, který probíhal ve Spojených státech amerických v 30. - 40. letech dvacátého století. Jednalo se původně o tendence usilující o návrat tradiční lidové písně do života společnosti prostřednictvím aktualizující interpretace, jež však neváhala používat i nových, dobově aktuálních výrazových prvků a zdůrazňovala dynamický charakter lidové písně ve smyslu neustále probíhajícího tvůrčího procesu. Proces míšení folklórních ohlasů s obecným hudebním povědomím (tradiční formy evropského hudebního folklóru, afroamerická hudební kultura a jazz) vyústil do vzniku kvalitativně nového typu písně, jenž si postupně začal vytvářet nové etnicko-sociální vazby, svébytné funkce i vlastní historii.

Dále to byla návaznost na domácí lidovou píseň, ať již udržovanou živě folklórními soubory nebo písemně fixovanou ve zpěvnících, především Františka Bartoše (1837 - 1906, *Národní písně moravské*) a Františka Sušila (1804 - 1868, *Moravské národní písně*). Průkopnickou roli při včlenění takto písemně uchované lidové písně do českého folku 70. let sehrál Jaroslav Hutka. Ve stejném desetiletí na domácí lidovou píseň osobitě navázali Petr Ulrych a Miloš Štědroň s Milanem Uhdem, o něco později Dagmar Voňková, jejíž tvorba však postupem času převážila do oblasti hudebních experimentů.

Třetím inspiračním zdrojem české folkové písně byly moderní umělé písně Karla Hašlera, Jaroslava Ježka, Jiřího Voskovce a Jana Wericha, ještě bezprostředněji pak Jiřího Šlitra a zejména Jiřího Suchého, bez odezvy nezůstala domácí tradice trampské písně, ze staršího období působily ozvuky moritátů, jarmarečních a kramářských písní, písní šantánových a kabaretních, písní městského folklóru. Zárodky žánru českého folku můžeme vystopovat dokonce již ve středověkých písních žáků darebáků či v trubadúrské písní. Do této třetí kategorie bychom zařadili

rovněž jazzovou poezii určenou namnoze k recitování na jam sessions (Václav Hrabě, Jaromír Hořec) a linii zpěvné poezie vůbec (v předchozích interpretacích jsme doložili vliv - namátkou - Josefa Kainara, Josefa Hory, Jaroslava Seiferta, Petra Bezruče, Františka Halase, Vítězslava Nezvala, Jana Skácela, Františka Gellnera, Karla Tomana, Viléma Závady, Karla Šiktance, Vladimíra Holana...). Poetika některých českých písničkářů navazovala na symbolisty (Kryl, Merta), poetisty (Plíhal, Eben) či Skupinu 42 (Třešňák), ovlivnění textů folkových písní poezií je nesporné. Někam sem nejspíše patří rovněž tolik oblíbené zhudebňování domácí i světové poezie.

Česká folková píseň tedy při svém vzniku pojala mnoho inspiračních vlivů, přičemž se pohybovala na pomezí tvorby profesionální a lidové.

Vzhledem ke společensko-politické situaci 60. - 80. let XX. století byla česká folková píseň mocensky odsunuta mimo oficiální kulturní proud a na její výstavbě se podstatnou měrou podílely funkce mimoestetické. Po listopadu 1989 byla vstřebána hlavním kulturním řečištěm a estetická funkce v její výstavbě vystoupila do popředí, přičemž výslovně podotýkáme, že synchronie vývojových přeměn ve folkové písni a ve společnosti nebyla naprostá, folková píseň jistým způsobem společenský přesun ohlašovala. Problémem dosud nevyřešeným je relevantnost politické funkce folkové písně (alespoň u nás - z hlediska širšího nazírání - jsme přesvědčeni, že folková píseň měla, má i nadále bude mít své opodstatnění).

Podobně jako jazyk, jako poezie, jako hudba či jako píseň v obecném slova smyslu prodělala jednak imanentní vývoj, vnitřní vývoj folkové písně samé, jednak byla těsně svázána se společensko-politickým prostředím. Mohli jsme tedy u ní rozlišovat vnitřní a vnější souvislosti, avšak každá její proměna estetické výstavby byla v našich zkoumáních současně pojata zevnitř i zvnějšku. Tohle pojetí ovšem nemůže být chápáno zjednodušeně, neboť ani česká folková píseň, ani společnost nebyla a nejsou jednotné. Ve folkové písni bychom mohli rozlišit přinejmenším různost generační, regionální (moravský folk, jihočeský folk, folk centra a periferie), státotvornou, undergroundovou... Recepce byla nesporně směřována vývojem politickým, hospodářským, duchovním, technickým, psychologickým, koncem milénia...

Od svého vzniku až do roku 1989 si uchovala vývojovou dynamiku a probíhaly v ní asimilační a synkretizační procesy. Po obsahové, hudební a výrazové stránce přinesla do naší kultury dosud nevídanou intenzitu nasazení a naprosté ztotožnění písničkáře s jeho projevem. Divergentně se členila na zastánce klasické "autentické čistoty" a nejrůznější odnože vstřebávající rock (styčným momentem s rockem je právě intenzita nasazení), umělý folklór, alternativní hudbu, new age, music now, world music, hudební i textový minimalismus, ale i country, jazz, populár... včetně nejrůznějších přechodových typů a modifikací, takže českou folkovou píseň zkoumaného období nelze globálně charakterizovat, byť i jako relativně jednotný soubor pevně vymezených prostředků výstavby.

Česká folková píseň se v současnosti do jisté míry vymezuje v protikladu k nynější konzumně pojímané písni-zboží a alespoň ve své klasické formě si stále ještě uchovává autenticitu výpovědi autora a současně interpreta, v důsledku čehož je schopna po svém nekonvenčně reagovat na společenskou atmosféru doby a směřování duchovního jsoucná - a to jak co do obsahu, tak i co do formy.

České kultuře předala již uzavřené dílo Karla Kryla a snad právě s jeho smrtí nejspíše odešla její konsekventní etapa. V době Internetu a zbytnělých masmédií

možná právě bezprostřední mezilidský kontakt klasické folkové písně spirálou naváže na dávno orální tradici sdělování ve svobodném prostoru oproštěném od mikrofonů a kamer.

V období komunistické totality právě česká folková píseň udržela kontinuitu i kontext národní kultury, nekolaborovala s nemravným režimem a nebyla ani přívěskem zábavního průmyslu. Tento mravní kredit si stále nese, třebaže prvotní dynamika jejích počátků již odezněla a původní svornost v negativním vymezení proti oficiální kultuře se rozpadla. Rádi bychom věřili, že i nadále bude usilovat o sebevysvětlení člověka, že se neuzavře tajemství a že bude stále znovu klást věčné otázky bez nároku na odpověď. Že nepodlehne deformující moci médií.

V době postmoderny česká folková píseň již nezazpívá žádný velký příběh s happyendem. Její velký společný příběh se rozpadl v množství příběhů individuálních. Avšak právě tím se vrací k výchozímu bodu moderny, ke svobodě individua. Folková píseň by neměla nadále ponechat člověka bez možnosti orientace, neměla by postmoderně rezignovat na hledání pravdy, na rozlišování dobra a zla, vznešenosti a nízkosti, neboť podobná rezignace by pro ni byla sebevražděná.