

Josef Prokeš

ČESKÁ FOLKOVÁ PÍSEŇ

v kontextu 60.–80. let 20. století

Masarykova univerzita

Josef Prokeš
Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století

Knihu recenzovali:

doc. PhDr. Jiří Rambousek, CSc.

prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Josef Prokeš

ČESKÁ
FOLKOVÁ
PÍSEŇ

v kontextu 60.–80. let 20. století

Masarykova univerzita / Brno 2011

*Masarykova univerzita v Brně děkuje všem autorům
za poskytnutí jejich uměleckých textů ke studijním účelům.*

© 2003, 2011, Josef Prokeš

© 2011 Layout Eva Lufferová

ISBN 978-80-210-5431-8

ISBN 80-210-3039-9 (1. vydání)

ISBN 978-80-210-5808-8 (online : pdf)

O b s a h

Předmluva	9
Úvod	
Vymezení problematiky, přístup a metody zkoumání	12
Návaznost na předchozí výzkumy	14
Folková píseň v anglosaském okruhu a v českých zemích	15
Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy	17
Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy	18
Od písně „předfolkové“ k písni folkové	
Píseň jako fenomén lidské pospolitosti	20
Píseň „předfolková“	20
Historické kořeny anglosaské folkové písně	21
Karel Kryl	
Rakovina	25
Specifičnost Krylovy folkové poetiky	35
Vladimír Merta	
Chtít chytit vítr	41
Autorská interpretace Vladimíra Mertý	51
Využití bluesové formy	53
Specifičnost Mertovy folkové poetiky	55
Význam Vladimíra Mertý v českém folku	62
Vlastimil Třešňák	
Ahasverem pražské periferie	64
Zeměměřič	74
Specifičnost Třešňákovy folkové poetiky	77
Jaroslav Hutka	
Pravděpodobné vzdálenosti od „človíčka“ k „panáčkovi“	80
Hutkův přínos ke včlenění domácí lidové písně do žánru našeho folku	84
Specifičnost Hutkovy folkové poetiky	87

Jaromír Nohavica	
Darmoděj	89
Specifičnost Nohavicovy folkové poetiky	95
Karel Plíhal	
Swingující harmonizátor	100
Poetické akordy	101
Specifičnost Plíhalovy folkové poetiky	103
Miroslav („Slávek“) Janoušek	
Klukovské války v poezii panelového sídliště	106
Specifičnost Janouškovy folkové poetiky	111
Některé další folkové osobnosti 60.–80. let	
Miroslav Paleček a Michael Janík	113
Jan Burian a Jiří Dědeček	114
Marek Eben	115
Pavel Dobeš	116
Oldřich Janota	117
Iva Bittová	119
Kontexty české folkové písně 60.–80. let 20. století	
Specifika výstavby textu	120
Srovnání procentuálního zastoupení jazykových jevů v textech zkoumaných písní	120
Textové varianty	127
Přízpůsobení textu hudební složce folkové písně a jednorázové vokální recepci	127
Problémy textové kritiky při zkoumání českých folkových písní 60.–80. let	128
Obsah výpovědi jako podstatná složka výstavby textu	131
Poetizace v estetické výstavbě textů českých folkových písní zkoumaného období	133
Původní folková píseň v českém kontextu	135
Básnické inspirace a zhudebňování poezie	136
Fixování folkových písní na hudebních nosičích	138
K problematice komplexní hudební analýzy folkové písně	139
Básníci písničkáři a tištěné folkové texty	140
Osobnost folkového písničkáře	143
Folkové publikum a psychologie jevištní komunikace	145
Folková píseň jako znak	147
Masová komunikační média a folková píseň	149

Výstavba folkové písně a kých	150
Postavení české folkové písně v celku národní kultury	153
Literatura	157
Jmenný rejstřík	163

*Tuto studii si dovoluji věnovat panu Jiřímu Černému,
který ze všech hudebních publicistů a teoretiků učinil
pro českou folkovou píseň nejvíce.*

J.P.

P ř e d m l u v a

Na písňový text panují dva zřejmě neslučitelné názory. Jeden – zastánce má v Jiřím Černém – tvrdí, že oddělovat text od hudby v tomto fenoménu nelze; bylo by to, jako kdybychom chtěli ze štrúdlu zpátky získávat jablka. Druhý názor – a k němu se kloní i autor těchto řádků – trvá na tom, že jde o otázku funkce: respektujme spojitý účinek obou kódů, tedy specifickou funkci písňového textu, ale nebojme se s ním zacházet jako s textem; jen takto jsme totiž schopni objevit jeho skryté, dosud neviditelné estetické možnosti. Tím spíše když autor neváhal své texty vydat jako knihu, případně je aspoň připojit jako brožurku v rámci kompaktního disku či skládačku v kazetě.

Josef Prokeš se vydává cestou Jiřího Černého, ale svými analýzami dokazuje i oprávněnost druhé cesty, neboť jeho základní postřehy (rozsahem i stupněm analytičnosti) se týkají především významové výstavby folkových textů jakožto textů jazykových. Jeho práce obsahuje metodologický úvod, kde autor zdůvodňuje svůj přístup a vymezuje si téma. Následuje kapitola historická; v ní se folkové písně dohledávají kořeny. Hlavní část pak tvoří portréty sedmi osobností českého folku, a to tak, že Prokeš vždy vybere jednu typickou píseň, která mu slouží jako synekdocha celého díla daného autora, a na ní interpretuje typické poznávací znaky té které poetiky. V další kapitole autor souborně pojednává i o jiných písničkářích hodných interpretačního pozoru. V závěrečné části se pak zaobírá kontexty české folkové písně 60.–80. let 20. století; zabývá se zde otázkami textových variant, osobností folkového písničkáře a vůbec i „ekologií“ koncertu, folkovou písní jako znakem a konečně i postavením tohoto fenoménu v celku národní kultury.

Prokešův přístup je vyčerpávající a lze jej považovat skutečně za komplexní. Vedle interpretací textů je autor, sám kdysi aktivní folkař, schopen podat rovněž základní analýzu hudební složky. Dále zná mnohé z historie žánru, stejně jako umí své synchronní a diachronní vývody opřít o hlediska sociologická a místy i psychologická. Z jeho postřehů je také poznat, že si je autor vědom i nesmírných potíží textologických, které souvisejí s tím, že vedle sebe existuje několik variant textu, že tyto varianty se vůči sobě často nenacházejí v žádném hierarchickém vztahu, že ještě předtím, než se objevily autorské soubory textů, existovaly už všelijaké konvoluty poloamatérské atd.

Na to, aby byl člověk práv české folkové písní, musí být interpretem, literárním historikem, muzikologem, hudebním historikem, textologem, sociologem, psychologem... a také pamětníkem. To vše Josef Prokeš v sobě obdivuhodně spojuje. Projevuje se to i v jádru jeho knihy – v portrétu sedmi písničkářů: Karla Kryla, Vladimíra Mertvy, Vlastimila Třešňáka, Jaroslava Hutky, Jaromíra Nohavici, Karla Plíhala a Miroslava (Slávka) Janouška. Prokeš do popředí staví jeden text, který považuje pro daného písničkáře za klíčový, a snaží se ukázat, co je na něm autorsky příznačného. Kombinuje zde především postupy tradiční poetiky s odkazy k dobovému zázemí textu. Prokeš se snaží jednotlivé texty přečíst jako společenská (často i politická) svědectví času, v němž povstaly. Konkrétní text se mu pak kromě své jazykové a stylové autonomie stává i projekčním plátnem, na němž se snaží zahlédnout osobitost toho kterého autora. Textová analýza tak u Prokeše směřuje k postižení autorského typu v jeho jedinečnosti. Současně s tím jde i analýza muzikologická (harmonické postupy a rozpětí melodie) i postižení toho, jak ten který písničkář své texty zpívá.

Prokeš je nejen systematik, ale některé jevy, osobnostní rysy jednotlivých poetik i věci spojené s účinkem folkové písně umí formulovat v trefné zkratce. Levohemisférový systematický analytik a pravochemisférový kreativní intuitivista tak jsou pospolu. Ten první u Prokeše hlídá rozvržení celku, druhý pak to, aby se nezapomínalo na účinek jednotlivých písňových textů, tedy na hodnoty. Za zdařilé považují např. poznámky o Krylově nekritičnosti „vůči vlastní produkci“, dále i názor, že politikum Mertových písní „nejčastěji pouze prosakovalo obligátními filozofujícími sebereflexemi“; trefná je i charakteristika Vlastimila Třešňáka jako toho, kdo své texty a jejich zpívání buduje „na existenciálním pohledu zdola, pohledu mysticky extatickém“; fakt, že „Hutka potřeboval pro plné rozvinutí svých schopností atmosféru živého koncertu plnou pospolitosti, srozumění a mnohohlasu“; případné je i ovlivnění poetismem u Karla Plíhala nebo např. to, že u Janoty nešlo v textu ani tak o výpověď či postoj ke světu, nýbrž o „vyjádření pocitu, dojmu, nálady“.

Přestože Prokešovy rozbory klíčových textů českých písničkářů nepostrádají na průkaznosti ani na interpretační invenci, zdá se, že to nejpodstatnější o českém folku 60. až 80. let autor řekl ve vztahu k působení na publikum, ke složení publika a vůbec k dobovému fenoménu písničkáře. Za základní sociální skupinu v rámci folkového publika Prokeš považuje vysokoškolské studenty, s čímž souvisí i poznatek, že „folkové publikum bylo městské“. Přitom k atmosféře folkového koncertu patřilo, že publikum na nich hrálo „úlohu tvůrce, nebylo pouze pasivní“. Pokud jde o osobnost písničkáře, všimá si Prokeš její synkretické povahy: písničkář byl autorem i interpretem svých písní, spiklencem, dále v něm mohlo publikum nalézt „svého guru, svého náhradního otce, učitele, kamaráda do nepohody, zpovědníka, někoho, kdo za ně nese na svých bedrech kontinuitu neoficiální kultury“. Prokeš zde pojmenovává fakt, že koncert folkového písničkáře byl nejen „ostrůvkem pozitivní deviace“, ale současně i hledáním normálu (komunikačního, hodnotového,

psychologického), tedy stavu, který byl jinde (ve škole, doma, v televizi) mladému posluchači odepřen.

Josef Prokeš se ukázal na své téma vybaven širokým spektrem znalostí i oborových dovedností. V tomto smyslu jsou pochopitelné i některé jeho interpretačně-pedagogické přímětky: krunýř neosobního analytika občas prorazí dobový svědek, tj. ten, který se bojí, že věci nelze jen tak suše analyzovat a stavět vedle sebe, nýbrž že je nutno věci komentovat a vysvětlovat. Má zkratka za to, že pro další generace bude jejich smysl beznadějně ztracen.

Jiří Trávníček

(Původně in: Česká literatura, 51, 2003, č. 6, s. 769–772; mírně upraveno.)

Ú v o d

Vymezení problematiky, přístup a metody zkoumání

Česká folková píseň je poměrně mladým fenoménem naší kultury, přesto od doby svého vzniku prošla zajímavým, mnohdy diskutovaným a dosud zcela neukončeným vývojem.

Tato práce si klade za cíl vyložit první čtvrtstoletí vývoje české folkové písně (od jejích počátků až po zlomový rok 1989) v dynamičnosti celé její umělecké struktury, všimnout si výstavby české folkové písně a proměn její estetické funkce v souvislosti s proměnami funkcí mimoestetických, zabývat se rozmanitostí jejích estetických norem v průřezu synchronním i diachronním, orientovat se v posunech jejích estetických hodnot.

Jsme si vědomi subtilnosti užití pojmů estetická funkce či poetická funkce (pro stylistickou diferenciaci užijeme občas rovněž synonyma básnická funkce), jsme si rovněž vědomi obtížnosti odpovědi na otázku, co činí sdělení folkové písně uměleckým dílem, neboť mnoho jevů tohoto synkretického umění náleží nejen literární a hudební vědě, nýbrž celé teorii znaku, tedy obecné semiotice.

V textu se pokusíme postihnout skutečnosti, jež působí estetické prožívání folkové písně, tedy osvětlit, jak je folková píseň vystavěna, aby esteticky působila. Postupy při interpretaci nebudeme redukovat na mechanickou analýzu, na vyčleňování dílčích jevů z kontextu a jejich následnou katalogizaci, zaměříme se spíše na pochopení smyslu té které folkové písně, abychom ji mohli začlenit do širších kontextů. Přičemž si budeme neustále vědomi skutečnosti, že složitá sémantika výpovědi folkové písně – jako koneckonců každého uměleckého díla – přesahuje sebedokonalejší rozbor a žádné esteticky absolutní měřítko dokonalosti neexistuje.

U tak proměnlivého předmětu zkoumání nevystačíme s jednooborovým přístupem. Literárněvědný a muzikologický aspekt vrcholných písní stěžejních osobností našeho folku daného období musíme proto nezbytně konfrontovat se souvislostmi politologickými, sociologickými, psychologickými, axiologickými, mravními i jinými, neboť pouze tak máme naději v synkretickém umění české folkové písně stanovit, která se jednotlivé složky výstavby podílejí na celkovém působení písně a jejího zařazení do širšího kulturního kontextu.

Textové a současně hudební zkoumání s sebou přináší i některé nejasnosti ve výkladu užívaných termínů: kupř. pojem interpretace budeme následně užívat spíše ve smyslu muzikologickém, tedy jako podání skladby interpretem (v našem případě většinou rovněž autorem). Interpretaci ve smyslu vysvětlení textu nahradíme raději výrazy *výklad* či *textová analýza*.

Užijeme-li metody odlišných oborů (kupříkladu hlubinné psychologie nebo počítačové lingvistiky), učiníme tak nikoli mechanicky, nýbrž se zřetelem ke speci-
fičnosti zkoumaného materiálu, neboť jsme si dobře vědomi skutečnosti, že nedostatečná adaptace technického postupu k individuálnímu charakteru případu může vést k deformaci výsledku. Domníváme se totiž, že víceoborový přístup – kdy různá, často i protichůdná hlediska koexistují, vzájemně se ovlivňují, občas si i protirečí, avšak tím vším si navzájem prospívají – je právě k pochopení výstavby české folkové písně prospěšný, ba nezbytný.

Budeme se podrobně zabývat výstavbou písní sedmi stěžejních osobností českého folku 60.–80. let dvacátého století: Karla Kryla, Vladimíra Merty, Vlastimila Třešňáka, Jaroslava Hutky, Jaromíra Nohavici, Karla Plíhala a Miroslava Janouška. Rozebereme vždy jednu jejich typickou píseň, kterou budeme pojímat jako synekdochu celého autora, zdůrazníme klíčové motivy a upozorníme na jejich vývoj v rámci autorského kontextu. Vycházejíce z metodologie českého uměnovědného strukturalismu, pojmem současně jednotlivé interpretované písně jako svazek sil vyvažujících se ve vzájemně protikladných napětích, zahrneme do svých výkladů rovněž vše, co zkoumané písně obklopuje a vchází s nimi ve styk. Osobnosti zkoumaných folkových písničkářů chápeme jako souhrn dynamických složek celku moderního českého folku, jejichž působnost je určována jejich vlastními dispozicemi i vzájemnými vztahy, jakož i vztahem jednoho každého z nich k folku domácímu a světovému.

Vzhledem k rozsahu této práce můžeme další osobnosti českého folku 60.–80. let pouze zmínit, stručně charakterizovat a naznačit jejich přínos výstavbě naší folkové písně. Pomineme písničkářské osobnosti chápané v širším slova smyslu, to jest písničkáře spjaté s některou folkovou skupinou (kupř. se skupinou Spirituál kvintet, AG Flek, Nerez), neboť tito umělci splňují sice kritérium pro označení folkový písničkář (jsou autory a současně interprety), avšak autorství i prezentaci jejich tvorby nelze odtrhnout od dalších členů skupiny.

Problematickým kritériem se může jevit stanovení okamžiku vstupu jednotlivých písničkářů do povědomí recipientů, neboť mezi prvními amatérskými pokusy a prezentací vyzrálé tvorby v žánru folku nelze stanovit přesnou hranici – rozmezí činí často mnoho let.

Protože se zatím nemůžeme odvolat na žádnou zásadní práci v tomto oboru, vymezíme v úvodu pouze folkovou píseň jako žánr v anglosaském okruhu a v českých zemích a začleníme text i hudební stránku folkové písně do kontextu literární a hudební vědy. Ostatní pojmy i souvislosti (kupř. folkové publikum, osobnost

folkového písničkáře, specifikum výstavby textu folkové písně ve srovnání se psanou poezií atp.) budeme během konkrétních interpretací konkrétního materiálu nahlížet z různých úhlů pohledu, obkružovat, postupně specifikovat a projasňovat, abychom se o jejich objasnění pokusili až v syntetické kapitole obecnějších kontextů.

Primární prameny byly nesoustavně shromažďovány v celém zkoumaném období, tj. během 60.–80. let. Mnohé původní magnetofonové záznamy byly z různých důvodů zničeny či znehodnoceny, neautorizované samizdatové zpěvníky obsahují četné nepřesnosti, navíc písně během času doznávaly samy o sobě změny – a to změny autorské i jiné. Až po roce 1989 mohl být materiál utříděn, podle možností autorizován a systematizován.

V textové části zkoumaných písní uvádíme pokud možno autorizované znění z období vrcholného působení písně, zatímco textové varianty vzniklé při opisování magnetofonových nahrávek pomineme, neboť variantem je prakticky každý jednotlivý opis – v úvahu naopak vezmeme varianty vzniklé při sluchové recepci písní, tedy při jejich realizaci posluchači.

Přidělení grantu 0920 II „Moderní folková hudba“ v rámci Fondu dynamického rozvoje vysokých škol MŠMT ČR pro rok 1993 umožnilo uspořádání semináře o folkové písni za přímé účasti Karla Kryla, Vladimíra Merty, Jiřího Dědečka, Miroslava Janouška a Petra Rímského v aule Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (13. října 1993). Korespondenčně se účastnili semináře rovněž další písničkáři, např. Vlastimil Třešňák. V roce 1994 vzešla z části materiálů uvedeného semináře publikace s názvem *Nebýt stádem Hamletů*; další materiál ze semináře je zpracován v tomto textu.

Návaznost na předchozí výzkumy

Pokud je nám známo, žádný komplexní předchozí výzkum o výstavbě české folkové písně zatím podniknut nebyl.

Počátky české folkové písně dobově omezeným způsobem mapuje *Panoráma populární hudby 1918–1978* Lubomíra Dorůžky (Mladá fronta, Praha 1987). Osobitým, vtipně popularizujícím zamyšlením nad podstatou českého folku je *Zpívaná poezie* Vladimíra Merty (Panton, Praha 1990) – jde vlastně o poetiku písňového textu psanou ve formě abecedně seřazených hesel. Časopisecky roztroušeny jsou svrchovaně poučené studie, úvahy a recenze Jiřího Černého. Tvorbu folkových písničkářů do kontextu české poezie včlenil Jiří Trávniček v knize *Na tvrdém loži z psiho vína (Česká poezie od 40. let do současnosti)*, spoluautor Zdeněk Kožmín (Books, Brno 1998). Folkovou písni se zabývají některé diplomní práce, z nichž namátkou jmenujme alespoň práci Ivo Cicvárka na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

Folková píseň v anglosaském okruhu a v českých zemích

Vyslovíme-li v angličtině slovo *folk*, míníme tím lid. *Folk music* znamená lidovou hudbu i tzv. folkovou hudbu. Bez dalšího upřesnění pro výraz *folk music* angličtina preferuje význam lidová hudba ve smyslu hudby etnické. Proto se pro odlišení tzv. folkové hudby vžil v anglo-amerických zemích název současný (contemporary) či moderní (modern) folk.

Obě uvedená označení však v českém kontextu vyvolávala zavádějící asociace. Užití výrazu „současný“ pro umělecké hnutí vzniklé v Americe na přelomu 50. a 60. let XX. století, jež do Evropy a k nám proniklo zhruba o deset roků později a svůj největší rozkvět v Čechách i na Moravě zažilo v 70.-80. letech, by jistě nebylo nevhodnější.

Výraz „moderní“ (do nové doby se hodící, z nové doby vyrůstající, nové době přiměřený) zase navozuje v našem uměleckém kontextu označení souhrnu uměleckých směrů z konce 19. století, tehdy moderních (česká literární moderna 90. let 19. století). Navíc byl přívlastek „moderní“ již zažit v příliš mnoha dalších kontextech, kupř. v moderní gymnastice, v moderním pětiboji, v moderním umění (zde se již přibližoval dalšímu významu slova moderní ve smyslu jsoucí podle módy, tedy módní – moderní účes, moderní oblek, modernost). V tomto posledním významovém spojení by snad výrazy moderní folk či moderní folková píseň mohly obstát – u vědomí jistě zlomyslnosti – jako záležitost pomíjivě módní.

Moderním se tedy nazývá ledacos, nazývají tak sami sebe i pseudomoderní lidé, v důsledku čehož se lidé skutečně moderní pro jistotu raději nezdítko označují za staromilce. Modernost v našem pojetí by neznamenal pouhou současnost, nýbrž vědomí si přítomnosti. V tomto smyslu by výraz *moderní folk* obstál.

V anglosaském prostředí se užívá rovněž označení Contemporary Urban Adult Music, tedy současná městská hudba pro dospělé. Je zde vyznačeno několik atributů žánru, z nichž každý sám o sobě je alespoň u nás zpochybnitelný.

„Městskost“ žánru byla nabíledni tematicky např. v tvorbě našeho Vlastimila Třešňáka, zde však v našich textových analýzách budeme za podstatný považovat spíše vliv Skupiny 42 (ta ovšem byla – zejména skrze Jiřího Koláře – ovlivněna euro-americkými trendy umění). Tematicky je náš zkoumaný žánr skutečně zaměřen spíše městsky než venkovsky, příčiny bychom ale hledali ve skutečnosti, že právě v městských aglomeracích došlo v příslušném období ke kumulaci interpersonálních a politických problémů spolu s tvůrčím potenciálem nastupující generace. Či uvažovat o „městskosti“ co do místa vzniku písní? I to by bylo možné, jedním dechem bychom ovšem mohli uvádět výjimky, třeba doslova v lese vzniklé písně Donovana nebo tvorbu našeho Pavla („Žalmana“) Lohonky. Každopádně posun od venkovské tematiky k tematice městské je sociologicky podstatným rysem folkového žánru.

Zaměření žánru na dospělé recipienty by mělo rovněž svoji logiku, zajisté bychom však i zde našli protiargumenty. Proč ne děti? Patří staří, ba přestárlí spoluobčané ještě do kategorie dospělých?

A obdobně bychom mohli zkoumaný žánr vymezovat jako písně s posláním, jako básnictví s kytarou, jako moderní trubadúrství... A jedním dechem pak dodávat, že ovšem ne každá folková píseň nesla poselství, že šlo básnit i za doprovodu piana či tahací harmoniky...

Podstatnou skutečností pro vznik a vymezení žánru české folkové písně je společenské klima. Situaci a z ní plynoucí důsledky postihl Jiří Trávniček v již zmíněné knize Na tvrdém loži z psího vína:

Situace písničkářů 70. let se radikálně liší od té, v níž se nacházel Jiří Suchý ad. Mnohé se změnilo. Víra, že svět spěje k dobrému, ke sjednocení ve všelidském ideálu bratrství a přátelství, se zdá být pasé. Mládež se odvrací od radostného extrovertismu a vstřícné naivity 60. let jednak do nitra, k iracionalitě, jednak k víře v individualitu, která s pragmatickou nedvojznačností sleduje své cíle. Namísto květinových a rozelátých hippies přicházejí racionální yuppies. Cesta jako metafora svobody a volného, bezcílného spění k... se mění v prostor soutěživosti, soupeření, vzájemného předhánění – v závodní dráhu. Světu už nelze rozumět, protože se rozpadla jednota, pocit sdíleného spoluúčastenství na jeho dějích. Společný most mezi „my“ a „oni“ již postavit není možno. Velké ideje a sjednocující -ismy či příběhy se drobí do tříštitě situací. Z tohoto roztržení celku na pluralitní rej jeho částí se rodí i postmoderna, směr či pocit světa, ve kterém se už nedá spolehnout na nic univerzálního.

Český písničkář se stěhuje z divadla a text-appealového jeviště do pokoutně pronajatých sálků Svazu zahrádkářů, Svazarmu atd., do bytů, hospodských sálků, do studentských klubů. Nositelem daného písničkářského kočovnictví 70. a 80. let se stává folk. Folkový koncert – toť novodobý „gesamtkunstwerk“, tj. útvar, jenž v sobě spojuje mnoho funkcí: nejde pouze o poslech písniček, ale také o jakési společné katarze všech přítomných, zpěvák se tu stává někým více než pouhým interpretem, je též rádcem (rabbim či psychologem), intelektuálním bavičem, glosátorem situace, na jehož slovo se napjatě čeká, morálním kazatelem, pedagogem a usměrňovatelem (druhým rodičem) a tak trochu i věštcem. Každý koncert má vlastní atmosféru, která je nepřenositelná (jde o svého druhu happening). Ve folkovém písničkáři také ožívá cosi z potulného muzikanta a barda. Pro mnoho lidí dospívajících v 70. a 80. letech (své generační publikum měl však i Semafor) představuje folkový koncert jakési duchovní zasvěcení: alternativu k oficiální kulturní mrtvolnosti, seznámení s kontexty, které byly normalizací vymazány (60. léta, beat generation), navázání kontaktu s lidskou přirozeností.

Uvnitř žánru folkové písně bychom mohli specifikovat „podžánry“ podle přístupu ke zpracování tématu: epický (který je pro folkovou píseň nejtypičtější), lyrizující, humorný, satirický, bluesový. Mohli bychom rovněž hledat a nacházet „mezižánry“, ať již podle zdrojů inspirace tíhnoucí spíše k folklóru, k trampské písni, k písni politické, k písni populární, k rocku, hudbě alternativní, mystické. S úspěchem bychom mohli pochybovat o tom, zda opusy Oldřicha Janoty patří ještě do folku, nebo je to spíše poezie wernischovské ražby podmalovaná kytarovým doprovodem, maximálně zjednodušeným, avšak právě tím paradoxně sahajícím do výbojů

soudobé vážné hudby (kupř. Concerto grosso pro symfonický orchestr Miloše Štědrone mladšího používá – velmi podobně jako Janota – rozložený akord As dur co zastřešující prvek celé skladby; provedeno 28. ledna 1999 v koncertním sále Stadionu, Brno). Anebo: třebaže první úspěšná píseň „Pastýřka“ Dagmar Andrtové byla nesporně folková a písničkářka se stala členkou sdružení Šafrán, vejde se ještě dnes její „slovansko-keltský umělý folk“ do hranic našeho zkoumaného žánru?

Žánr české folkové písně je kategorií vzniklou koncem šedesátých let a realizující se v 60.–80. letech konkrétními písněmi v dané společensko-politické situaci, jde tedy o konvenci odvozenou z praktické tvorby. Předběžně folkovou píseň charakterizujeme, s vědomím značné neurčitosti a notné dávky zevšeobecnění, jako typ moderní zpěvné písně, která spontánně vznikala převážně v amatérských kruzích a jako protiklad proti konvenčnímu, zkomercionalizovanému popu kladla důraz na pregnantní, obsahově hutnou a často objevnou myšlenku. Podstatou folkové písně a jejím nejcharakterističtějším rysem byla schopnost aktuálně, adresně a obsahově konkrétně reagovat na nejrůznější stránky duchovního a společenského bytí. Prvotní význam ve folkové písni připadal textu, který v organickém propojení s hudební složkou profiloval výstavbu folkové písně a její estetickou funkci.

S jednoznačností však vymezit žánr folkové písně uspokojivě nejde. Nezбудe nám než zkoumat jednotlivé aspekty tohoto synkretického umění, zobecňovat společné rysy konkrétních folkových písní, uvědomit si, že žánrový tvar folkové písně nevzniká náhodně, autorskou zvláštností, nýbrž zákonitě, z hloubi tvárných intencí, uložených v horizontu epochy. Proto se nové žánry nerodí příliš snadno a často; v autentickém uměleckém činu je žánrový tvar (podobně jako archepyp) spíše znovunacházen, rekonstruován.

Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy

Písňový text bývá někdy poměřován kritickým aparátem poezie. Je to pochopitelné, neboť text písně stejně jako báseň jsou součástí literatury, jsou vystavěny z jazyka: u obou se můžeme zamýšlet nad jednotkami tematické výstavby i nad jednotkami výstavby jazykové, nad afektivním pojmenováním, nad tropy, u písňového textu stejně jako u poezie určené ke čtení můžeme bádát nad syntaxí, veršem, rýmem...

Avšak píseň jako celek patří spíše do oblasti ústní slovesnosti, neboť není pouze grafickým vjemem. U písně i poezie je základním materiálem slovo, v pojmu literatura ovšem cítíme literu, psaný nebo tištěný znak, zatímco širší pojem slovesnost má za základ slovo, a to slovo především mluvené, slyšené či zpívané.

Vždyť slovo bylo původně orální záležitostí a poezie nebyla fixována písmem. Pro autora, pro recitátora a zpěváka, samozřejmě rovněž pro posluchače, znamenala sváteční a vždy jedinečné představení přetvářené poezií konkrétního okamžiku. Původní text byl pouze počátkem a všechna jeho další uvedení s nezbytnými variantami tvořila jeho pokračování, a to pokračování reagující na současnou dobu a konkrétní

situaci. Báseň i píseň znamenaly totéž, byly uloženy jen v paměti a z ní se vynořovaly a byly znovu a opět přetvářeny jako umělecké dílo ve stavu zrodu, navíc umělecké dílo určené pro akustické vnímání celého společenství recipientů. Původního autora nahradili autoři další a posluchače původní pak recipienti následující v čase a změněných podmínkách společenských i jiných. Právě folková píseň jako kdyby se spirálou vracela k oněm mýtotvorným dobám, kdy vyřčené a vyzpívané slovo znamenalo něco podstatného. Této skutečnosti si byl kupříkladu v počátcích české folkové písně vědom Karel Kryl a používal slovo jako zbraň, zbraň na jedné straně nicotnou tváří v tvář tankům a zhovadilosti politické arogance, na straně druhé však zbraň noblesní, vzdorující erozi času. Z dnešního pohledu jeho slovo snad bylo zbrání nadměrně patetickou, v Krylově patosu však byl vylouhován extrakt životního poznání. (Tvrzení o Krylově neotřesitelné víře ve slovo opíráme o rozhovor, který jsme s K.K. na toto téma vedli koncem roku 1993.)

Užijeme-li tedy k hodnocení textu folkové písně nástrojů poetiky, nauky o tvaru literárního díla, jsme si vědomi skutečnosti, že hodnocení poezie určené primárně ke čtení není totožné s hodnocením textu folkové písně a to zase není totožné s hodnocením folkové písně jako takové. Jak báseň, tak text folkové písně (jakož i folková píseň ve své celistvosti) mají svá specifika, která nelze směšovat ani zaměňovat.

Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy

Již výše zmiňovaná neurčitost žánru folkové písně, jeho relativní mladost a důraz na textovou složku písní, navíc spolu s akcentovanými funkcemi mimoestetickými, to vše již předem signalizuje, že začlenění folku do kontextu hudební vědy nebude snadné. Přesto se alespoň pokusíme naznačit některá východiska a další možné postupy.

V odborné hudebněvědné teorii se jako protiklad hudby vážné, umělé, tj. hudby filharmonických koncertních pódíí a operních jevišť), uplatňuje termín hudba nonartificiální, do níž lze zahrnout širokou paletu hudby od tradičního folklóru, přes populár, diskotékový sound – až po námi zkoumanou folkovou hudbu (folk music). Tato nonartificiální hudba je historicky primární a kvantitativně nejrozsáhlejší částí celkové hudební kultury. To ona vlastně svými komunikativními schopnostmi, spontaneitou vnímání, užitnými funkcemi a odtud i širokou konzumní základnou uchovává kontinuitu sdělovacích schopností hudby vůbec. Bohužel v praxi je někdy pojem nonartificiální hudby vykládán ve smyslu hudby neumělecké. Pro uvedené tvrzení bychom mohli shledávat argumenty kladné i záporné, každopádně umělé hudba vznikla teprve sekundárně jako součást evropské hudební kultury.

Kam ale včlenit žánr folkové hudby, žánr – jak jsme si doložili v rámci literárněvědných souvislostí – sám o sobě problematický, protože dosud příliš mladý a překotně se vyvíjející? Mezi tzv. populární hudbu? Tento termín je přece jenom poněkud užší, neboť nezahrnuje celou sféru hudby nonartificiální. Jenomže z hlediska oborové

systematiky populární hudba nezahrnuje ani hudební folklór, mohutný zdroj folkové inspirace, ani spontánní lidovou zpěvnost, která je přímo poznávacím znamením folku. V brněnském rozhlasu byl kupříkladu celá 70.–80. léta folk zahrnut do tzv. malých hudebních žánrů, pokud byl vůbec brán na vědomí. (Mohli jsme jej najít porůznu přiřazen rovněž do „užitých“ žánrů, ba dokonce do „masových“ žánrů – tyto a podobné termíny ovšem jako rozlišovací znak nevhodně volily izolovaný rys způsobu existence folku, např. formové schéma, způsob účasti na recepci atp.)

V roce 1982 se v rámci střechově pojímané sféry populární hudby rozlišovaly tři její okruhy: hudební folklór, tradiční populární hudba a jazzová hudba. Ty se pak dále dělily na další strukturně i sociofunkčně diferencované stylové žánrové druhy a jejich ještě specializovanější typy. Folk byl uzuálně zmiňován v rámci soudobé pop music.

V Hudební vědě 1967, č. 1–3, se u nás objevil terminologický návrh na jiné rozlišení dvou hudebních typů. První typ byl označován jako *bytová hudba*, typ druhý jako *umělecká hudba*. Adjektivum „bytová“ bylo odvozeno z ruského výrazu „byt“, tj. životní způsob, způsob existence něčeho, a takto zdůrazňovalo sepětí bytové hudby se zcela konkrétními funkcemi. Uvedená dvojice pojmů byla uplatněna v řadě vědeckých prací, my raději výraz bytová hudba opustíme, neboť význam slova „byt“ je v češtině konotací, nikoli denotací, a mohl by vést k nedorozuměním – viz např. tzv. bytové divadlo Pavla Kohouta, Vlasty Chramostové, Pavla Landovského a Vlastimila Třešňáka. Pomineme rovněž pokus o zavedení pojmu funkcionální hudba, který by zdůrazněním polaritý funkcí vedl také ke značným teoretickým nesnázím.

Následné pokusy o zařazení folku do rodu populární hudby přinesly opět nesnáze. Populární hudba byla totiž dělena do dvou relativně svébytných linií, jedné s převahou složky vokální, druhé s převahou složky instrumentální. Folk zůstal opět někde uprostřed systematiky, za relevantní u něj považujeme produkční a reprodukční spontánnost vokální i instrumentální.

Rezignujme proto na přesné začlenění folku do systematiky hudební vědy a charakterizujme jej po hudební stránce.

Folkovou hudbou se původně rozumělo hnutí za obrodu anglosaské lidové písně prostřednictvím aktualizující interpretace. Toto hnutí používalo soudobých výrazových prvků a zdůrazňovalo dynamický charakter lidové písně jako permanentního tvůrčího procesu. V 60. letech vyvolalo značnou odezvu ve světovém měřítku. Ta probíhala ve třech rovinách: v přejímání a napodobování anglosaských materiálů, v objevování vlastních lidových písní a jejich adaptaci, v rozšíření a popularizaci typu folkového písničkáře: autora a současně interpreta textově náročnějšího a výrazově osobitého.