

Krise folkové hudby v éře postkomunistické transformace: společenská role a význam písničkářů v Československu po roce 1989

Petr Šrajer

„Teď to nemají blbý jen komunisti, ale i ti, kteří si z nich dělali celou dobu srandu. My teď vlastně nemáme co zpívat, přestalo to být zajímavé. Jen ti chytřejší z nás už si v minulých letech připravili písně o lásce a o přírodě, většina z nás na to ale není nachystaná.“¹ Tuto větu pronesl písničkář Petr Skoumal na Koncertu pro všechny slušný lidi 3. prosince 1989, tedy v době vyvrcholení politické přeměny, označované dnes jako sametová revoluce. Tímto prohlášením vlastně hudebník nevědomky charakterizoval základní argumenty „konce folku“, jehož variace se často objevovaly ve vyjádřeních hudebních publicistů i hudebníků samotných prakticky v průběhu celých devadesátých let.

Diskuze o konci hudebně žánrových druhů jsou zejména v oblasti populární hudby poměrně časté. Týkají se zejména minoritních a ze své podstaty sezónních subžánrů s malou trvanlivostí, ale podobné polemiky je možné nalézt také v souvislosti s rockovou hudbou, jazzem nebo dokonce hip-hopem. Iniciátory těchto diskuzí bývají hudební publicisté, ale často také samotní hudebníci. Český fenomén „konce folku“ tuto rovinu překročil a dostal se už i do odborné literatury. Následující text představuje jeho argumenty a jeho relevanci. Čerpá přitom především z analýzy dobové publicistiky a další relevantní literatury, využívá také sociologických výzkumů hudebních preferencí a v závěru aplikuje na tuzemské písničkáře teorii fází hudebního vývoje žánrů z oblasti populární hudby českého muzikologa Josefa Kotka.

Na úvod této studie je nutné upozornit na určitá specifika české hudební terminologie. Výrazně odlišné významy zde totiž na rozdíl od angloamerické oblasti mají pojmy folklór a folk. Folklór je označením pro lidové tradice, lidovou slovesnost nebo také lidovou hudbu, výraz folková hudba je potom na samotné tradiční lidové hudbě v podstatě zcela nezávislý. V českém (respektive dříve československém) prostředí je tento žánr ztotožněn především právě s písničkáři, kteří jsou vnímáni jako jeho nejdůležitější a nejvýraznější zástupci. Na rozdíl

¹ *Koncert pro všechny slušný lidi*, režie Adam Rezek, Česká televize, 3. prosinec 2014.

od vývoje v angloamerickém prostředí se zde totiž tito nevydělili v samostatné žánrové označení jako je tomu v případě fenoménu singer-songwriter. V této studii sledovaný fenomén „konce folku“ se tedy netýká tolik samotného folku, jako spíše písničkářů.²

Také samotný pojem písničkář může činit terminologické potíže, protože k jeho uspokojivému definování u nás zatím nedošlo. Při užití pojmu písničkář v tomto textu tedy vycházím z definice švýcarského akademika Stephana Hammera, prezentovaného v jeho knize *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des 'Liedermachers' und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*.³ Hammer jako písničkáře označuje tvůrce a zároveň provozovatele „umění autorské písně“. Pro tento druh umění je důležité zejména živé provedení, vyznačující se oslabenou scénickou fikcí a tedy spíše civilním pojetím. Další významnou charakteristikou je převládající poměr písní, jejichž autor je zároveň samotný interpret, který skladby sám, popřípadě také v duu, prezentuje. Doprovází se přitom převážně na akustické nástroje a nevyužívá komplikované hudební aranže.⁴ Takovýto popis odpovídá také převládající české představě o folkové hudbě.

Samotný druhý angloamerický folkový revival, probíhající převážně v USA a Velké Británii v padesátých a šedesátých letech byl pro české písničkáře pouze jedním z řady inspiračních zdrojů. Někteří, mezi nimi i nejvýznamnější český písničkář Karel Kryl, jím přitom byli ve své tvorbě prakticky nedotčeni. K dalším inspiracím tuzemského písničkářství patřila poezie (zejména české, francouzské nebo ruské provenience), specifická hudebně-literární (tzv. text-appealová) a kabaretní tvorba malých divadelních scén šedesátých let dvacátého století, trampské hnutí s kořeny ve dvacátých letech a v neposlední řadě také samotná lidová hudba. Za určitý předobraz osobnosti písničkáře šedesátých až osmdesátých let by jistě mohl být považován prvorepublikový herec, zpěvák a skladatel Karel Hašler. Ten termín písničkář sám používal a vtiskl mu také jeho politický přesah.⁵

Československou písničkářskou scénu od jejích počátků v šedesátých letech až do zmiňované sametové revoluce v roce 1989 sleduje hned několik odborných i popularizačních publikací. Je možné říci, že spolu s undergroundovým hnutím a na něj navázanými skupinami jako The Plastic People Of The Universe a DG 307, se v uplynulých 25 letech jedná o jedno z nejreflektovanějších témat

² Ostatně například vztah předních českých písničkářů k označení folk/folkař byl často velmi negativní, jako v případě Karla Kryla nebo Jaroslava Hutky.

³ Stephan Hammer, *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des 'Liedermachers' und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes* (New York: Peter Lang, 2010). Hammerova definice se vztahuje k pojmu Liedermacher a tedy k německy mluvícímu prostředí, je ale možné ji aplikovat i na československou hudbu.

⁴ Stephan Hammer, *Mani Matter und die Liedermacher*, 104.

⁵ Karel Hašler je režisérem snímku *Písničkář* z roku 1932, který ho vykresluje jako zpěváka, který svými písněmi na pozadí první světové války ovlivňuje rozklad Rakouska-Uherska.

československé populární hudby minulého režimu.⁶ Pro své politické přesahy je téma tuzemských písničkářů atraktivní pro akademiky z řad sociologů, politologů, literárních i hudebních vědců a v neposlední řadě samozřejmě také hudebních publicistů. Málokdo z nich ale reflektuje také vývoj tohoto žánru po roce 1989.

Z dostupné literatury je nutné zmínit publikaci bohemisty Josefa Prokeše *Česká folková píseň: v kontextu 60.–80. let 20. století*.⁷ Ta představuje převážně analytické profily vybraných tuzemských písničkářů, zároveň ale obsahuje také řadu obecných kapitol o osobnosti písničkáře, vývoji folkové hudby nebo literárních kvalitách písňového textu. Tentýž autor inicioval také vznik sborníku *Nebýt stádem Hamletů: průhledy do českého folku*,⁸ vycházejícího z konference, konané v roce 1994 na brněnské Masarykově univerzitě. Obsahuje příspěvky Vladimíra Mertý, Karla Kryla a dalších písničkářů, kteří se zde vyjadřují mimo jiné i k budoucnosti tuzemského folkového písničkářství.

Autorem dvou publikací na toto téma je také historik soudobých dějin Přemysl Houda, který v posledních letech napsal knihy *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*⁹ a *Intelektuální protest, nebo masová zábava: Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*.¹⁰ Ty se soustředí do velké míry na legislativní kontext a podmínky kulturního průmyslu v komunistickém Československu šedesátých až osmdesátých let, spíše než na samotné písničkáře a jejich tvorbu. O vzrůstajícím zájmu ze strany zahraničních akademiků může svědčit také lexikograficky zaměřená studie „Folk-Spectrum Music as an Expression of Alterity in 'Normalization' Czechoslovakia (1969–89): Context, Constraints and Characteristics“ jazykovědce Toma Dickinse, publikovaná v roce 2017 v žurnálu *Slavonic and East European Review*.¹¹

Asi nejkomplexnější pohled na problematiku písničkářů tedy dnes představuje kniha *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*¹² historika a sociologa Zdeňka R. Nešpora. Ta je v tuzemské odborné literatuře

⁶ Jan Blüml, “Popular Music Studies in the Context of Post-Communist Historiography in the Czech Republic,” in *Popular Music Studies Today*, ed. Julia Merrill (Wiesbaden: Springer VS, 2017), 35–42. Dále Jan Blüml, *Progresivní rock: světová a československá scéna ve vybraných reflexích* (Praha: Togga, 2017), 263–268.

⁷ Josef Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011).

⁸ Josef Prokeš, *Nebýt stádem Hamletů: průhledy do českého folku* (Brno: Masarykova univerzita, 1994).

⁹ Přemysl Houda, *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů* (Praha: Galén, 2008).

¹⁰ Přemysl Houda, *Intelektuální protest, nebo masová zábava: Folk jako společenský fenomén v době tzv. Normalizace* (Praha: Academia, 2014).

¹¹ Tom Dickins, „Folk-Spectrum Music as an Expression of Alterity in 'Normalization' Czechoslovakia (1969–89): Context, Constraints and Characteristics,” in *The Slavonic and East European Review* 95, č. 4 (2017): 648–90.

¹² Zdeněk R. Nešpor, *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006).

do jisté míry unikátní. Autor se sice zaměřuje na spojení folkových písničkářů a religiozity, zároveň se ale snaží také o výčet inspiračních zdrojů tuzemského folku, o jeho definici i podrobné nastínění generačního vývoje. Stejně jako v případě další literatury o tuzemské folkové hudbě jsou hlavním tématem této publikace folkoví písničkáři, skupiny potom pouze velmi okrajově. Zdeněk R. Nešpor v knize rovněž prezentuje názor, podle kterého v devadesátých letech opravdu nastal „konec folku.“

Nejen podle citované literatury lze zástupce tuzemského písničkářství rozdělit generačně. První generace českých písničkářů zažila okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Toto téma také reflektovali ve svých písních a právě rok 1968 je zároveň obdobím náhlé popularity písničkářů. Vlivem politického vývoje byla tato generace v průběhu sedmdesátých do určité míry let „normalizována“, popřípadě donucena k emigraci. Druhá generace písničkářů nastoupila na scénu v osmdesátých letech a setkala se s velkým zájmem posluchačů. K její účinné prezentaci dopomohl mimo jiné festival Porta s každoroční návštěvností v řádu desítek tisíc posluchačů a se systémem předkol na řadě míst republiky. Žánru se věnovala také řada dalších festivalů a zejména písničkáři často vystupovali také v různých vysokoškolských klubech.

Druhé vrcholy popularity a relevance dosáhla tvorba písničkářů v roce 1989. Na změně politického režimu, k níž v tomto roce došlo, měli právě písničkáři svůj nezanedbatelný podíl. Už od roku 1968 představovali písničkáři jakousi neformální opozici vůči vládnoucí komunistické straně. Jejich koncerty měly pro řadu návštěvníků atmosféru politické manifestace, k čemuž často stačily posluchačům pouze narážky. „Diverzní charakter“ koncertů Jaroslava Hutky nebo Vladimíra Mertvy a dalších písničkářů si samozřejmě uvědomovala také vládnoucí komunistická strana, která se snažila jejich vliv různými způsoby redukovat. Někteří hudebníci tak po nátlaku emigrovali do zahraničí a těm, kteří zůstali, bylo často zakázáno veřejně vystupovat. Většina písničkářů¹³ (ale i rockových kapel atd.) se pohybovala v jakémsi meziprostoru nebo také „šedé zóně“ mezi schváleným středním proudem, jehož zástupci měli přístup ke sdělovacím prostředkům a undergroundem, který se vědomě a nekompromisně odstříhl od většinové společnosti a tvořil pro nepočetnou komunitu posluchačů. Jejich vliv navíc nebyl pouze přímý, skladby písničkářů se po republice šířily také prostřednictvím fanouškovských nahrávek z koncertů nebo skrze amatérské zpěvníky nebo sbírky textů písní.

Právě skladby písničkářů tak dodnes představují také přirozený hudební doprovod k událostem sametové revoluce. Písně jako *Náměstí* Jaroslava Hutky nebo

¹³ Našli bychom samozřejmě výjimky: například Boba Frídla jako zástupce středního proudu a Charlieho Soukupa jako součásti undergroundového hnutí.

Jednou budem dál, proslavená u nás skupinou Spirituál Kvintet zněly na masových manifestacích na Václavském náměstí nebo na Letenské pláni se stejnou odezvou jako národní hymna *Kde domov můj*, chorál *Svatý Václave* nebo symbol tzv. pražského jara roku 1968, píseň *Modlitba pro Martu* v podání Marty Kubišové. V rámci listopadových demonstrací zpívali, spolu s dalšími hudebníky a skupinami, také písničkáři jako Jiří Dědeček, Jaromír Nohavica, Vladimír Merta, Iva Bittová nebo Karel Kryl.

S dalšími umělci (převážně herci) se písničkáři stali také „kameloty Sametové revoluce“. Jejich mimopražské koncerty, obzvláště během týdenní stávky na podporu protestujících studentů, se pro návštěvníky stávaly zdrojem jinak těžko dostupných informací. Písničkářka Dagmar Andrtová-Voňková například fyzicky zkolabovala poté, co jako členka stávkového výboru absolvovala v listopadu 1989 vyčerpávající turné po krajích, odstřižených kvůli mlčení médií od vývoje pražských událostí.¹⁴ Podobnou pozici měli i další písničkáři, například Slávek Janoušek: „Celý týden jsme jeli šňůru po menších městech a místo hraní četli rozmnožená prohlášení. Stádkovalo se a nehrálo, maximálně jsem symbolicky zahrál Kdo to zavinil.“¹⁵

Právě události, spojené s revolučním rokem 1989, představují pro řadu hudebních teoretiků a publicistů zároveň efektní konec „zlatého věku folku“, popřípadě konec folku úplně. Jedním ze symbolů a nejčastěji připomínaných momentů sametové revoluce je zpěv národní hymny na balkonu Melantrichu v podání popkulturní ikony východního bloku Karla Gotta a z exilu se navrátilivšího „protestního písničkáře“ Karla Kryla, ke kterému došlo 4. prosince 1989. Právě popisem tohoto duetu končí svou popularizační knihu *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* hudební publicista Vladimír Vlasák. Poslední věta této jeho publikaci zní: „A český folk právě uzavíral svou nejslavnější kapitolu.“¹⁶

Už v průběhu sametové revoluce se začal objevovat také zmiňovaný pojem „konec folku“. Použil ho i hudební publicista Jiří Černý, když svůj sloupek v lednovém čísle časopisu *Melodie* v roce 1990 zakončoval slovy: „Až přijede Kryl s Třešňákem, zavtipkují: ‚Pánové, máme svobodu, konec folku, ne?‘“¹⁷ O „konci folku“ a s ním také tuzemského písničkářství (respektive hlavně tuzemského písničkářství) na začátku devadesátých let psala i řada dalších žánrových publicistů a hudebníků a zdaleka ne všichni přitom nahlíželi na tento fenomén s nadsázkou jako Jiří Černý nebo v samém úvodu tohoto textu citovaný Petr Skoumal.

¹⁴ Helena Honcoopová, „The Magnificent Seven: Musicians Who Made The Revolution In Czechoslovakia,“ in Vladimír Merta, *Songs for a Velvet Revolution* (Žďár nad Sázavou: Publishing House of the European Culture Club, 1990), 9–16.

¹⁵ Vladimír Vlasák, *Folkaři: báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* (Řitka: Daranus, 2008), 305.

¹⁶ Vlasák, *Folkaři*, 305.

¹⁷ Jiří Černý, „Načerno,“ *Melodie* 26, č. 1 (1990): 13.

Podle zastánců „konce folku“ totiž se změnou politického režimu po roce 1989 zmizel „společný nepřítel“ ve formě vládnoucí komunistické strany, která do té doby stavěla nesourodé osobnosti tuzemského folku a písničkářství do role neformální, ale jednotné opozice režimu. Písničkáři tím měli ztratit hlavní téma svých písní i svou atraktivitu. Zatímco na veřejnost do té doby působili jako jednotná komunita, po roce 1989 se tato začala rozpadat. Následovat měl přesun do komerční sféry populární hudby, nebo do pozice „zpěváka pro pamětníky“, pokud se písničkář držel svého dosavadního repertoáru. Jak již bylo naznačeno v úvodu studie, problematika „konce folku“ přerostla svůj původní publicistický rámec a dostala se také do odborné literatury. Zdeněk R. Nešpor tak ve zmiňované publikaci *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* dochází k závěru, že v začátku devadesátých let folkové písničkářství opravdu zaniklo: „Rok 1989 sice na chvíli přinesl obrovské vzepětí folkového písničkářství, ale potom už následoval jen pád – buď k marginalitě, nebo možná i k tomu, že už u nás žádný folk v plném slova smyslu není.“¹⁸

Zmiňovaný rozpad komunity může ilustrovat především případ neoficiálního písničkářského sdružení Šafrán, fungujícího v sedmdesátých letech. Tato značka měla kontinuitu i po odchodu některých jeho čelných představitelů do emigrace. Dělo se tak zásluhou nehrajícího člen Šafránu a organizátora jeho koncertů Jiřího Pallase, vydávajícího ve švédské emigraci pod značkou Šafrán 78 převážně alba zakázaných folkových písničkářů včetně Karla Kryla nebo Vlastimila Třešňáka. V devadesátých letech, tedy po návratu ústředních postav bývalého Šafránu do Československa, proběhly opakované snahy o obnovení činnosti sdružení. Ambiciozní plány (převážně) Jiřího Pallase, Jaroslava Hutky a Vladimíra Mertý obsahovaly mimo jiné právě vydání těchto exilových nahrávek, celý projekt ale skončil po několika měsících z mnoha důvodů neúspěchem. Protagonisté bývalého sdružení Šafrán proti sobě stáli dokonce v soudních sporech.¹⁹ Rozpad do té doby soudržně působící písničkářské scény v dalších letech ještě podpořily spekulace a spory ohledně několika folkových písničkářů a jejich domnělé spolupráce s československou Státní bezpečností.

S Šafránem souvisí také hudební soutěž O ptáka Noha, kterou volné sdružení pořádalo v sedmdesátých letech a díky které se širšímu publiku představili Slávek Janoušek nebo Jan Burian. Právě Burian na konci osmdesátých let soutěž obnovil jako „opoziční platformu proti cenzurou okleštěné Portě“.²⁰ Zatímco do prvního obnoveného ročníku, který proběhl v roce 1989, se přihlásilo 130 písničkářů a skupin, první porevoluční, konaný v prosinci 1990, zaznamenal výrazný pokles

¹⁸ Nešpor, *Děkuji za bolest*, 6.

¹⁹ Jiří Černý a Jaroslav Riedel, *Kritik bez konzervatoře: rozhovor s Jiřím Černým* (Praha: Galén, 2015), 190–193.

²⁰ Bedřich Ludvík, „Posttotalitní Pták Noh“, *Šafrán Revue*, č. 4 (1991): 7–9.

zájmu ze strany hudebníků. V Šafrán Revue soutěž komentuje jeden z porotců, Bedřich Ludvík: „s první kazetou vloženou do magnetofonu se všichni přítomní rázem ocitli uprostřed všech slastí a strastí folkového hraní v post-totalitních Čechách. Už počet přihlášených naznačoval, že se muselo stát něco opravdu revolučního: jestliže se v posledním roce totality přihlásilo 130 účastníků, tak v prvním roce svobody projevilo o folkové klání zájem všehovšudy 24 přihlášených.“²¹

Podobnou situaci ale prožívala také samotná Porta, která brzy po roce 1989 ztratila svůj dosavadní monopol v oblasti folkových festivalů, bojovala s klesající návštěvností i zájmem samotných soutěžících. Ve zprávě o jednom z regionálních kol tohoto soutěžního festivalu v roce 1992 se v měsíčníku *Folk & Country* píše: „při rozsáhlosti a počtu kapel je otázka, jestli vůbec nějaká soutěž může vypovídat o stavu jednotlivých žánrů tak, jako to bylo kdysi. Době soutěží asi odzvonilo a je na čase najít jiný způsob hledání nových tváří. Ten ale do značné míry závisí na průbojnosti těch, kteří začínají.“²² Z regionálních kol se mimochodem tento rok do olomouckého finále nedostal ani jeden písničkář²³ a podobná situace, kdy mezi těmi několika přihlášenými převládali epigoni slavnějších zástupců žánru, platila prakticky pro celou polovinu devadesátých let.²⁴

Další ze zmiňovaných rysů „konce folku“ je zmizení „společného nepřítele“. To odkazuje ke skutečnosti, že v nastalé politické situaci ztratili folkoví písničkáři a jejich koncerty svůj dosavadní protestní charakter, který byl jedním z hlavních důvodů popularity mnoha z nich. Prakticky žádný z těchto interpretů přitom neměl svůj repertoár postavený výhradně na písniích s politicky angažovanými náměty a snad s výjimkou Karla Kryla netvořily tyto písně ani páteří část jejich tvorby. Písničkářství je přesto dodnes pro řadu posluchačů spojené převážně s tzv. *protestsongy*, ačkoliv většina autorů od jejich tvorby upustila už v průběhu 70. let a k výraznější politizaci začalo docházet až od poloviny 80. let. Písničkáři tedy sice prakticky vždy zpracovávali velkou řadu témat a forem,²⁵ přesto panovala na začátku devadesátých let otázka, zda ještě vůbec mají písničkáři o čem zpívat. Toto téma se opakuje v množství dobových článků a rozhovorů s písničkáři.

Otázka „o čem zpívat?“ se v souvislosti s folkovými písničkáři objevovala ještě několik let po sametové revoluci. Reagovat na ni museli také hudebníci, zapojeni

²¹ Ibid, 7–9.

²² -hz-, „Události“, *Folk & Country* 2, č. 5 (1992): 14.

²³ Michal Konečný, „Porta na ledové ploše“, *Folk & Country* 2, č. 9 (1992): 8–9.

²⁴ Milan Jablonský, „Porta si sáhla na dno“, *Folk & Country* 3, č. 10 (1993): 17.

²⁵ Helena Pavličíková ve své diplomové práci zmiňuje také řadu slovesných forem, které je možné ve skladbách písničkářů najít. Tento výčet výmluvně dokazuje i tématickou šíří skladeb písničkářů: „milostná nebo přírodní lyrická reflexe, kramářská píseň, bluesový text, poetický šanson, satirický pamflet, balada, úvahový monolog, podobenství, komentář nebo dětská říkadla.“ In Helena Pavličíková, „Český folk – fenomén hudební i sociální“ (Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 1998), 54.

v roce 1994 do diskuze, konané na půdě brněnské Masarykovy Univerzity, ze které později vzešla také kniha *Nebyť stádem Hamletů*.²⁶ Vladimír Merta zde tuto otázku okomentoval slovy: „Nelze zpívat političtější písně, než jaká je společenská objednávka nebo očekávání publika. A to je [dnes] výrazně apolitické, dokonce neinformovanější a naivnější, než bylo publikum kdysi.“²⁷ Písničkář Slávek Janoušek ho v jiné části knihy doplňuje: „písně máme o čemkoli, co koho zaujme, trápí atd., ostatně jako vždy. A ohlas mají dnes spíše písně zcela neproblémové a pohodové, jak napovídá bezesporu obrovský zájem posluchačů. Každý z písničkářů si jde svou cestou. Ale společné je to, že folk je o všem, o čem je život.“²⁸

Ve svém fejetonu pro žánrový měsíčník *Folk & Country* na tento častý dotaz v té samé době reagoval také Jiří Dědeček: „Z hlediska hranic, které vymezují náš život ve společnosti [...] se ještě zdaleka nemůže všechno, a tak, kdyby se písničkář chtěl omezit jen na to, že bude znesvěcovat posvátné totemy, má vystaráno.“²⁹ V textu dále odpovídá i na několikrát zmiňované „zmizení společného nepřitele“. Nepřítelem je podle něj „lidská blbost“ a přestože po roce 1989 přestala být tato „jednoduše lokalizovatelná, poněvadž stranicky podchycená“,³⁰ v žádném případě to neznamená, že by zmizela. Případy většiny písničkářů ale dokazují, že takto jednoduché to pro velké množství písničkářů nebylo.

Nastalé situaci se v devadesátých letech samozřejmě museli písničkáři, jejichž tvorba nutně odráží „ducha doby“, nějakým způsobem přizpůsobit a zdaleka ne všem se to podařilo. V některých případech alespoň na určitý čas přerušili svou hudební činnost, jako například nejvýraznější slovenský písničkář Ivan Hoffman, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta nebo Marek Eben, který doslova řekl: „Jak to tak už v přírodě bývá, že když se něco krásného rodí, tak něco jiného umírá. Tak já jsem měl pocit takový v tom Listopadu. Že se zrodila nová doba, svoboda a vlastně se otevřel svět. [...] Na druhé straně jsem měl za čtrnáct dní pocit, že umřel folk. Protože ta jeho historická úloha [...] určitého odboje nebo ventilu, najednou úplně skončila. Za čtrnáct dní jsem měl pocit, že se z těch písní nedá hrát skoro nic. A tak jsme přestali hrát.“³¹ Zde je třeba dodat, že jeho Bratři Ebenové svou činnost posléze obnovili a dnes patří mezi nejúspěšnější tuzemské folkové interprety.

Výmluvný je také případ Jaroslava Hutky, jenž se vrátil z emigrace rovnou k mikrofonům statistických revolučních manifestací. Éra stadionových

²⁶ Prokeš, *Nebyť stádem Hamletů*.

²⁷ Ibid, 30.

²⁸ Ibid, 151.

²⁹ Jiří Dědeček, „Máte stále o čem zpívat?“ *Folk & Country* 4, č. 2 (1994): 32.

³⁰ Ibid, 32.

³¹ Jiří Vondrák a Fedor Skotal, *Legendy folku & country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno: Jota, 2004), 477.

písníkářských koncertů ale velmi brzy po revoluci opadla a Hutka (ale také Karel Kryl a další) objížděl s „osvědčeným“ předrevolučním repertoárem včetně ustálených promluv mezi písněmi spíše menší kluby na českém venkově. Za patnáct let od revoluce napsal pouze zhruba desítku nových písňových textů, které zařadil do svého koncertního repertoáru. Tuto skutečnost v jednom z rozhovorů komentuje slovy: „Za svou téměř padesátiletou osobu mohu říci, že mi v krku poněkud vyschlo. Už nějak nemám chuť se vůči této společnosti (která ani příliš nepřátelská není) nějak stylizovat. Najít téma, které mi bude připadat dost hluboké a zároveň bude schopno oslovit, je strašně těžké. To téma hledám...“³² Hutka nakonec v roce 1997 opravdu s koncertováním a psaním nových písní na celou dekádu přestal a po svém návratu v roce 2006 se do obecného povědomí dostal hlavně kvůli dvojici kontroverzních písní, namířených proti svému písníkářskému kolegovi Jaromíru Nohavicovi a prezidentu Miloši Zemanovi.

Popisovaná neutěšená koncertní situace se ale podle všeho netýkala pouze folkových písníkářů. „Pramálo se [v roce 1990] dařilo větším koncertům, v poprevratové apatii se nikam lidem moc nechtělo a nechce, takže nejedna nedávná hvězda zneklidněla. Na paniku je brzo, což platí o někdy až hysterických obavách pěvců středního proudu taktéž jako o folkových a rockových spasitelích.“³³ uklidňoval ve svém bilančním článku pro *Svobodné slovo* hudební publicista Jan Rejžek. V podobném ohlednutí za událostmi roku následujícího už ale Jan Rejžek v *Lidových novinách* píše: „s jistotou škodolibostí ledaskdo [...] sledoval zápas folkových špiček o posttotalitní identitu, v němž vyhrávali ti, kteří byli schopni zachovat chladnou hlavu a v ní nápady a vtíp (Dědeček) nebo rozšířit působení do jiných médií (Burian).“³⁴ O další rok později píše hudební publicista Ivan Hartman v týdeníku *Respekt*, že „Hutka hraje pro stále méně početné publikum a Hoffman se stěhuje z Bratislavy do Prahy, do jiné země, rozhodnut nevystupovat, pokud se mu nepodaří napsat písně v češtině. Ve své zemi už nemá pro koho hrát.“³⁵

Zatímco někteří písníkáři po sametové revoluci tápali, jiní se nové situaci naopak překvapivě rychle přizpůsobili. Do té doby ve své tvorbě nijak politicky angažovaný „zpívající právník“ Ivo Jahelka, který postavil svou kariéru na zhudebňování humorných případů ze soudních síní, natočil už v únoru roku 1990 na svém koncertu v pražském klubu Na Petynce živé album *Veselá revoluce*.³⁶ To

³² Jaroslav Hutka, Božena Správcová and Lubor Kasal, „Nenechávat člověka v klidu: Rozhovor s Jaroslavem Hutkou,“ in *Tvar* 6, č. 7 (1995): 7.

³³ Jan Rejžek, *Jak tohle vůbec můžete otisknout!: hudební publicistika 1974–1993* (Praha: Galén, 2015), 766–767.

³⁴ Ibid, 804.

³⁵ Ivan Hartman, „Český folk a jeho lidé,“ *Respekt* 4, č. 24 (1993).

³⁶ Ivo Jahelka, *Veselá revoluce* (Praha: Panton, 1990), LP.

vyšlo ještě ten samý rok u vydavatelství Panton, svým vizuálním zpracováním odkazuje na logo *Občanského fóra* a obsahuje dvanáct písní, které se Jahelkově dosavadní tvorbě vymykají tím, že z velké části glosují politické dění za uplynulý rok. Nejen závěrečná píseň *Listopadová* s textem „*Dějiny pohnuly se, začíná od nuly se. A šťastná hvězda bliká, ať žije republika!*“ přitom působí hlavně jako pokus o dohnání dosavadní „neangažovanosti.“³⁷ Kromě Ivo Jahelky reagoval v roce 1990 na změnu politického režimu svou dvojicí EP *Už jde rudoch od válu*³⁸ a *Vratte nám nepříteli*³⁹ také Jiří Dědeček (na druhém zmiňovaném spolu se svým bývalým písničkářským kolegou Janem Burianem) a prostřednictvím singlu *Odcházejí*⁴⁰ (myšlena ruská vojska s našeho území) o rok později také Folk Team se skladbou *Píseň na rozloučenou* a Jan Nedvěď s písní *Razítka*.

Skutečnost, že *Veselá revoluce* vyšla tak brzy po svém natočení poukazuje na změny ve vydavatelském průmyslu, na který měly do roku 1989 v Československu monopol státní vydavatelství Supraphon a menší Panton a slovenský Opus. Tato vydavatelství byla přitom známá svým zdoluhavým procesem vydávání. Znamením změny tak byla už reedice debutového alba *Songy a balady*⁴¹ zpěvačky Marty Kubišové. Tato zpěvačka byla od sedmdesátých let režimem vytlačena z veřejného života a měla zákaz veřejného vystupování. *Songy a balady* stihl Supraphon vydat ještě v prosinci roku 1989, tedy jen pár týdnů poté, co Marta Kubišová zpívala z balkonu nakladatelství Melantrich na Václavském náměstí píseň *Modlitba pro Martu*. Podobně Supraphon ještě v prosinci 1989 vydal kompilační album volného sdružení Šafrán,⁴² jehož původního vydání v roce 1977 bylo sice vyřizováno, na poslední chvíli ale z větší části zlikvidováno⁴³ a Panton vydal na kazetě záznam z koncertu Jaroslava Hutky, který proběhl 26. listopadu 1989 v pražské Malostranské Besedě.⁴⁴

Do roku 1989 měli i ti nejpopulárnější folkové písničkáři v oficiální distribuci na výjimky většinou pouze několik singlů a jednu dlouhohrající desku. Jejich nahrávky se tak mezi posluchači šířily hlavně ve formě fanouškovských

³⁷ Byť za projev angažovanost mohli tehdejší posluchači považovat Jahelkovo poukazování na absurditu stávajícího politického režimu.

³⁸ Jiří Dědeček, *Už jde rudoch od válu* (Praha: Panton, 1990), EP.

³⁹ Jiří Dědeček a Jan Burian, *Vratte nám nepříteli* (Praha: Panton, 1990), EP.

⁴⁰ Folk Trio a Jan Nedvěď, *Odcházejí* (Praha: Československý rozhlas, 1991), Singl.

⁴¹ Marta Kubišová, *Songy a balady* (Praha: Supraphon, 1989), LP.

⁴² Šafrán, Šafrán (Praha: Supraphon, 1989), LP.

⁴³ Jaroslav Hutka, *Pravděpodobné vzdálenosti: 1. verze knihy* [online], <http://www.hutka.cz/new/html/text1.rtf>

⁴⁴ Seznam československých alb, vydaných v roce 1989 prezentuje virtuální katalog k výstavě „Devětaosmdesátéj“, pořádané pražským Popmuseem v roce 2009 (dostupný z webových stránek Popmusea). Ten ale bohužel není ani zdaleka kompletní a chybí zde například zmiňovaná reedice Marty Kubišové i kazeta Jaroslava Hutky.

záznamů z koncertů (tzv. bootlegů). Po „Sametové revoluci“ dostali možnost tento deficit napravit a řada z nich toho využila. Proto už roku 1990 vydali svá LP prakticky všichni známí písničkáři: Jim Čert (*Světlu vstříc*),⁴⁵ Jiří Dědeček (*Zabili trafikantku*),⁴⁶ Pavel Dobeš (*Zátiší s červy*),⁴⁷ Ivan Hoffman (*Verím, že sa to dá...*),⁴⁸ Jaroslav Hutka (*Vyjdi slunko, Návrat*),⁴⁹ Ivo Jahelka (*Veselá revoluce*), Oldřich Janota (*Oldřich Janota*),⁵⁰ Svatopluk Karásek (*Řek's už ďáblu ne?*),⁵¹ Václav Koubek (*Obrazy*),⁵² Karel Kryl (*Rakovina*),⁵³ Vladimír Merta (*Hodina vlka*),⁵⁴ Bohdan Mikolášek (*Znovu*),⁵⁵ Jaromír Nohavica (*V tom roce pitomém*),⁵⁶ Josef Streichl (*Samota, Samota...*),⁵⁷ Vlastimil Třešňák (*Zeměměřič*),⁵⁸ Vladimír Veit (*Quo Vadis*).⁵⁹

Jednotlivá LP se v mnohém liší. Jedná se zde o materiál, vydaný již dříve v exilu (Třešňák, Mikolášek, Kryl), nahrávky z koncertů (Hutka, Karásek, Nohavica), částečně o nový repertoár (Dobeš). Většina ze zmiňovaných alb sice vyšla v některém ze zavedených vydavatelství, již krátce po revoluci ale vznikla také řada dalších, u kterých alba folkových písničkářů vycházela. Kromě zmiňovaného krátkodechého Šafránu, N.A.R. records nebo Punc to byl hlavně Bonton a s undergroundovým hnutím spřízněný Globus International. V dalších letech přibyla hudební vydavatelství jako Multisonic, FT Records, Reflex Records nebo Venkow.

Tato vydavatelská konjunktura se samozřejmě netýkala pouze folkových písničkářů, ale také ostatních zástupců tuzemské scény a hlavně zahraniční hudební produkce, která zde byla do té doby, s výjimkou v podobě Supraphonem a Opusem vydávaných licenčních alb, nedostupná.⁶⁰ V případě písničkářů se jednalo o ojedinělý případ, v následujících letech už k podobnému „zahlcení trhu“

⁴⁵ Jim Čert, *Světlu vstříc* (Praha: Globus International, 1990), LP.

⁴⁶ Jiří Dědeček, *Zabili trafikantku* (Praha: Panton, 1990), LP.

⁴⁷ Pavel Dobeš, *Zátiší s červy* (Praha: Panton, 1990), LP.

⁴⁸ Ivan Hoffman, *Verím, že sa to dá...* (Praha: Punc, 1990), LP.

⁴⁹ Jaroslav Hutka, *Vyjdi slnko* (Praha: Šafrán, 1990), LP., Jaroslav Hutka, *Návrat* (Praha: Supraphon, 1990), LP.

⁵⁰ Oldřich Janota, *Oldřich Janota* (Praha: Panton, 1990), LP.

⁵¹ Svatopluk Karásek & Londýn, *Řek's už ďáblu ne?* (Praha: Globus International, 1990), LP.

⁵² Václav Koubek, *Obrazy* (Praha: Primus, 1990), LP.

⁵³ Karel Kryl, *Rakovina* (Praha: Bonton, 1990), LP.

⁵⁴ Vladimír Merta, *Hodina vlka* (Praha: Šafrán, 1990), LP.

⁵⁵ Bohdan Mikolášek, *Znovu* (Praha: Bonton, 1990), LP.

⁵⁶ Jaromír Nohavica, *V tom roce pitomém* (Praha: Panton, 1990), LP.

⁵⁷ Josef Streichl, *Samota, samota...* (N.A.R. Records, 1990), LP.

⁵⁸ Vlastimil Třešňák, *Zeměměřič* (Praha: Šafrán, 1990), LP.

⁵⁹ Vladimír Veit, *Quo Vadis* (Praha: Panton, 1990), LP.

⁶⁰ Seznam licenčních alb, vydaných u Supraphonu a Opusu do roku 1989 prezentuje virtuální katalog k výstavě „Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu,“ pořádané pražským Popmuseem v roce 2008 (dostupný z webových stránek Popmusea).

z jejich strany nedošlo.⁶¹ Více než ostatní hudební interpreti ale byli od začátku devadesátých let aktivní na poli literárním. Pouze některým písničkářům se podařilo významně uspět i v tržním prostředí, z těch předrevolučních potom nejvýrazněji Jaromíru Nohavicovi, který v devadesátých letech vydal kritiky i posluchači oceňovaná alba *Divné století*⁶² nebo *Mikymauzoleum*.⁶³

Právě úspěšné a zároveň kritikou oceňované nahrávky Jaromíra Nohavici, Karla Plíhala nebo Slávka Janouška přinesly zásadní argument proti „konci folku“. Minimálně někteří z písničkářů totiž dokázali nalézt svou relevanci a publikum i v období bez „společného nepřítele“ ve formě komunistické strany. Na téma „konce folku“ tak Helena Pavličíková ve své diplomové práci z roku 1998 píše: „Porevoluční skepse v názorech na životnost českého folku se nevyplnila. Přestože do nedávné doby byl hlavním znakem písničkářské tvorby společenský protest, česká folková scéna za nových politických podmínek nestagnuje, spíše jsme svědky hledání nové identity. Současný písničkář již nepřichází na pódium suplovat žurnalistiku i politiku, folkový koncert již nemá podobu literární debatního večera s hudbou, tematika písní mladých písničkářů a kapel je více intimní a lyričtější. Do popředí zájmu se dostává úroveň instrumentálních a pěveckých dovedností.“⁶⁴ Jako příklad nové generace folkových písničkářů poté autorka uvádí Stanislava Kahudu nebo písničkářku Evu Henychovou, přičemž je vhodné doplnit, že prvně jmenovaný nedlouho po napsání práce ukončil svou hudební kariéru a také Eva Henychová se dnes po několika letech popularity drží spíše v ústraní.

Polemika na téma „konce folku“ se závěrem devadesátých let neskončila. V roce 2005 ji oživil zmiňovaný sociolog a historik Zdeněk R. Nešpor a to prostřednictvím článku s provokativním názvem „Kam zmizel ten český folk“⁶⁵ a podtitulem „Den bude dlouhý, ale folkoví písničkáři nám během něho už téměř nebudou zpívat“, otištěném v příloze Kavárna deníku *Mladá fronta DNES*. V něm už v úvodu tvrdí, že „nové folkové písničky dnes prakticky nemáme, i když nálepka ‚folk‘ je dobře prodejná a skrývá se pod ní kde co.“⁶⁶ Zmiňovanou popularitu některých písničkářů vysvětluje jejich „konverzí“ ke komerční pop music. Obsah jeho článku v podstatě kopíruje Nešporovy předchozí studie na toto téma⁶⁷ a ve stručnosti nastiňuje autorův pohled na folkovou hudbu, její vývoj

⁶¹ Vycházíme z údajů mezinárodní internetové databáze hudebních nosičů <https://www.discogs.com/>

⁶² Jaromír Nohavica, *Divné století* (Praha: Monitor-EMI, 1996), CD.

⁶³ Jaromír Nohavica, *Mikymauzoleum* (Praha: Monitor, 1993), CD.

⁶⁴ Pavličíková, „Český folk – fenomén hudební i sociální“, 29.

⁶⁵ Zdeněk R. Nešpor, „Kam zmizel ten český folk. Den bude dlouhý, ale folkoví písničkáři nám během něho už téměř nebudou zpívat,“ *Mladá fronta DNES: Kavárna*, 3. září 2005, 31–32.

⁶⁶ *Ibid.*, 31–32.

⁶⁷ Zdeněk R. Nešpor, „Česká folková hudba 60.–80. let v pohledu sociologie náboženství,“ *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 39, č. 1 (2003): 79–97.

v našem prostředí a její vztah k religiozitě. Tato témata později mnohem podrobněji rozvádí ve zmiňované knize *Děkuji za bolest: náboženské prvky ve folkové hudbě 60.–80. let*,⁶⁸ článkem v jednom z nejčtenějších českých deníků ale zahájil polemiku, která pokračovala i v několika dalších číslech a do které se zapojili především hudební publicisté.

Nejen podle názoru tohoto akademika je „konec folku“ spojován s událostmi roku 1989 a následným vývojem, obavy o budoucnost hudby písničkářů se objevovaly už dříve. První zmínky lze najít dokonce už v roce 1970! Hudební publicista František Horáček, který se tehdy tomuto žánru na stránkách hudebního měsíčníku *Melodie* (a s ním souvisejících *Aktualitách Melodie*) věnoval nejvíce, na to upozorňoval ve svých článcích „Folk v Supraphonu“⁶⁹ nebo „Folk nebyl jen módou“.⁷⁰ Za „zlatý věk písničkářů“ zde považuje rok 1968, kdy byl podle něj folk zároveň módním žánrem. O dva roky později už „ale jeho vývoj začíná stále více ovládat setrvačnost.“⁷¹ Je zároveň třeba dodat, že František Horáček zůstává i v následujících letech mezi tuzemskými hudebními publicisty jedním z největších propagátorů písničkářů. Ve svých textech referuje zejména o písničkářích z okruhu volného sdružení Šafrán.

Jistý úpadek žánru byl poté patrný také zhruba od poloviny osmdesátých let, tedy paradoxně v době, kdy se zároveň těšil největší popularitě. Na soutěžním festivalu Porta, který na svých scénách prezentoval mimo jiné nová jména tuzemského písničkářství, se totiž nejpozději v roce 1986 začalo složení jeho vystupujících znatelně konzervovat. „Zrovna když vstupovala do 20. ročníku, narazila Porta na své limity. Byla hodně velká, dvacátý ročník jí sice přinesl dospělost, ovšem příliv nových talentů zvolna vysychal. Jedna z otázek zněla: Přijdou další Plíhalové, Nohavicové, Křestanové? Nepřišli, pomíneme-li Vlastu Redla, zakomponovaného v různých sestavách.“⁷² Tento nedostatek nových, silných osobností přitom přetrvával prakticky přes celá devadesátá léta, která Nešpor označuje jako „období bez folku“.⁷³

S masovostí folkového žánru ve druhé polovině osmdesátých let nebyli ztožňováni ani někteří z písničkářů. Jan Burian napsal v roce 1987 diskutovaný článek „Proč už nechci být folkařem“.⁷⁴ V polemice vyjadřuje svůj pocit, že mu

⁶⁸ Nešpor, *Děkuji za bolest*.

⁶⁹ František Horáček, „Folk v Supraphonu,“ *Aktuality Melodie* 2, č. 17 (1970): 4.

⁷⁰ František Horáček, „Folk nebyl jen módou,“ *Melodie* 11, č. 11 (1970): 342.

⁷¹ František Horáček, „Folk v Supraphonu,“ 4.

⁷² Vlasák, *Folkari*, 208–209.

⁷³ Nešpor, *Děkuji za bolest*, 20.

⁷⁴ Jan Burian, „Proč už nechci být folkařem,“ *Bulletin Valašského špalíčku*. 1987 <http://www.janburian.cz/?ODKAZNIK=1&OdkDetZ=679>

byl pojem folk zcizen a ztotožněn s Portou, která z něj udělala „sportovní disciplínu“. Doslova zde píše:

S prodejností desek roste i prodejnost samotných folkařů. Z komercializace folku nutně vyplývá i nechuť k experimentování, ztráta odvahy riskovat. Nejlepší je jít cestou nejmenšího odporu. A tak celá scéna stagnuje a umírá umělecky, i když jinak kvete. [...] Klesá však bohužel i náročnost publika. [...] Folkový dav netouží být oslovován, chce svého hitmakera a od něj přesně to, co jiný dav od zpěváků pop music – žádnou myšlenkovou složitost, žádný experiment, ale lacinou zábavu tu a tam okořeněnou nějakým dráždidlem, slabounkým příděchem čehosi lehce nedovoleného.⁷⁵

Zdá se, že možná právě zde tedy třeba hledat příčiny „konce folku“, o kterém se diskutovalo hlavně v souvislosti se změnou politického režimu a s tím spojeného „konce společného nepřítele“.

Než zde budou nastíněny výsledky sociologických výzkumů hudebních preferencí tuzemských posluchačů, které poskytují objektivnější data o oblíbenosti folkové hudby, je vhodné v krátkosti upozornit na další opomíjenou skutečnost a totiž, že významná pozice osobnosti písničkáře v předrevolučním období nebylo tuzemské unikum. Jak již bylo v této práci zmíněno, vývoj tuzemského písničkářství se do určité míry shoduje s vývojem v sousedním Německu, obzvláště v bývalé Německé demokratické republice. Vůči vládnoucí Sjedenčené socialistické straně Německa kritický písničkář Wolf Bierman byl v roce 1976 zbaven občanství a také řada dalších osobností z oblasti kultury byla donucena k emigraci.⁷⁶ Zvolání východoněmeckého písničkáře Stefana Körbela po pádu Berlínské zdi v roce 1989 ve znění „Špatné časy pro písničkáře, bohudíky!“⁷⁷ není vzdálené citovanému vyjádření Petra Skoumala a dalších hudebníků a publicistů. Písničkářství v Německu po roce 1989 také ztratilo z politických důvodů své dosavadní postavení i popularitu⁷⁸ a do velké míry ubyla jeho dosavadní angažovanost. Současní němečtí písničkáři spíše s nadhledem i jistou „filosofičností“ reflektují vlastní individualitu v kontextu současného dění.⁷⁹ Spojnice mezi českým a německým

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ralf Dombrowski, „Liedermacher: Eine Frage der Aussage“, *Goethe* [online], září, 2013, <https://www.goethe.de/de/kul/mus/20366377.html>.

⁷⁷ Theresa Beyer, „Erinnerung und Vergegenwärtigung nach 1989 im Werk von DDR-Liedermacher“, in *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, ed. Elisa Goudin-Steinmann and Carola Hähnel-Mesnard (Berlín: Frank & Timme, 2013), 165, vlastní překlad. Původní text: „Schlechte Zeiten für Liedermacher, Gott sei Dank!“

⁷⁸ David Robb, „The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s – Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben“, in *German Pop Music: A Companion*, ed. Uwe Schütte (Boston: Walter de Gruyter, 2017), 60.

⁷⁹ Ralf Dombrowski, „Liedermacher: Eine Frage der Aussage.“

písníkářstvím by si rozhodně zasloužily podrobnější komparaci, v kontextu této práce ale tento stručný nástin postačí k tomu, aby dokázal, že období našeho „konce folku“ najdeme po roce 1989 i v za našimi hranicemi.

Jak bylo zřejmé z diskuzí o konci rocku a dalších žánrů, nastíněných v úvodu této kapitoly, jeden z významných argumentů pro konec žánru je pokles jeho popularity mezi posluchači. Na mapování hudebních preferencí se zaměřují některé sociologické výzkumy a také folková hudba patří mezi žánry, jejichž oblibu v českém prostředí zkoumal v roce 1990 muzikolog Jaroslav Kasan⁸⁰, v roce 2001 muzikolog Mikuláš Bek⁸¹ a v roce 2015 ekonom a muzikolog Radim Bačuvčík.⁸² Je tak možné porovnat preference folkové hudby v průběhu čtvrt století od roku 1989. Podle studie Jaroslava Kasana, založené na zvukovém dotazníku, byl v roce 1990 vůbec nejoblíbenější muzikál, dosahující obliby u 60,6 % dotazovaných. Folk patřil spolu s rockem, country & western, šansonem a popem středního proudu do skupiny žánrů, preferovaných zhruba 50 % procenty (v případě folku 48,3 %).⁸³

Bekův výzkum, publikovaný v roce 2003, označil za nejoblíbenější žánr tuzemských posluchačů country & western. Folk je zde pátým nejpreferovanějším hudebním žánrem po country & western, popu, muzikálu a rocku 60. let, jeho obliba činí podle tohoto výzkumu 44,2 %. Zatímco podle Kasanova dotazníku patřil folk hned po muzikálu k žánrům s minimální averzí (resp. odpovědí „ne-snáším“), v roce 2003 už svou nelibost k folkové hudbě projevilo 20,5 % respondentů. Bek si všímá především klesajícího počtu posluchačů ve věku 18–24 let. „Na základě těchto dat lze předpokládat, že v následujících desetiletích bude docházet k postupnému úbytku příznivců folku se stárnutím jeho generačního zázemí. Může ovšem dojít k revivalu a nalezení nové společenské relevance, jako tomu bylo v řadě jiných případů.“⁸⁴

Nejaktuálnější relevantní výzkum na toto téma provedl ekonom a muzikolog Radim Bačuvčík v roce 2015. Bačuvčík pracuje s odlišnou metodologií a jeho výsledky tedy není možné přímo srovnávat se zmíněnými výzkumy Kasana a Beka. Pokračování vývoje obliby folku je na něm ale evidentní. Nejpreferovanějšími žánry tuzemských posluchačů jsou podle tohoto výzkumu srovnatelně pop a rock (41,2 % a 41,1 %), folková hudba je tentokrát až na desáté příčce a za svůj oblíbený žánr ji označilo pouze 13,6 % dotazovaných. Bačuvčík se ve svém výzkumu nesoustředil na averzi posluchačů k jednotlivým žánrům, není tedy bohužel možné sledovat vývoj negativního postoje k folku, nastíněného výzkumem z roku 2003. Potvrzují se ale Bekem zmiňované prognózy ohledně stárnutí generačního

⁸⁰ Jaroslav Kasan, *Výzkum hudebnosti 1990* (Praha: Výzkumné oddělení Českého rozhlasu, 1991).

⁸¹ Mikuláš Bek, *Konzervátor Evropy?: k sociologii české hudebnosti* (Praha: KLP, 2003).

⁸² Ibid.

⁸³ Kasan, *Výzkum hudebnosti 1990*, 23.

⁸⁴ Bek, *Konzervátor Evropy?*, 181.

zázemí folku. Bačuvčík totiž konstatuje, že „ve věkovém profilu [posluchačů folkové hudby] jsou více zastoupeny osoby ve věku 40–69 let; největší pozitivní disproporce vůči populaci je ve skupině 50–59 let“.⁸⁵ Naopak mezi dotazovanými ve věku 12–29 je zájem o folk minimální, lze tedy předpokládat, že k Bekem zmiňovanému revivalu u nás doposud nedošlo.

V závěru své studie se pokusím aplikovat na tuzemský folk fáze hudebního vývoje, definované muzikologem Josefem Kotkem. Ten se jako jeden z hrstky tuzemských hudebních vědců soustavně věnoval reflexi populární hudby a na základě zkoumání vývoje tuzemské populární hudby 20. století dospěl k rozlišení čtyř základních fází „společenské recepce, asimilace a zároveň sociofunkčního působení nonartificiální hudby“.⁸⁶ Ty podle muzikologa můžeme najít u každého nového žánrového druhu, není ale možné vysledovat přesné přechody mezi jednotlivými stadii a v závislosti na řadě faktorů se u každého žánru liší také doba jejich trvání. Kotek tím upozorňuje na fakt, že populární hudba se zpravidla vyvíjí v cyklech. Na ty mají vliv celospolečenské faktory jako je politická a ekonomická situace nebo faktory strukturní a technické povahy. Významnou roli zde hraje tzv. generační kyvadlo, kdy se zhruba každých dvacet let objevuje v základní rodové linii⁸⁷ nový stylově žánrový druh. Znalost „pravidel“ tohoto vývoje Kotkovi umožnila také učinit prognózy, které shrnul ve své přednášce „Pravděpodobné perspektivy dalšího vývoje české nonartificiální hudby“ z roku 1979.⁸⁸ Je nutné upozornit, že se v případě této aplikace jedná pouze o pokus, který si v žádném případě neklade nároky na úplnost, prezentuje spíše jeden z možných výkladů.

První stadium vývoje nazývá Kotek „stadium inovace“ a toto podle něj představuje vstup nového žánrového druhu do oblasti populární hudby. Zprvu se o něj zajímá pouze úzká komunita převážně mladých lidí z větších měst. Překážkou pro širší okruh posluchačů je nízká a nesouvislá informovanost a také „ustálený vkusový kodex široké spotřebitelské veřejnosti, spolu s ním však i vžitě – a tedy spíše konzervativní – formy práce dosavadních hudebních, hudebně zprostředkovatelských a společenských institucí“.⁸⁹

Za „stadium inovace“ v případě českého písničkářství je možné označit dění zhruba od poloviny šedesátých let, kdy u nás začala vystupovat první generace písničkářů. Ta je spojována, nejen pro svou inspiraci hudbou druhého folkového revivalu, především s fenoménem protestsongu. Tito interpreti budili zpočátku zájem pouze u úzké, generačně i sociálně kompaktní komunity posluchačů, především z řad pražské alternativně smýšlející mládeže. V tomto kontextu je

⁸⁵ Bačuvčík, *Hudba a my*, 186.

⁸⁶ Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích*, 23.

⁸⁷ Společenská zpěvnost, vokální populární hudba a instrumentální populární hudba. Ibid, 37.

⁸⁸ Ibid, 459–481.

⁸⁹ Ibid, 26.

možné připomenout, že například skladby Karla Kryla u posluchačů rozhlasové hitparády Jiřího Černého *Dvanáct na houpačce* opakovaně propadly a tato situace se změnila až v srpnu 1968.

Druhé „stadium difuze“ přichází souběžně se zvýšením informovanosti o novém žánru a například také s dostupnými nahrávkami. Z novinky se stává „pro příslušníky celého potencionálně zainteresovaného sociálního či generačního okruhu“⁹⁰ módní imperativ. Právě v tomto období je podle Kotka žánr nejautentičtější. Ačkoliv v tomto okruhu recipientů popularita žánru roste, stále neproniká k nejširší veřejnosti a drží si vůči ní opoziční charakter.

Tuto fázi, kterou Kotek oceňuje jako pro žánr nejdůležitější, by bylo možné ztotožnit s posrpnovým děním sedmdesátých let, kdy funguje sdružení Šafrán, Jaroslav Hutka nahrazuje svůj autorský repertoár interpretací moravských lidových balad, dosavadní jasná slova politického protestu se transformují do metafor a mezi řádky samotných písní nebo do narážek v promluvách mezi nimi. Ve vysokoškolských klubech po celé republice probíhají koncerty písničkářů a stejně tak v undergroundu působí písničkáři jako Svatopluk Karásek, Charlie Soukup nebo Dáša Vokatá. Přes stoupající počet posluchačů si žánr v této době opravdu udržoval opoziční charakter vůči široké veřejnosti. Nejdůležitějším stádiem vývoje písničkářství by tedy podle tohoto pojetí možná paradoxně byla doba, kdy byli jeho interpreti vlivem tzv. normalizace nejvíce omezováni a nakonec také částečně umlčeni, donuceni k emigraci nebo k výrazné změně repertoáru.

V souvislosti se „stadiem difuze“ zmiňovaný opoziční charakter se podle Kotka odbourává až s příchodem třetího a co doby trvání většinou nejdělnějšího „stadia adaptace“, které s sebou přináší konvencionalizaci nového stylově žánrového druhu a jeho plnohodnotné zařazení mezi etablované a širokou veřejností přijímané žánry, jejichž prvky zároveň nový žánrový druh využívá. Spolu s postupnou profesionalizací a konvencionalizací ztrácí novinka řadu svých původních podporovatelů, zejména z prostředí mladé generace. Přichází o svůj opoziční náboj, naopak začíná převažovat komerční aspekt a stupňuje se zapojení profesionálních hudebníků.⁹¹

Za snahu o konvencionalizaci je možné považovat i zařazení folku a tím pádem také písničkářů do kategorie „portovních žánrů“ pod zkratkou FTC (tedy folk, trampská hudba, country), kterou prosazoval především Michal Konečný.⁹² Podle Zdeňka Nešpora „tím, jak [FTC] 'sloučil' folk, country a trampskou hudbu a přiblížil je masovému posluchači, folk notně změlčil, zbavil jej nutnosti

⁹⁰ Ibid, 27.

⁹¹ Ibid, 28–30.

⁹² Michal Konečný, *Folkový receptář. Metodická příručka pro práci se skupinami, sólisty a autory folkové hudby* (Praha: Pražské metodické středisko kulturně výchovné činnosti ROH, 1986).

hodnotové angažovanosti.⁹³ Právě jisté „obroušení hran“ v rámci přístupnosti nového stylově žánrového druhu pro širší veřejnost, znatelné u nás v osmdesátých letech, patří mezi atributy stadia adaptace (byť v případě FTC se jednalo také o způsob „ochrany“ žánru v době tzv. normalizace). Na tuto konvencionalizaci odpovídají podle Kotka ambicióznější tvůrci naopak „stupňováním umělecké náročnosti příslušného stylově žánrového druhu“,⁹⁴ což je vývoj, který můžeme sledovat například v případě Oldřicha Janoty. Ostatně trefným popisem stadia adaptace může být také již citovaný článek Jana Buriana „Proč už nechci být folkařem“, který poukazoval na znatelnou komercializaci žánru v průběhu druhé poloviny osmdesátých let.⁹⁵

V kontextu tématu, které zpracovává tato kapitola, je ale nejdůležitější následující „stadium restriktce“, ke kterému dochází postupným vyčerpáváním původně nového a inovativního žánrového druhu. Textová i hudební témata a příznačné obraty žánru svým neustálým opakováním ztrácí svůj původní význam a „v aranžmá a živém provádění jednotlivých skladeb se zato objevuje podvědomá tendence vyrovnat manko vskutku nové, čerstvé informace rozšířením instrumentálního resp. i vokálního obsazení, komplikovanější úpravou, zahuštěním nástrojového zvuku a celkovým zvýšením zvukové intenzity vůbec, jakož i častým interpretačním manýrismem a pseudocitovými klišé.“⁹⁶ V této vývojové fázi postupně klesá úroveň produkované hudby i její komerční odbyt.

Tato charakteristika odpovídá popisovanému stavu tuzemské písničkářské scény v devadesátých letech a vývoji, naznačenému výzkumy preferencí hudebních žánrů tuzemských hudebních sociologů. Citovaný muzikologův popis jako by předpovídal rozšíření aranžmá na porevolučních písničkářských nahrávkách a mimo jiné se také přidával k hlasům, že už „není o čem zpívat“ a písničkářům chybí velké téma. Podle Kotka je pro toto stadium charakteristická také „hromadná produkce hudebního kýče“⁹⁷ a časté užití „pseudocitových klišé“,⁹⁸ což může vysvětlovat, proč byl nejspíš nejmedializovanější písničkářskou událostí devadesátých let koncert bratrů Nedvědů na strahovském stadionu v roce 1996. Konkrétně o Janu Nedvědovi a jeho přerodu z trampského ve folkového písničkáře píše Zdeněk Nešpor: „folkový Nedvěď“ byl příznakem naprostého úpadku tohoto žánru.“⁹⁹

⁹³ Nešpor, *Děkuji za bolest*, 21.

⁹⁴ Kotek, *O české populární hudbě*, 29.

⁹⁵ Burian, „Proč už nechci být folkařem.“

⁹⁶ Ibid, 30.

⁹⁷ Ibid, 30.

⁹⁸ Ibid, 30.

⁹⁹ Nešpor, *Děkuji za bolest*, 21.

Josef Kotek se přesto tuto poslední vývojovou fází zdráhá ztotožnit s úplným zánikem žánru. Po několika letech až desetiletích totiž může dojít k jeho „znovuvzkříšení“. „Někdejší zdánlivě vyčerpaná informační kapacita starých stylově žánrových atributů jako by se znovu obnovovala a v pozměněném sociálním i etnickém prostředí i generačním cítění jako by byla schopna nabídnout nový informační potenciál“.¹⁰⁰ Je velice pravděpodobné, že k této žánrové renesanci už došlo.

Znatelný útlum písničkářství opravdu můžeme pozorovat prakticky přes celá devadesátá léta, kdy řada písničkářů pozastavila hudební činnost a nových výrazných interpretů se objevovalo pouze minimum. Zhruba od nástupu nového milénia se ale situace mění a na tuzemské scéně se po letech objevují písničkářské osobnosti, které nepředstavují pouze epigony svých slavných předchůdců. Jak je patrné z citované studie Radima Bačuvčíka, folk (do kterého písničkáře většinová veřejnost pravděpodobně stále řadí) už dnes nedokázal navázat na své předrevoluční postavení a popularitu, na čemž má nepochybně svůj díl „viny“ také politická změna po roce 1989. Mezi hudebníky samotnými je ale písničkářství stále populárnější způsob sebevyjádření, což může žánr stavit opět do prvního stadia inovace. V tomto ohledu se navíc nabízí otázka, jestli posluchači považují za folk bezesporu velmi populární písničkáře, jako jsou Tomáš Klus nebo Xindl X.

„Možná v tom má prsty doba, kdy je lepší se spolehnout jen sám na sebe, možná to souvisí s otevřenou společností, možná v tom hraje roli i ekonomika. Ale faktem je, že tolik písničkářů, jako nyní, naše hudební scéna nikdy neměla,“¹⁰¹ potvrzuje zájem mladých muzikantů o písničkářství publicista Antonín Kocábek. Současní písničkáři, objevující se po roce 2000 často využívají prvků mnoha různých žánrů z oblasti populární hudby. V jejich projevu je tak možné najít kromě folku také prvky rockové hudby, country, rapu a hip-hopu nebo v současnosti také elektronické hudby. Evidentní je to hlavně na studiových nahrávkách těchto interpretů. Ty totiž mají daleko k vžité představě „osamělého zpěváka s kytarou“. Právě to v řadě případů přispívá k nemožnosti přesného žánrového vymezení hudby „folkových písničkářů“ a vytyčení hranic tohoto pojmu. To je ale obecně situace, kterou je možné pozorovat ve většině žánrů populární hudby posledních desetiletí, kdy je kvůli bezpočtu různorodých hudebních fúzí skoro nemožné najít hudbu, odpovídající akademické žánrové definici. Ta už tak dnes představuje spíše ideální typ, který může být znějící hudbě vzdálen.

Možná právě zde tkví hlavní problém „konce folku“, který se ze zpětného pohledu jeví také jako problém definiční. Pro Zdeňka R. Nešpora totiž „folkoví písničkáři“ znamenali pouze úzkou skupinu „vyvolených“, když tvrdí, že „funkci

¹⁰⁰ Ibid, 32.

¹⁰¹ Antonín Kocábek, „Rojení písničkářů,“ *UNI* 26, Č. 10 (2016).

folkové hudby je vnášení hodnot do sociokulturního systému a jeho symbolického univerza, a to takových, které jsou v jeho kontextu sice deklarované, avšak nebezpečné, ať už proto, že se na ně zapomnělo, nebo jen tím, že se o nich sice mluví, ale nejsou prakticky provozovány, vyžadovány a žity.¹⁰² Podobně Přemysl Houda v jednom z rozhovorů přiznává: „vycházím z poměrně dost úzké definice folku. Záměrně. [...] mě na té věci zajímá to, co má jistý protestní přesah.“¹⁰³ Taková definice sice odpovídá představě zpěváka protestních písní, nedá se ale aplikovat ani na některé z nejznámějších tváří předrevolučního písničkářství, jako byl například Karel Plíhal. Skutečnost, že právě tito autoři došli k názoru, že folkové písničkářství rokem 1989 skončilo, tedy v tomto kontextu tolik nepřekvapuje.

Písničkáři totiž existují i dnes, byť se často od těch z 60.–80. let v několika ohledech liší. Především se ještě zvýšila různorodost písničkářské scény, kdy je často těžké najít mezi jednotlivými písničkáři a písničkářkami styčné body. Právě tato skutečnost nejspíš vedla k výraznému rozšíření významu pojmů folk a písničkářství po roce 1989, kdy například začíná splývat role frontmana rockové skupiny a sólového písničkáře. Především kolem roku 2000 je potom možné sledovat množství osobitých písničkářek, přičemž je nutné dodat, že ženy se do té doby jako písničkářky profilovaly pouze zřídka a z bezmála třicetileté „předlistopadové“ historie písničkářství je možné mluvit pouze o hrstce zástupkyní tohoto žánru. Porevoluční vývoj přinesl také specifické koncertní scény pro tento typ umělců, těmi nejvýznamnějšími jsou především večery typu open mic, které dávají prostor zejména začínajícím interpretům s autorskou tvorbou a pro řadu z písničkářů tak zprostředkovávají první kontakt jejich hudby s publikem. Zcela opačné je téma pronikání písničkářů do úžejí vymezené populární hudby „středního proudu“, které je v posledních letech diskutované v souvislosti s písničkáři, jako je Tomáš Klus. Takto naznačený výčet několika fenoménů, spojených s písničkáři po „konci folku“ není s přihlédnutím k zmiňované rozmanitosti současného písničkářství zdaleka vyčerpávající, naopak spíše vybízí k pozdějšímu podrobnějšímu zpracování problematiky.

Príspevek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2018_010 (Hranice popularity v hudbě 19. až 21. století) a IGA_FF_2020_011 (Kontexty české a slovenské hudební kultury).

¹⁰² Nešpor, *Děkuji za bolest*, 17.

¹⁰³ Helena Zdráhalová, „Fenomén folk. Nešlo jenom o hudbu, lidi přitahovala atmosféra spojená s žánrem,“ *iForum* [online], duben, 2015, <https://iforum.cuni.cz/IFORUM-15620.html>.

The Crisis of Folk Music in the Post-Communist Transition Era: the Social Role and Importance of Singer-Songwriters in Czechoslovakia after 1989

Abstract

The Velvet Revolution in Czechoslovakia in 1989 marks not only the end of communism but also, according to many music journalists and musicians themselves, the end of folk music. This term can be found in the magazines and literature of that time and it reflects the crisis of the folk genre whose main representatives are the singer-songwriters. When the theory of Czech musicologist Josef Kotek about the evolution of genres in popular music is applied, it can be assumed that the folk singer-songwriting reached its final at the turn of the 1990s. Such a decline was marked by a gradual loss of popularity of the genre and by the deterioration of quality of the music. This situation is changing at the brink of 21st century when new singer-songwriter appeared, and it is possible then to speak about the revival of the genre. It is typical for this era that the definition of folk music and singer-songwriting is enlarged. Many female singer-songwriters arose and along with it, folk music gradually penetrated the mainstream pop music.

Krise folkové hudby v éře postkomunistické transformace: společenská role a význam písničkářů v Československu po roce 1989

Abstrakt

Sametová revoluce v roce 1989 znamenala nejen konec dosavadního komunistického režimu, ale podle řady hudebních publicistů a samotných hudebníků také „konec folku.“ Tento pojem je možné nalézt v dobové publicistice i v odborné literatuře a odráží krizi folkového žánru, jehož hlavními představiteli jsou v českém prostředí právě písničkáři. Při aplikaci teorie muzikologa Josefa Kotky o vývoji žánrů z oblasti populární hudby lze dospět k názoru, že na přelomu osmdesátých a devadesátých let se folkové písničkářství dostalo do své závěrečné vývojové fáze, charakteristické postupným poklesem popularity i kvality produkované hudby. Tato situace se mění po roce 2000, kdy se objevují nové písničkářské osobnosti a je tak možné mluvit o „oživení“ žánru. Charakteristické je pro toto období rozšíření definice folku a písničkářství, nástup výrazných ženských písničkářek nebo pronikání písničkářů do populární hudby „středního proudu“.

Keywords

Folk music; popular music; singer-songwriter; Velvet Revolution

Klíčová slova

Folková hudba; písničkář; populární hudba; sametová revoluce

Petr Šrajcr
Katedra muzikologie FF UP Olomouc
srajapet@gmail.com