

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra Muzikologie

Bakalářská diplomová práce

**Fenomén „konce folku“
a písničkáři po roce 1989**

The Phenomenon of „The End of Folk”
and the Singer-Songwriters After the Year 1989

Petr Šrajer

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D.

Studijní program: Muzikologie/Žurnalistika

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování vedoucímu práce Janu Blümlovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

ÚVOD.....	5
1.STAV BĀDÁNÍ.....	7
2.VYMEZENÍ POJMŮ.....	13
2.1.DEFINICE A CHARAKTERISTIKA FOLKOVĚHO ŽĀNRU.....	13
2.1.1 <i>Charakteristika folkové hudby v angloamerickém prostředí..</i>	<i>13</i>
2.1.2 <i>Historický vývoj amerických folkových revivalů.....</i>	<i>15</i>
2.1.3 <i>Charakteristika folkové hudby v českém prostředí.....</i>	<i>20</i>
2.1.4 <i>Historický vývoj folkové hudby a písničkářství v českém prostředí.....</i>	<i>27</i>
2.2.DEFINICE A CHARAKTERISTIKA POJMU PÍSNIČKÁŘ.....	29
3.„KONEC FOLKU“	38
3.1.DISKUZE O KONCI HUDEBNÍCH ŽĀNRŮ.....	38
3.2.FENOMĚN „KONCE FOLKU“	42
4.PÍSNIČKĀŘSTVÍ PO „KONCI FOLKU“	61
4.1.ROZŠÍŘENÍ DEFINICE FOLKU A PÍSNIČKĀŘSTVÍ.....	62
4.2.PÍSNIČKĀŘI JAKO SOUČĀST POP MUSIC.....	66
4.3.FENOMĚN ŽENSKĚHO PÍSNIČKĀŘSTVÍ.....	67
4.4.TĚMATA DNEŠNÍCH PÍSNIČKĀŘŮ.....	68
4.5.SPECIFICKÉ KONCERTNÍ SCĚNY PRO PÍSNIČKĀŘE.....	70
4.6.„NOVÝ ŠAFRÁN“.....	72
ZĀVĚŘ.....	74
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	77
SHRNUTÍ.....	84
SUMMARY.....	85
ZUSAMMENFASSUNG.....	86
ANOTACE.....	88

Úvod

Tématem této bakalářské práce je osobnost tuzemského písničkáře po roce 1989, který znamenal zlom v moderní historii našeho národa a souběžně s tím také v naší kultuře. Písničkář je v našem prostředí nejčastěji vnímán jako typický představitel folkové hudby (ačkoliv tento vztah je poněkud problematický) a právě s písničkáři byl po zmiňovaném roce 1989 spojován fenomén tzv. konce folku, který postupně přerostl svůj původní publicistický rámec a dostal se také do odborné literatury. Právě představení tohoto fenoménu, nastínění jeho argumentů a jeho relevance je věnována stěžejní část této bakalářské práce. Ta je rozdělena do tří kapitol, z nichž každá má za cíl odpovědět na otázku, kterou považuji v kontextu zmiňovaného tématu za stěžejní.

Dosavadní nejasná definice pojmu písničkář mne přivádí k jen zdánlivě banální otázce „*kdo je to vlastně písničkář?*“. Tu se snažím zodpovědět v definiční části této práce. Protože, jak už bylo naznačeno, tento pojem v našem prostředí úzce souvisí s folkovou hudbou, věnuji se také nastínění vývoje folkové hudby v českém a americkém prostředí, kde nekladu důraz pouze na folkový revival šedesátých let, ale také na současnost. V tuzemském případě představuji také specifické domácí vlivy na folk a písničkáře. V případě charakteristiky a definice pojmu písničkář potom užívám metody komparace s definicemi cizojazyčných ekvivalentů tohoto termínu.

Otázka, na kterou se snažím odpovědět prostřednictvím stěžejní kapitoly, zní: „*co to byl ‚konec folku‘ a jaký měl dopad na tuzemské písničkáře?*“. Jsem si vědom toho, že téma „konce folku“ může působit prvoplánově provokativně, „metafyzicky“, nebo prostě jen vágně. Toto označení je ale možné nalézt v dobové hudební publicistice a je možné ho vnímat jako součást rozsáhlejší diskuze o konci rocku, jazzu anebo konci žánrovosti obecně, kterou je možné sledovat v hudebních magazínech a popularizační literatuře, která ale zároveň stále častěji proniká i do akademické sféry. V rámci této kapitoly o „konci folku“ vycházím také z teorie českého muzikologa Josefa Kotka a jeho principu čtyřfázového osvojovacího

procesu společenské recepce populární hudby, z výzkumů tuzemských hudebních sociologů a z detailní rešerše dobové hudební publicistiky.

Poslední kapitolu této práce potom uvozuje otázka „*jak vypadá tuzemské písničkářství po tzv. konci folku?*“. Tato kapitola ve stručnosti představuje stav písničkářství po zmiňovaném období, označovaném nejen dobovou publicistikou jako „konec folku“ a prezentuje vybrané fenomény porevolučního písničkářství. Zde jsem čerpal především ze znalostí a zkušeností, které jsem nabyl při pořádání koncertů písničkářů nebo při jejich návštěvě, poslechu nahrávek písničkářů a při rozhovorech s nimi například při společných vystoupeních, protože se sám jako písničkář profiluji. Využíval jsem ale také relevantní publicistiku nebo akademické práce, věnované konkrétním fenoménům tuzemského porevolučního písničkářství.

V následujícím textu užívám chicagskou citační normu, způsob *notes and bibliography*. Pro obecnou srozumitelnost anglického jazyka v současném akademickém diskurzu ponechávám případné citace z anglicky psané literatury v originále. Stav současného bádání nad tematikou práce zařazuji z důvodu přehlednosti do samostatné podkapitoly, která následuje vzápětí.

1. Stav bádání

Tato práce se věnuje vývoji tuzemského písničkářství s důrazem na dění po roce 1989. To je téma, kterému není v současné odborné literatuře věnována prakticky žádná pozornost. Většina dostupné literatury na toto téma totiž s minimálním časovým přesahem zkoumá období 60. až 80. let.

Fenoménu folkové písně a jejích tvůrců se v tuzemském odborném diskurzu věnuje již od devadesátých let Josef Prokeš, vyučující na brněnské Masarykově univerzitě. Především v definiční části jeho práce využívám jeho publikaci *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*,¹ která 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. Druhou prací téhož autora, se kterou jsem v textu pracoval, je sborník *Nebyt stádem Hamletů: průhledy do českého folku*,² vycházející z konference, konané v roce 1994 na brněnské Masarykově univerzitě. Obsahuje příspěvky Vladimíra Merty, Karla Kryla a dalších písničkářů, kteří se zde vyjadřují mimo jiné i k budoucnosti tuzemského folkového písničkářství.

Jako nejkomplexnější pokus o definování a nastínění vývoje tuzemského folkového písničkářství se jeví kniha historika a sociologa Zdeňka R. Nešpora *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*.³ Ta představuje v tuzemské odborné literatuře do jisté míry unikát. 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

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

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

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

okrajově. Zdeněk R. Nešpor je zároveň zastáncem fenoménu „konce folku“, jemuž se velká část mé práce věnuje.

Od šedesátých let po rok 1989 sleduje vývoj (nejen) tuzemského folku kniha *Legendy folku & country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* Jiřího Vondráka a Fedora Skotala.⁴ Ta čerpá ze stejnojmenného třináctidílného dokumentárního seriálu týchž autorů z roku 2000 a ačkoliv se v některých případech věnuje více seriálu samotnému a průběhu jeho natáčení, prostřednictvím řady zpovídaných osobností z řad hudebníků, písničkářů i pořadatelů poskytuje široký náhled na vývoj tuzemského písničkářství. Speciální kapitoly jsou zde věnovány také vztahu folkové hudby a folklóru nebo poezie, kniha ale nezpracovává vývoj žánru po roce 1989, ačkoliv se jedná o téma posledního dílu zmiňovaného seriálu.

Popularizační publikací, shrnující vývoj tuzemského folku, je kniha hudebního publicisty Vladimíra Vlasáka *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*.⁵ Publikace se nejvíce soustředí na vývoj žánru v průběhu 80. let a do velké míry tak představuje jakousi kroniku festivalu Porta. Stejně jako ostatní představované publikace, i tato končí rokem 1989, kdy rozebírá také roli písničkářů v tzv. sametové revoluci.

K dalším důležitým zdrojům informací o tuzemské písničkářské scéně patří autobiografie, biografie nebo knižní rozhovory s jednotlivými hudebníky. Těch je v současnosti na trhu celá řada. Nejvíce publikací je věnováno Karlu Krylovi - zde potom vynikají zejména podrobná biografie Vojtěcha Klimta *Akorát že mi zabili tátu*⁶ a obsáhlý sborník interview s Karlem Krylem od šedesátých let po rok písničkářovy smrti *Rozhovory*.⁷ K dalším publikacím patří i knižní rozhovor Miloše Čermáka s Jaroslavem Hutkou *Pravděpodobné vzdálenosti*.⁸ V této práci čerpám z „pracovní verze“ této knihy, dostupné z webových stránek Jaroslava Hutky. Ta

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

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

6 Vojtěch Klimt, *Akorát že mi zabili tátu* (Praha: Galén, 2010).

7 Karel Kryl, *Rozhovory* (Praha: Torst, 2006).

8 Miloš Čermák a Jaroslav Hutka, *Pravděpodobné vzdálenosti: rozhovor Miloše Čermáka s Jaroslavem Hutkou* (Praha: Academia, 1994).

poskytuje řadu informací, které se do oficiálně vydané verze nedostaly. Řada monografií písničkářů dnes vychází u vydavatelství Galén. Například knižní rozhovor Ondřeje Bezra s Vlastimilem Třešňákem *To je hezký, ne?*⁹ nebo autobiografie Vladimíra Veita *Ještě to neskončilo*.¹⁰ U stejného nakladatelství vyšla také publikace Přemysla Houdy *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*¹¹ a řada dalších titulů s folkovou a písničkářskou tematikou, jako jsou několikavazkové Spisy Jaroslava Hutky, eseje Vladimíra Merty či obsáhlé sborníky hudební publicistiky Jana Rejzka a Jiřího Černého. Ne snadno zařaditelnou publikací o tuzemském písničkářství je potom kniha písničkáře Vladimíra Merty *Zpívaná poezie*,¹² což je sbírka úvah a zároveň do určité míry také manuál pro začínající písničkáře.

Důležité pro mne byly také publikace, věnující se folku a písničkářství pouze okrajově. V případě odborné literatury je to případ muzikologa Josefa Kotka a druhého dílu jeho *Dějiny české populární hudby a zpěvu*,¹³ v němž pojednává nejen o folku, ale například také o trampské písni nebo o hudbě autorských divadel, což jsou fenomény, o které se v této práci také zajímám. V kontextu této práce je důležitá také další publikace téhož autora, a to kniha *O české populární hudbě a jejích posluchačích*.¹⁴ V té muzikolog vysvětluje mimo jiné své pojetí vývoje hudebních žánrů, se kterým pracuji v kapitole pojednávající o fenoménu tzv. konce folku. Další publikací, jejímž tématem je mimo jiné i folkové písničkářství, je kniha *Panoráma populární hudby 1918–1978*¹⁵ Lubomíra Dorůžky, který zde poskytuje profily osobností světového písničkářství, ale zároveň také obecnou charakteristiku tohoto fenoménu, přičemž vychází převážně z amerického nadžánrového pojetí písničkáře.

Ačkoliv od tzv. Sametové revoluce uplynulo už bezmála třicet let, prakticky jedinými publikacemi, které se cíleně věnují písničkářství po roce 1989, jsou různé bakalářské a diplomové práce. Těmi nejvýznamnějšími jsou práce Heleny

9 Ondřej Bezra a Vlastimil Třešňák, *To je hezký, ne?* (Praha: Galén, 2007).

10 Vladimír Veit, *Ještě to neskončilo* (Praha: Galén, 2016).

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

12 Vladimír Merta, *Zpívaná poezie* (Praha, Panton, 1990).

13 Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu* (Praha: Academia, 1998).

14 Josef Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti* (Praha: Panton, 1990).

15 Lubomír Dorůžka a Petr Dorůžka, *Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní* (Praha: Mladá fronta, 1987).

Pavličíkové (dnes Chaloupkové) *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*¹⁶ a *Český folk – fenomén hudební i sociální*,¹⁷ psané na olomoucké katedře muzikologie. Další práce tohoto typu se potom soustředí na pouze vybrané fenomény, které s písničkářstvím souvisí. Na fenomén ženských písničkářek se zaměřila Martina Trchová¹⁸ nebo Lenka Matušová¹⁹, o současné písničkářské scéně v Brně psala Karolína Pavlová²⁰, obecně o fenoménu písničkáře (respektive singer-songwriter) pojednává ve své magisterské práci o americké písničkářce Carole King Veronika Nováková.²¹

Hlavnímu tématu této práce je nejbližší bakalářská práce Kateřiny Dudákové *Změna postavení písničkáře ve společnosti a vliv sociálního prostředí na jeho tvorbu*.²² Ta sice nabízí do určité míry relevantní komparaci postavení, popularity nebo zázemí písničkářů před rokem 1989 a v současnosti, záměrně přitom ale vynechává stav písničkářství od začátku devadesátých let do poloviny první dekády nového milénia. Při srovnávání se navíc soustředí pouze na zástupce písničkářství z oblasti tzv. středního proudu.

Největší množství informací o písničkářské scéně po roce 1989 poskytoval od roku 1991 do roku 2011 zejména časopis *Folk & Country* (později pouze *Folk*). Ten nabízel zejména prostřednictvím článků Jiřího Brabce nebo Milana Tesaře recenze či rozhovory s písničkáři před- i porevolučních generací, v roce 2003 uveřejňoval seriál *Je zde někdo nový?*, věnovaný novým tvářím tuzemského písničkářství, věnoval se také fenoménu ženského písničkářství nebo spojení folkové a elektronické hudby. Okrajově se písničkářství věnovaly a věnují také další

16 Helena Pavličíková, „Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm“ (Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 1996).

17 Helena Pavličíková, „Český folk – fenomén hudební i sociální“ (Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 1998).

18 Martina Trchová, „Fenomén ženského písničkářství“ (Magisterská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2008).

19 Lenka Matušová, „Ženy v české folkové hudbě“ (Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2017).

20 Karolína Pavlová, „Scéna a tvorba současných amatérských písničkářů působících v Brně“ (Bakalářská práce, Masarykova univerzita, 2017).

21 Veronika Nováková, „Fenomén singer-songwriter: K jádru definice a estetiky se zaměřením na ženské písničkářství a tvorbu Carole King“ (Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2017).

22 Kateřina Dudáková, „Změna postavení písničkáře ve společnosti a vliv sociálního prostředí na jeho tvorbu“ (Bakalářská práce, Masarykova univerzita, 2013).

periodika: hudební časopisy *Melodie*, *UNI* nebo *Full Moon*, týdeníky *Respekt* a *Týden* a zejména prostřednictvím rozhovorů nebo recenzí i denní tisk jako *Lidové noviny*.

V práci jsem využíval také řadu zahraničních publikací, které zmíním pouze výběrově. U publikací o folkové hudbě byl brán ohled především na jejich aktuálnost. Z tohoto ohledu se jako nejvhodnější ukázala kniha historika amerického folku Davida Dunawaye a spisovatelky Molly Beer *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*,²³ sestavená z komentovaných výpovědí folkových hudebníků, pořadatelů nebo publicistů. Ta poskytuje náhled na vývoj amerických folkových revivalů a zasahuje prakticky až do současnosti. Pro doplnění takto získaných informací byly využity také knihy *Exploring American Folk Music: Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*²⁴ nebo *Millennium Folk: American Folk Music Since the Sixties*²⁵ od muzikologa Thomase Gruninga. To je prakticky jediná publikace, která mapuje fenomény folkové hudby po druhém folkovém revivalu šedesátých let. Také od roku jejího vydání se ale řada věcí změnila, a tak například kapitoly, věnované internetu, mohou dnes působit zastarale.

Z knih, věnovaných samotnému písničkářství, zde zmíním sborník *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*²⁶ a knihu švýcarského akademika Stephana Hammera *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des ‚Liedermachers‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*.²⁷ Obě publikace nabízejí charakteristiky cizojazyčných ekvivalentů pojmu písničkář.

23 David Dunaway a Molly Beer, *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals* (New York: Oxford University Press, 2010).

24 Kip Lornell, *Exploring American Folk Music: Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States* (Jackson: University Press of Mississippi, 2012).

25 Thomas R. Grunning, *Millennium Folk: American Folk Music Since the Sixties* (Athens: University of Georgia Press, 2006).

26 Katherine Williams a Justin A. Williams, *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

27 Stephan Hammer, *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des ‚Liedermachers‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes* (New York: Peter Lang, 2010).

Zvláštní zmínku si potom zaslouží ještě kniha hudebního publicisty Simona Reynoldse *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*,²⁸ která popisuje vývoj populární hudby posledních dvaceti let jako „retrománii“. Tento pojem se od vydání knihy dostal také do akademického diskurzu, například nedávné sympóziium na téma autenticita v hudbě, pořádané akademiky z Erasmus University Rotterdam, mělo podtitul *How to be a „real“ musician in times of retromania?*

28 Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past* (New York: Faber and Faber, 2011).

2. Vymezení pojmů

V této úvodní kapitole přiblížím ústřední pojmy, se kterými budu v tomto textu pracovat. Na následujících stranách se tedy pokusím nastínit definice a historický vývoj folkové hudby a fenoménu písničkáře od jejich začátků po současnost.

2.1. Definice a charakteristika folkového žánru

Na úvod této kapitoly je nutné zmínit, že označení folk má odlišný význam v angloamerickém a naproti tomu v tuzemském, respektive širěji evropském prostředí. Navíc nikdy se nenajde vymezení, na němž by se všichni autoři shodovali. Proto v této kapitole představuji oba pojmy odděleně. V případě folku v českém prostředí se zaměřím také na specifické domácí zdroje, ze kterých naše folkové a písničkářské hnutí čerpalo.

2.1.1 CHARAKTERISTIKA FOLKOVÉ HUDBY V ANGLOAMERICKÉM PROSTŘEDÍ

Pokusy o definování pojmu folk ve vztahu k hudbě se značně liší. V angloamerickém kontextu je folk v podstatě synonymem pro folklor, a tedy označením pro lidové tradice, lidovou slovesnost nebo také lidovou hudbu.²⁹ Oba termíny navrhl v roce 1846 starožitník William Thoms jako obdobu německého výrazu *Volk* (s významem lid, obyvatelstvo nebo národ).³⁰ Folklor se zde ale na rozdíl od našeho prostředí pro označení hudby používá pouze zřídka.

Definice folkové hudby se pohybují na široké škále od vnímání folku jako lidové (respektive etnické) hudby celého světa, až po definování folku pouze jako hudby evropských rolníků a farmářů³¹ nebo chudých a vykořisťovaných vesničanů a horníků.³² Nejednotnost ve vnímání slova folk je dokonce natolik vysoká, že

29 Mark Slobin, *A Very Short Introduction to Folk Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 53.

30 *Ibid.*, 53.

31 *Ibid.*, 58.

32 Dunaway a Beer, *Singing Out*, 129.

členové v roce 1947 založené organizace International Folk Music Council tak dlouho nedokázali definovat předmět svého zájmu, až organizaci přejmenovali na dnešní International Council for Traditional Music.³³ Podle etnomuzikologa Bruna Nettla, který folk (podobně jako tzv. *tribal music*) považoval za rané stádium hudebního vývoje, může být píseň v určitém času a místě vnímána jako folková, v jiném jako umělá.³⁴

O první výrazné vymezení folkové hudby se pokusil v roce 1907 významný anglický sběratel lidových písní Cecil Sharp.³⁵ Folková hudba (ztotožňovaná Sharpem s pojmem tradiční hudba) podle něj pochází od vesnických dělníků a řemeslníků, neovlivněných evropskou populární a vážnou hudbou. Skladby mají anonymního autora, šíří se orálně a díky tomu také průběžně prochází „folkovým procesem“ kontinuity (písně tvoří spojnicí mezi minulostí a současností), variace (píseň se v závislosti na okolnostech mění a přizpůsobuje) a selekce (komunita vybere jaké písně, popřípadě v jaké formě, přežijí).³⁶

Po několik desetiletí byla tato definice s mírnými obměnami³⁷ respektována, nejpozději v padesátých letech už ale přestala vyhovovat potřebám akademiků a byla označována za „romantickou.“³⁸ Nedokázala totiž reflektovat šíření lidových písní tiskem nebo rozhlasem, přičemž právě skrze tuto mediaci se k tradiční hudbě posluchači dostávali spíše než skrze „orální tradici“.³⁹ Problematické byly také folkové revivaly, tedy doslova „oživení“ nebo „znovuvzkříšení“ folkového žánru.⁴⁰ V jejich rámci sice hudebníci prezentovali tradiční písně, ale většinou přitom nečerpali z tradic vlastních.⁴¹ Revivaly zároveň sblížily lidovou hudbu s hudbou populární a učinily tak vymezení pojmu *folk music* ještě složitější.

33 Carole Pegg, „Folk music,“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Grove, 2001), 64.

34 Bruno Nettl, *Folk Music in the United States: An Introduction* (Detroit: Wayne State University Press, 1962), 8.

35 Pegg, „Folk music,“ 63–67.

36 *Ibid.*, 63–67.

37 Podle International Council for Traditional Music například skladba nemusí mít anonymního autora, musí se ale začlenit do živé orální tradice komunity.

38 *Ibid.*, 63–67.

39 Gruning, *Millennium Folk*, 14–15.

40 Anglický pojem je v tomto kontextu v souvislosti s folkovou hudbou užívaný i v české literatuře, proto není ani v této práci nahrazován českým ekvivalentem.

41 Pegg, „Folk music,“ 63–67.

Pro řadu teoretiků je přesto při vymezení folkové hudby dodnes určující právě Sharpem naznačený „folkový proces“. Jako hudba lidu se folková hudba podle angloamerického pojetí neustále vyvíjí a mění souběžně se změnami ve společnostech. Stejně tak se díky tomu rozšiřuje také náplň pojmu folková hudba.⁴² Tento termín tak dnes může označovat lidovou hudbu etnik z celého světa, anglické balady i americké protestsongy šedesátých let.

2.1.2 HISTORICKÝ VÝVOJ AMERICKÝCH FOLKOVÝCH REVIVALŮ

Z hlediska zaměření této bakalářské práce jsou v historickém vývoji angloamerické folkové hudby důležité zejména zmiňované folkové revivaly. Ty propojily lidovou hudbu s hudbou populární a v průběhu dvacátého století měly svou odezvu také v řadě evropských zemí. Dá se říci, že od počátků dvacátého století má každá generace folkový revival, který se ohlíží za tradiční hudbou, snaží se ji zachovat, anebo reinterpretovat v současných podmínkách. Tato oživení se ale liší ve svém záběru, velikosti a dopadu na společnost.⁴³ Ani v tomto ohledu nepanuje mezi autory publikací o folkové hudbě konsenzus. Pro potřeby této práce tedy čerpám z knihy Davida Dunawaye, který ve své knize *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals* rozlišuje revivaly tři.⁴⁴

První folkový revival Dunaway datuje od vydání zpěvníku Johna Lomaxe *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*⁴⁵ z roku 1910 po rozpad skupiny The Weavers v roce 1953. Hlavní dění ale probíhalo zejména ve 40. letech, tedy krátce po velké hospodářské krizi. Revival čerpal především z kolekcí britských a amerických sběratelů lidové hudby, kteří na přelomu století navazovali naopak na folkloristy z období romantismu a sbírali skladby v místech jako bylo Appalačské pohoří. Zde se totiž dalo předpokládat, že lidové tradice zde budou uchované ve své původní, „nezkažené“ podobě.⁴⁶ Vůdčími osobnostmi tohoto revivalu byli často muzikologové nebo konzervatoristé s krajně levicovým smýšlením, kteří ve folku

42 Dunaway a Beer, *Singing Out*, 7-17.

43 Lornell, *Exploring American Folk Music*, 281.

44 Dunaway a Beer, *Singing Out*, 2-4.

45 John A. Lomax, ed., *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (New York, Strugis & Walton Company, 1910).

46 Dunaway a Beer, *Singing Out*, 2.

(který už tehdy kromě lidových písní zahrnoval i protestní písně i tzv. *topical songs*) viděli prostředek pro šíření svých politických idejí.

To byl i případ skupiny Almanac Singers, jejímiž členy byli také nejvýraznější tváře prvního folkového revivalu, písničkáři Pete Seeger a Woody Guthrie. Skupina vznikla v roce 1940 v newyorské bohémské čtvrti Greenwich Village a vystupovala především na odborových akcích. Zde prezentovala nejen lidovou hudbu, ale hlavně protestsongy a skladby, psané členy skupiny na lidové melodie a vyjadřující se k aktuálním tématům. Právě pro své radikální postoje se Almanac Singers na tlak bezpečnostních složek USA na přelomu let 1942 a 1943 rozpadli. Seeger o několik let později založil méně provokativní The Weavers, kteří byli svými vícehlasy a důrazem na melodie přímým předobrazem folkových skupin šedesátých let, a to včetně jejich popularity mimo okruh folkových komunit a úspěchu v hitparádách. Ten se Weavers podařil skladbou bluesového písničkáře Lead Bellyho *Goodbye Irene* v roce 1950.⁴⁷

K postavám tohoto revivalu patřili kromě Pete Seegera, Woodyho Guthrieho a dalších členů Almanac Singers a The Weavers také vydavatel Moses Asch, etnomuzikolog Alan Lomax nebo jeho objev, zmiňovaný černošský zpěvák Lead Belly. Přes zmírnění původních politických prohlášení podlehl řada z těchto osobností snahám senátora Josepha McCarthyho, který se snažil o vyřazení levicových aktivistů sympatizantů s komunismem z veřejného života. Lead Belly v roce 1949 zemřel. Pete Seeger byl od roku 1950 součástí tzv. *black listu* senátora McCarthyho a musel hledat alternativní způsoby vystupování. Alan Lomax v témže roce odjel nahrávat lidovou hudbu do Evropy. Woody Guthrie omezil své vystupování a kvůli zdravotním problémům úplně přestal hrát v roce 1954.

Řada zástupců prvního revivalu měla sice zákaz vystupování, směla ale vyučovat lidovou hudbu na školách. Vychovala tak důležité zástupce druhého a dodnes nejvýznamnějšího folkového revivalu. Ten Dunaway ohraničuje návratovým albem The Weavers a koncem války ve Vietnamu, tedy lety 1956 a 1972. Vrcholu dosáhl zejména v 60. letech. Zatímco první revival iniciovali převážně folkloristé a sběratelé hudby, vzory pro druhou generaci byli právě The

⁴⁷ *Ibid.*, 91-100.

Weavers nebo Woody Guthrie a jejich recipienty byli vysokoškolští studenti v kavárnách a folkových klubech.

Po vzoru The Weavers vznikla ještě v padesátých letech řada úspěšných folkových skupin jako Kingston Trio, The Limelites nebo později Peter, Paul and Mary. Ty většinou prezentovaly komerčně úspěšné úpravy (nejen) lidových písní. Pozici potulného protestního písničkáře guthrieovského typu převzali v šedesátých letech Joan Baez, Phil Ochs nebo Tom Paxton. Jak již bylo naznačeno, folková hudba se v té době stala součástí úžeji vymezené pop music a stále častěji se tak objevovaly oprávněné pochybnosti o autenticitě některých jejích interpretů popřípadě celého žánru, stejně jako o příslušnosti těchto interpretů k folkové hudbě.⁴⁸ Na druhou stranu si folkové hnutí 60. let udržovalo také političnost prvního revivalu, jen tentokrát už nebyly angažované písně natolik spjaté s komunistickou stranou, ale vyjadřovaly názory svých mladých autorů na válku ve Vietnamu, restriktivní politiku 50. let nebo afroamerické hnutí za občanská práva.

Druhý folkový revival nezahrnuje jen komerční úpravy lidových písní a protestní písničkáře, pro které byla lidová hudba spíše jedním z inspiračních zdrojů. Řada hudebníků naopak hledala kořeny náhle tak populárního žánru a svou podstatnou roli sehrála také kompilace *Anthology of American Folk Music*⁴⁹ z roku 1952, sestavená amatérským sběratelem Harrym Smithem z folkových, bluesových a country nahrávek z přelomu dvacátých a třicátých let. Ta byla populární mezi folkovými nadšenci z Greenwich Village a přispěla nejen k oživení zájmu o původní lidovou hudbu, ale také o blues a jeho protagonisty, jako byli John Hurt nebo Sleepy John Estes, kteří se následně na počátku šedesátých let s úspěchem objevili na folkovém festivalu v Newportu.⁵⁰

Při folkovém boomu v šedesátých letech došlo také k rozdělení folkových skupin a písničkářů na *contemporary folk music* a *traditional folk music*. Do první skupiny patřili například zmiňovaní písničkáři, kteří psali především melodikou lidové hudby inspirované „protestní písně“ a doprovázeli se přitom na kytaru.

48 *Ibid.*, 127-128.

49 Various Artists, *Anthology of American Folk Music* (New York: Folkways, 1952), LP.

50 Dave Van Ronk a Elijah Wald, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir* (Cambridge: Da Capo Press, 2006), 198-215.

Zástupci druhé skupiny se potom drželi původních lidových písní, včetně kopírování stylu jejich zpracování.⁵¹ Příkladem mohou být New Lost City Ramblers, jejíž členem byl i bratr Peta Seegera Mike, kteří se na svém nejznámějším albu *Songs from the Depression*⁵² ohlíželi za protestními a odborářskými písněmi z dob velké hospodářské krize.

Největší osobností folkového revivalu šedesátých let byl bezpochyby Bob Dylan. Jeho písně se k širší veřejnosti zprvu dostávaly v úpravách od Peter, Paul and Mary a dalších souborů, Dylan se ale dokázal prosadit jako osobitý interpret svých skladeb a zároveň jako vůdčí osobnost protestních písničkářů. Angažované texty ale už v roce 1963 vystřídal za surrealistickou poezii a o dva roky později na albu *Bringing It All Back Home*⁵³ a následných koncertech vyměnil image písničkáře za pozici zpěváka rockové kapely. Z folku tak „zběhl“ k tehdy bujícímu folk rocku a stal se symbolem od folkové hudby odpojeného fenoménu singer-songwriter. Tedy osobností nadžánrového písničkáře: autora hudby, textu a zároveň interpreta svých písní, který je vzdálen folkovému procesu reinterpetování a úpravy tradiční hudby, což byla do té doby náplň *folksingera*.

Právě ve folk rock a písničkářské hnutí druhý folkový revival v závěru šedesátých let vyústil. Spolu se skupinou The Beatles, která v tomtéž období opustila dosavadní repertoár ve prospěch ambicióznější autorské tvorby, tak Dylan zároveň anticipoval i důraz na komplikovanější strukturu svých písní, autorství interpretovaných skladeb a tím také na autenticitu.⁵⁴ Ta se stala jedním z klíčových rysů populární hudby šedesátých let a Beatles i Bob Dylan tímto přístupem výrazně ovlivnili populární hudbu následujících desetiletí.

Písničkářské hnutí bylo nejvýraznější v sedmdesátých letech s interprety jako byli jazzem inspirovaní Tim Buckley, Fred Neil, Tim Hardin, Van Morrison,

51 Pegg, „Folk music,“ 63–67.

52 New Lost City Ramblers, *Songs from the Depression* (New York: Folkways, 1959), LP.

53 Bob Dylan, *Bringing It All Back Home* (New York: Columbia, 1965), LP.

54 Jim Allen, „Singer-Songwriter,“ in *Encyclopedia of Music in the 20th Century*, ed. Lol Henderson a Lee Stacey. (New York: Routledge, 1999), 581–583.

Joni Mitchell, Nick Drake, hudebně tradičnější Carole King, James Taylor, Jackson Browne, nebo naopak „punkoví písničkáři“ Elvis Costello a Billy Bragg.⁵⁵

Třetí folkový revival podle Dunawaye probíhá od roku 1989, kdy bylo založeno Folk Alliance International. Toto žánrové oživení je globální a ne centralizované jako jeho předchůdci. Z velké části probíhá na internetu prostřednictvím blogů, zveřejňujících zapomenuté nahrávky tradiční hudby nebo webů jako je *YouTube*, které představují *open mic* třetího revivalu. Zde mohou neznámí hudebníci prezentovat svou tvorbu, případně své verze písní, čerpající ze všech předchozích etap hudebního vývoje. Z tohoto globálního „tavícího kotle“ vznikla také řada nových folkových subžánrů, založených na fúzích s odlišnými žánry, a nebo spojením tradic lidové hudby z různých částí světa: *dawg music*, *newgrass*, *psych folk*, *riot folk*, *folk noir*, *Americana*, *freak folk*, *folktronica*, *free folk*, *folk punk* nebo dokonce *antifolk*.⁵⁶ Souběžně s tím ale roste i zájem o lokální hudební tradice.

Folkové evergreeny jsou neustále reinterpretovány populárními umělci. Součástí folkového procesu se naopak stávají písně Beatles a dalších hudebníků. Zároveň i mezi nejpopulárnějšími interprety současnosti najdeme hudebníky s folkovými kořeny: Ed Sheeran, Mumford and Sons, Of Monsters and Men, The Lumineers, Fleet Foxes. Objevuje se také nová generace hudebními kritiky respektovaných písničkářů jako jsou Bon Iver, Laura Marling, Sufjan Stevens nebo Father John Misty. Atributy písničkářství a folkové hudby v posledních letech s velkým úspěchem převzala také současná scéna elektronické taneční hudby v čele s producentem Aviciim a jeho skladbami *Wake Me Up* nebo *Hey Brother*. Stejně jako v šedesátých letech, i v kontextu současného folkového revivalu se objevují diskuze o zaprodání žánru, který je tentokrát navíc z větší části okleštěn o politické přesahy. Zároveň ale dobře zapadá do doby, kterou vlivný hudební publicista Simon Reynolds popisuje slovem *retromania*.⁵⁷

55 *Ibid.*

56 Dunaway a Beer, *Singing Out*, 169.

57 Reynolds, *Retromania*, ix–xxv.

2.1.3 CHARAKTERISTIKA FOLKOVÉ HUDBY V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Protože je tématem této práce folková hudba v českém prostředí, budu zde vycházet z evropského pojetí. To folk neztotožňuje s folklorem, ale řadí ho do oblasti populární hudby a náplň tohoto pojmu odvozuje ze zmiňované *contemporary folk music*, vycházející z hudby druhého folkového revivalu.⁵⁸ Prakticky veškerá tuzemská literatura na toto téma ztotožňuje pojem folk především s písničkáři. Jak bude blíže vysvětleno v následující podkapitole, nejedná se o zcela šťastné řešení.

Pojem folková hudba je v evropském kontextu podle Heleny Pavličkové „označení pro komerčně stylizovanou lidovou nebo ohlasovou písňovou tvorbu, interpretovanou převážně za doprovodu akustických nástrojů, a je jednoznačně spjata s americkým hnutím za obrodu anglosaské písně“.⁵⁹ Pro folkovou hudbu je typický doprovod akustických nástrojů (především kytara, ale také banjo, kontrabas, akordeon, fukací harmonika a další nástroje) a jednoduchá zpěvná melodie. Tyto atributy folkovou hudbu podle muzikologa Josefa Kotka řadí spolu s novodobým městským folklórem z počátku 19. století nebo s fenoménem trampské písně do linie „společenské zpěvnosti“.⁶⁰

Folk je dodnes často ztotožňován s country a dalšími „akustickými žánry“. Jak totiž vysvětluje Kotek, folk i country „vyrůstají z amatérského zázemí a odtud jsou vybavené vokální, pamětně dobře přístupnou melodikou.“⁶¹ Dále doplňuje, že folk nejčastěji využívá malou písňovou formu a zpěváci tohoto žánru se zároveň sami doprovází na kytaru. V případě skupin se přidávají další nástroje.

Za žánrově prvořadou složku folkových písní ale Kotek a další autoři považují jejich textovou stránku. Texty písní mají nezřídka básnické kvality, přinášejí do populární hudby nová témata a zároveň se snaží připomínat určité hodnoty. Díky tomu „zůstal folk i v období tzv. normalizace jedním z ohnisek

58 Prokeš, Česká folková píseň, 15.

59 Pavličková, „Český folk – fenomén hudební i sociální“, 8.

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

61 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 344.

latentně přetrvávajícího odporu proti násilí a totalitě.“⁶² Právě jako „zpívání o hodnotách“ folkovou hudbu definuje Zdeněk R. Nešpor. Doslova tvrdí, že „funkcí folkové hudby je vnášení hodnot do sociokulturního systému a jeho symbolického univerza, a to takových, které jsou v jeho kontextu sice deklarované, avšak neběžné, ať už proto, že se na ně zapomnělo, nebo jen tím, že se o nich sice mluví, ale nejsou prakticky provozovány, vyžadovány a žity.“⁶³ Na základě této definice tedy podle něj musí být folk nutně sociálně angažovaný, což do jisté míry odpovídá vžitě představě folkového písničkáře jako autora *protestsongů*. Do tohoto vymezení ale nespadá řada interpretů, kteří jsou přitom za folkové běžně považováni, a to od písničkáře Karla Plíhala po skupinu Nezmaři a vlastně většinu dalších folkových skupin.

Ostatně už v roce 1969 Karel Kryl novinářům na pojmenování „zpěvák protestních písní“ odvětil: „Protestuji proti tomuto označení. [...] Pochopitelně že taky píšu jiné věci, jinak bych se přece musel zbláznit. Člověk se v životě zajímá o všechno, o holky, o literaturu, a v dobré tvorbě se musí vyrovnat se vším, co je kolem. Tyhle druhé věci dělám dokonce v hojnějším počtu.“⁶⁴ Naznačil tím, že písňové texty folkových písničkářů mají široký tematický záběr. Helena Pavličíková ve své diplomové práci zmiňuje také řadu slovesných forem, které je možné ve folku najít: milostná nebo přírodní lyrická reflexe, kramářská píseň, bluesový text, poetický šanson, satirický pamflet, balada, úvahový monolog, podobenství, komentář nebo dětská říkadla.⁶⁵ Kotek navíc ve folku kromě základních sociálních funkcí, společných všem žánrům populární hudby⁶⁶ nachází také poznávací a informativní funkci, protože folková hudba podle něj posluchače seznamuje „s úseky vnější jevové existence a denního společenského dění“.⁶⁷ Ve folku nachází zároveň i funkci pedagogickou a esteticko-výchovnou.⁶⁸

62 *Ibid.*, 344.

63 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 17.

64 Oldřich Černý a Karel Hvizďala, „Trpký zpěvák Karel Kryl,“ *Mladý svět* 11, no. 4 (1969): 10–11.

65 Pavličíková, *Český folk – fenomén hudební i sociální*, 54.

66 Psychicky až psychofyziologicky harmonizační a stimulační funkce, pohybově stimulační a organizační funkce, funkce dekorativní. Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích*, 16–22.

67 *Ibid.*, 19–20.

68 *Ibid.*, 20.

Ačkoliv toto mohlo z výše uvedeného vyplývat, tuzemské folkové hnutí nenavazovalo pouze na zahraniční dění, spojené s druhým folkovým revivalem. V některých případech se naopak rozvíjelo zcela nezávisle na něm.⁶⁹ Významným inspiračním zdrojem našemu folku a písničkářství byla totiž také osobnost Karla Hašlera, trampské písně, písně autorských divadel, lidová hudba a, obzvláště pro folkové písničkáře, také poezie. Právě tyto fenomény budou v krátkosti představeny, přičemž důraz bude kladen na jejich souvislosti s folkem a písničkáři.

Karel Hašler byl v mnoha ohledech předobrazem pozdějších folkových písničkářů. Tento pojem je s ním dokonce spojován natolik, že ho některé akademické práce mylně uvádějí jako jeho autora.⁷⁰ Karel Hašler se přitom proslavil nejdříve jako herec, byl dokonce členem činohry Národního divadla v Praze, kde ztvárnil mimo jiné i roli Shakespearova Romea. Později se stal důležitou osobností tuzemského kabaretu. Vedl Lucernu i Rokoko, do tuzemského prostředí s úspěchem přivedl fenomén revue a byl u nás také autorem prvního foxtrotu. Měl své vydavatelství, byl spoluzakladatelem autorskoprávní společnosti OSA, byl schopný přeložit a adaptovat na naše prostředí světové novinky, byl u vzniku Radiožurnálu a také němého i zvukového filmu.⁷¹ V letech 1921 až 1931 byl také ředitelem tuzemské pobočky britské The Gramophone Company a v první polovině dvacátého století tedy patřil mezi nejdůležitější osobnosti tuzemského hudebního života.

Na hudebním poli je Hašler dodnes známý především jako autor populárních staropražských písniček. Tedy nostalgických, milostných i satirických zpěvů, zasazených do ulic hlavního města. Svým častým užíváním zdrobnělin a jednoduchým hudebním doprovodem se písně obracely k lidové hudbě, inspirací ale bylo i zahraniční hudební dění. „Ze stejných důvodů jako v Praze, kvůli asanaci, začaly vznikat o dvacet let dříve písničky pařížské. [...] Jev staropražských písniček je tedy původním záměrem ohlasová tvorba, která díky Hašlerově invenci přerostla do velmi originálního jevu“, říká spisovatel a dramatik Přemysl Rut.⁷²

69 To je ostatně i případ tuzemského nejznámějšího písničkáře Karla Kryla.

70 Třchová, „Fenomén ženského písničkářství,“ 13.

71 *Historie.cs*, „Zpívejte lidičky, ty naše písničky,“ režie Václav Křístek, scénář Vladimír Kučera, Česká televize, leden 14, 2017.

72 *Historie.cs*, „Zpívejte lidičky, ty naše písničky“, přiznání francouzského vlivu na vznik „Staropražských písní“ také in Rudolf Deyl, *Písničkář Karel Hašler* (Praha: Panton, 1967).

Hašlerova hudební tvorba se ale neomezovala na staropražské písničky. „Hašler [...] upustil od staropražských idylek. Začal si Pražáky dobírat pro jejich liknavost, vtipkoval proti radnici a jak byl odvážný, nabádal neohroženě k vlastenectví.“⁷³ Hašlerovým životopiscem a hereckým kolegou Rudolfem Deylem popisovaná situace se týkala období konce první světové války, angažovanost a vlastenectví si ale Hašler udržoval i v případě následujícího světového válečného konfliktu. Také pro své provokativní a odvážné texty, namířené proti protektorátu, skončil Karel Hašler v roce 1941 v koncentračním táboře Mauthausen, kde ve stejném roce za nevyjasněných okolností také zemřel. V tomto kontextu je tedy pochopitelné zvolání sociologa a historika Zdeňka R. Nešpora: „Zakladatelem českého protestsongu byl Karel Hašler!“⁷⁴ Jeho vliv na tuzemskou písničkářskou scénu sice nebyl přímý, v různých obdobích se k němu ale hlásili Jaroslav Hutka⁷⁵ i Jaromír Nohavica.⁷⁶

Tramping nesouvisel pouze s hudbou, jednalo se v podstatě o subkulturu, zahrnující kromě hudby i módu, literaturu, rituály a styl života. K jejímu zrodu došlo po první světové válce, kdy mladí lidé našli možnost úniku z poválečné reality ve víkendových cestách do přírody. „Silné impulzy [...] přišly zvenku, především ze Severní Ameriky, v podobě skautského hnutí R. Badena – Powella a zásad lesní moudrosti woodcraft E. T. Setona. Trampové napodobovali hrdiny romantické, dobrodružné, indiánské i kovbojské literatury i ‚westernové‘ vzory z prvních filmů.“⁷⁷

Tato tematika se významně podepsala i na trampské hudbě. Trampské písně začaly vznikat prakticky hned po válce. První skladby doprovázela hra na foukací harmoniku nebo hřeben, nejpozději od roku 1919 se ale začíná objevovat i kytara

73 Rudolf Deyl, *Písničkář Karel Hašler*, 164.

74 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 101.

75 Promluvy Jaroslava Hutky na koncertní nahrávce Jaroslav Hutka, *Olomouc*, (Praha: Samopal, 2001), CD.

76 Nohavica napsal píseň *Povězte mi, milý pane Hašler* (nevydaná na žádném albu, k poslechu na webu youtube.com) a od roku 2016 vystupuje tento písničkář také se svým *Kabaretem BO*, který se k Hašlerovu odkazu přímo hlásí.

77 Jiří Vágner, „Tramping a trampské osady v Česku,“ *Geografické rozhledy* 21, no.4 (2012): 24–25.

jako hlavní trampský hudební nástroj, později také banjo nebo mandolína.⁷⁸ Stejně jako později folk a country, také trampská hudba vychází z amatérského prostředí.⁷⁹ Ve třicátých letech, kdy si písně trampských autorů jako byli Jaroslav Mottl nebo Jan Korda získávaly popularitu i mimo okruh trampů ale tento žánr dočasně přitahoval i profesionální skladatele. Dnes je tak evidovaných několik tisíc trampských skladeb.⁸⁰

„Mnohé z trampských písní nejenže se dodnes trvale udržely, ale jsou i nadále předávány z generace na generaci. Takto se u nás také staly předchůdkyněmi pozdější vlny folku a country“, píše muzikolog Josef Kotek.⁸¹ Za zmínku stojí i skutečnost, že pro vývoj folku důležitý soutěžní festival Porta vznikl původně jako festival trampské hudby. Pozdější písničkářské ikoně Karlu Krylovi se prvního kytarového vzdělání dostalo od Míkyho Ryvolý v osadě Zlatý klíč (respektive v Klubu Demižon)⁸² a na trampských písních začínal i Vladimír Veit.⁸³ V šedesátých letech navíc nastoupila výrazná generace trampských autorů nového typu, zastoupená například bratry Ryvolý. Ti se do určité míry vzdali dosavadní romantiky, pojali trampskou píseň jako osobní výpověď a přiblížili se tak folkovým písničkářům.⁸⁴

Autorská divadla a jejich hudba tvoří další z důležitých inspiračních zdrojů tuzemského písničkářství. Fenomémem autorského divadla jsou v této práci myšleny „malé scény,“ „divadla malých forem“ a jinak označované nezávislé divadelní scény, jež se u nás začaly ve velké míře objevovat na přelomu padesátých a šedesátých let. „Pro náročnější, hlavně studentské zájemce představoval [...] vznik malých divadelních scén možnost zástupného vyjadřování vlastních, dosud utlumovaných názorů a stanovisek. V propojení dějové, namnoze ostatně značně volné osnovy se zpívajícími herci tak do veřejnosti vstupovaly aktuální, překvapivě

78 *Zvláštní znamení touha*, „Když mi pod nohama duní země,“ režie Václav Křístek, scénář Fedor Skotal, Česká televize, listopad 4, 2015.

79 *Zvláštní znamení touha*, „Když mi pod nohama duní země.“

80 <http://tramp-archivy.cz/atp/index.php>.

81 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 106–118.

82 Vlasák, *Folkaři*, 5.

83 Vladimír Veit, *Ještě to neskončilo: ze života jednoho českého písničkáře* (Praha: Galén, 2016), 143.

84 *Zvláštní znamení touha*, „Když mi pod nohama duní země.“

poetické a při tom generačně široce sdělné písňové texty, které podkládala moderní a neméně sdělná hudba.“⁸⁵

Autorská divadla ve zmiňované době navazovala převážně na tradice pražského kabaretu i her a písní Osvobozeného divadla Wericha, Voskovce a Ježka. Teatrolog Vladimír Just vidí jako dvě hlavní opoziční tendence tehdejšího autorského divadla „text-appealovost“ a „grotesknost.“⁸⁶ Pro naše téma je důležitější první jmenovaná, která je vlastně „aktualizovanou formou literárního kabaretu“.⁸⁷ Podle Justa je text-appeal výsostně autorskou formou divadla. Autoři zde totiž „předčítají, zpívají, předehrávají, komentují [...] vypravují a demonstrují své texty“⁸⁸ a takové představení je atraktivní takové tím, že „vzniká přímo před divákem. A nejen před [...] ale i s diváky a také - o divácích“.⁸⁹

Ryze text-appealová tedy byla vystoupení dvojic Jan Burian a Jiří Dědeček nebo Jan Vodňanský a Petr Skoumal, kteří na koncertech kombinovali recitaci svých textů se zpěvem písní. S divadlem malých forem jsou spojené také začátky vystupování Karla Kryla, Pepy Nose a dvojice Miroslav Paleček a Michael Janík. Nejspíše právě v divadlech text-appealového typu můžeme najít kořeny jisté „upovídání“ písničkářů, jejichž koncerty byly populární také pro promluvy mezi jednotlivými písněmi. Ty u některých písničkářů v určitých obdobích tvořily podstatnou část vystoupení. Například u Jaroslava Hutky, o kterém už v roce 1969 Lidová demokracie psala, že „je zpěvák, ale poslední dobou stále více vypráví. Hovoří sám se sebou i s diváky, mluví o tom, co ho před představením napadlo, o svých názorech na spoustu důležitých i nedůležitých věcí, někdy myšlenku dokončí, jindy nechá posluchače, aby si ji domysleli sami, občas zapomene, o čem začal. Hovoří pomalu, improvizuje, hledá slova, dopovídá úsměvem nebo pohybem, odmlčuje se. Zároveň s ním si potichu mluví a uvažují diváci. Někdo poslouchá, někdo vede s Hutkou vnitřní dialog.“⁹⁰

85 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 309–325.

86 Vladimír Just, *Proměny malých scén* (Praha: Mladá fronta, 1984), 130.

87 *Ibid.*, 132.

88 *Ibid.*, 132.

89 *Ibid.*, 132.

90 (tm), „Zpěvák – Filosof,“ *Lidová demokracie*. 1969. Citováno z <http://www.hutka.cz/new/html/sesit05.html>

Lidová hudba nehrála v tuzemském folku takovou roli jako u angloamerických folkových revivalů, které původně přímo vycházely z tamní lidové hudby. První folkoví interpreti u nás měli paradoxně blíže spíše k folklóru americkému. „K českému a moravskému folklóru se zprvu stavěli folkaři zdrženlivě, až nepřátelsky. Nebylo divu. To, co oficiální, tedy komunistická ideologie nejen připouštěla, ale přímo nařizovala, byla lidová píseň“.⁹¹

K tuzemské lidové hudbě se folkoví interpreti dostávali teprve postupně. V případě Jaroslava Hutky, asi nejslavnějšího interpreta lidových písní v kontextu tuzemské folkové scény, se jednalo v podstatě o z nouze ctnost. K moravské lidové hudbě ze sbírek Františka Sušila přešel v době postupující normalizace, kdy by mu desky s jeho dosavadními autorskými písněmi vyšly pouze těžko. Inspiroval tím ale další hudebníky, například českobudějovické Minnesengry v čele s Pavlem Žalmanem Lohonkou. Ti zpracovávali jihočeské lidové písně ze sbírek Karla Weisse.

„Folk se má k folklóru jako rock k rokfóru,“⁹² bagatelizuje vztah lidové hudby a folku Vladimír Merta. Na jeho debutovém albu *Ballades de Prague*,⁹³ natočeném v roce 1968 ve Francii, jsou přitom kromě autorských skladeb *Pomeranče Hieronyma Bosche* nebo *Chytit chytit vítr* také písně *Dobrá noc*, *Kočka leze dírou* nebo *Nesem vám noviny*. Lidová hudba byla pro folk přesto častěji jen inspiračním zdrojem k autorským skladbám s folklórním nádechem, což byl způsob, jakým tvořila Dagmar Andrtová-Voňková, Iva Bittová nebo Hana a Petr Ulrychovi.

Poezie tvoří jeden z nejdůležitějších inspiračních zdrojů tuzemského folku. Svědčí o tom už časté označení písničkářů jako „zatoulaných básníků“ nebo „básníků s kytarou“, jejich hudby jako „zpívané poezie“ a také opakované snahy o zařazení jejich díla do kontextu současné české poezie. Z rozhovorů s písničkáři je poté evidentní, že velký vliv na tyto zpěváky měli básníci jako Josef Kainar, Václav Hrabě, František Gellner, Jaroslav Seifert, Viktor Dyk nebo Jiří Orten, stejně jako velká řada dalších. V některých případech byly právě tyto vlivy silnější, než vlivy hudební a stejně jako v případě lidové hudby představovalo pro některé písničkáře

91 Vondrák a Skotal, *Legendy folku & country*, 154.

92 Merta, *Zpívaná poezie*, 45.

93 Vladimír Merta, *Ballades de Prague* (Villetaneuse: Disques Vogue, 1969), LP.

(Vladimír Merta) v určitých momentech zpívání zhudebněné poezie cizích autorů jedinou možností vystupovat.⁹⁴

Řada z písničkářů včetně Jiřího Dědečka, Jana Buriana, Vladimíra Veita, Vladimíra Mertu a dalších, ale i po roce 1989 natočila alba jimi zhudebněné poezie tuzemských i zahraničních básníků od George Brassense po Josefa Kainara. Také vlastní tvorba tuzemských písničkářů vychází často také v tištěné podobě prostřednictvím antologií písňových textů i samostatných básnických sbírek a známý je ostatně fakt, že písničkář Karel Kryl si více vážil svých básní než písňových textů. Ačkoliv bylo spojení folku s poezií nejpatrnější u sólových písničkářů, hlásily se k ní i některé skupiny. Například Žáci (dříve Skiffle Kontra) zhudebnili *Máj* Karla Hynka Máchy.⁹⁵

2.1.4 HISTORICKÝ VÝVOJ FOLKOVÉ HUDBY A PÍSNIČKÁŘSTVÍ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Folková hudba se do našeho prostředí dostala v průběhu šedesátých let, s jistým zpožděním oproti country. Pionýrským souborem je v tomto ohledu skupina Spirituál kvintet, která byla založena už v roce 1960 a zpočátku vystupovala společně s jazzovými hudebníky. Nejenže zde totiž nebyly další folkové skupiny, v našem kontextu tehdy neexistoval ani samotný pojem folk.⁹⁶ Pro Spirituál Kvintet i celý český folk bylo poté důležité československé turné Pete Seegera v roce 1964, které s ním skupina absolvovala. Seegerovi Weavers ostatně patřili v prvních etapách souboru k jeho důležitým inspiračním zdrojům.

Zakladatelskou postavou písničkářské linie tuzemského folku je Karel Kryl, který začal vystupovat v první polovině šedesátých let. V průběhu této dekády se postupně začaly objevovat další písničkářské osobnosti: Vladimír Merta, Vladimír Veit, Jaroslav Hutka a další. Řada z nich se stala členy volného sdružení Šafrán. To bylo založeno v roce 1972 převážně z popudu Jaroslava Hutky a sdružovalo významné postavy tuzemského folku jakými byli kromě hlavního iniciátora také Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta, Petr Lutka nebo Dagmar Andrtová-Voňková.

94 Vondrák a Skotal, *Legendy folku & country*, 481.

95 Žáci, *Máj* (Praha: Panton, 1988), LP.

96 Vondrák a Skotal, *Legendy folku & country*, 67.

Sdružení navazovalo na obdobné projekty Skupina 69 a Tyjatr písničkářů a pod záštitou Šafránu probíhaly koncerty písničkářů nebo poslechové pořady hudebního publicisty Jiřího Černého. Sdružení pořádalo také soutěž hudebních kritiků Zlatý blbec a písničkářskou soutěž O ptáka Noha, která ve svých prvních ročnících objevila Slávka Janouška nebo Jana Buriana.⁹⁷ Šafrán měl sice své podporovatele na důležitých místech ve státním hudebním vydavatelství Supraphon i ve vlivném hudebním měsíčníku Melodie,⁹⁸ v rámci postupující normalizace sedmdesátých let se ale písničkáři většinou vzdali dosavadních protestsongů. Někteří z nich jako Jaroslav Hutka nebo Vlastimil Třešňák byli nuceni emigrovat do zahraničí a následovat tak Karla Kryla, který odešel do Německa po vydání své debutové desky *Bratříčku zavírej vrátka* v roce 1969.⁹⁹

Ačkoliv je nejčastěji připomínáný, nebyl Šafrán jediným centrem folkové hudby u nás. Prakticky ve stejné době jako Šafrán fungoval v pražské Malostranské besedě také oficiální Folk & Country klub. Ten prezentoval zejména folkové skupiny, vystupovali tu ale i písničkáři. Později v osmdesátých letech přesunul Folk & Country klub své působiště na (tehdejší) okraj Prahy do klubu Na Petynce, které se stalo pražským útočištěm pro folkovou hudbu.¹⁰⁰ Žánroví hudebníci a písničkáři ale měli podobná „centra“ po celé republice, například v Olomouci to byl Trampklub.¹⁰¹ Hlavně písničkáři poté vystupovali převážně ve vysokoškolských klubech a folku dále byla nakloněna i řada dalších míst, o čemž svědčí také řada folkových festivalů.

Tím nejvýznamnějším, i když zdaleka ne jediným, byla zcela určitě Porta, původně trampský festival, který se hlavně v osmdesátých letech stal největším festivalem folkové, trampské nebo country hudby.¹⁰² Prostřednictvím sítě okresních

97 Více o předrevoluční historii Šafránu Houda, *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*.

98 Pavel Klusák, „Šafrán měl taky svou sociální síť // Jiří Pallas,“ *Melanchofobie*, červen 17, 2014, <http://klusak.blogspot.cz/2014/06/safran-mel-taky-svou-socialni-sit-jiri.html>.

99 Karel Kryl, *Bratříčku, zavírej vrátka* (Praha: Panton, 1969), LP.

100 Vlasák, *Folkaři*, 76–78.

101 Jan Blüml, „Dějiny populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945–1989“ (Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014), 120–122.

102 Tyto žánry často spojovány do zastřešujícího označení FTC. Více k tomuto tématu Michal Konečný, *Folkový receptář. Metodická příručka pro práci se skupinami, sólisty a autory folkové hudby* (Praha: Pražské metodické středisko kulturně výchovné činnosti ROH, 1986).

koncertů a soutěžních předkol po celé republice vytvořila Porta vlivné médium pro prezentaci nových talentů. Mezi ty patřili také písničkáři jako Jaromír Nohavica, Karel Plíhal nebo Slávek Janoušek. Spolu s touto generací se do folkové hudby vrátila také politická angažovanost, která sílila obzvláště na konci 80. let a vyvrcholila v posledních měsících roku 1989.

Zatímco v případě vývoje folkové hudby v USA mluvíme o revivalech, tuzemský folk je možné dělit na generace. Zástupci té první jsou interpreti, kteří zažili okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a toto téma také reflektovali ve svých písních. Vlivem politického vývoje byla tato generace v průběhu sedmdesátých let „normalizována“, popřípadě donucena k emigraci. Druhá generace přišla v osmdesátých letech a setkala se s velkým zájmem posluchačů. K její prezentaci dopomohl mimo jiné zmiňovaný festival Porta. Zdeněk R. Nešpor ve své knize připomíná také opomíjenou „mezigeneraci“ sedmdesátých let, kterou tvořili především písničkáři jako Svatopluk Karásek nebo Dáša Vokatá, spjatí s undergroundovým hnutím.¹⁰³

2.2. Definice a charakteristika pojmu písničkář

„Málokteré klišé funguje v hudebním průmyslu tak dokonale jako osamělý zpěvák/zpěvačka s kytarou. Z na kost odřené písničkářství přímo prýští autenticita pečlivě budovaná předchozími hudebními generacemi. Ta tradice je v mytologii popu nedotknutelnější než The Beatles a The Rolling Stones dohromady.“¹⁰⁴ Osobnost písničkáře má nejen v tuzemském folkovém žánru výsadní postavení. Zde o tom svědčí už zmiňovaný fakt, že publikace o tomto žánru se z větší části omezují na právě na písničkáře a prakticky opomenuté zůstávají hudební skupiny jako Nezmaři nebo Minnesengři, které přitom mají s původním folkem společného často více než většina písničkářů. Spojení písničkářů s folkovým žánrem může být totiž velmi volné.

Svůj současný význam slovo písničkář získalo hlavně s příchodem Karla Kryla nebo Boba Dylana, existovalo ale už mnohem dříve. Martina Trchová ve své

103 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 31-32.

104 Karel Veselý, „Písničkáři pro třetí tisíciletí,“ *Full Moon* 6, no. 9 (2016): 17-18.

diplomové práci¹⁰⁵ mylně tvrdí, že poprvé tento výraz užil populární prvorepublikový zpěvák Karel Hašler. Ten mu ale jen prostřednictvím stejnojmenného filmu vtiskl jeho dnešní význam. V silně zidealizovaném autobiografickém snímku *Písničkář* z roku 1932 totiž Hašler „vytvořil úlohu tajemného zpěváka, jenž svými odbojnými písněmi napomáhá za první světové války k rozkladu rakouské monarchie.”¹⁰⁶

Pojem písničkář je přitom možné nalézt v denním tisku už v roce 1861¹⁰⁷, vlastivědný pracovník Antonín Tomíček prezentuje ve svém článku *Toulavý písničkář* zmínku o písničkářích dokonce z roku 1726.¹⁰⁸ Mezi ochotnickými spolky byla na přelomu devatenáctého a dvacátého století poměrně populární divadelní hra *Chudý písničkář* německého dramatika Rudolfa Kneisela, napsaná v roce 1865.¹⁰⁹ Tehdy byli jako písničkáři označováni autoři a zpěváci kramářských písní, což byly „písničkové skladby s přitažlivou, ponejvíce ovšem moralizující tematikou, které byly v 17.–19. století profesionálně skládány a tiskem rozmnožovány, jejich autoři je pak na veřejnosti (zvláště na trzích) sami zpívali a tím zároveň nabízeli ke koupi.“¹¹⁰ Tito jarmareční písničkáři byli také „jakýmisi lidovými žurnalisty, kteří využívali každé vraždy, povodně, sebevraždy a jiného neštěstí k nové písničce. Znali senzacechtivost lidu a v kostrbatých verších roznášeli od vesnice k vesnici stále nové a nové sensace. Když právě žádné nebyly na skladě, vymýšleli si tito lidoví reportéři samozřejmě i různé zpívané ‚kachny.‘“¹¹¹ Sám o sobě jako o písničkáři mluvil také flašinetář Fantišek Hais.¹¹²

Antonín Tomíček ve zmiňovaném článku píše „Mezi světem jdoucími lidmi v půlce 19. století byl význačnou osobou písničkář, obyčejně však bába s písničkami.“¹¹³ Dle dostupných zmínek v dobovém denním tisku měl tento výraz

105 Trchová, „Fenomén ženského písničkářství,“ 13.

106 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 193.

107 „Telegramy z cizích listů: Z Vídně,“ *Národní listy*, prosinec 23, 1861, 1.

108 Antonín Tomíček, „Toulavý písničkář,“ *Národopisný věstník československý* 20, no.1, (1927): 61–62.

109 Rudolf Kneisel, *Chudý písničkář* (Praha: Mikuláš & Knapp, 1869).

110 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 36.

111 Jindřich Lion, „U sběratele kramářských písní,“ *Svobodné slovo*, září 1, 1957, 3.

112 František Hais, *Vzpomínky pražského písničkáře: 1818–1897* (Praha: Odeon, 1985)

113 Tomíček, „Toulavý písničkář,“ 61–62.

také negativní konotace, slovo písničkář bylo totiž chápáno také jako hanlivé označení pro špatného básníka.¹¹⁴

Označení písničkář v dnešním slova smyslu se ustálilo až na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ještě na konci šesté dekády se totiž v dobových časopisech jako *Mladý svět* nebo *Melodie* psalo o Bobu Dylanovi nebo o Karlu Krylovi jako o „lidových zpěvácích“, „městských zpěvácích“, „básnících“, nebo nejčastěji jako o „zpěvácích protestních písní“ po vzoru písničkářského hnutí, spojeného s druhým americkým folkovým revivalem.

Písničkářská autorsko-interpretální jednota se potom vyjadřovala například výčtem „básník, skladatel, zpěvák a hráč na kytaru a foukací harmoniku Bob Dylan.“¹¹⁵ Karel Kryl pro sebe v rozhlasovém rozhovoru s Milošem Zapletalem ještě v roce 1969 použil ojedinělý neologismus „písňář“¹¹⁶ a to s největší pravděpodobností právě z toho důvodu, že pojem písničkář jako označení pro interprety jeho typu ještě nebyl pevně ustálen.

Ani s folkem nebyli písničkáři spojováni hned od první poloviny šedesátých let. Zdeněk R. Nešpor upozorňuje, že tuzemští písničkáři byli v mediálním diskurzu „přirazení“ k folkovému žánru až teprve v polovině sedmdesátých let minulého století.¹¹⁷ S pouhým označením písničkáři pro zástupce rostoucí skupiny hudebních solitérů „bychom asi dlouho nevydrželi, protože zvláštní kategorii písničkáře neměli nikde jinde a ‚skupinový folk‘ [zastupovaný interprety jako Spirituál kvintet nebo Rangers] byl zase příliš úzký,“¹¹⁸ obhajuje Nešpor zařazení písničkářů do folku. Zvláštní kategorie písničkáře přitom ale „někde jinde“ existuje už od roku začátku sedmdesátých let minulého století. Tehdy se v USA odehrál již zmiňovaný přerod z folkového zpěváka autorských protestních a tematických, ale také tradičních lidových písní k nadžánrovému fenoménu singer-songwriter, což je vlastně obdoba našeho označení písničkář.¹¹⁹

114 „Dopisy: Ze slovanské Prahy.“ *Budivoj*, březen 2, 1884, 2.

115 Jiří Černý, *Jiří Černý... na bílém: hudební publicistika 1956–1969* (Praha: Galén, 2014) 274.

116 Booklet k Karel Kryl, *Ostrava*, (Praha: Supraphon, 2009), CD.

117 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 13.

118 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 13.

119 David R. Shumway, „The emergence of the singer-songwriter,“ in *The Cambridge companion to the singer-songwriter*, ed. Katherine Williams a Justin A.

Klíčovou figurou tohoto přerodu byl Bob Dylan, který v roce 1965 svou dosavadní pozici tuláka guthrieovského typu vyměnil za místo zpěváka rockové kapely. Mezi singer-songwritery ale byla především řada výrazných žen v čele s Joni Mitchell. Na rozdíl od autorských písní folkového revivalu se noví písničkáři ve svých textech nesoustředili tolik na veřejné dění a společenské problémy (ačkoliv zcela apolitičtí nebyli), ale spíše na problémy osobní, intimní.¹²⁰ Stejný tematický obrat k „intimní lyrice lidského nitra“¹²¹ přitom můžeme v téže době sledovat i u tuzemských písničkářů. Zde je ale tento jev autory publikací o tuzemském folku připisován politickým změnám (tzv. normalizace), které už nedovolily písničkářům protestovat tak otevřeně, jako doposud.¹²²

Navíc, jak si všímá i řada autorů, také někteří tradiční „folkoví písničkáři“ jako Oldřich Janota nebo Dagmar Voňková mají s folkovým žánrem, definovaným v jiné části této kapitoly, jen málo společného.¹²³ Proto se nabízí otázka, proč se také u nás nevžilo nadžánrové pojetí písničkáře, který se sice (stejně jako v případě singer-songwriterů sedmdesátých let) folkem často inspiruje, neomezuje se ale jen na něj. Kdo to ale přesně je onen písničkář?

Pokusů o přesné vymezení tohoto pojmu u nás dodnes neproběhlo mnoho. Většina autorů knih nebo akademických prací na toto téma se shoduje v naznačení „trojjednosti“ písničkáře jako autora textu, hudby a zároveň autentického interpreta svých písní. Pro některé z nich je potom písničkář přímo „zpěvák folkového žánru“,¹²⁴ jiní zdůrazňují naopak jeho nadžánrovost, kdy písničkář může působit jak na poli folkové, tak například i rockové hudby.¹²⁵

Někteří autoři rovnou přiznávají, že úplné vymezení pojmu je v tomto případě nemožné: „Pokusy o vyčerpávající definice jsou v tomto případě zbytečné, neboť při rozmanitosti písničkářství by se vždy snadno našly příklady, které by

Williams. (New York: Cambridge University Press, 2016), 1–20.

120 *Ibid.*, 1–20.

121 Dorůžka a Dorůžka, *Panoráma populární hudby 1918–1978*, 94.

122 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 165.

123 Prokeš, *Česká folková píseň*, 17.

124 Dudáková, „Změna postavení písničkáře ve společnosti,“ 4.

125 Jan Burian, „O folkařích a písničkářích,“ *Folk & Country* 4, no. 2 (1994): 32.

vymezené škatulky ihned protrhly.“¹²⁶ Heslo písničkář tak nenajdeme ani v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*, přestože autoři encyklopedie tento pojem v heslech jako *folk song*, *folk rock* nebo *politická píseň*, používají.¹²⁷

Lubomír Dorůžka používá v knize *Panoráma populární hudby 1918/1978* spojení „autor-písničkář“.¹²⁸ O tomto fenoménu pojednává v kapitole o lidové hudbě a folku, přiznává ale, že jeho zástupce „s vnějšími hudebními znaky lidové písně nebo onoho národa už mnoho nespojuje. Těží ze všeho, co slyší kolem sebe, převážně ze současné populární hudby (rocku, blues, country a kdoví čeho ještě), ale zdaleka ne jen z ní. Ale jejich písničky a jejich projev jsou tak osobní, adresné, aktuální a tak vzdálené konvencím průmyslové hudby k holení, že je to přibližuje k těm nejpodstatnějším, vnitřním rysům původní lidové písně.“¹²⁹ Proto mezi tyto písničkáře Dorůžka řadí nejen Woody Guthrieho nebo Boba Dylana, ale také rockového zpěváka Bruce Springsteena.

Také Josef Kotek pracuje s pojmem písničkář ve svých *Dějínách české populární hudby a zpěvu*. Přesněji zde mluví o „novém typu písničkáře“,¹³⁰ který se u nás objevil v šedesátých letech. V tomto případě pojem souvisel postupným sjednocováním složky tvůrčí a interpretační, kterou přinesly nové žánry jako folk, country a rock.¹³¹ „U folku a country lze právem mluvit o ‚písničkáři‘; v případě rocku - pokud nejde o převzatý cizí repertoár - spíše o kolektivní tvůrčí, současně však i interpretační identitě příslušné skupiny.“¹³² Tuto formulaci však nepovažujeme za zcela šťastnou, protože zatímco tuzemská country scéna prakticky nemá nikoho, kdo by se dal označit za country písničkáře, v případě rocku to možné je.

Problémy při pokusech o definici pojmu činí hlavně vymezení hranic písničkářství. Můžeme za písničkáře považovat člověka, jehož repertoár je

126 Marek Lollok, „Glosarium: Znamení doby aneb velká zpověď,“ *Musicologica* [online], leden 20, 2014, <http://www.musicologica.cz/glosarium-leden-2014/znameni-doby-aneb-velka-zpoved>.

127 Ivan Poledňák, Igor Wasserberger a Antonín Matzner. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. (Praha: Supraphon, 1980).

128 Dorůžka a Dorůžka, *Panoráma populární hudby*, 87.

129 *Ibid.*, 87.

130 Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, 327.

131 *Ibid.*, 327.

132 *Ibid.*, 327.

postavený na zhudebněných básních, jak je tomu v případě Vladimíra Veita? Nebo toho, kdo si své texty nechává zhudebnovat někým jiným jako Jaroslav Hutka? Můžeme ještě mluvit o písničkáři, když tento vystupuje ve dvojici jako Paleček a Janík? Takovéto situace totiž přímo odporují naznačené podstatě písničkáře jako textaře, skladatele a interpreta v jedné osobě. Na druhou stranu z takto formulované definice vychází jako písničkáři i interpreti, které tak přitom vůbec nechápeme. „Moc to neseď“, přiznává například vydavatel folkové hudby Lubomír Houdek.¹³³ „Michal David také zpívá své písně, že?“¹³⁴ Tyto problémy většina autorů zmiňovaných publikací přehlíží, a nebo přiznává jejich existenci, ale dále se touto problematikou nezabývá.

Jedním z mála textů, které se snaží o přesnější vymezení pojmu je tedy článek *Písničkáři*,¹³⁵ který vyšel v roce 1990 v časopisu *Šafrán Revue*.¹³⁶ Jeho autor Pavel Šafařík si byl vědom zmiňovaných nedostatků původního vymezení, upozornil zde na skutečnost, že pouze minimum písničkářů hraje výhradně svou tvorbu. Článek v úvodu sliboval redefinování pojmu písničkář, nakonec pouze popsal diferenciaci tuzemské písničkářské scény počátku devadesátých let. Z výše zmíněných důvodů totiž dospěl například k významově odlišným termínům „písničkář s partnerem“, „písničkářská dvojice“ a „dvoučlenná folková skupina“. Na tento článek reagoval v dalším čísle *Šafrán Revue* publicista Jiří Tlach,¹³⁷ který Šafaříkovi oprávněně vytkl zbytečně zmatenou terminologii. Společně s koncem *Šafrán Revue*, ke kterému brzy poté došlo, ale následně skončila také tato slibně se rozvíjející diskuze.

Další z nemnoha článků na toto téma tedy představuje text *Písničkář, písně a písničky* hudebního publicisty Jiřího Brabce v časopisu *Folk & Country*.¹³⁸ Autor se zde snaží vymezit pojem písničkář na základě komparace s cizojazyčnými ekvivalenty jako *songster*, *Lieddichter* nebo *cantastorie*. Největší shodu takto nachází v případě již několikrát zmiňovaného pojmu *singer-songwriter*, ačkoliv

133 Lubomír Houdek, „Šafrán,“ *Moderní dějiny* [online], květen 21, 2013, <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/safran/>.

134 *Ibid.*

135 Pavel Šafařík, „Písničkáři,“ *Šafrán Revue* 1, no. 3 (1990): 46–50.

136 Časopis vycházel v průběhu let 1990/1991. Byl zdarma zasílán členům klubu Šafrán, vyšlo ale pouze pět čísel.

137 Jiří Tlach, „Písničkáři podruhé,“ *Šafrán Revue* 2, no. 4 (1991): 29–31.

138 Jiří Brabec, „Písničkář, písně a písničky,“ *Folk & Country* 16, no.4 (2006): 15.

problém vidí v naznačené nadžánrovosti tohoto pojmu. Pojmem singer-songwriter a jeho srovnání s naším ekvivalentem písničkář podrobně představuje ve své magisterské práci také Veronika Nováková.¹³⁹ Také ona po srovnání řady různých definic obou pojmů dochází k názoru, že tyto dva výrazy nelze stoprocentně ztotožňovat, protože singer-songwriter má podstatně širší vymezení.¹⁴⁰

Singer-songwriter ale nemusí být jen označení autora a interpreta písní čistě bez závislosti na hudebním žánru. Podle muzikologa Timothyho Wise představuje tento pojem v užším vymezení samostatný žánr, jehož představitelem je písničkář, nezřídka doprovázený dalšími hudebníky. Ačkoliv se nevyklučuje virtuózní ovládnutí hudebního nástroje, důraz je kladen na „intelligence, poetry, and psychological or emotional truthfulness of the lyrics.“¹⁴¹ Žánrově se podle Wise singer-songwriter většinou pohybuje mezi rockovou a folkovou hudbu, od obou těchto žánrů se ale zároveň liší: od folkové (v angloamerickém slova smyslu) hudby svou subjektivitou a od rockové hudby intimitou.¹⁴² Toto vymezení už má k našemu pojetí písničkářství blíže.

Pro potřeby této práce jsem se rozhodl komparovat představené definice našeho písničkáře také s vymezením pojmu (der) *Liedermacher*, který se pro písničkáře užívá v německy mluvící oblasti. Důvodem je mimo jiné fakt, že právě německá, respektive hlavně východoněmecká, písničkářská scéna má s naší shodný vývoj. Nesdílíme totiž názor Zdeňka Nešpora nebo Heleny Pavličkové, že by bylo tuzemské postavení folku a písničkářství v šedesátých až osmdesátých letech výhradně československým unikátem.

Za nejvýraznější pokus o definici tohoto pojmu je možné považovat knihu švýcarského akademika Stephana Hammera *Mani Matter und die Liedermacher*.¹⁴³ Podle ní je *Liedermacher* označení pro tvůrce (*Verfasser*) a zároveň provozovatele (*Aufführende*) „umění autorské písně“. Pro tento druh umění je důležité zejména živé provedení, které se vyznačuje oslabenou scénickou fikcí a tedy spíše civilním

139 Nováková, *Fenomén singer-songwriter*.

140 *Ibid.*, 35–36.

141 Timothy Wise, „Singer-Songwriter,“ in *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, ed. David Horn (New York: Continuum, 2012), 430–434.

142 *Ibid.*, 430–434.

143 Hammer, *Mani Matter und die Liedermacher*.

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.¹⁴⁴

Tato definice zpracovává některé z nedostatků, na které bylo v této kapitole dříve upozorňováno. Nevylučuje totiž prezentaci cizích skladeb ani vystupování písničkáře v doprovodu s dalším hudebníkem. Nepracuje ani s žánry, ale s pojmem autorská píseň. Byť na druhou stranu zároveň požaduje prezentaci skladeb v doprovodu akustických nástrojů. S určitými výhradami se tedy v kontextu práce budeme držet tohoto pojetí.

Doposud nezmíněným, ale ve své podstatě klíčovým rysem osobnosti písničkáře je autenticita. Tento pojem má v oblasti estetiky mnoho významů a různí se i výklady autenticity ve vztahu k hudbě. Hudební slovník *Grove* například mluví o autenticitě v souvislosti s „věrným“ prováděním barokní hudby, nezmiňuje už ale její značnou důležitost v hudbě populární.¹⁴⁵ Etnomuzikolog Thomas R. Gruning nachází hned několik významů autenticity ve vztahu k folku a písničkářství. Jako prvky autenticity (v řadě případů ale písničkářem nebo jeho managementem cíleně budované a tedy vlastně „neautentické“) vnímá Gruning častou stylizaci písničkáře do role „obyčejného člověka“ a silně introspektivní a autobiografické texty, jejichž prostřednictvím se posluchači interpret odhaluje.¹⁴⁶ Autenticita u písničkáře znamená „původnost, hodnověrnost, pravost, opravdovost. Ryzí životní prožitek, vyjádřený bezprostřední životní výpovědí“.¹⁴⁷ Její dojem mohou paradoxně zvyšovat také hudební nebo textové nedokonalosti. „Přesvědčivost zpěváka či zpěvačky stojí na prvním místě, ba je podmínkou. Znamená to, že pěvecká technika není nejdůležitější, naopak může do autentického projevu vnést neupřímnost a naškrobenost. Úměrné vady ve výslovnosti či intonaci jak budují, tak utvrzují osobité rysy interpreta - paradoxně i zákonitě.“¹⁴⁸

144 *Ibid.*, 104.

145 John Butt, „Authenticity“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Grove, 2001), 241–242.

146 Gruning, *Millennium Folk*, 20–40.

147 Merta, *Zpívaná poezie*, 11.

148 Jež, Roman a Ondřej Jirásek, „Zoufalý aranžér XXXI - Civilní folk,“ *Muzikus* 11, no. 9 (2011): 98–99.

Autenticitě v populární hudbě se blíže věnuje také muzikolog Allan Moore. Ten o tomto fenoménu mluví hlavně ve vztahu interpreta k posluchači a takto rozlišuje tři typy autenticity: Autenticitu „první osoby“, kdy je interpret schopný vzbudit v publiku dojem, že jeho vystoupení je pokusem o upřímnou a nemediovanou komunikaci s posluchači. Autenticitu „druhé osoby“, kdy je posluchač přesvědčen, že sdělení se týká přímo jej samotného a jeho životních zkušeností. Posledním typem je podle Moora autenticita „třetí osoby“, která do určité míry odpovídá naznačené definici autenticity z oblasti vážné hudby. Váže se totiž k věrné reprezentaci cizích idejí nebo tradic, tedy například také úspěšné adaptování cizího hudebního žánru do našeho prostředí.¹⁴⁹ Písničkářů se týkají první dva zmiňované typy autenticity. Pro publikum tvoří právě autenticita písničkáře bezpochyby jednu z jeho nejdůležitějších vlastností, pro Gruningem naznačené problémy, které na příkladu zpěvačky Adele rozvádí také muzikolog Rupert Till,¹⁵⁰ ale považujeme užívání tohoto pojmu za problematické.

149 Allan Moore, „Authenticity as Authentication,” *Popular Music* 21, no. 2 (2002): 209–23.

150 Rupert Till, „Singer-Songwriter Authenticity, the Unconscious and Emotions (Feat. Adele’s ‚Someone Like You’).” in *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, ed. Katherine Williams a Justin A. Williams. (New York: Cambridge University Press, 2016), 291–304.

3. „Konec folku“

Úvodem do kapitoly, která představuje fenomén „konce folku“ a zkoumá relevanci jeho argumentů, je vhodné zasadit téma diskuze o „konci“ hudebního žánru do širšího kontextu. Tato situace totiž není v dějinách hudby ojedinělá. Nejčastěji se týká módních a ze své podstaty sezónně krátkodechých minoritních hudebních subžánrů, jako jsou *crunk* nebo *dubstep*. Ty v posledních letech zažily rychlý nástup popularity, vystřídáný po chvíli další módou. Podobné diskuze ale existují také v případě rockové hudby a dalších žánrů.

3.1. Diskuze o konci hudebních žánrů

Lednové číslo německého hudebního měsíčníku *Musikexpress* z roku 2018, které bilancovalo převážně hudební dění za uplynulý rok, mělo na své titulní straně troufalý nadpis *Ein Jubiläum: 10 Jahre ohne Rock*. Tématu se potom v čísle blíže věnuje článek *Ausgerockt* Stephana Rehma.¹⁵¹ Ve stejný měsíc vyšel v tuzemském týdeníku *Respekt* článek *Soumrak rocku* hudebního publicisty Pavla Turka.¹⁵² Oba autoři se v řadě svých argumentů shodují: rocková hudba přestala dominovat hitparádám, mizí i z playlistů rádií, ztrácí svou společenskou relevanci, idea sehrané čtyřčlenné rockové kapely (složené z bílých mužů) působí v době tanečních rytmů elektronické hudby jako anachronismus. Stejně tak elektrická kytara jako hlavní symbol rockové hudby a její nejdůležitější hudební nástroj přestává být pro současné hudebníky atraktivní, což potvrzují její klesající prodeje.

Stephan Rehm ještě navíc dodává, že od začátku devadesátých let všechny nové směry rockové hudby vycházely výhradně z přímých revivalů, nejpozději od roku 2008 se ale přestala objevovat i tato dílčí žánrová znovuoživení.¹⁵³ To ostatně odpovídá také popisu situace, kterou hudební publicista Simon Reynolds ve své stejnojmenné knize označuje slovem *retromania*. O prvních deseti letech nového

151 Stephan Rehm, „Ausgerockt: Zehn Jahre ohne Rock,“ *Musikexpress* 49, no. 1 (2018): 35–38.

152 Pavel Turek, „Soumrak rocku: Kam zmizel rock?“ *Respekt* 29, no. 1 (2018).

153 Rehm, „Ausgerockt“ 35–38.

milénia zde mluví jako o „Re“ dekádě, přeplněné v hudbě dílčími žánrovými revivaly, čerpajícími prakticky ze všech předchozích dekád populární hudby, reedicemi slavných (i méně slavných) nahrávek, comebacky dávných hudebních hvězd nebo například také „jukebox muzikály“ se skladbami známých interpretů a dokonce pokusy o věrné re-inscenace známých koncertů šedesátých až osmdesátých let.¹⁵⁴

Stejně tak britský hudební publicista David Hepworth v úvodu své knihy *Uncommon People: The Rise and Fall of The Rock Stars* tvrdí: „The age of the rock star [...] has passed.”¹⁵⁵ Konec věku rockových hvězd zde dává do kontextu s poklesem významu fyzických hudebních nosičů a hlavně s příchodem internetu. „Rocková éra” podle Hepwortha skončila stejně jako před ní období ragtimu nebo swingových big bandů a rock vyklidil pole pro současnou éru hip-hopu.¹⁵⁶ V době dokončování této práce vyšla také kniha hudebního publicisty Stevena Hydena *Twilight of the Gods: A Journey to the End of Classic Rock*,¹⁵⁷ která dává „konec klasického rocku“ mimo jiné do kontextu toho, že interpreti „rockového kánonu“ v posledních letech kvůli vysokému věku „vymírají“, popřípadě opouští aktivní hudební činnost.

Polemik na toto téma můžeme najít napříč kulturními rubrikami denního tisku a hudebními časopisy velkou řadu a nejedná se tu o téma nijak nové nebo objevné. Ostatně hudební publicista Vojtěch Lindaur ve své knize *Neznámé slasti: příběhy rockových revolucí 1972–2012* tvrdí, že „soumrak rockové hudby bývá předpovídán periodicky už půl století”.¹⁵⁸ Jak bylo naznačeno v předchozích případech, za zprávami o konci hudebních žánrů stojí v naprosté většině případů hudební publicisté (v menšině potom také samotní hudebníci) a podobné polemiky

154 Reynolds, *Retromania*.

155 David Hepworth, *Uncommon People: The Rise and Fall of the Rock Stars* (New York: Henry Holt & Company, 2017), 1.

156 *Ibid.*, 1–9.

157 Steven Hyden, *Twilight of the Gods: A Journey to the End of Classic Rock* (Dey Street Books, 2018).

158 Vojtěch Lindaur, *Neznámé slasti: příběhy rockových revolucí 1972–2012* (Praha: Plus, 2012) 9.

je možné najít také v souvislosti s jazzem¹⁵⁹ nebo dokonce hip-hopem.¹⁶⁰ Někteří autoři tak dnes raději mluví o současné populární hudbě jako o post-žánrové.¹⁶¹

Nutno také dodat, že tyto názory o konci hudebních žánrů pravidelně vyvolávají mezi publicisty, hudebníky a hudebními fanoušky reakce z opačného názorového spektra. V případě jazzu, který se podle některých publicistů od své fúze s rockovou hudbou v sedmdesátých letech přestal vyvíjet, tak učinil například jazzový hudebník a publicista Stuart Nicholson. Ten ve své knize *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* z roku 2005 reflektuje vývoj žánru od devadesátých let prakticky po rok vydání publikace a pokouší se zde také predikovat cesty, kterými by se mohl jazz v novém miléniu ubírat.¹⁶² Podobné polemiky jsou tedy do určité míry žádoucí, protože dokáží vzbudit často podnětnou diskuzi.

Tyto „konce“ hudebních žánrů z oblasti populární hudby souvisí s vývojem hudebních žánrů, jehož teoretickým zpracováním se u nás zabýval muzikolog Josef Kotek. Na základě zkoumání vývoje tuzemské populární hudby 20. století rozlišuje čtyři základní fáze „společenské recepce, asimilace a zároveň sociofunkčního působení nonartificiální hudby“.¹⁶³ Ty 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.

První stadium nazývá Kotek „stadiem 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. „Jeho většímu rozšíření brání jednak ustálený vkusový kodex široké spotřebitelské veřejnosti, spolu s ním však i vžití – a tedy spíše konzervativní – formy práce dosavadních hudebních,

159 Nicholas Payton, „On Why Jazz Isn't Cool Anymore,“ *Nicholas Payton* [online], listopad 27, 2011, <https://nicholaspayton.wordpress.com/2011/11/27/on-why-jazz-isnt-cool-anymore/>.

160 Simon Reynolds, „When will hip-hop hurry up and die?,“ *Guardian* [online], listopad 26, 2009, <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/nov/26/notes-noughties-hip-hop>.

161 Robin James, „Is the Post- in Post-Identity the Post- in Post-Genre?“ *Popular Music* 36, no. 1 (2017): 21–32.

162 Stuart Nicholson, *Is Jazz Dead?: (Or Has It Moved to a New Address)* (New York: Routledge, 2005).

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

hudebně zprostředkovatelských a společenských institucí, jakož i náhodný, zprvu jen útržkovitý přísun informací, jež by na existenci nového stylově žánrového druhu byly schopny upozornit širší okruh obecnstva“.¹⁶⁴

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“¹⁶⁵ 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. Ten se odbourává až s příchodem třetího a co doby trvání většinou nejdelšího „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.¹⁶⁶

V kontextu tématu, které zpracovává tato kapitola, je ale nejdůležitější následující „stadium restrikce“, ke kterému dochází postupným vyčerpáváním původně nového a inovativního žánrového druhu. „V hudební a textové struktuře dochází vcelku již jen k opakování a rozměňování příznačných obrátů a témat; 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.“¹⁶⁷ Postupně klesá úroveň produkované hudby i její komerční odbyt, přesto se Kotek 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

164 *Ibid.*, 26.

165 *Ibid.*, 27.

166 *Ibid.*, 28–30.

167 *Ibid.*, 30.

v pozměněném sociálním i etnickém prostředí i generačním cítění jako by byla schopna nabídnout nový informační potenciál“.¹⁶⁸

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 a nebo faktory strukturní a technické povahy. Významnou roli zde hraje tzv. generační kyvadlo, kdy se zhruba každých dvacet let objevuje v základní rodové linii¹⁶⁹ 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 1979.¹⁷⁰ V té píše také o folkové hudbě, kterou dává do kontextu s *country & western music* a doslova říká: „Hudební a informační náboj těchto vln ani hlavní okruh jejich relativně mladého publika se zatím nezdá být vyčerpán. Další generace sem však s novými zásadními podněty nastoupí pravděpodobně už kolem roku 1990.“¹⁷¹ Podle dobové publicistiky a také názorů některých písničkářů ale místo generace s novými zásadními podněty přišel kolem roku 1990 „konec folku“.

3.2. Fenomén „konce folku“

Tuzemské téma „konce folku“, které bylo aktuální především v první polovině devadesátých let dvacátého století, je třeba chápat podobně jako naznačené polemiky hudebních publicistů o „konci rocku“ a dalších žánrů. Stejně jako v zmiňovaných příkladech se totiž také v tomto případě jednalo především o diskuzi hudebních publicistů a s nimi také samotných písničkářů o budoucnosti žánru, který byl v osmdesátých letech v Československu velmi populární. Jak už bylo v kontextu této práce několikrát zmíněno, ani v tomto případě přitom nešlo tolik o folkový žánr jako spíše o jeho nejvýraznější zástupce, písničkáře. Podle zastánců „konce folku“ se změnou politického režimu po roce 1989 ztratili písničkáři hlavní téma svých písní a zároveň s tím také svou atraktivitu, kterou jim poskytovalo dosavadní postavení neoficiální „opozice“ vládnoucímu režimu.

168 *Ibid.*, 32.

169 Společenská zpěvnost, vokální populární hudba a instrumentální populární hudba. *Ibid.*, 37.

170 *Ibid.*, 459–481.

171 *Ibid.*, 475.

Následovat měl přesun do komerční sféry populární hudby, a nebo do pozice „zpěváka pro pamětníky“, pokud se písničkář držel svého dosavadního repertoáru.

Téma „konce folku“ přerostlo tento svůj původní publicistický rámeček a dostalo se také do odborné literatury. Zdeněk R. Nešpor tak ve své publikaci *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* dochází k názoru, 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.“¹⁷²

Obavy o budoucnost folkové hudby a písničkářství se objevovaly už dříve, první zmínky lze najít 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*¹⁷³ nebo *Folk nebyl jen módou*.¹⁷⁴ 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.“¹⁷⁵ 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 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 veliká, dvacátý ročník jí sice přinesl dospělost, ovšem příliv nových talentů zvolna vysychal. Jedna z otázek zněla: Přijdou další Plíhalové, Nohavicové, Křesťanové? Nepřišli, pomíneme-li Vlastu Redla, zakomponovaného v různých sestavách.“¹⁷⁶ Tento nedostatek nových, silných osobností přitom

172 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 6.

173 František Horáček, „Folk v Supraphonu,“ *Aktuality Melodie* 2, no. 17 (1970): 4.

174 František Horáček, „Folk nebyl jen módou,“ *Melodie* 11, no. 11 (1970): 342.

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

176 Vlasák, *Folkaři*, 208–209.

přetrvával prakticky přes celá devadesátá léta, která Nešpor označuje jako „období bez folku“.¹⁷⁷

S masovostí folkového žánru ve druhé polovině osmdesátých let nebyli ztotožnění ani někteří z písničkářů. Jan Burian napsal v roce 1987 diskutovaný článek *Proč už nechci být folkařem*.¹⁷⁸ V polemice vyjadřuje svůj pocit, že mu 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 přídechem čehosi lehce nedovoleného.“¹⁷⁹ Právě zde je třeba hledat příčiny „konce folku“, o kterém se diskutovalo hlavně v souvislosti se změnou politického režimu a s tím spojeného „konce společného nepřítel“.

Na oné změně politického režimu přitom měli písničkáři svůj nezanedbatelný podíl a jejich skladby dodnes představují přirozený hudební doprovod k událostem listopadu 1989. Písňe jako *Náměšť* Jaroslava Hutky nebo *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 stávk

177 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 20.

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

179 *Ibid.*

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, odstřížených kvůli mlčení médií od vývoje pražských událostí.¹⁸⁰ Podobnou pozici měli i další písničkáři, například Slávek Janoušek: „Celý týden jsme jeli šňůru po menších městech a místo hraní četli rozmnožená prohlášení. Stávkovalo se a nehrálo, maximálně jsem symbolicky zahrál Kdo to zavinil.“¹⁸¹

Události, spojené s revolučním rokem 1989, představují pro řadu hudebních teoretiků a publicistů 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 Karla Gotta a Karla Kryla, ke kterému došlo 4. prosince 1989. Právě popisem tohoto kontroverzně přijímaného duetu¹⁸² končí svou 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.“¹⁸³

K důležitým hudebním událostem, které se pojí s tímto revolučním obdobím, patřil také *Koncert pro všechny slušný lidi*, konaný 3. prosince 1989. Ten primárně s převratem nesouvisel, jednalo se totiž dopředu naplánované charitativní vystoupení na podporu obětem zemětřesení v Kalifornii. V souvislosti s vývojem politické situace si ale dramaturgové mohli dovolit rozšířit program koncertu také o vystupující, „které ještě před pár týdny bylo nemyslitelné předložit schvalovacím orgánům“¹⁸⁴ a to včetně Václava Havla s prohlášením Koordinačního centra

180 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.

181 Vlasák, *Folkaři*, 305.

182 Jaroslav Hutka ve svých zápiscích, směřovaných na Miloše Čermáka: „Já myslel, že se propadnu hanbou. Sám jsi mi říkal, že Kryl se s tím nikdy nesmířil a že až do smrti měl z toho trauma a vůbec se tomu nedivím. Zmínku o tom jste ale z té jeho knížky vypustili, že?“ in Jaroslav Hutka, *Pravděpodobné vzdálenosti: 1. verze knihy* [online], <http://www.hutka.cz/new/html/text1.rtf>

183 Vlasák, *Folkaři*, 305.

184 ČTK, „ČT po pětadvaceti letech odvysílá Koncert pro všechny slušný lidi.“ *Lidovky.cz* [online], listopad 28, 2014, https://byznys.lidovky.cz/ct-po-25-letech-odvysila-koncert-pro-vsechny-slusny-lidi-pib-/media.aspx?c=A141127_215417_In-media_mmu.

Občanského fóra, reagujícím na složení federální vlády, ke kterému došlo ten samý den a které bylo tvořeno z větší části zástupci KSČ.¹⁸⁵

Z hudebního hlediska se změny v dramaturgii týkaly zejména folkových písničkářů. V rámci zhruba desetihodinového koncertu se tak na pódiu pražské Sportovní haly a zároveň v přímém přenosu Československé televize a rozhlasu představili Dagmar Andrtová-Voňková, Jan Burian, Jim Čert, Jiří Dědeček, Jaroslav Hutka, Oldřich Janota, Václav Koubek, Vladimír Merta, Jaromír Nohavica, Petr Skoumal. Vrcholem koncertu byla vystoupení Marty Kubišové a hlavně Karla Kryla. Už v průběhu tohoto koncertu někteří písničkáři glosovali fakt, že s politickou změnou budou muset změnit i svůj dosavadní repertoár. „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,” prohlásil například Petr Skoumal v úvodu svého krátkého vystoupení.¹⁸⁶

Na stejný problém narážel 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?‘ ”¹⁸⁷ O „konci folku” a s ním také tuzemského písničkářství (respektive hlavně tuzemského písničkářství) ale na začátku devadesátých let psala i řada dalších žánrových publicistů a hudebníků. Ne všichni přitom nahlíželi na tento fenomén s nadsázkou jako Jiří Černý nebo Petr Skoumal.

Důvodem pro tato tvrzení byl zmiňovaný porevoluční „konec společného nepřítele“ ve formě vládnoucí komunistické strany, která do té doby stavěla nesourodé osobnosti tuzemského folku a písničkářství do role opozice režimu. Zejména ve druhé polovině osmdesátých let měly koncerty folkových písničkářů pro řadu návštěvníků podobu politické manifestace, k čemuž často stačily pouze

185 *Provolání Koordinačního centra Občanského fóra a Koordinačního výboru Verejnosti proti násilíu o společenské situaci po rekonstrukci federální vlády* (Praha, Bratislava, 1989)

186 *Koncert pro všechny slušný lidi*, Režie Adam Rezek, Česká televize, prosinec 3, 2014.

187 Jiří Černý, „Načerno,” *Melodie* 26, no. 1 (1990): 13.

narážky. Na veřejnost působili písničkáři jako jednotná komunita. Ta se ale krátce po revoluci začala rozpadat.¹⁸⁸

Ilustrovat to může i případ neoficiálního písničkářského sdružení Šafrán. Toto sdružení mělo kontinuitu i po odchodu některých jeho čelných představitelů do emigrace. Dělo se tak zásluhou nehrajícího člen Šafránu a organizátora jeho koncertů Jiřího Pallase. Ten ve švédské emigraci vydával 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 Merty 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.¹⁸⁹ 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“.¹⁹⁰ Zatímco do prvního obnoveného ročníku, který proběhl v roce 1989, se přihlásilo 130 písničkářů a skupin, do prvního porevolučního, konaného v prosinci roku 1990 dorazilo nahrávek mnohem méně. 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“.¹⁹¹

188 Trchová, „Fenomén ženského písničkářství,“ 16.

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

190 Bedřich Ludvík, „Posttotalitní Pták Noh,“ *Šafrán Revue*, no. 4 (1991): 7–9.

191 *Ibid.*, 7–9.

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. Dobře soutěží asi odzvonilo a je na čase najít jiný způsob hledání nových tváří. Ten ale do značné míry závisí na průbojnosti těch, kteří začínají“.¹⁹² Z regionálních kol se mimochodem tento rok do olomouckého finále nedostal ani jeden písničkář¹⁹³ a podobná situace, kdy mezi těmi několika přihlášenými převládali epigoni slavnějších zástupců žánru, platila prakticky pro celou polovinu devadesátých let.¹⁹⁴

Zmiňovaný „konec společného nepřítele“ odkazoval ke skutečnosti, že v aktuální politické situaci ztratí folkoví písničkáři a jejich koncerty svůj dosavadní protestní charakter, který byl jedním z hlavních důvodů popularity mnoha z nich. Prakticky žádný z folkových písničkářů přitom neměl svůj repertoár postavený výhradně na písních s politicky angažovanými náměty a snad s výjimkou Karla Kryla netvořily tyto písně ani páteřní část 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. Jak bylo naznačeno už dříve v této práci, písničkáři zpracovávali také velkou řadu jiných témat a forem, 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.

Tento problém a jeho řešení vystihl hudební publicista Ivan Rössler v článku *Protest-songy mají svůj festival*: „Až donedávna se museli tvůrci uchýlovat ke složité symbolice, jinotajům, metaforám a to, co svou nesrozumitelností a cudnou náznakovostí bylo pronikavě odvážné, je nyní v přemíře konkrétních a prstem ukazujících faktografií poněkud bezzubé, slepé a nic neříkající. Cudné poodhalování je dráždivé do té doby, dokud je zakázáno hovořit otevřeně. Stejně tak

192 -hz-, „Události,“ *Folk & Country* 2, no. 5 (1992): 14.

193 Michal Konečný, „Porta na ledové ploše,“ *Folk & Country* 2, no. 9 (1992): 8-9.

194 Jablonský, Milan. „Porta si sáhla na dno.“ *Folk & Country* 3, no. 10 (1993): 17.

jako politická anekdota má svůj půvab v tom, že je nutno ji šířit šeptem. Nebojím se, že by se s tímto faktem umělci nedokázali vyrovnat - jenom si musí zvyknout."¹⁹⁵ Tento text, který dobře vystihuje některé argumenty pro „konec folku“ po roce 1989 vyšel paradoxně už v roce 1970 v magazínu *Svět Sovětů* a autor zde tedy píše o době tzv. normalizace, která přitom folkové písničkáře „ke složité symbolice, jinotajům a metaforám“ nutila.

Otázka „o čem zpívat?“ se v souvislosti s folkovými písničkáři objevovala ještě několik let po tzv. sametové revoluci. Reagovat na ni museli také hudebníci, zapojeni v roce 1994 do diskuze, konané na půdě brněnské Masarykovy Univerzity, ze které později vzešla také kniha *Nebýt stádem Hamletů*.¹⁹⁶ 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.“¹⁹⁷ 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.“¹⁹⁸

Ve svém fejetonu pro žánrový měsíčník *Folk & Country* na něj ještě v roce 1994 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.“¹⁹⁹ V textu dále odpovídá i na několikrát zmiňované „zmizení společného nepřítele“. Nepřítelem je podle něj „lidská blbost“ a přestože po roce 1989 přestala být tato „jednoduše lokalizovatelná, poněvadž stranicky podchycená“,²⁰⁰ v žádném případě to neznamená, že by zmizela.

195 Ivan Rössler, „Protest-songy mají svůj festival,“ *Svět Sovětů*, 1970.

196 Prokeš, *Nebýt stádem Hamletů*.

197 *Ibid.*, 30.

198 *Ibid.*, 151.

199 Jiří Dědeček, „Máte stále o čem zpívat?“ *Folk & Country* 4, no. 2 (1994): 32.

200 *Ibid.*, 32.

Nové situaci se samozřejmě museli písničkáři, jejichž tvorba nutně odráží „ducha doby“, přizpůsobit. V některých případech i tak, že 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 písni nedá hrát skoro nic. A tak jsme přestali hrát.“²⁰¹ Zde je třeba dodat, že Bratři Ebenové svou činnost obnovili a dnes patří mezi nejúspěšnější tuzemské folkové interprety.

Ze zápisků Jaroslava Hutky, ze kterých později vznikla kniha rozhovorů *Pravděpodobné vzdálenosti*, je znát, že podobné pocity sdíleli i další folkoví písničkáři. „Měl jsem strašnou chuť toho tak v devadesátém prvním nechat, dát si dlouhou odpočinkovou přestávku, nechat uzrát nějaký jiný repertoár a žít se spíš psaním.“²⁰² Jak sám vzápětí v textu dodává, od přestávky ho odradilo obnovení koncertní spolupráce s kytaristou Radimem Hladíkem. Byť ani s tou nebyl zcela spokojen a v roce 1997 ohlásil konec koncertní činnosti. „Je pravda, že se z toho teď vyvinul spíš takový druh estrády, představení je postaveno skoro pevně i s promluvy. Nějakou dobu se mi to tak zdálo i dobré, protože teď pořád hrajeme po venkově a to je nutno opakovat repertoár.“²⁰³ Hutka tak reflektuje skutečnost, že porevoluční nadšení, v rámci kterého on, Karel Kryl nebo Vladimír Merta vystupovali na stadionových koncertech, poměrně brzy opadlo.

Tato situace se ale netýkala pouze folkových písničkářů. „Pramálo se [v roce 1990] dařilo větším koncertům, v popřevratové 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.“²⁰⁴ uklidňoval ve svém bilančním článku pro *Svobodné*

201 Vondrák a Skotal, *Legandy Folku & Country*, 477.

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

203 *Ibid.*,

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

slovo hudební publicista Jan Rejžek. V podobném ohlédnutí za událostmi roku následujícího už ale Jan Rejžek v *Lidových novinách* píše: „s jistou škodolibostí ledaskdo [...] sledoval zápas folkových špiček o posttotalitní identitu, v němž vyhrávali ti, kteří byli schopni zachovat chladnou hlavu a v ní nápady a vtip (Dědeček) nebo rozšířit působení do jiných médií (Burian).“²⁰⁵ 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.“²⁰⁶

Zatímco někteří písničkáři po takzvané sametové revoluci tápali, jiní se nové situaci naopak 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*.²⁰⁷ To 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.“²⁰⁸ Kromě Ivo Jahelky reagoval v roce 1990 na změnu politického režimu svou dvojicí EP *Už jde rudoch od válu*²⁰⁹ a *Vraťte nám nepříteli*²¹⁰ také Jiří Dědeček (na druhém zmiňovaném spolu se svým bývalým písničkářským kolegou Janem Burianem) a prostřednictvím singlu *Odcházejí*²¹¹ (myšlena ruská vojska s našeho území) o rok později také Folk Team se skladbou *Píseň na rozloučenou* a Jan Nedvěd 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

205 *Ibid.*, 804.

206 Ivan Hartman, „Český folk a jeho lidé,“ *Respekt* 4, no. 24 (1993).

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

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

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

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

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

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*²¹² 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,²¹³ jehož původního vydání v roce 1977 bylo sice vylisováno, na poslední chvíli ale z větší části zlikvidováno²¹⁴ a Panton vydal na kazetě záznam z koncertu Jaroslava Hutky, který proběhl 26. listopadu 1989 v pražské Malostranské Besedě.²¹⁵

Do roku 1989 měli i ti nejpoblárnější folkoví 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 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*),²¹⁶ Jiří Dědeček (*Zabili trafikantku*),²¹⁷ Pavel Dobeš (*Zátiší s červy*),²¹⁸ Ivan Hoffman (*Verím, že sa to dá...*)²¹⁹ Jaroslav Hutka (*Vyjdi slunko, Návrat*),²²⁰ Ivo Jahelka (*Veselá revoluce*), Oldřich Janota (*Oldřich Janota*),²²¹ Svatopluk Karásek (*Řek's už d'áblovi ne?*),²²²

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

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

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

215 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.

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

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

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

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

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

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

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

Václav Koubek (*Obrazy*),²²³ Karel Kryl (*Rakovina*),²²⁴ Vladimír Merta (*Hodina vlka*),²²⁵ Bohdan Mikolášek (*Znovu*),²²⁶ Jaromír Nohavica (*V tom roce pitomém*),²²⁷ Josef Streichl (*Samota, Samota...*),²²⁸ Vlastimil Třešňák (*Zeměměřič*),²²⁹ Vladimír Veit (*Quo Vadis*).²³⁰

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.²³¹ V případě písničkářů se jednalo o ojedinělý případ, v následujících letech už k podobnému „zahlcení trhu“ z jejich strany nedošlo.²³² 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*²³³ nebo *Mikymauzoleum*.²³⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

231 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).

232 Vycházíme z údajů databáze <https://www.discogs.com/>

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

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

Právě úspěšné a zároveň kritikou oceňované nahrávky Jaromíra Nohavici nebo Slávka Janouška přinesly zásadní argument proti „konci folku“. Minimálně někteří z písničkářů dokázali nalézt svou relevanci a publikum i v období bez „společného nepřítele“. 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 literárně debatního večera s hudbou, tematika písní mladých písničkářů a kapel je více intimnější a lyričtější. Do popředí zájmu se dostává úroveň instrumentálních a pěveckých dovedností.“²³⁵ Jako příklad nové generace folkových písničkářů poté uvádí dnes již řadu let nevystupujícího Stanislava Kahudu nebo písničkářku Evu Hencychovou.

Polemika na téma „konce folku“ ale se závěrem devadesátých let zcela neskončila. V roce 2005 ji oživil Zdeněk R. Nešpor prostřednictvím článku s provokativním názvem *Kam zmizel ten český folk*²³⁶ 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.“²³⁷ Obsah článku v podstatě kopíruje Nešporovy předchozí studie na toto téma²³⁸ a ve stručnosti nastiňuje autorův pohled na folkovou hudbu, její vývoj 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*.²³⁹

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

236 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*, září 3, 2005, 31–32.

237 *Ibid.*, 31–32.

238 Zdeněk R. Nešpor, „Česká folková hudba 60.–80. let v pohledu sociologie náboženství,“ *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 39, no. 1 (2003): 79–97.

239 Nešpor, *Děkuji za bolest*.

Jak již bylo zmíněno, ze svého historického, sociologického a vzhledem k tématu práce i autorova zaměření také religionistického pohledu nerozlišuje Zdeněk R. Nešpor folkovou hudbu pro její hudební stránku, ale soustředí se na „obsah písní a jejich společenské ukotvení a působení“.²⁴⁰ Folk tedy v tomto pojetí, zjednodušeně řečeno, definuje jako „zpívání o hodnotách“²⁴¹ nebo „nastavování kritického ‚hodnotového‘ zrcadla běžné sociální reality“²⁴² a jako takový podle něj tento žánr patřil „za komunistického režimu mezi nejdůležitější vyjádření alternativních hodnot, včetně hodnot náboženských, třebaže jiných, než jaká poskytovala ‚oficiální religiozita.‘ Tím zároveň vypovídal o duchovní situaci českého národa, již zároveň (spolu)utvářel.“²⁴³

Takto Zdeněk R. Nešpor tvrdí, že po „sametové revoluci,“ která znamenala výraznou změnu dosavadních hodnot a jistot, hledala řada lidí hodnoty buď v náboženství (samozřejmě zejména křesťanství) nebo právě také ve folkové hudbě. „Jenže mezi obojím byl propastný rozdíl. Původní náboženské hodnoty se vyvíjely řadu století [...] naproti tomu folk, který si z nich občas něco půjčoval, ve své většině nepravosti tohoto světa pouze glosoval [...]. V důsledku toho se folk v devadesátých letech buď stal vyloženě náboženskou hudbou (kterou poslouchá málokdo), nebo v tématech i posluchačské rezonanci hynul na úbytě. Nepřítel totiž padl nebo se značně zkomplikoval a riziko politicky motivovaných postihů [které se podle Nešpora velkou měrou podílely na dobové popularitě folkových písničkářů], zmizelo.“²⁴⁴ Toto citované přirovnání je možné považovat za přehnané, nicméně podle Zdeňka R. Nešpora se folk po roce 1989 stal buď součástí komerční pop music, a nebo se z něj stala „hudba pro pamětníky.“²⁴⁵

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 skutečnost, že významná pozice osobnosti písničkáře v předrevolučním období nebylo tuzemské unikum. Jak již

240 Zdeněk R. Nešpor, „Ukažte mi ten český folk!“ *Mladá fronta Dnes: Kavárna*, září 24, 2005, 24.

241 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 7.

242 *Ibid.*, 340.

243 *Ibid.*, 8.

244 Nešpor, „Kam zmizel ten český folk,“ 31–32.

245 Zaznělo na olomoucké přednášce Zdeňka R. Nešpora 3.4. 2017, naznačeno také in Nešpor, *Děkuji za bolest*.

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 Sjednocené 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.²⁴⁶ Zvolání východoněmeckého písničkáře Stefana Körbela po pádu Berlínské zdi v roce 1989 ve znění „Špatné časy pro písničkáře, bohudíky!“²⁴⁷ není vzdálené vyjádřením tuzemských písničkářů krátce po „sametové revoluci“. Písničkářství v Německu po roce 1989 také ztratilo z politických důvodů své dosavadní postavení i popularitu²⁴⁸ a do velké míry ubyla jeho dosavadní angažovanost. Současní němečtí písničkáři spíše s nadhledem i jistou „filosofičností“ reflektují vlastní individualitu v kontextu současného dění.²⁴⁹ Spojnice mezi českým a německým písničkářstvím 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 také mezi žánry, jejichž oblibu v českém prostředí zkoumal v roce 1990 muzikolog Jaroslav Kasan²⁵⁰, v roce 2001 muzikolog Mikuláš Bek²⁵¹ a v roce 2015 ekonom a muzikolog Radim Bačuvčík.²⁵² Je tak možné porovnat preference folkové hudby v průběhu čtvrt století od roku 1989. Podle studie Jaroslava Kasana, založené na zvukovém dotazníku, byl

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

247 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!*“

248 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.

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

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

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

252 Radim Bačuvčík, *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015* (Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2016).

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%).²⁵³

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 „nesnáším“), 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.“²⁵⁴

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, takže není možné sledovat vývoj negativního postoje k folku, nastíněného výzkumem z roku 2003. Potvrzují se ale Bekem zmiňované prognózy ohledně stárnutí generačního 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“.²⁵⁵ Naopak mezi dotazovanými ve věku 12 – 29 je zájem o folk minimální, lze tedy předpokládat, že k Bekem zmiňovanému revivalu u nás doposud nedošlo.

253 Kasan, *Výzkum hudebnosti 1990*, 23.

254 Bek, *Konzervatoř Evropy?*, 181.

255 Bačuvčík, *Hudba a my*, 186.

V závěru této kapitoly se pokusím aplikovat na tuzemský folk fáze hudebního vývoje, definované muzikologem Josefem Kotkem a vysvětlené dříve v této práci. Jak upozorňoval i sám Kotek, hranice mezi jednotlivými fázemi se nedají přesně rozlišit, u každého žánrového druhu se může tento vývoj lišit. Je tedy nutné upozornit, že se jedná pouze o pokus, který si v žádném případě neklade nároky na úplnost, prezentuje spíše jeden z možných výkladů.

Za „stadium inovace“ je možné označit dění zhruba od poloviny šedesátých let, kdy u nás začali vystupovat první písničkáři, spojení nejen díky 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 mládeže. V tomto kontextu je možné připomenout, že například skladby Karla Kryla u posluchačů rozhlasové hitparády Jiřího Černého *Dvanáct na houpačce* opakovaně propadly, tato situace se změnila až v srpnu 1968.

Druhé „stadium difuze“, které Kotek oceňuje jako pro žánr nejdůležitější, by bylo možné ztotožnit právě s posrpnovým děním sedmdesátých let, kdy funguje sdružení Šafrán, 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 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 rámci následujícího stadia adaptace jde podle Kotka o „konvencionalizaci příslušné stylově žánrové novinky.“²⁵⁶ Za snahu o konvencionalizaci je možné považovat i zařazení folku a tím také písničkářů do kategorie „portovních žánrů“ pod zkratkou FTC (tedy folk, trampská hudba, country), kterou prosazoval

256 Kotek. O české populární hudbě, 28.

především Michal Konečný.²⁵⁷ Podle Zdeňka Nešpora „tím, jak [FTC] ‚sloučil‘ folk, country a trampskou hudbu a přiblížil je masovému posluchači, folk notně změlčil, zbavil jej nutnosti hodnotové angažovanosti.“²⁵⁸ 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 normalizace). Na tuto konvencionalizaci odpovídají podle Kotka ambicióznější tvůrci naopak „stupňováním umělecké náročnosti příslušného stylově žánrového druhu“,²⁵⁹ což je vývoj, který můžeme sledovat například v případě Oldřicha Janoty. Ostatně popisem stadia adaptace může být také v této práci již citovaný článek Jana Buriana *Proč už nechci být folkařem*, který poukazoval na znatelnou komercializaci žánru v průběhu druhé poloviny osmdesátých let.²⁶⁰

Poslední stádium restrikce charakterizuje pozvolný ústup „z celkového zvukového, vkusového a sociofunkčního spektra posluchačů a odtud pochopitelně z průběžné dobové nabídky dotyčné hudby“.²⁶¹ Tato charakteristika odpovídá popisovanému stavu tuzemské písničkářské scény v devadesátých letech a vývoji, naznačenému výzkumy preferencí hudebních žánrů tuzemských hudebních sociologů. Už jednou citovaná Kotkova teze ohledně tohoto posledního stadia tvrdí, že je zde „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“.²⁶² Tento názor jako by předpovídal rozšíření aranžmá na písničkářských nahrávkách, o kterém bude řeč v následující kapitole a mimo jiné se také přidával k hlasům, že už „není o čem zpívat“ a písničkářům chybí velké téma. Podle Kotka je pro toto stádium charakteristická také „hromadná produkce hudebního kýče“²⁶³ a časté užití „pseudocitových klišé“,²⁶⁴ což může vysvětlovat, proč byl nejspíš nejmedializovanější písničkářskou událostí devadesátých let kontroverzní koncert

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

258 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 21.

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

260 Burian, „Proč už nechci být folkařem.“

261 Kotek, *O české populární hudbě*, 30.

262 *Ibid.*, 30.

263 *Ibid.*, 30.

264 *Ibid.*, 30.

bratrů Nedvědů na strahovském stadionu v roce 1996. Konkrétně o Janu Nedvědovi a jeho přerodu z tramského ve folkového písničkáře píše Zdeněk Nešpor: „‘folkový Nedvěd‘ byl příznakem naprostého úpadku tohoto žánru“.²⁶⁵

Podle předpokladů a argumentů, uvedených v závěru této kapitoly, by se tedy mělo tuzemské folkové písničkářství nacházet v úpadku, popřípadě už by dávno nemělo existovat. Reálný vývoj tuzemské hudební scény posledních let přitom svědčí spíše o opaku. 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 výrazné písničkářské osobnosti. 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. Právě fenomény, související s písničkáři po „konci folku“ představuje následující kapitola.

265 Nešpor, *Děkuji za bolest*, 21.

4. Písničkářství po „konci folku“

Od událostí roku 1989, které znamenaly výrazný předěl mimo jiné i pro folkovou hudbu a písničkářství a o kterých se mluvilo jako o „konci folku“ uplynulo už bezmála třicet let. Ačkoliv vývoj, naznačený v citovaných studiích hudebních sociologů a článcích hudebních publicistů mohl naznačovat, že folková hudba opravdu zaniká, písničkářství, které u nás představovalo hlavní druh folkové hudby, pořád existuje. Dokonce se zdá být v současnosti mezi hudebníky populárnější formou sebevyjádření než kdy dříve. „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.“²⁶⁶

Jestli hledání jakéhosi společného jmenovatele mohlo působit problémy už v případě písničkářů 60.–80. let, v současnosti je to úkol ještě složitější. Od roku 1989 se u nás objevily nejspíš už stovky písničkářů. Někteří z nich navazují na tuzemskou linii „folkového písničkářství“, naznačenou v úvodu této práce, jiní se inspirovaní angloamerickou scénou, další vycházejí z rocku nebo punku. Někteří zpívají česky, jiní anglicky nebo dalšími jazyky. Někteří cílí na žebříčky hitparád, jiní na pět stolků kavárny, další na kolemjdoucí na hlavní třídě okresního města. Někteří hrají na akustickou kytaru, jiní na klavír a nebo se doprovází prostřednictvím aplikace na mobilním telefonu. Do určité míry tedy platí slova Josefa Prokeše o tom, že „v době postmoderny česká folková píseň nezazpívá žádný velký příběh s happyendem. Její velký společný příběh se rozpadl v množství příběhů individuálních. Avšak právě tím se vrací k výchozímu bodu moderny, ke svobodě individua.“²⁶⁷ Tato kapitola si dává za cíl společné body těchto individuálních příběhů najít a ve stručnosti zde naznačit fenomény, které souvisí s písničkářstvím po představovaném fenoménu „konci folku“.

266 Kocábek, „Rojení písničkářů.“

267 Prokeš, *Česká folková píseň*, 156.

4.1. Rozšíření definice folku a písničkářství

Jako u dalších žánrů populární hudby se také náplň pojmu folková hudba neustále vyvíjí. V průběhu let po roce 1989 se tak u nás začala přibližovat té širěji vymezené, známé z angloamerického prostředí, která byla představena v první kapitole této práce. Patrné je to už na dramaturgii folkových festivalů nebo záběru žánrových časopisů.

Minimálně co do velikosti v jistém smyslu porevoluční nástupce festivalu Porta, tedy soutěžní festival Zahrada, na svých pódiích střídal world music i rockové kapely. Ještě názorněji je toto rozšíření pojmu patrné u festivalu Folkové prázdniny, který se koná už od roku 1985 v Náměšti nad Oslavou a který ve svém programu zástupcům „tradičního českého folku“ nedává prakticky žádný prostor. Vystupují zde především interpreti, experimentující s lidovou nebo širěji etnickou hudbou. Součástí tohoto festivalu je také pravidelné mezinárodní kolokvium *Od folkloru k world music*, kterého se účastní muzikologové i hudební publicisté.²⁶⁸

Také časopis *Folk & Country* (v roce 2010 zkrácený na *Folk*) doplňoval v pozdějších letech na své titulní straně předmět svého zájmu o další, s folkem spřízněné žánry, jmenovitě „country & folkrock & blues & ethno & jazz & bluegrass...“. Toto rozšíření bylo patrné už od devadesátých let, kdy magazín *Folk & Country* věnoval prostor například módní „keltské hudbě“ nebo dalším formám world music. Podle Milan Tesaře, jednoho z redaktorů časopisu, došlo k přejmenování periodika právě kvůli rozšíření definice. „Zatímco dříve existoval folk vedle country a trampské písně, v současné době jde v českém prostředí spíše o všezahrnující termín, do kterého se vejde v širším slova smyslu i world music a leccos dalšího.“²⁶⁹

Vývojem od konce osmdesátých let prošel nejen folk, ale také samotné písničkářství. V už citovaném názoru Lubomíra Dorůžky z knihy *Panoráma populární hudby* znělo, že písničkář se neřídka nechává inspirovat současnou

²⁶⁸ Jednotlivé příspěvky z kolokvií jsou online dostupné zde:

<http://www.folkoveprazdniny.cz/index.php/kolokvium-2016>.

²⁶⁹ Milan Tesař, „Bariéry folkových předsudků,“ in *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*, ed. Irena Přibylová a Lucie Uhlíková (Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2012), 84–91.

populární hudbou.²⁷⁰ Zatímco v době vydání zmiňované publikace to mohlo představovat country, rock nebo jazz, v tvorbě dnešních písničkářů můžeme kromě těchto najít už také prvky hip-hopu, punku nebo elektronické hudby. V posledních letech se ale můžeme v hudebním tisku pravidelně setkávat se spojením „popový písničkář“, „rockový písničkář“ nebo také „elektronický písničkář“, tento pojem už u nás tedy, navzdory některým zmiňovaným teoretikům, není výsadou folkového žánru a naopak se výrazněji přiblížil naznačenému pojetí termínu singer-songwriter. „Spojovat si slovo ‚písničkář‘ striktně jen se slovem ‚folk‘ dnes znamená odsuzovat se k pobytu v minulosti.“²⁷¹

Zdánlivě nepodstatné změny si ve své bakalářské práci všímá Kateřina Dudáková: „Písničkář musel neustále naplňovat ideály, které si do něj diváci projektovali. Dnešní písničkáři jakoby se této funkce zalekli a nedokázali ji unést. Stylizují se do role a schovávají se za alter ego do jehož úst vkládají své písně.“²⁷² Těmito slovy autorka upozorňuje na fakt, že současní písničkáři často nevystupují pod svým vlastním jménem. Opravdu poměrně velká řada písničkářů se prezentuje přezdívkou či pseudonymem (Radůza, Děti mezi reprákama, Xindl X, Emo zpěv, Xavier Baumaxa, Agu a mnozí další), to ale nemusí nutně souviset s tím, že by se písničkáři „zalekli své funkce“, jak naznačuje Kateřina Dudáková.

Vystupování pod pseudonymem může být způsobeno vlivem současné populární hudby. Prakticky všichni interpreti z okruhu rapu a hip-hopu vystupují pod pseudonymem, aniž by to nutně muselo snižovat autenticitu jejich výpovědi. Stejně tak světoví zástupci písničkářské scény posledních dekad nezřídka užívají přezdívky a ostatně také Bob Dylan se narodil jako Robert Allen Zimmerman. Dalším důvodem může být rozšíření internetové komunikace, kde uživatelé často vystupují pod přezdívkami.

Tyto pseudonymy zároveň poukazují na změnu, kterou můžeme u písničkářů v posledních letech sledovat. Řada z nich totiž původně opravdu vystupovala v čistě písničkářské „sólo“ podobě, postupně ale pod těmito názvy vystupují také několikačlenné skupiny. Funguje to také naopak. Stejně jako naprostá většina

270 Dorůžka a Dorůžka, *Panoráma populární hudby*, 87.

271 Antonín Kocábek, „Rojení písničkářů,“ *UNI* 26, no. 10 (2016).

272 Dudáková, „Změna postavení písničkáře ve společnosti,“ 29–30.

písničkářů občas vystupuje také za doprovodu dalších hudebníků, především u rockových skupin můžeme vidět opačný fenomén. Pokud je vůdčí osobnost rockové kapely zároveň autorem písní, je velmi pravděpodobné, že vystupuje paralelně také jako sólový písničkář, nejčastěji za doprovodu akustické kytary. Role kapelníka a sólového písničkáře tedy často splývá.

Tento fakt se výrazně podepsal i na nahrávkách písničkářů. Pouze minimum písničkářských studiových alb, natočených po roce 1989 odpovídá představě zpěváka s kytarou. Na nahrávce se totiž zpravidla podílí také řada doprovodných hudebníků. Někdy se písně od své koncertní podoby liší například pouze zdvojenými kytarami, častěji ale můžeme slyšet také baskytaru nebo bicí a perkusivní nástroje a hudba písničkářů se tak na nahrávkách blíží spíše folk rocku, i když v současné době není na písničkářských nahrávkách výjimkou ani angažování producentů elektronické hudby. Názornou ukázkou zmiňovaného posunu může být album *Čecháček Made*²⁷³ písničkáře Xindla X. To totiž vyšlo ve dvou verzích: jako pop-rockově zaranžovaná nahrávka i jako „tradiční“ písničkářské album pouze s hlavním vokálem s doprovodem kytary.

Časté jsou také případy, kdy na nahrávce slyšíme větší množství hudebních nástrojů, natočených samotným písničkářem. Kořeny tohoto způsobu produkování nahrávek písničkářů můžeme najít už v sedmdesátých letech minulého století na albech singer-songwriterů jako Joni Mitchel nebo Jamese Taylora.²⁷⁴ Ačkoliv se u nás tento trend výrazně prosadil až po roce 1989, jeho příklady zde můžeme najít už mnohem dříve. Na albu *P.S. Vladimíra Merty*²⁷⁵ z roku 1978 tak samotný písničkář hraje na kytary, buben, dobro, flétnu, brumli, foukací harmoniku, fujaru, kazoo, saxofon a tubu, v několika písních ho poté doprovází také smyčcové kvarteto, významný jazzový hráč Emil Viklický nebo houslista Jan Hrubý. Na sólových koncertech dnes někteří z písničkářů navazují na svůj „studiový zvuk“ například používáním *looperu*, kytarových efektů a nebo se dokonce, jako v určité fázi písničkář Kitchchen, doprovází prostřednictvím aplikace v mobilním telefonu.

273 Xindl X, *Čecháček Made* (Praha: Universal Music Group, 2014), CD.

274 Gruning, *Millennium Folk*, 60.

275 Vladimír Merta, *P.S.* (Praha: Supraphon, 1978), LP.

Zatímco v období od 60. do 80. let se tuzemské písničkářství vyvíjelo do velké míry nezávisle na světovém hudebním dění, od devadesátých let a obzvláště poté s větším rozšířením internetové komunikace po nástupu nového milénia je možné sledovat postupnou unifikaci tuzemského a světového písničkářství. Patrné je to také na skutečnosti, že zatímco písničkáři do roku 1989 zpívali takřka výhradně v češtině (byť někdy archaické, jindy například v nářečí jako Pavel Dobeš), v současnosti se souběžně s módní vlnou *indie folku* stále častěji setkáváme s anglicky zpívajícími interprety jako je Thom Artway nebo Martin Binder. V České republice ostatně dlouhodobě pobývají také písničkáři původem z ciziny, jako jsou James Harries, Justin Lavash nebo Alasdair Bouch, pro které je angličtina rodným jazykem. Ojediněle můžeme najít také písničkáře, pracující s polštinou (Beata Bocek) nebo francouzštinou (Ira Mimosa) a dalšími jazyky jako je španělština nebo dokonce švédština.

Na vydávání hudby z okruhu tohoto široce pojímaného folku a písničkářství se specializuje především vydavatelství Indies Scope. To v posledních letech vydalo například rozsáhlé retrospektivní CD boxy s hudbou „alternativních“ písničkářů Oldřicha Janoty nebo Jakuba Nohy, soustavně ale vydává i tvorbu mladých zástupců žánru jako je písničkář Cermaque nebo duo Kieslowski. Zmínit lze i „sesterské“ Indies MG a v posledních letech se objevují také malá vydavatelství jako Červený Kůň (písničkáři Děti mezi rebrákama nebo Kittchen) nebo Tranzistor Label (písničkáři Emozpěv nebo Wolf Lost In The Poem). Řada písničkářů dnes vydává svou tvorbu vlastním nákladem bez asistence vydavatelství, zejména pro elektronickou distribuci jsou využívány weby jako Bandcamp.com.

Tradiční folk (zejména potom okruh písničkářů, spřízněných se sdružením Šafrán) „našel útočiště“ především v nakladatelství Galén Lubomíra Houdka, specializujícím se jinak především na odbornou literaturu z oblasti medicíny. V rámci edice *Olivovníky* se Galén soustředí na oblast nezávislé hudební scény 70. a 80. let. V rámci této edice tedy vycházejí například antologie tuzemské hudební publicistiky, sbírky textů a esejí písničkářů jako je Vladimír Merta nebo Jaroslav Hutka a také archivní nahrávky i aktuální hudební počiny folkových písničkářů nebo také rockových skupin.

4.2. Písničkáři jako součást pop music

Jedno z naznačovaných témat konce folku, které je patrné na současné písničkářské scéně, je také „přechod“ některých jeho zástupců do pop music, respektive do hudby středního proudu, proti kterému je přitom folk a hudba písničkářů často vymezována.²⁷⁶ Ten můžeme vysledovat v současné tvorbě Jaromíra Nohavici nebo novějších tváří tuzemského písničkářství jako jsou Tomáš Klus a možná hlavně Xindl X. Ten v roce 2008 zvítězil v písničkářské soutěži festivalu Zahrada i v interpretační soutěži Porty, ani tehdy se ale v rozhovorech netajil tím, že to pro něj znamená pouze prostředek ke zviditelnění.²⁷⁷ Od té doby patří v podstatě ke stálícím rozhlasovým stanic se zaměřením na aktuální hity a je autorem textů pro další popové interprety, jako je například duo Slza.

Na základě nedávného úspěchu mladého anglického písničkáře Eda Sheerana, který patří k nejprodávanějším interpretům posledních let, je i u nás možné sledovat nárůst počtu „písničkářů, kteří nemají co říct“, jak zpěváky sheeranovského typu charakterizuje ve svém článku na toto téma hudební publicista Vojtěch Tkáč.²⁷⁸ Mezi české zástupce patří písničkáři Pekař, Pavel Callta, Jakub Ondra nebo Thom Artway. V tomto případě se ale s největší pravděpodobností jedná spíše o přechodný módní trend.

Hudba těchto písničkářů má už opravdu blíže k hudbě středního proudu než k předchozím generacím folkových písničkářů. Na druhou stranu se nabízí otázka, jestli písničkářství není součástí této úžeji vymezené populární hudby už delší dobu. Zejména v průběhu osmdesátých let patřil folk a s ním také písničkáři k nejpobulárnějším hudebním žánrům, festival Porta navštěvovaly desetitisíce lidí a těch několik alb písničkářů se neprodávalo špatně. Navíc ani osobnost „pop-folkového písničkáře“ se na tuzemské scéně neobjevila až po roce 1989. Jasným zástupcem tohoto fenoménu je brněnský písničkář Bob Frídl, vystupující už od konce šedesátých let.

276 Prokeš, *Česká folková píseň*, 156.

277 Milan Tesař, „Substituční láska, substituční naděje...: rozhovor s Xindlem X, vítězem Zahrady 2008.“ *Folk & Country* 28, no. 11 (2008): 28-29.

278 Vojtěch Tkáč, „Generace Sheeran: písničkáři, kteří nemají co říct,“ *Headliner* 4, no. 9 (2017).

Na nesmyslnost predstavy písničkáře jako člověka nutně zcela nezávislého na hudebním průmyslu poukazuje například i Vladimír Merta, který sám má přitom ke komerčnímu pojetí písničkářství daleko. „Budujeme-li společnost založenou na výkonu, jejímž kritériem je právě a jedině schopnost vytvářet zisk, máme se snad snažit vyčlenit určitou skupinu občanů, řekněme umělce nebo písničkáře, jimž budeme tuto schopnost obstát v tržním hospodářství vytýkat?“²⁷⁹ Zástupci výše naznačené *mainstreamové* cesty jsou ti zdaleka nejviditelnější a mohou tak potvrzovat Nešporem naznačenou degradaci žánru, podpořenou pochybnostmi mnohých publicistů o autenticitě výpovědi těchto písničkářů (ostatně stejnými jako v případě amerických písničkářů jako je Bob Dylan nebo později Joni Mitchel). Ve skutečnosti je ale tuzemská písničkářská scéna mnohem členitější a zmiňované případy mediálně populárních interpretů tak představují onen pověstný „vrcholek ledovce“.

4.3. Fenomén ženského písničkářství

V průběhu devadesátých let se na tuzemské hudební scéně objevilo minimum nových písničkářských osobností, tato situace se začala výrazně měnit na konci dekády a zejména potom na přelomu milénia. Zajímavé přitom je, že ve většině případů se zde jednalo o písničkářky, čehož si ve své diplomové práci všímá také Martina Trchová.²⁸⁰ Ženy se přitom u nás do té doby, na rozdíl od zahraničního vývoje hnutí singer-songwriter, jako písničkářky profilovaly naprosto minimálně. Do roku 1989 tak můžeme mluvit prakticky jen o Dagmar Voňkové, Dáše Vokaté, Ivě Bittové, slovenské písničkářce Zuzaně Homolové a s kapelami vystupující Zuzaně Michnové a Zuzaně Navarové.

Zhruba od poloviny devadesátých let se výraznější pozornosti začalo dostávat zejména na akordeon se doprovázející písničkářce Radúze, často a capella zpívající Pavle Milcové a křesťanstvím ve své tvorbě silně ovlivněné Evě Henychové. Později se k nim přidaly také výraznější tváře z řad účastníků kuřimských písničkářských konkurzů na festival Zahrada: Žofie Kabelková, Sestry Steinovy, Beata Bocek, Jana Šteflíčková, Lucie Faltýnková a řada dalších.

279 Prokeš, *Nebýt stádem Hamletů*, 26–27.

280 Trchová, „Fenomén ženského písničkářství,“ 17–18.

V souvislosti s nimi se o prvních letech nového tisíciletí mluvilo jako o době „nástupu písničkářek“.²⁸¹ Většina z nich vystupuje dodnes a v posledních letech se tento seznam pravidelně rozšiřuje o nová jména, za kterými stojí osobitý pohled na svět i určitá hudební vyhraněnost. Minimálně za zmínku stojí písničkářky jako Agu, Mucha nebo slovenská Katarzia.

Otázkou, jestli je možné (a vhodné) nějakým způsobem vyčlenit a popsat „ženské písničkářství“ se zabývali hudební publicisté a také zmiňovaná Martina Trchová, sama mimochodem výrazná postava tuzemského porevolučního písničkářství a dokonce držitelka žánrové ceny Anděl. Ta si na základě analýzy textů vybraných písničkářek všímá, že tyto často zpracovávají témata, vycházející ze specificky ženské zkušenosti jako je mateřství nebo obecně postavení ženy a její svoboda.²⁸² Na druhou stranu ale dodává: „je velmi těžké specifikovat konkrétnější oblast ženského písničkářství. Vymezit jej vůči písničkářství mužskému by znamenalo uzavírat jej nesmyslně do ghetta, vytvářet z něj něco výlučného a nezařaditelného a vlastně mu tím i ubírat plnohodnotné postavení vedle umění mužů. [Skladby písničkářek] mají tolik společného jako odlišného a názor každé z nich je natolik osobitý, že není možné jejich skupinu blíže definovat“.²⁸³ Navíc zmiňovaná disproporce mladých písničkářek a písničkářů, která byla evidentní ještě v době vydání citované práce, se už dnes prakticky vyrovnala.

4.4. Témata dnešních písničkářů

Písničkáři byly od svého příchodu na tuzemskou hudební scénu spojování s protestsongy a jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, po roce 1989 nastala otázka „o čem zpívat“, když zmizel společný nepřítel, proti kterému byly doposud angažované písně namířeny. Uplynulých bezmála třicet let ukázalo, že písničkáři si svá témata našli. Písničkář Petr Linhart tak ve svých písních zpracovává reálné příběhy míst a měst, slovenská písničkářka Katarzia posluchači představuje kaleidoskop svých nevydařených vztahů, Xavier Baumaxa s nadhledem brojí proti „buranství“, Závíš má monopol na silně expresivní texty se sexuální tematikou, písničkář OiOiPiratoi prezentuje s kytarou texty, které mají blíže k antifašistickému

281 Müller, Václav. „Nástup písničkářek.“ *Folk & Country* 24, no. 9 (2004): 6–8.

282 Trchová, „Fenomén ženského písničkářství,“ 79.

283 *Ibid.*, 79.

hardcore punku než k folku, Jiří Smrž opakovaně staví své písně na emočně vyostřených dialozích zástupců jiných generací i kultur, Beata Bocek, Holy Fanda a velká řada dalších písničkářů a písničkářek píše písně s výrazně autobiografickými prvky, Karel Plíhal zůstává i po roce 1989 u miniatur, postavených na vtipné hře se slovy, Eva Hencychová vyjadřuje prostřednictvím svých písní svůj vztah k Bohu, Jakub Tichý se ve většině svých písních staví do role věčného outsidera a takto by se dalo pokračovat dál. Tuzemská písničkářská scéna má řadu „hotových“ osobností a texty současných písničkářů nejčastěji reflektují žitou realitu, její pozitiva i negativa. Ostatně nejinak tomu bylo i u písničkářů v šedesátých až osmdesátých letech, ze kterých autory protestních písní „udělala doba“, jak řekl v jednom z rozhovorů Karel Kryl.²⁸⁴

Není ale možné říci, že by současní písničkáři zcela opustili politická témata, jak to zatím mohlo z tohoto textu působit. „Po letech, kdy se zdálo, že nebude k čemu se vyjadřovat, v posledních letech angažovaných písní opět přibývá“, konstatuje ve svém příspěvku do sborníku textů z kolokvia, organizovaného při festivalu Folkové prázdniny v roce 2017 hudební publicista Milan Tesař.²⁸⁵ Příkladem podle něj může být Xindl X, který celé album *Čecháček Made* věnuje kritice nostalgie za minulým režimem. Silné medializace (a také kritiky) se dočkala píseň *Pánubohudooken* Tomáše Kluse. Na jeho albech ale můžeme najít také další písně, namířené například proti Vladimíru Putinovi nebo Miloši Zemanovi. Písničkář Cermaque zase svými posledními deskami *Gravitace*²⁸⁶ (pod kterou je podepsán spolu se svou partnerkou, písničkářkou Iamme Candelwick) a *Neboj*²⁸⁷ reaguje mimo jiné i na současnou „uprchlickou krizi“ a strach z ní.²⁸⁸ Příkladů je mnohem více, dá se říci, že všechny strany názorového spektra mají své hudební zastoupení.

„Pole pro protestsongy jsou dnes nekonečná, zvláště když k tomu připočteme zcela konkrétní příklady arogance moci všeho druhu. Ale co když má už

284 Černý a Hviždala, „Trpký zpěvák Karel Kryl.“

285 Milan Tesař, „Angažovaný text jako zrcadlo současné rozzechvělé společnosti,“ in *Od folkloru k world music: Zrcadlení*, ed. Irena Příbylová a Lucie Uhlíková (Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR, 2017)

286 Iamme/Cermaque, *Gravitace* (Horní Loučky: Indies Scope, 2016), CD.

287 Cermaque, *Neboj* (Horní Loučky: Indies Scope, 2017), CD.

288 *Ibid.*

písničkář protestsongů dost a zjišťuje, že jsou i jiná témata? Například láska, život a smrt“,²⁸⁹ odpověděl v roce 2017 písničkář Jiří Dědeček na věčnou otázku písničkářů a protestsongů. Vyjádřil tím myšlenky řady současných písničkářů, kteří už často necítí potřebu psát politicky orientované texty. Ostatně úloha v dobrém slova smyslu „angažovaného umění“ dnes už dávno nenáleží pouze písničkářům. V tuzemské hudbě posledních let můžeme najít příklady protestsongů u představitelů hip-hopu nebo hardcore punku.

4.5. Specifické koncertní scény pro písničkáře

Ačkoliv už jejich popularita není tak vysoká jako v osmdesátých letech, někteří písničkáři stále využívají možnosti soutěží nebo konkurzů, pořádaných především hudebními festivaly. Soustavnému vyhledávání a prezentování nových osobností tuzemského písničkářství se věnovaly prostřednictvím systému oblastních soutěží a konkurzů hlavně festivaly Porta a Zahrada. Zahrada, pořádaná v letech 1990 až 2011 měla dokonce pro písničkáře a dvojice vyčleněnou soutěž Zahrada písničkářů, v letech 2001 až 2011 dostali písničkáři vlastní kategorii při udělení festivalových cen. Jejimi držiteli se v průběhu těchto let stali například Žofie Kabelková, duo Žamboši, Jana Šteflíčková nebo Xindl X. Tyto interprety a zároveň i další finalisty soutěže poté festival propagoval prostřednictvím spřízněného žánrového časopisu *Folk & Country*, kde vycházely například rozhovory s držiteli festivalového ocenění a finalisty soutěže.

Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, pojednávající o fenoménu „konce folku“, festival Porta po roce 1989 nedokázal navázat na svou úspěšnou minulost. Porta se v podstatě rozdělila na dva různé festivaly, s klesající návštěvností se několikrát stěhovala a také vlastní kategorie písničkářů zde byla střídavě zakládána a rušena. Obecně je možné říci, že o Portu jeví zájem převážně písničkáři (a hlavně vícečlenné skupiny), navazující na „tradiční“ linii tuzemského předrevolučního folku, country a trampského hnutí.

Svou písničkářskou soutěž, zaměřenou na propagaci lokálních interpretů má ale už od roku 2009 například také festival Beseda u bigbítu v Tasově u Veselí nad

289 Motýl, Ivan. „Písničkářský bacil na ústupu.“ *Týden* 24, no. 15 (2017): 21-37.

Moravou, který se jinak dramaturgicky zaměřuje na současnou alternativní scénu. Podobné soutěže a tzv. open scény, které dramaturgové obsazují na základě přihlášených interpretů, má také řada dalších festivalů, například Hradecký slunovrat v Hradci nad Moravicí.

Soutěže a konkurzy nepředstavují jedinou možnost pro zviditelnění současných, nejen začínajících, písničkářů. Řada interpretů autorské písně dnes využívá populární možnosti vystoupení v rámci tzv. *open mic* večerů, které mají svůj původ v USA. Fráze *open mike* se zde původně užívala od dvacátých let jako označení rozhlasového vysílání, do kterého se mohou telefonicky zapojovat samotní posluchači.²⁹⁰ V hudbě tento fenomén navazuje spíše na folkové *hootennannies*, které byly v šedesátých letech pořádány Petem Seegerem a jednalo se o folkovou dobu jazzových *jam sessions*. V newyorských klubech jako Fat Black Pussycat nebo Café Wha? se na začátku šedesátých let pořádali pravidelné *hootennannies*, v rámci kterých mohl před publikem představit svou tvorbu bez jakéhokoliv předchozího konkurzu kdokoliv z návštěvníků.²⁹¹ Na podobných večerech měl svá první vystoupení například i Bob Dylan a právě tento typ akcí dnes označujeme jako *open mic*.

K velkému rozšíření podobných akcí s tímto označením došlo až v závěru osmdesátých let, můžeme ho tedy dávat do souvislosti s tzv. třetím folkovým revivalem. Do našeho prostředí se tento formát dostal až na konci let devadesátých a to především díky hudebníkovi a hudebním publicistovi Michaelu Kyselkovi, který předtím několik let pořádal *open mic* večery při svém pobytu v USA.²⁹² V současnosti je u nás největším propagátorem tohoto fenoménu písničkář Jan Řepka, jehož pražský Open Mic Potrvá se stal vyhledávanou akcí nejen pro začínající písničkáře. Celkově u nás funguje více než třicet akcí tohoto typu, pořádaných většinou samotnými hudebníky v knihovnách, kavárnách, hudebních klubech nebo divadlech. Původní myšlenkou je opravdu „otevřený mikrofon“, před kterým může svou autorskou tvorbu předvést každý návštěvník večera, pojetí jednotlivých akcí se ale může značně lišit. Nejčastější formou je u nás dnes dopředu

290 Marcus Aldredge, *Singer-Songwriters and Musical Open Mics* (Farnham: Ashgate, 2013), 20–21.

291 Van Ronk a Wald. *The Mayor of MacDougal Street*, 170.

292 Michael Kyselka, „Jak jsem potkal Open Majka,“ *Rock & Pop* 27, no. 1 (2016): 87–88.

zveřejněný program, postavený z předem nahlášených písničkářů (výjimkou nejsou ani dua nebo tria) a hlavního hosta, což bývá známější interpret, jehož účastí se organizátoři snaží „nalákat“ návštěvníky. V průběhu večera je potom vyhrazen určitý čas právě i pro případné zájemce z řad publika. Toto ale nemusí být pravidlem. Některé *open mic* večery dávají prostor například i cestovatelským přednáškám, jiné jsou postavené čistě na principu „otevřeného mikrofonu“ a dopředu žádný program nezveřejňují.

Specifickou koncertní scénou pro písničkáře byl od roku 2001 také „celoroční festival“ Hudební sklepy, organizovaný především písničkářem Václavem Koubkem. Ten vytvořil po celé České republice síť do projektu zapojených hudebních klubů a kaváren, kde v rámci Hudebních sklepů každý měsíc vystoupil některý z písničkářů od Vladimíra Václavka po Radůzu. Tento projekt ale dnes podle dostupných informací funguje už pouze sporadicky.

4.6. „Nový Šafrán“

Je zajímavé, že ačkoliv jsou písničkáři ze své definice hudební solitéři, mají tendenci spolupracovat s ostatními kolegy. To ostatně dokazovalo také zmiňované sdružení Šafrán, fungující v sedmdesátých letech. To má i dnes své pokračovatele a tím nejvýznamnějším se zdá být sdružení Osamělých písničkářů, fungující pod patronátem Jana Buriana. Sdružení je přiznaným pokračovatelem Šafránu a má kořeny v roce 2002, kdy proběhl první ročník festivalu Proti proudu aneb Festival osamělých písničkářů. V prvních letech šlo právě jen o každoroční koncertní přehlídku tvorby tuzemských písničkářů, od roku 2006 už se jedná o volné sdružení s domovskou scénou, pravidelnými koncerty na měsíční bázi a zároveň rostoucím počtem členů, který se dnes pohybuje kolem třiceti písničkářů. Patří mezi ně jak zástupci té nejstarší folkové generace v čele s Dagmar Voňkovou, tak také té úplně nejmladší, jako je čtyřadvacetiletý Will Eiffel. Prostor tu mají také krajní zástupci žánru, jako jsou „fyzický básník“ Petr Váša nebo rapper Bonus. Osamělí písničkáři vydali už také jednu společnou nahrávku *Turniketem do ráje*,²⁹³ na které se objevují skladby patnácti z nich.

293 Osamělí písničkáři, *Turniketem do ráje* (Praha: Galén, 2015), CD.

Také mimo okruh Osamělých písničkářů dochází ke spolupráci jednotlivých písničkářů. Nejčastěji na koncertech, v některých případech potom i na společných nahrávkách. Jako příklad první formy lze zmínit volné sdružení písničkářek MDŽ neboli Muzikantky, Dámy, Ženy, jehož jádro tvoří písničkářky Lucie Redlová, Beata Bocek a Jitka Šuranská, které několikrát do roka absolvují společné koncerty. Případem písničkářské spolupráce, která se dostala i na samostatnou studiovou nahrávku je projekt Panoptikum trojice písničkářů Ivo Cicvárek, Marcel Kříž a Lada Šimíčková. Jejich stejnojmenná deska vyšla v roce 2006.²⁹⁴ Dalším z případů je také Jan Burian, který zde byl zmíněný už v souvislosti s Osamělými písničkáři. Ten se například už v roce 1992 snažil propagovat výherce jím obnovené soutěže O ptáka Noha Jana Jeřábka a Františka Jančeho společnou nahrávkou *Bud' moje slunce*²⁹⁵ a také v pozdějších letech na svých nahrávkách často spolupracoval nejen se svými písničkářskými kolegy. Nejaktuálnějším spojením je potom album partnerské písničkářské dvojice Cermaque a Iamme Candlewick *Gravitace* z roku 2016. Album bylo napsáno a z větší části také natočeno při společném půlročním cestování po Evropě, kromě ústřední dvojice se na něm podíleli hudebníci, které pár po cestě potkal a později po návratu také producenti elektronické hudby jako je Martin Tvrďý. Dvojice tak albem dokázala, co vše může obnášet pozice písničkáře po roce 1989.

294 Marcel Kříž, Žofie Kabelková & Ivo Cicvárek, *Panoptikum* (Horní Loučky: Indies Scope, 2006), CD.

295 Jan Jeřábek, Jan Burian, František Janče, *Bud' moje slunce* (Praha: Primus, 1992), CD.

Závěr

Bakalářská práce si kladla za cíl představit fenomény, související s tuzemskými písničkáři po roce 1989, což je téma, jemuž se prozatím v odborné literatuře nedostává prakticky žádné reflexe. Jako klíčové se zde ukázalo být téma takzvaného „konce folku“ a jeho dopad na písničkáře. Toto slovní spojení se objevovalo v publicistickém diskurzu zejména v první polovině devadesátých let a týkalo se hlavně písničkářů, kteří jsou dodnes vnímáni jako hlavní představitelé folkového žánru. „Konec folku“ souvisel do určité míry se skutečností, že s rokem 1989 ztratili písničkáři svou dosavadní roli „neformální opozice“ vládnoucího režimu a podle mnohých souběžně s tím také hlavní téma svých písní. Dnes většina žánrových publicistů i hudebníků označuje tento problém za překonaný, popřípadě zcela popírají jeho existenci. Zejména historik a sociolog Zdeněk Nešpor ale naopak tezi o skončení folkové hudby zastává dodnes.

Na základě studia dostupných pramenů je možné konstatovat, že v průběhu devadesátých let tento problém opravdu existoval: řada interpretů z okruhu nejpopulárnějších písničkářů tehdy přerušila svou koncertní činnost a nových osobností, které by nepředstavovaly pouhé epigony svých vzorů, se v tomto období objevilo pouze minimum. Pokud bychom na tuzemské folkové písničkářství aplikovali teorii vývoje hudebních žánrů z oblasti populární hudby, popsanou muzikologem Josefem Kotkem, můžeme dojít ke zjištění, že v devadesátých letech se písničkářství dostalo do závěrečného „stadia restrikce“, které představuje podle autora této koncepce kvalitativní úpadek hudebně žánrového druhu a zároveň postupný pokles jeho popularity. Navzdory názorům některých hudebních publicistů a samotných písničkářů tedy fenomén takzvaného konce folku nesouvisel pouze se „Sametovou revolucí“ a následnou změnou politického režimu, ale jednalo se vlastně o přirozený vývoj žánru, který se už v průběhu druhé poloviny osmdesátých let znatelně komercializoval a v řadě případů také obsahově rozměňoval.

„Stadium restrikce“ ale neznamená nutný „konec“ hudebně žánrového druhu. Po několika letech nebo desetiletích totiž může dojít k jeho „renesanci“ a zdá

se, že k té došlo v prvních letech nového milénia. Tehdy se totiž začíná objevovat řada nových písničkářských osobností a toto „rojení písničkářů“ v podstatě trvá dodnes. Na popularitu a postavení předrevolučních písničkářů ale dosáhlo zatím jen několik z nich, což ostatně potvrzují také výzkumy tuzemských hudebních sociologů, které naznačují klesající oblibu folkové hudby a evidentní je v tomto případě zejména nezájem o žánr ze strany mladších generací, narozených po roce 1989. V tomto ohledu se ale nabízí otázka, jestli tito posluchači považují za folk populární písničkáře jako jsou Tomáš Klus nebo Xindl X.

Současní písničkáři, objevující se po roce 2000 totiž 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 vžité žánrové definici. Ta už tak dnes představuje spíše ideální typ, který může být znějící hudbě vzdálen.

Právě z tohoto důvodu dnes někteří autoři o současné hudbě mluví jako o post-žánrové, což sice není šťastné řešení, podobně nešťastné je ale lpění na vymezení něčeho, co se z povahy věci neustále vyvíjí. To platí zejména v případě sociologa a historika Zdeňka Nešpora, pro kterého „folkoví písničkáři“ znamenali pouze úzkou skupinu „vyvolených“ a v tomto kontextu tedy nepřekvapí, že je tento autor dodnes zastáncem zmiňovaného fenoménu „konce folku“, který je v jeho případě čistě problémem definičním. Jak totiž bylo již naznačeno, ukazuje se, že „konec folku“ znamenal spíše jeho dočasný úpadek v průběhu devadesátých let.

Porevoluční písničkářství se od toho 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 profilyovaly pouze zřídka a z bezmála třicetileté „předlistopadové“ historie písničkářství je možné mluvit pouze o několika zástupkyních tohoto žánru. Porevoluční vývoj písničkářství přinesl také specifické koncertní scény pro tento typ umělců, těmi nejvýznamnějšími jsou především večery typu *open mic*, které dávají prostor především 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 úžeji vymezené populární hudby „středního proudu“, které je v posledních letech diskutované v souvislosti s písničkáři jako jsou Tomáš Klus nebo v současnosti například Thom Artway. V této bakalářské práci naznačený výčet a popis 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.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Periodický tisk

Aktuality melodie

Budivoj

Folk & Country

Full Moon

Headliner

Lidové noviny

Melodie

Mladá fronta DNES

Mladý svět www.hutka.cz

Musikexpress

Muzikus

Národní listy

Respekt

Rock & Pop

Svět Sovětů

Svobodné slovo

Šafrán Revue

Týden

UNI

On-line zdroje (informace jsou citovány k 16.5. 2018)

goethe.de

hutka.cz

klusak.blogspot.com

nicholaspayton.wordpress.com

moderni-dejiny.cz

musicologica.cz

theguardian.com

tramp-archivy.cz

Audiovizuální prameny

Historie.cs. „Zpívejte lidičky, ty naše písničky.“ Režie Václav Křístek. Scénář Vladimír Kučera Česká televize, leden 14, 2017.

Koncert pro všechny slušný lidi. Režie Adam Rezek. Česká televize, prosinec 3, 2014.

Zvláštní znamení touha. „Když mi pod nohama duní země.“ Režie Václav Křístek. Scénář Fedor Skotal. Česká televize, listopad 4, 2015.

Zvukové prameny

Cermaque. *Neboj.* Horní Loučky: Indies Scope, 2017, CD.

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

Dědeček, Jiří a Jan Burian. *Vraťte nám nepříteli.* Praha: Panton, 1990, EP.

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

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

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

Dylan, Bob. *Bringing It All Back Home.* New York: Columbia, 1965, LP.

Folk Trio a Jan Nedvěd, *Odcházejí.* Praha: Československý rozhlas, 1991, Singl.

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

Hutka, Jaroslav. *Olomouc.* Praha: Samopal, 2001, CD.

Iamme/Cermaque. *Gravitace.* Horní Loučky: Indies Scope, 2016, CD.

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

Janota, Oldřich. *Oldřich Janota.* Praha: Panton, 1990, LP.

Jeřábek, Jan, Jan Burian a František Janče. *Bud' moje slunce.* Praha: Primus, 1992, CD.

Karásek, Svatopluk & Londýn. *Řek's už ďáblovi ne?* Praha: Globus International, 1990, LP.

Koubek, Václav. *Obrazy.* Praha: Primus, 1990, LP.

Kryl, Karel. *Bratříčku, zavírej vrátka,* Praha: Panton, 1969, LP.

Kryl, Karel. *Ostrava.* Praha: Supraphon, 2009, CD.

Kryl, Karel. *Rakovina.* Praha: Bonton, 1990, LP.

Kříž, Marcel, Žofie Kabelková & Ivo Cicvárek. *Panoptikum.* Horní Loučky: Indies Scope, 2006, CD.

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

Merta, Vladimír. *Ballades de Prague.* Villetaneuse: Disques Vogue, 1969, LP.

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

Merta, Vladimír. *P.S.* Praha: Supraphon, 1978, LP.

- Mikolášek, Bohdan. *Znovu*. Praha: Bonton, 1990, LP.
- New Lost City Ramblers. *Songs from the Depression*. New York: Folkways, 1959, LP.
- Nohavica, Jaromír. *Divné století*. Praha: Monitor-EMI, 1996, CD.
- Nohavica, Jaromír. *Mikymauzoleum*. Praha: Monitor, 1993, CD.
- Nohavica, Jaromír. *V tom roce pitomém*. Praha: Panton, 1990, LP.
- Osamělí písničkáři. *Turniketem do ráje*. Praha: Galén, 2015, CD.
- Streichl, Josef. *Samota, samota...* N.A.R. records, 1990, LP.
- Šafrán, Šafrán. Praha: Supraphon, 1989, LP.
- Třešňák, Vlastimil. *Zeměměřič*. Praha: Šafrán, 1990, LP.
- Various Artists. *Anthology of American Folk Music*. New York: Folkways, 1952, LP.
- Veit, Vladimír. *Quo Vadis*. Praha: Panton, 1990, LP.
- Xindl X. *Čecháček Made*. Praha: Universal Music Group, 2014, CD.
- Žáci. *Máj*. Praha: Panton, 1988, LP.

Memoárová literatura, publicistika

- Bezr, Ondřej a Vlastimil Třešňák. *To je hezký, ne?* Praha: Galén, 2007.
- Čermák, Miloš a Jaroslav Hutka. *Pravděpodobné vzdálenosti: rozhovor Miloše Čermáka s Jaroslavem Hutkou*. Praha: Academia, 1994.
- Černý, Jiří a Jaroslav Riedel. *Kritik bez konzervatoře: rozhovor s Jiřím Černým*. Třetí vydání. Praha: Galén, 2015.
- Černý, Jiří. *Jiří Černý... na bílém: hudební publicistika 1956–1969*. Praha: Galén, 2014.
- Deyl, Rudolf. *Písničkář Karel Hašler*. Praha: Panton, 1967.
- Hais, František. *Vzpomínky pražského písničkáře: 1818–1897*. Praha: Odeon, 1985.
- Hepworth, David. *Uncommon People: The Rise a Fall of the Rock Stars*. New York: Henry Holt & Company, 2017.
- Hyden, Steven. *Twilight of the Gods: A Journey to the End of Classic Rock*. Dey Street Books, 2018.
- Just, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- Kryl, Karel. *Rozhovory*. Praha: Torst, 2006.
- Lindaur, Vojtěch. *Neznámé slasti: příběhy rockových revolucí 1972–2012*. Praha: Plus, 2012.
- Merta, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982–84*. Praha: Panton, 1990. Impuls (Panton).
- Nicholson, Stuart. *Is Jazz Dead?: (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge, 2005. Fontana Music Library.

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

Rejžek, Jan. *Jak tohle vůbec můžete otisknout!: hudební publicistika 1974–1993*. Praha: Galén, 2015. Olivovníky.

Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. New York: Faber and Faber, 2011.

Van Ronk, Dave a Elijah Wald. *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*. Cambridge: Da Capo Press, 2006.

Veit, Vladimír. *Ještě to neskončilo: ze života jednoho českého písničkáře*. Praha: Galén, 2016.

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

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

Ostatní prameny

Provolání Koordinačního centra Občanského fóra a Koordinačního výboru Verejnosti proti násiliu o společenské situaci po rekonstrukci federální vlády. Praha, Bratislava, 1989.

Burian, Jan. „Proč už nechci být folkařem.“ *Bulletin Valašského špalíčku*, 1987.

Kneisel, Rudolf. *Chudý písničkář*. Praha: Mikuláš & Knapp, 1869.

Lomax, John A., ed. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York, Strugis & Walton Company, 1910.

Literatura:

Odborná literatura:

Aldredge, Marcus. *Singer-Songwriters and Musical Open Mics*. Farnham: Ashgate, 2013.

Bačuvčík, Radim. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2016.

Bek, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003.

Beyer, Theresa. „Erinnerung und Vergegenwärtigung nach 1989 im Werk von DDR-Liedermacher.“ In *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, edited by Elisa Goudin-Steinmann a Carola Hähnel-Mesnard. Berlín: Frank & Timme, 2013.

Covach, John Rudolph a Andrew Flory. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and its History*. 3rd ed. New York: Norton, 2012.

Dorůžka, Lubomír a Petr Dorůžka. *Panoráma populární hudby 1918–1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987.

Dunaway, David King a Molly Beer, *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*, New York: Oxford University Press, 2010.

Gruning, Thomas R. *Millennium Folk: American Folk Music Since the Sixties*. Athens: University of Georgia Press, 2006.

Hammer, Stephan. *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des ‚Liedermachers‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*. New York: Peter Lang, 2010.

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

Houda, Přemysl. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, 2008. Olivovníky.

James, Robin. „Is the Post- in Post-Identity the Post- in Post-Genre?“ *Popular Music* 36, no. 1 (2017): 21–32.

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

Klimt, Vojtěch. *Akorát že mi zabili tátu*. Praha: Galén, 2010.

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

Kotek, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Praha: Academia, 1998.

Kotek, Josef. *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti*. Praha: Panton, 1990.

- Lornell, Kip. *Exploring American Folk Music: Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*. 3rd ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, American made music series.
- Moore, Allan. „Authenticity as Authentication.” *Popular Music* 21, no. 2 (2002): 209–23. Rehm, Stephan. „Ausgerockt: Zehn Jahre ohne Rock.“ *Musikexpress*, leden 1, 2018, 35–38.
- Nešpor, Zdeněk R. „Česká folková hudba 60.–80. let v pohledu sociologie náboženství.“ *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 39, no. 1 (2003): 79–97.
- Nešpor, Zdeněk R. *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006.
- Nettl, Bruno. *Folk Music in the United States: An Introduction*. 2nd ed. Detroit: Wayne State University Press, 1962.
- Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- Robb, David. „The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s – Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben.“ In *German Pop Music: A Companion*, edited by Uwe Schütte. Boston: Walter de Gruyter, 2017.
- Slobin, Mark. *A Very Short Introduction to Folk Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Tesař, Milan. „Angažovaný text jako zrcadlo současné rozdechvané společnosti.“ In *Od folkloru k world music: Zrcadlení*, edited by Irena Příbylová a Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR, 2017.
- Tesař, Milan. „Bariéry folkových předsudků.“ In *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*, edited by Irena Příbylová a Lucie Uhlíková, 84–91. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2012.
- Vágner, Jiří. „Tramping a trampské osady v Česku.“ *Geografické rozhledy* 21, no.4. (2012): 24–25.
- Williams, Katherine a Justin A. Williams, ed. *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Slovníky, encyklopedie

- Henderson, Lol a Lee Stacey, ed. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. New York: Routledge, 1999.
- Horn, David, ed. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol. 8. New York: Continuum, 2012.
- Poledňák, Ivan, Igor Wasserberger a Antonín Matzner. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. New York: Grove, 2001.

Kvalifikační práce

Blüml, Jan. „Dějiny populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945-1989.“ Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

Dudáková, Kateřina. „Změna postavení písničkáře ve společnosti a vliv sociálního prostředí na jeho tvorbu.“ Bakalářská práce, Masarykova Univerzita, 2013.

Matušová, Lenka. „Ženy v české folkové hudbě.“ Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2017.

Veronika Nováková. „Fenomén singer-songwriter: K jádru definice a estetiky se zaměřením na ženské písničkářství a tvorbu Carole King.“ Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2017.

Pavličíková, Helena. „Český folk – fenomén hudební i sociální.“ Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 1998.

Pavličíková, Helena. „Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm.“ Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 1996.

Karolína Pavloková. „Scéna a tvorba současných amatérských písničkářů působících v Brně.“ Bakalářská práce, Masarykova univerzita, 2017.

Trchová, Martina. „Fenomén ženského písničkářství.“ Magisterská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2008.

Shrnutí

Bakalářská práce se zabývá písničkáři v českém prostředí po roce 1989. Ačkoliv je pojem písničkář ve svém současném významu užíván již od druhé poloviny šedesátých let minulého století, dodnes není přesně vymezen. Na základě dosavadních pokusů o definici pojmu a po komparaci s jeho zahraničními ekvivalenty tato práce definuje písničkáře jako tvůrce a provozovatele umění autorské písně a tedy do určité míry nadžánrového umělce.

V tuzemském prostředí jsou písničkáři dodnes ztotožňováni převážně s folkovou hudbou a protestsongy, ačkoliv je toto spojení v mnoha případech sporné. Právě písničkářů se tedy po roce 1989 týkal fenomén „konce folku“, jehož představení tvoří hlavní část této práce. Především hudební publicisté tehdy psali o tom, že bez společného nepřítele ve formě vládnoucí komunistické strany ztratili tyto interpreti hlavní téma svých písní. Téma „konce folku“ se v průběhu let z původního publicistického diskurzu dostalo také do odborné literatury.

Na fenomén „konce folku“ práce nahlíží z řady úhlů. Zasazuje ho do kontextu současných diskuzí o konci hudebních žánrů a mimo jiné i na základě průzkumů hudebních preferencí hudebních sociologů sleduje jeho dopad na současnou popularitu žánru. Při aplikaci teorie muzikologa Josefa Kotka o vývoji žánrů z oblasti populární hudby potom dochází k závěru, 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. Právě fenomény, které souvisí s písničkáři po „konci folku“ výběrově představuje poslední kapitola. Ta si všímá například rozšíření definice folku a písničkářství, nástupu výrazných písničkářek a nebo pronikání písničkářů do populární hudby „středního proudu“.

Summary

This bachelor's thesis deals with singer-songwriters in the Czech lands after the year 1989. Although the term 'singer-songwriter', in its current meaning, has been used since the half of the twentieth century, yet it has not been strictly defined. According to the previous attempts to define the term and after its comparison with its foreign equivalents, this work defines a singer-songwriter as a creator and keeper of author's song art, hence an above-genre artist to a certain extent.

In the internal environment, singer-songwriters are identified mainly with folk music and protest songs, however, this connection is debatable in many cases. The phenomenon of 'the end of folk' relates exactly to the singer-songwriters after the year 1989. The main aim of this thesis is to introduce this phenomenon. Primarily, music publicists were the ones who thought that without a common enemy in the form of the leading communist party, those performers lost the major topic of their songs. The theme of 'the end of folk' has crossed the boundaries of a publicist discourse and entered into the academic literature.

The thesis looks into the phenomenon from several points of view. It is put into the context of present-day discussions about the end of music genres and follows its impact on the current popularity of the genre based on a research of music sociologists' musical preferences. Having applied the theory of the musicologist Josef Kotek about the development of genres in the area of popular music, it is therefore concluded that the process of singing and songwriting reached its final developmental stage at the turn of eighties and nineties. It was characterised by a decline in popularity and also by poor quality of produced music.

The situation has changed since the year 2000 when new singer-songwriter performers appeared and the period can be described as 'a revival' of the genre. These phenomena related to the singer-songwriters after 'the end of folk' are represented in the last chapter. It is the last chapter that deals with the broadening of the definition of folk music, singing and songwriting, it is also devoted to distinctive female singer-songwriters and the process of spreading singer-songwriters' music into the mainstream popular music.

Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit Liedermachern in Tschechien nach dem Jahre 1989. Obwohl der Begriff in seiner heutigen Bedeutung schon seit der zweiten Hälfte der 60. Jahren des vorigen Jahrhunderts verwendet wird, ist er bis heute nicht präzise definiert. Aufgrund der bisherigen Versuche den Begriff abzugrenzen und ihn mit seinen Auslandsäquivalenten zu vergleichen definiert diese Arbeit die Liedermacher als Schöpfer und Betreiber der Kunst des Autorenlieds und deshalb auch als Künstler, die einigermaßen vom Genre unabhängig sind.

In der inländischen Umgebung werden die Liedermacher bis heute überwiegend mit Folkmusik und Protestliedern identifiziert, obwohl diese Verbindung in vielen Fällen umstritten ist. Gerade die Liedermacher wurden nach dem Jahre 1989 vom Phänomen „des Endes vom Folk“ betroffen, dessen Darstellung den Hauptteil dieser Arbeit bildet. Vor allem die Musikpublizisten schrieben damals darüber, dass die Interpreten das Hauptthema ihrer Lieder verloren haben, wenn es keinen gemeinsamen Feind in der Form der regierenden kommunistischen Partei mehr gibt. Das Thema „des Endes vom Folk“ drang im Laufe der Zeit vom ursprünglichen publizistischen Diskurs auch in die Fachliteratur ein.

Auf das Phänomen „des Endes vom Folk“ wird in dieser Bachelorarbeit aus verschiedenen Perspektiven eingegangen. Die Arbeit setzt es in den Kontext der aktuellen Debatten über das Ende der Musikgenres ein und beobachtet seinen Einfluss auf die gegenwärtige Beliebtheit des Genres aufgrund der Untersuchung der Musikpräferenzen der Musiksoziologen. Bei der Anwendung der Theorie des Musikologen Josef Kotek über die Entwicklung der Genres aus dem Bereich der Popmusik wird zum Schluss gekommen, dass die Entwicklung der Folkmusik ihren Höhepunkt an der Wende der 80. und 90. Jahren erreichte, was durch die allmähliche Senkung von sowohl der Beliebtheit als auch der Qualität der produzierten Musik repräsentiert ist.

Diese Situation wird mit der Erscheinung von neuen Liedermacherpersönlichkeiten nach dem Jahre 2000 geändert und es lässt sich

deswegen über eine „Belebung“ des Genres sprechen. Gerade die Phänomene, die mit den Liedmachern aus der Zeitperiode nach „dem Ende vom Folk“ verbunden sind, werden teilweise im letzten Kapitel dargestellt. Dort werden zum Beispiel die Verbreitung der Definition von Folk und Liedmachern, der Antritt von ausdrucksvollen Liedmacherinnen oder die Durchdringung der Liedmacher in die populäre Musik des „Main Streams“ behandelt.

Anotace

Příjmení a jméno autora	Šrajfer Petr
Název katedry	Katedra Muzikologie
Název fakulty	Filosofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Název diplomové práce	Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989
Jméno vedoucího diplomové práce	Mgr. Jan Blüml, Ph. D.
Počet znaků	160 303
Počet příloh	0
Počet titulů použité literatury	65
Klíčová slova	Písničkář, folk, revival, singer-songwriter, populární hudba.
Anotace	<p>Bakalářská práce se zabývá písničkářstvím v českém prostředí po roce 1989. Nastihuje vývoj folkového žánru, se kterým jsou písničkáři v našem prostředí spojováni nejčastěji, charakterizuje také samotného písničkáře. Ve své stěžejní části potom představuje fenomén „konce folku“, který byl aktuální především v devadesátých letech a který se týkal právě písničkářů. Zjišťuje jeho relevanci, představuje jeho dopady, dává ho do kontextu se zahraničním děním a s teorií vývoje žánrů z oblasti populární hudby. V závěru ve stručnosti představuje také specifické fenomény, související s písničkářstvím po „konci folku“.</p>