

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra Muzikologie

**TEXTOVÁ ANALÝZA PÍSNÍ VYBRANÝCH  
ČESKÝCH FOLKOVÝCH UMĚLCŮ Z OBDOBÍ  
NORMALIZACE**

Lyrics Analysis of Selected Songs of the Representative Czech  
Folk Musicians in Normalisation Period

Bakalářská diplomová práce

Anastázie Vlková

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Studijní program: Uměnovědná studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Textová analýza písní vybraných českých folkových umělců z období normalizace* vypracovala 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

Ráda bych poděkovala Mgr. Janu Blümlovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, cenné rady a odborný dohled. Poděkování patří také mé rodině a příteli Radku Cimprichovi, bez kterých bych tuto práci nemohla dokončit.

## Obsah

Úvod.....	5
1. Stav bádání.....	6
2. Folk a folková píseň.....	10
2.1. Vymezení pojmu „folk“ v angloamerickém prostředí.....	10
2.2. Vymezení pojmu „folk“ v českém kontextu.....	12
2.3. Folková píseň.....	12
3. Folkové generace.....	16
3.1. První generace.....	16
3.2. Mezigenerace.....	20
3.3. Druhá generace.....	21
4. Analýza tvorby vybraných folkových zpěváků z let 1968–1989.....	22
4.1. Vladimír Merta.....	23
4.1.1. Výběr textů a metoda práce.....	26
4.1.2. Poetika Vladimíra Merty.....	30
4.1.2.1. Formální stránka.....	30
4.1.2.2. Obsahová stránka.....	34
4.1.3. Rozbor některých vybraných textů.....	39
4.1.3.1. Vybraná slova (1984).....	39
4.1.3.2. Bratrstvo jediného podpisu (1978).....	41
4.1.3.3. Pravda o Marii (1969).....	41
4.1.3.4. Dlouho se mi zdá (1967).....	43
4.1.3.5. Básník a vítr (1968).....	44
4.2. Jaroslav Hutka.....	46
4.2.1. Výběr textů a metoda práce.....	49
4.2.2. Poetika Jaroslava Hutky.....	53
4.2.2.1. Formální stránka.....	53
4.2.2.2. Obsahová stránka.....	58
4.2.3. Rozbor některých vybraných písní.....	64
4.2.3.1. Hanči, čiči a čevabčiči (1970).....	64
4.2.3.2. Kamna (1972).....	65
4.2.3.3. Havlíčku, Havle (1977).....	66
4.2.3.4. Sokrates (1976).....	67
Závěr.....	69
Seznam použitých pramenů a literatury.....	70
Summary.....	74
Podsumowanie.....	75
Anotace.....	76

## Úvod

Tématem této bakalářské práce je analýza písňových textů folkových písničkářů Vladimíra Mertý a Jaroslava Hutky, zastupující třetí vlnu první folkové generace v českém prostředí. Tito představitelé byli zvoleni především proto, že je jejich tvorba velmi protichůdná a jejich písňové texty se dají považovat za dva extrémy folkové hudby u nás.

Dříve než se v práci dostaneme k samotné textové analýze vybraných umělců a objasnění jejich poetiky, nejprve objasňujeme pojmy folk a folková píseň. Právě proto se v první kapitole zaměříme na definování těchto pojmů, které jsou důležité pro uvedení do kontextu folkové hudby v angloamerickém, a především československém prostředí. Na tuto část práce navážeme rozdělením československého folku do generačních segmentů, ve kterých shrneme inspirační zdroje typické pro danou generaci a tematiku písní jejich tvorby. Naši pozornost zaměříme především na třetí segment první folkové generace, a to konkrétně na folkové uskupení Šafrán. V této práci se tedy snažíme postupovat od obecných daností ke konkrétním poetikám zkoumaných autorů, abychom nejprve objasnili prostředí, ze kterého vycházeli. Kapitola věnovaná poetikám zkoumaných autorů je kapitolou nejrozsáhlejší, a zároveň stěžejní částí práce. Jelikož našim cílem je na poetice Vladimíra Mertý a Jaroslava Hutky ukázat, v jakém tvůrčím rozmezí bylo možné psát folkové texty, jaké prvky tyto texty využívaly a do jaké míry mohou folkové písně mít charakter básnického díla či lidové písně, bude z těchto důvodů poslední kapitola tak zásadní.

Bezprostředně před samotnými kapitolami se v práci nalézá také část věnovaná stavu bádání. V této části jsou shrnuty publikace, které se přímo vztahují k tematice práce, avšak ve většině případů se jedná o publikace týkající se sice folkové tematiky, která se ale přímo nezaměřuje pouze na samotné texty folkového žánru. O analýze textů folkových písní je vydáno jen malé množství literatury, neboť tato oblast dosud nebyla příliš detailně probádána.

## 1. Stav bádání

K folkové tematice jako takové se vztahuje značné množství literatury. V některých publikacích je folk zmíněn jen okrajově, v jiných je zájem o tento fenomén podrobnější. Nejvíce se knihy zaměřené na folkovou tematiku zabývají folkem v rámci historického kontextu. Dále pak můžeme nalézt biografie a autobiografie jednotlivých písničkářů, popřípadě knižní rozhovory s nimi. Co se však týče textové analýzy folkové písně a písňové poetiky, je množství publikací velmi omezené.

Pro samotné uvedení do problematiky české folkové písně a folku byla pro tuto práci důležitá zejména kniha historika a sociologa Zdeňka R. Nešpora *Děkuji za bolest: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*.<sup>1</sup> Jedná se o knihu komplexně pojímající tuzemské folkové písničkářství. Nešpor se v této knize snaží o vyhledávání religiózních prvků v rámci českého folku. Kniha mimo náboženskou problematiku podrobně rozebírá folkové generace a její představitele, a dává tím prostor pro pochopení širšího kontextu vývoje tohoto žánru. V tomto ohledu byla přínosem především druhá kapitola knihy, která se zaměřuje na folkové generace, tedy problematiku, jíž se věnuje i část naší práce. Další důležitou publikací pro naši práci je kniha *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*<sup>2</sup> českého hudebního publicisty Vladimíra Vlasáka, která představuje obecný úvod do folku. Přestože vychází z mnoha nosných zdrojů, jeho kniha je napsaná jednoduchým jazykem, a i nepoučení čtenáři tak mohou téma folku snáze pochopit. Pro obecný popis historického kontextu jsme využili také knihy historika a politologa Přemysla Houdy. Důležitou prací v rámci historie folku je kniha *Intelektuální protest, aneb masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*.<sup>3</sup> Autor zde vnímá politickou situaci normalizace prostřednictvím folku. Tato publikace tedy fenomén folku zařazuje do kontextu české historie a tehdejší politické situace, která se ve folkové hudbě značně odrazila. Autor ve své studii mimo jiné vycházel přímo z textů folkových písní, kterým je věnována jedna z kapitol knihy. Jelikož se jedná o knihu napsanou historikem, nechybí v ní ani odkazy na velké množství dokumentů z historických archivů. Jedním z mnoha textů, ze kterých Houda vycházel, byla jeho

---

<sup>1</sup> Nešpor, Zdeněk. *Děkuji za bolest: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* (Brno: CDK, 2006).

<sup>2</sup> Vlasák, Vladimír. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* (Řitka: Daranus. 2008).

<sup>3</sup> Houda, Přemysl. *Intelektuální protest nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace* (Praha: Academia, 2014).

vlastní kniha *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*.<sup>4</sup> Původně se jednalo o Houdovu diplomovou práci, která byla následně vydána knižně. Tato kniha je primárně zaměřená na rozhovory s hudebníky, avšak obsahuje i úvodní část, ve které Houda uvádí sdružení Šafrán a popisuje jeho fungování v průběhu období normalizace. Oproti jiným publikacím o fenoménu folku je tato kniha bohatá na fotografie jednotlivých folkových představitelů i dobových novinových článků a dokumentů.

Na folkovou tematiku se zaměřovalo již několik bakalářských a diplomových prací. Mimo již zmíněnou práci Přemysla Houdy jsou pro naše bádání velmi přínosné práce muzikoložky, pedagožky a publicistky Heleny Pavličíkové (v současné době Chaloupkové) zaměřené na folkovou tematiku nazvané *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*<sup>5</sup> a *Český folk – fenomén hudební i sociální*.<sup>6</sup> Helena Chaloupková mimo jiné od roku 2003 přispívala do online českého hudebního slovníku osob a institucí<sup>7</sup>, a to zejména hesly týkajících se folkové a populární hudby. V roce 2000 se jako odborná asistentka také podílela na zpracování televizního dokumentárního cyklu *Legendy folku a country*<sup>8</sup> Jiřího Vondráka, který je také zajímavým zdrojem informací k seznámení se s folkovou tematikou. Dalším muzikologem, který se ve své práci zaměřoval na folkovou tematiku, je Petr Šrajec. Jeho práce *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989*<sup>9</sup> se soustředí na pozdější vývoj folku.

Důležitými prameny zaměřujícími se na představitele folku, kterým se bude tato práce věnovat, jsou nejrůznější biografie, autobiografie a internetové weby samotných umělců Jaroslava Hutky<sup>10</sup> a Vladimíra Merty.<sup>11</sup> Asi nejvýznamnější publikací týkající se Jaroslava Hutky, která bude v této práci využívána, je kniha

---

<sup>4</sup> Houda, Přemysl. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů* (Praha: Galén, 2008).

<sup>5</sup> Pavličíková, Helena. *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm* (Olomouc, bakalářská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 1996).

<sup>6</sup> Pavličíková, Helena. *Český folk – fenomén hudební i sociální* (Olomouc, magisterská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 1998).

<sup>7</sup> Pavličíková, Helena. Merta, Vladimír. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Macek, Petr, Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovi univerzity, 12. 7. 2003, Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

Pavličíková, Helena. Hutka, Jaroslav. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Macek, Petr, Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovi univerzity, 28. 2. 2006, Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

<sup>8</sup> *Legendy country a folku* (TV seriál). Režie: Jiří Vondrák. Česko: Česká televize-Free Art, 2000. 13x56 min.

<sup>9</sup> Šrajec, Petr. *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989* (Olomouc, bakalářská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 2018).

<sup>10</sup> Oficiální web Jaroslava Hutky: <http://www.hutka.cz/>

<sup>11</sup> Oficiální web Vladimíra Merty: <http://www.vladimirmerta.cz>

*Pravděpodobné vzdálenosti: Rozhovor M. Čermáka s J. Hutkou*<sup>12</sup> sestavená právě novinářem a spisovatelem Milošem Čermákem. V této knize je popsán život Jaroslava Hutky nejen s ohledem na folk, ale zaobírá se i více osobními tématy, díky čemuž dostává čtenář možnost poznat Hutku intimněji. V případě Vladimíra Merty nám jako ukázka jeho osobitého vnímání folkové hudby slouží jeho publikace s názvem *Zpívaná poezie*.<sup>13</sup> Tato kniha obsahuje cenné informace k tématu pohledu umělce na umění. Merta své výklady o podobě folkové písně čtenáři přibližuje na příkladech folkových textů. Jednotlivé kapitoly knihy jsou těmito texty prokládány. Kniha je zaměřena nejen na stylistické podoby textů, ale také na jejich tematickou výstavbu.

V rámci zkoumání poetik a nahlédnutí do tematické analýzy děl jednotlivých autorů byla obzvláště přínosná kniha vysokoškolského pedagoga a spisovatele Josefa Prokeše nazvaná *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*.<sup>14</sup> Kniha představuje komplexní výzkum tématu textové analýzy folkových písní, a je zároveň první takto zaměřenou publikací v oblasti folkové hudby. Kniha samotná se zaměřuje na profily jednotlivých písničkářů, a to nejen na Hutku a Merta, ale i na další významné české představitele folkové písně v období 60.–80. let 20. století. Nezaměřuje se však jen na mechanickou analýzu, ale spíše na pochopení smyslu estetického celku folkové písně. Mimo kapitoly věnované analýze folkových písní se část knihy zaměřuje na stručné popsání vývoje folkové hudby, a to nejen v českém prostředí. Josef Prokeš se stal pro tuto práci nejvýznamnějším autorem zejména kvůli již zmíněné publikaci, ale důležitou roli sehrála i jeho další kniha (vydaná již v roce 1994) *Nebýt stádem Hamletů*.<sup>15</sup> Kniha zaměřená na folkovou tematiku se zabývá charakteristikou a výkladem folkové poetiky skrze samotné autory folkových písní. Josef Prokeš v této publikaci písňové texty pouze uspořádal a doplnil teoretickými pasážemi, jedná se tedy o publikaci sborníkového typu. Kniha obsahuje texty od folkových zpěváků jako jsou Vladimír Merta, Karel Kryl, Vlastimil Třešňák a další. Poslední prací, kterou je nutné představit, je studie *Filkovi na kalhoty* Vladimíra Pistoriuse.<sup>16</sup> Jedná se o nejaktuálnější studii, ve které se autor detailně zaměřuje na folkový text především

---

<sup>12</sup> Čermák, Miloš a Hutka, Jaroslav. *Pravděpodobné vzdálenosti: Rozhovor M. Čermáka s J. Hutkou*, (Praha: Academia, 1994).

<sup>13</sup> Merta, Vladimír. *Zpívaná poezie* (Praha: Patron, 1990).

<sup>14</sup> Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011).

<sup>15</sup> Prokeš, Josef. *Nebýt stádem Hamletů* (Brno, 1994).

<sup>16</sup> Pistorius, Vladimír. „Filkovi na kalhoty: Příspěvek k teorii písňového textu (1984)“. *Lidé města*, č. 22, 11. května 2020. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-1142.html>



v porovnání s textem básnickým. Mimo vysvětlení pojmu rytmiky v rámci básnického díla a rytmiky v písňových textech také poukazuje na emoční náboj dodaný textu právě díky hudebnímu doprovodu. Pro tuto bakalářskou práci je tato studie důležitá zejména v podkapitole zabývající se folkovou písní, ve které se také věnujeme vymezení folkové písně oproti dílu básnickému.

## 2. Folk a folková píseň

### 2.1. Vymezení pojmu „folk“ v angloamerickém prostředí

Folk je hudební žánr, který se vyvinul z tradiční lidové písně (folkloru). Přestože existuje mnoho definic folku, tento pojem je stále těžko definovatelný. V angloamerickém prostředí byl pojem „folk“ využíván pro označení tradiční lidové hudby. Na počátku 40. let se však postupně začal měnit jeho význam vzhledem k aktualizování a novým interpretacím těchto lidových textů.<sup>17</sup> Prapůvod pojmu „folk“ vede až do 18. století, kdy německý filosof a spisovatel Johann Gottfried Herder poprvé použil výraz „folksong“ („Volkslied“) pro označení tradiční písně jako takové. Koncem 19. století se tímto označením podrobněji začal zabývat anglický sběratel lidových písní Cecil Sharp, který se zasloužil o podrobnější definování tohoto pojmu. Folk však stále vnímal jen ve smyslu lidových písní předávaných orální formou, jejichž texty byly vytvořené dělníky a obyvateli venkova.<sup>18</sup>

Na počátku 20. století byly folklorní písně přejímány zcela beze změny sběrači lidových písní (např. Johan Alan Lomax). Tato podoba byla však jen předcházejícím krokem ke vzniku folku jako nového hudebního žánru. Pro označení generace hudebníků, kteří začali opět interpretovat lidové písně, případně z nich čerpat pro vlastní tvorbu, používáme pojem „folk revival“<sup>19</sup>. Postupně docházelo k vlastním interpretacím lidových písní jednotlivými umělci, kteří sice zanechali původní text písně, ale dali jí novou podobu. Jedním z prvních průkopníků takto aktualizovaných folklorních textů byl Pete Seeger. Umělci zaměřeni na interpretaci a obnovu lidových písní začali být nazýváni „folksingers“. Představovali určité „hvězdy“ městské hudební scény, které vzkřísili staré styly, ale zároveň vytvořili nové písně s osobními nebo politickými texty.<sup>20</sup> Na konci 30. let ve Spojených státech amerických došlo také ke vzniku prvních folkových skupin (např. The Wavers), neboť hudební provedení

---

<sup>17</sup> Matzner, Antonín; Poledňák, Ivan; Wasserberger, Igor a kol. „Folk song“, In: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby (díl) I. část věcná*. (Praha: Supraphon, 1980), 96.

<sup>18</sup> Pegg, Carole, „Folk music“, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Saide. (New York: Grove, 2001).

<sup>19</sup> Během historie folku se americké revivaly rozdělují do tří skupin. Za první folkový revival se označují folkové zpěváci od J.A. Lomaxe, patří do něj např. i Pete Seeger, či Woody Guthrie. Druhý folkový revival probíhal od 60. let. Nejvýznamnějším představitelem tohoto revivalu je Bob Dylan. Třetí folkový revival obsahuje folkové zpěváky od roku 1989.

O folkových revivalech jednotlivě se můžeme více dočíst v práci David Dunaway a Molly Beer, *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*, (New York: Oxford University Press, 2010)., nebo také v práci Šrajer, Petr. *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989*. (Olomouc, bakalářská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 2018).

<sup>20</sup> Pegg, „Folk music“.

folku nemuselo být postaveno jen na vystupování jedince. Prostřednictvím folku se folksingers snažili o vyjádření svých politických názorů, které byly krajně levicové, a tím se stali zakazovanými a nepohodlnými zpěváky.<sup>21</sup>

V 50. letech se Mezinárodní rada pro lidovou hudbu (International folk music council – IFMC, později přejmenována na International Council for Traditional Music) rozhodla pro další redefinování pojmu „folk“ („folk music“), přičemž vycházela zejména ze Sharpovy definice. Skrze redefinování však oproti Sharpově definici došlo k tomu, že IFMC upustilo od nutnosti vnímání folku jako skladby od anonymního umělce a připustilo, že „folk“ („folk song“) může být označení pro písně, jejichž autor je znám. Podmínkou takto definované písně je přijetí daného textu do nepsané živé tradice komunity.<sup>22</sup>

V 60. letech se termín „folk“ čím dál tím více používal pro označení hudební tvorby zpěváků a písničkářů jako například Bob Dylan či Joan Baez, jejichž písně byly doprovázeny akustickými kytarami. Opětovnou nutnost upřesnění termínu způsobila především média, která začala používat pojem „folk“ pro označení jakékoliv akustické hudby. Byly tedy vymezeny dva pojmy „contemporary folk music“ a „traditional folk music“, které přinášely dva odlišné přístupy k folku. Do první skupiny spadali hudebníci, kteří se zaměřovali zejména na tvorbu protestních písní, které nesly jen některé prvky tradiční hudby. Hudebníci představující takto vymezený pojem pro doprovod svých písní používali většinou akustické kytary. Do druhé skupiny označované jako „traditional folk music“ poté spadají interpreti, kteří se drželi předlohy tradičních písní a interpretovali je bez větších obměn. Texty písní zpívali buď bez doprovodu nebo používali hudební nástroje jako například housle, akordeony a píšťaly.<sup>23</sup>

Prezentace tradiční hudby v druhé polovině 20. století, se označovala jako „oživení lidových písní“. Důležitou součástí tohoto „oživení“ bylo politické smýšlení, které mělo navazovat na úsilí ze 30. let, kdy používání lidových písní a lidových melodií mělo právě politický význam.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Matzner, Poledňák, Wasserberger a kol., „Folk song“, 95.

<sup>22</sup> Pegg, „Folk music“.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Cohen, Norm. „Folk music in the United States“, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Saide, (New York: Grove, 2013).

## 2.2. Vymezení pojmu „folk“ v českém kontextu

Pojem „folk“ byl v českém prostředí vymezen mnohem snáze. Přestože vychází z folklorní tradice, byl již od počátku s folklorem (tradiční písní) nezaměnitelný. Asi nejjednodušeji pojem „folk“ vysvětlil hudební publicista a kritik Jiří Černý, který zmiňuje, že „když se v padesátých letech řeklo ve Spojených státech folk, tak tím každý myslel jednak písničkáře, a jednak, to možná ještě víc, lidovou hudbu jako takovou. Irské, skotské, waleské písničky, které si tam přistěhovalci přinesli, zatímco u nás už slovo folk znamenalo jen a jen městské písničkáře, zatímco národní lidová píseň, to byl zkrátka folklór.“<sup>25</sup> Tímto stručně shrnul, jakým způsobem se oproti angloamerickému pojmání termínu „folk“ stavěli zástupci československého folku. Pokud bychom přece jen chtěli najít anglický ekvivalent k českému výrazu „folk“, mohli bychom použít právě již výše zmíněný výraz „contemporary folk music“. Přestože víme, že český výraz „folk“ nebyl totožný s folklorem, ze kterého však vycházel, tento žánr nebyl v českém prostředí zpočátku více definovaný. Na hudebních festivalech se pod slovo „folk“ „schovávali“ hudební umělci, kteří svojí tvorbou nezapadali do žádné jiné žánrové skupiny. Zcela jistě se však folk řadil do hudby nonartificiální.<sup>26</sup> Podle Kotka jde stejně jako u hudebního žánru country o žánr „vyrůstající z amatérského zázemí“,<sup>27</sup> který využívá jednoduchou melodiku a tradiční střídání verze s refrénem. Klíčová složka obou žánrů však spočívá především v textu a jeho tematickém směřování.<sup>28</sup>

## 2.3. Folková píseň

Folková píseň („folk song“) je akustická hudba prováděná samostatným interpretem nebo malým hudebním souborem. Text písně se vyznačuje jednoduchým uspořádáním a zabývá se sociálními nebo osobními otázkami, které se mohou vztahovat ke všem posluchačům.<sup>29</sup> Hlavním prvkem folkových písní jsou právě folkové texty, které jsou psány samotnými interprety písní a zaměřují se především na morální a sociální hodnoty. Folkoví zpěváci skrze ně tzv. „artikulovali

---

<sup>25</sup> Vondrák, Jiří. *Legends of folk & country*. (Brno: Jota, 2004), 65.

<sup>26</sup> Matzner, Antonín; Poledňák, Ivan; Wasserberger, Igor a kol. „Nonartificiální hudba“, In: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby (díl) I. část věcná*, (Praha: Supraphon, 1980), 296.

<sup>27</sup> Kotek, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, (Praha: Academia, 1998), 344.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>29</sup> Cohen. „Folk music in the United States“.

celospolečenské problémy své doby.“<sup>30</sup> Díky metaforám a symbolům, které folkaři ve svých textech využívali, se folkový zpěvák mohl chránit před politickým režimem, a zároveň si zvýšit popularitu u stejně smýšlejícího publika.<sup>31</sup> Jestliže bychom se zamysleli nad popularitou aktivismu i v kontextech současné hudby, tak tento fenomén je stále platný nejen mezi folkovými zpěváky (například z amerického prostředí politicky angažovaná píseň rappera YG s názvem „FDT“ (F\*\*\* Donald Trump)).<sup>32</sup> Kristin Westcott Grant ve svém článku z roku 2019 uvádí, že „když je hudba kombinována s politicky nabitým vyprávěním, buď se nakloní doprava nebo doleva. (...) Tento proces je však významný, protože pomáhá propagovat poselství tím, že se sladí s umělcem a jejich fanouškovskou základnou. To vytváří vztah zakořeněný v emocionálním spojení, které s sebou nese silný vliv.“<sup>33</sup> Tímto Grant vysvětluje, jaký význam může politický aktivismus v písních obecně zastávat. Důležitý je právě emocionální vliv, který můžeme vidět na mnoha folkových textech. Folkovým zpěvákům jde především o ztotožnění vnitřních pocitů s posluchačem.

Co se týče československé scény, ne všichni folkoví zpěváci či folkové skupiny zaměřovali pozornost na politické a společenské problémy. Například Spirituál kvintet nebyl nijak politicky zaujatý. U folku nešlo pouze o boj proti politickým režimům, mnoho z českých zpěváků psalo i texty nezávadné. Například Vladimír Merta svoji tvorbu komentuje tak, že „ne, že by nebylo proti čemu (bojovat) (...), ale písničkáři se snaží zaujmout především pozitivní postoj k ohrožovaným hodnotám.“<sup>34</sup> Po roce 1968 se však český folk na základě inspirace americkými protestsongy 50. let stal pro některé z umělců i určitou zbraní proti politice. Za doprovodu akustických nástrojů se hudebníci prostřednictvím svých uměleckých textů vyjadřovali k aktuálním tématům. Folkový zpěvák nabyt v té době současně podoby autora písně a interpreta, který je posluchači vnímán nejen jako zprostředkovatel hudby, ale i jako hlasatel, který předává nějakou myšlenku či moudro. Lidé se okolo takového hudebního představitele

---

<sup>30</sup> Nešpor, Zdeněk. *Děkuji za bolest: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let.* (Brno: CDK, 2006), 15.

<sup>31</sup> „Folk a jeho historie“. In: *Folk a lidová píseň*, 2016. Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/seminar2.html>

<sup>32</sup> Fox, Malcolm. „Musical Activism in 2017“. In: *The Contemporary Advisor* (online), 27. února, 2017. Dostupné z: <https://thecontemporarygroup.com/2017/02/12/activism-music-political-2017/>

<sup>33</sup> Grant, Kristin Westcott, „Political Activism And Music In 2019“. *Forbes* (online), 16. ledna, 2020, Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/kristinwestcottgrant/2020/01/16/political-activism-and-music-in-2019/#6b06af497200>

<sup>34</sup> Merta, Vladimír. *Zpívaná poezie.* (Praha: Patron, 1990), 83.

shlukují, aby si poslechli jeho poslání. Stává se bavičem, rádcem a morálním kazatelem.<sup>35</sup>

Na folkovou píseň je potřeba nahlížet jako na umění synkretické. Folk však spojuje literární složku se složkou hudební odlišným způsobem, než je tomu u jiných hudebních žánrů. Text folkové písně v psané podobě je velmi podobný dílu básnickému. To je i důvod, proč se u folku klade tak velký důraz právě na text a jeho sdělení.<sup>36</sup> Přestože se však folková píseň v psané podobě složením velmi podobá básnickému dílu, nesmí být tyto texty zaměňovány. Na tuto problematiku poukazuje ve svém díle *Zpívaná poezie* sám folkový zpěvák Vladimír Merta. Podle něj u poezie autor může použít složitější slovní spojení nebo delší věty, protože čtenář má vždy možnost se k dané části textu kdykoliv vrátit, aniž by to narušilo atmosféru daného díla. Naproti tomu text písně je vázaný na daný čas, kdy je interpretován folkovým zpěvákem. Jestliže nějakou část či slovo textu posluchač nestihne zaslechnout nebo jí nerozuměl, pak je daná část či slovo navždy ztraceno. Už nikdy nebude vyřčeno za dané události v ten daný okamžik.<sup>37</sup> Hudební texty tedy vyžadují sluchovou orientaci, naproti tomu u básni to není natolik důležité. U folkové písně „posluchač „plave“ v textu unášeném neznámou melodií, občas se utápí v celku dojmů.“<sup>38</sup> Merta hovoří o jakýchsi nepsaných pravidlech, která napomáhají k napsání srozumitelné folkové písně. Patří tam například použití stručných vět, kratšího přirovnání, výstižná a snadno pochopitelná metaforika nebo využití hovorového jazyka, který je posluchači blízký.<sup>39</sup>

Vladimír Pistorius ve své studii poukazuje také na důležitost rytmické podoby textu. Zmiňuje, že „vnímáme-li některý rytmus, porovnááme jej bezděčně s našimi fyziologickými rytmy, které mají mimo jiné úzký vztah k tempu a způsobu našeho vnímání a myšlení.“<sup>40</sup> Tímto způsobem tedy vysvětlil, jak dochází k o to většímu umocnění textové myšlenky, jestliže jsou posluchači písně na daný rytmus tzv. naladěni. V případě básnického díla je rytmus tvořen textem, avšak u zhudebněných písňových textů se jedná o naprosto jiné rytmické naladění, které

---

<sup>35</sup> Merta. *Zpívaná poezie*, 83.

<sup>36</sup> Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, 17–19.

<sup>37</sup> Merta. *Zpívaná poezie*, 23–26.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>40</sup> Pistorius, Vladimír. „Filkovi na kalhoty: Příspěvek k teorii písňového textu (1984)“. *Lidé města*, č. 22, 11. května 2020, 88. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-1142.html>

v mnohých případech právě přirozeněji navazuje na rytmiku osobní.<sup>41</sup> Také emoční složka, kterou hudba textu dodává, je jednou ze zásadních rozdílů mezi básnickým dílem a textem folkovým. V mnohých případech se stává, že hudební doprovod převezme kontrolu nad sdělovanou informací a předává ji posluchačům ve zcela jiné mentální rovině. V rovině mnohem hlubší než pouze skrze samotná slova textu.<sup>42</sup>

Svým zaměřením se texty českých folkových písní zajímaly o městskou tematiku. Bylo to dáno opět inspirací ze západu. Skrze americké dělnické hnutí, ze kterého převzal inspiraci anglický folkový zpěvák a sběratel lidových písní Albert Lancaster Lloyd, začaly být folkové texty vnímány jako texty pocházející nejen z venkova, ale také z prostředí průmyslového dělníka.<sup>43</sup> Jsou však i takové výjimky folkových představitelů, u kterých se dříve objevovala tematika vesnická (typická spíše pro country music), ale později se skrze městskou tematiku stali plnohodnotnými folkaři (např. Pavel Žalman Lohonka, Donovan).<sup>44</sup> Dalším hudebním žánrem, „který (kromě country) s dřívějšími definicemi folku vždy znovu kolidoval, byly některé podoby rock'n'rollu.“<sup>45</sup> V tomto případě však rock'n'roll představoval žánr s daleko více protestním charakterem. Navíc je důležité zmínit, že „rock'n'roll na rozdíl od folku nechtěl obnovovat zažité hodnoty, ale naopak prosazovat úplně nové.“<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 86–96.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 103–105.

<sup>43</sup> Pegg, „Folk music“.

<sup>44</sup> Prokeš. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, 15.

<sup>45</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 22.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 22.

### 3. Folkové generace

Po vzoru amerických revivalů docházelo i v českém prostředí k rozdělování folkových umělců do skupin. V tomto případě je však namísto termínu „folk revival“ použit výraz „folková generace“. Obecně jsou zastávány dva způsoby dělení folkových generací. První typ uplatňuje zejména Helena Pavličíková, která folkovou hudbu rozděluje na dvě generace. Druhý způsob zastává Zdeněk Nešpor, který rozděluje folkaře do generací tří. Nijak výrazně se neliší od rozdělení podle Pavličíkové, avšak mezi dvě uznávané generace je vložena ještě jedna, která neusilovala tolik o veřejnou prezentaci a stala se součástí undergroundu.<sup>47</sup> Jednotlivé generace se ve své tvorbě zabývají rozdílnými tématy. V následující části tyto generace představíme a také nastíníme textovou tematiku a inspirační zdroje, ze kterých jejich zástupci vycházeli.

#### 3.1. První generace

Folk se v Československu začal vyvíjet o něco později než folk v USA, a to na počátku 60. let. Do první generace jsou řazeni folkoví představitelé, kteří prožili rok 1968 a své zklamané naděje z Pražského jara reflektovali ve svých písních. Tito folkaři buď vycházeli ze zahraničních vzorů (např. Hutka, duo Paleček a Janík, Veit), nebo vycházeli z domácí tradice (např. Kryl, částečně Merta). Podle Zdeňka Nešpora měli v průběhu politického období normalizace představitelé této generace tři možnosti. Buď se „normalizovali“ (Paleček a Janík), nebo emigrovali (Hutka, Třešňák) nebo se stále snažili do jisté míry zachovávat svoji tvorbu, ale kvůli některým svým protirežimním textům čelili omezením a stíháním StB (Merta).<sup>48</sup> První folková generace je často ještě detailněji dělena do jednotlivých proudů, které jsou vymezeny na základě inspiračních zdrojů a podle textů, které dané folkové skupiny či samostatní zpěváci zpívali.<sup>49</sup>

První proud této folkové generace byl odstartován folkovými skupinami, jako např. Spirituál kvintet,<sup>50</sup> které hrají americký folk. Zejména americký zpěvák Pete

---

<sup>47</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 29–35.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>49</sup> Pavličíková, Helena. *Český folk – fenomén hudební i sociální*. (Olomouc, magisterská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 1998), 23.

<sup>50</sup> První folková skupina, vzniká na poč. 60. let. Svoji tvorbou vycházela z amerických folkových revivalů (př. The Weavers).



Seeger se stal významným inspiračním zdrojem pro rozvoj folku na českém území.<sup>51</sup> Jelikož to byl americký zastánce levicového systému, mohl v roce 1964 uskutečnit turné v ČSSR. Právě tato návštěva západního představitele folku měla vliv na následný poměrně rychlý boom folkových kapel a zpěváků na našem území.<sup>52</sup> Kromě bezprostřední interpretace amerických textů se některé skupiny zařazované do prvního proudu generace zároveň inspirovaly spíše modernějšími podobami amerického folku (např. Rangers). Skupiny, které tvořily na přelomu 60.–70. let se pak zaměřovali zejména na folklorní a folkové americké, skotské a anglické písně. (např. Minnesengři, sourozenci Ulrychovi).<sup>53</sup>

Druhý proud první folkové generace představuje formu folku, jehož texty inspiračně vycházejí z prostředí autorských divadel a kabaretů (F. E. Burian, Jiří Suchý).<sup>54</sup> Písně, které psali představitelé tohoto proudu, skrze navázání na angažovanou píseň v roce 1968 postupně získali charakter písně protestní. Nejznámější osobností tohoto proudu byl Karel Kryl. Mimo něj však do tohoto proudu spadá duo Paleček a Janík, Vodňanský a Skoumal a na počátku 70. let pak také například Petr Lutka a dvojice Burian a Dědeček. Nešpor pak částečně k tomuto proudu řadí i Vladimíra Mertu, který však výrazněji vystupuje spíše v rámci třetího proudu.

Třetí proud zahrnuje folkaře tzv. dylanovského typu. Toto označení bylo skupině přiděleno kvůli jejich hlavnímu inspiračnímu zdroji, americkému folkovému zpěváku Bobu Dylanovi. Tento zpěvák představil českým umělcům určitou textovou podobu zhudebněných básní a zpěváka jako interpreta vlastních textů s kytarou a fukací harmonikou. Jako Dylanem inspirované umělce, a zároveň důležité představitelé tohoto proudu, bychom měli zmínit především Jaroslava Hutku a hudebníky, se kterými často spolupracoval a vystupoval (H. Cigner, V. Třešňák, V. Veit). Jak jsme již poukázali výše, do této skupiny spadá i folkař Vladimír Merta. Vlivem popularity tohoto proudu došlo k tomu, že sem přešli i někteří představitelé prvního proudu, vystupující dříve ve folkových skupinách (např. Pavel Lohonka, Zuzana Michnová).<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Kotek. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*, 337.

<sup>52</sup> Vlasák, Vladimír. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. (Řitka: Daranus. 2008), 8–12.

<sup>53</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 129–202.

Za sjednocující prvek pro všechny proudy první generace Nešpor považuje fakt, že se všichni umělci snažili „hlásat v hudebním hávu hodnotový kontrast, ale zároveň veřejně vystupovat, i za cenu svého případného umírnění.“<sup>56</sup> Zaměřme se nyní detailněji na třetí proud první generace, který je pro naši práci stěžejní především proto, že jeho čelními představiteli jsou právě folkoví umělci Vladimír Merta a Jaroslav Hutka, jejichž písním se bude věnovat následná textová analýza.

Třetí proud se začal formovat před rokem 1968, kdy se inspiracemi českých folkařů staly především texty amerických umělců, jakými jsou právě Bob Dylan či Donovan. Po Pražském jaru na přelomu 60. a 70. let se politické protestní téma v textech vyskytovalo méně. K tematické proměně došlo především kvůli opětovné obnově cenzury způsobené tzv. normalizací. Mnozí písničkáři byly právě kvůli závadnosti svých textů po roce 1968 nuceni emigrovat (především představitelé druhého proudu, např. Karel Kryl), nebo přestali vystupovat (např. Třešňák). Ti písničkáři, kteří se rozhodli pro pokračování ve veřejném koncertování, museli pozměnit tvorbu písňových textů, aby byly politicky nezávadné anebo alespoň režimem neprohlédnutelné, a jejich vystupování tak bylo vůbec možné (např. Paleček a Janík).<sup>57</sup> Toto období bylo pro mnoho písničkářů velmi obtížné, ale na popud Jaroslava Hutky vzniklo seskupení Tyjáter písničkářů. Jednalo se o skupinu, kterou tvořili Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlasta Třešňák a Mirek Kovařík. Tito umělci se i přes hrozbu politického stíhání nadále snažili zpívat svoje písně. Tyjáter písničkářů vznikl v roce 1971 a v té době už se někteří folkaři postupně vraceli k vnášení prvků protestu a režimní nespokojenosti do svých textů. Vladimír Merta tuto nutnost změny textové tvorby komentoval následovně: „Vzpomínám si, že jsem si postupně uvědomoval, že s těma písničkama musím něco udělat, že nestačí texty o lásce a bluesovat a dylanizovat. Hledal jsem způsob, jak dostat do těch písniček pocity, které už nebyly jenom moje, ale řekněme, byly to pocity společenské. Takže ty písničky, kromě toho, že se staly surrealističtějšími, tak současně ztěžkly.“<sup>58</sup> Díky metaforické podobě textu však tyto prvky nemohly být vládnoucí mocí snadno odhaleny. Právě tato vlastnost folkových textů vedla k jejich velké oblibě u tehdejších posluchačů. V roce 1972 na toto uskupení přímo navázalo volné sdružení písničkářů Šafrán, jehož hlavním iniciátorem byl opět Jaroslav Hutka. V případě Šafránu se jednalo o větší

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, 32–33.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>58</sup> Vondrák, Jirí. *Legenda folku & country*. (Brno: Jota, 2004). 108.

uskupení, ve kterém byly předními členy právě Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, ale také Petr Lutka či Dagmar Voňková. Členství v takovémto spolku znamenalo velké ulehčení práce zejména v domlouvání koncertů, hlídání termínů, zajišťování smluv, vytváření plakátů a dalších podobných nezbytnostech. Sdružení Šafrán tedy bylo pro všechny zúčastněné písničkáře tak říkajíc jednodušší cestou k veřejnému vystupování.<sup>59</sup> Díky neoficiálně vytvořenému sdružení, které však získalo uměleckou kredibilitu díky článkům, které o nich byli psány v časopisu *Melodie* či díky spolupráci s vydavatelstvím Supraphon, mohli jednotliví umělci snáze vystupovat na oficiálních koncertech či dokonce velkých festivalech (např. Porta). Jako sdružení pořádali soutěž O ptáka Noha, díky které se někteří další písničkáři mohli dostat do povědomí folkových fanoušků. Tímto způsobem se zviditelnil kupříkladu představitel druhé generace Slávek Janoušek.

Tematicky se tedy v období počátku 70. let většina hudebních textů představitelů Šafránu zaměřovala právě na nespokojenost s tehdejší politikou režimem. Stejně jako u jiných hudebních žánrů, docházelo i u folku za veřejné projevy nespokojenosti k trestům. Právě to bylo důvodem, proč autoři písní schovávali svá sdělení za nejrůznější formy metafory, přirovnání či dvojsmyslnosti. Tímto zpracováním textu, který využíval velké množství symbolů, nebo byl sám jednou velkou metaforou, se umělci mohli alespoň nějakým způsobem svobodně vyjadřovat.<sup>60</sup> Takto vytvořené folkové písně neměly problém najít si své publikum. Aktuální problémy folkoví písničkáři sdělovali tak, aby jim lidé rozuměli a mohli se s textem ztotožnit. Přestože velká část písničkářů se tematicky na politiku zaměřovala, nebylo tomu tak vždy. Autoři tvořili i texty, ve kterých sdělovali lidem své příběhy (někdy přímo z osobního života), s kterými se obecnost opět mohlo ztotožnit. Kromě politických názorů tímto způsobem sdělovali lidem základní lidské hodnoty a snažili se o jejich obnovu. Sociální angažovanost byla tedy jedním z hnacích motorů při tvorbě písní, skrze které se snažili vychovávat své posluchače.

K další proměně folkových textů této generace došlo po roce 1972, kdy se v rámci záchrany folku stal krytím před režimem folklor.<sup>61</sup> Folkoví umělci z důvodu zachování své dosavadní činnosti sáhli po textech lidové tvorby. Díky využití vyhlášky

---

<sup>59</sup> Houda, Přemysl. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*. (Praha: Galén, 2008), 28–33.

<sup>60</sup> Houda, Přemysl. *Intelektuální protest nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. (Praha: Academia, 2014), 103.

<sup>61</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 166–184.

ministerstva školství a kultury o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a lidových hudebníků se folkovým zpěvákům otevřely dveře k legálnímu hraní, a dokonce se dostali i do vyšší platové třídy.<sup>62</sup> Zpívání folklorních textů se tedy stalo ideální cestou pro mnoho folkařů. Snad nejvýraznějším představitelem sdružení Šafrán, který lidové texty ve svém repertoáru využíval, byl Jaroslav Hutka. Inspirací se mu stala Sušilova sbírka lidových písní *Moravské národní písně*. Nepřebíral však originální text, ale předělal jej do hovorové češtiny, aby jim dodal prvek aktuálnosti a zaujal mladé posluchače. Mnohdy využíval texty, které mohly být pochopeny jako metafora na soudobou politickou situaci.<sup>63</sup> Od roku 1975 byli členové Šafránu pod čím dál tím intenzivnějším dohledem StB. Hlavním důvodem byly písně, které neodpovídaly politickému systému, a disidentská angažovanost Jaroslava Hutky. Kvůli únavnému stíhání se nakonec v roce 1977 sdružení Šafrán začalo postupně rozpadat, až v roce 1978 zaniklo úplně.<sup>64</sup> Kvůli stíhání byli dokonce mnozí zástupci tohoto sdružení nuceni emigrovat (např. manažer Šafránu Jiří Pallas, Vlasta Třešňák či Jaroslav Hutka).<sup>65</sup>

### 3.2. Mezigenerace

Mezi první a druhou generaci je Nešporem vložena ještě generace, která tolik neusilovala o veřejnou prezentaci. Do této generace se řadí umělci, kteří se stali součástí undergroundu. Ve svých textech byly svobodnější ve výběru témat a hodnot, ale pokud bylo jejich působení odhaleno, pak byli perzekuováni.<sup>66</sup> Jako příklad představitele této generace můžeme uvést zpěváka Svatopluka Karáska, který ve své tvorbě využíval motivy duchovních písní a spirituálů. Dále také Charlieho Soukupa či Dášu Vokatou, kteří se scházeli s disidenty a zakázanými umělci. S tímto undergroundovým folkem byli na čas spojeni i někteří umělci první generace (Hutka, Třešňák, Veit), ale kvůli zastávání odlišných hodnot se s undergroundem nikdy plně neslučovali.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Houda. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*, 38–40.

<sup>63</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 21–22.

<sup>64</sup> Houda. *Intelektuální protest nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*, 147–157.

<sup>65</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 29–31.

<sup>66</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 29–35.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 32.

### 3.3. Druhá generace

Nástup druhé generace se obvykle řadí do průběhu 80. let. V tomto období docházelo k ústupu od „tvrdé normalizace“ a vlivem perestrojky, která byla iniciována novým prezidentem SSSR Michaiem Sergejevičem Gorbačovem, došlo k částečnému uvolňování politického režimu i v Československu. Popularitu tato druhá folková generace získala díky generaci první, která jí připravila posluchače. Také díky možnosti zviditelnění se na v té době již velmi oblíbeném hudebním festivalu Porta se jednotliví zpěváci druhé generace mohli snadněji prosadit a získat posluchače.<sup>68</sup> Od první folkové generace se v rámci inspiračních zdrojů tematicky odlišovali.<sup>69</sup> Témata druhé generace se již tolik nezaměřovala na politiku. Docházelo spíše k obratu do vlastního nitra a zpěvu o obecných tématech jako jsou láska, přátelství apod.<sup>70</sup> Jejich politická neangažovanost nebyla způsobena jen tím, že by se báli stíhání politickou mocí, ale především skutečností, že neměli „zkušenost zklamaných nadějí z konce roku 1968 a o politiku se příliš nezajímali“.<sup>71</sup> Oproti předchozí generaci byly do textů navíc implementovány humorné a ironické prvky. Mezi představitele takto vzniklé generace můžeme řadit například folkové zpěváky Pavla Dobeše, Václava Koubka, Karla Plíhala nebo Jaromíra Nohavicu.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 81–84.

<sup>69</sup> Pavličíková. *Český folk – fenomén hudební i sociální*, 19–28.

<sup>70</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 29–35.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 30–31.

## **4. Analýza tvorby vybraných folkových zpěváků z let 1968–1989**

Jako umělce, jejichž tvorbu z období tzv. normalizace budeme v následující části detailně rozebírat, jsme vybrali Vladimíra Mertu a Jaroslava Hutku. Tyto představitele jsme zvolili hned z několika důvodů. Oba folkoví zpěváci spadají do segmentu první generace, konkrétně do třetího proudu, na který jsme se detailněji zaměřili. Zároveň pro ně platí, že byli členové skupiny Šafrán, která v období normalizace hrála v oblasti folku význačnou roli. Vladimír Merta je zpěvák, který období let 1968–1989 strávil v ČSSR, oproti tomu Jaroslav Hutka byl nucen emigrovat do zahraničí, a právě tento aspekt se odrazil v jeho textech. Tito umělci představují určité protiklady, na jejichž textech jsou zjevné obsahové i formální kontrasty způsobené rozdílnými přístupy k předávání informací a uměleckému sdělení vůbec. Mnozí jiní představitele Šafránu se svojí textovou tvorbou pohybují někde na pomyslné lince mezi jedním extrémem, představovaným Mertou, a druhým extrémem, představovaným Hutkou. Analýza textů písní obou písničkářů tak v celistvosti nabízí ukázkou toho, jakým způsobem se dalo tvořit a jakou tvůrčí rozmanitost folk umožňoval jednotlivým folkovým představitelům.

## 4.1. Vladimír Merta

Vladimír Merta (nar. 20. 1. 1946) je jedním z předních představitelů první folkové generace. Jeho folková činnost je spjata především s Československem, neboť byl jedním z písničkářů, kteří se rozhodli v období normalizace setrvat v ČSSR. Patří mezi velmi hudebně nadané písničkáře. Je jedním z mála folkařů, který bravurně zvládá hru na kytaru.<sup>73</sup> Hudebnímu vzdělání věnoval značnou část svého života. Vyjma dvou let kytarového vzdělávání na lidové škole umění a dalších dvou let hry na flétnu na „jazzové konzervatoři“ se věnoval především samostudiu.<sup>74</sup> Díky svému hudebnímu nadání byl oblíbený nejen u hudebních znalců a kritiků. Mimo to, že byl skvělým hráčem na kytaru, byl i výborným poetou a atmosféra jeho koncertů byla vždy podtržena jeho pohotovostí a humorem.<sup>75</sup>

Svoji první desku *Ballades de Prague* vydal v Paříži roku 1969.<sup>76</sup> Sám Merta zmiňuje, že díky této zkušenosti získal větší popularitu u českého publika, a tím došlo i k nastartování jeho hudební kariéry. Přestože se nikdy nepovažoval za zpěváka lidových písní a na svých koncertech tyto písně nezpíval, na desce z Francie můžeme některé české lidové texty zaslechnout. Sám Merta zmiňuje: „Stydím se zpívat lidové písničky, ale potřebuju je zpívat, dokonce mě to zachránilo: v Paříži jsem jako úplný začátečník na své první desce *Balady z Prahy* zahrál čtyři lidovky, protože jsem neměl připraveno dost vlastních písní.“<sup>77</sup> Kvůli důsledkům Pražského jara byla situace po roce 1968 pro písničkáře nepříznivá, a proto i Merta, který se dá považovat spíše za samostatného a nezávislého člověka, byl z existenčních důvodů nucen začít spolupracovat s dalšími folkaři. Merta se tedy přidal ke skupině Tyjátr písničkářů.<sup>78</sup> Po rozpadu tohoto spolku se připojil do uskupení písničkářů Šafrán, které se stalo součástí jeho uměleckého života až do roku 1978.<sup>79</sup> Mertova tvorba a celkově jeho postoj v rámci ostatních folkařů se dá shrnout slovy Karla Plíhala: „Dělá si svoje, celý život, ať dobře, nebo blbě, sám si do toho šlape, sám si to žehlí... Měl měřítko jen

---

<sup>73</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 182.

<sup>74</sup> Prokeš, Josef. *Nebýt stádem Hamletů*. (Brno, 1994). 66.

<sup>75</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 20.

<sup>76</sup> Zárbynický, Stanislav. *Narozen v Čechách*. (ARTeM, 1992). 17.

<sup>77</sup> Prokeš. *Nebýt stádem Hamletů*, 18.

<sup>78</sup> Houda. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*, 30.

<sup>79</sup> „Historie Šafránu“, *Fosil magazín*, č. 9, 15. 6. 1991. Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/fos9.htm>

sám v sobě... Merta nebyl levný, nikdy nebyl lidový, a takoví písničkáři to mají vždycky těžší.“<sup>80</sup>

V době, kdy se Merta stal součástí Šafránu, pozměnil i svoji písňovou tvorbu, kdy do textů vkládal silné pocity, skrze které se mohli posluchači s jeho dílem ztotožnit.<sup>81</sup> Přestože v rámci Šafránu od roku 1973 začal kvůli zachování licence a možnosti hrát za honorář vystupovat jako lidový hudebník, pokračoval především ve zpívání své vlastní tvorby a nikoli v interpretování lidových textů, jako tomu bylo například u Jaroslava Hutky.<sup>82</sup> Mertův zájem nebyl hrát na velkých festivalech. Zaměřoval se spíše na menší kluby a toužil vydávat desky.<sup>83</sup> Po odchodu některých folkových zpěváků do emigrace bylo v roce 1980 i Mertovi nabídnuto vystěhování do zahraničí. Přestože se Merta rozhodl zůstat, jeho umělecká činnost stále pokračovala, a i přes omezené možnosti nadále psal a zpíval nové písně.<sup>84</sup> Paradoxně díky určitému puncu „zakázanosti“ získal ještě větší popularitu u publika a jeho koncerty bývaly vyprodané. Představitelé StB v dobových spisech zmiňují, že Vladimír Merta „na publikum působí tím, že dělá uměleckou satiru, čímž riskuje svoji existencí.“<sup>85</sup> Přestože byl bedlivě sledován a neměl uměleckou licenci, vystupoval i nadále na celém území ČSSR. Koncertoval však jen jako amatérský hráč, nebo hostoval některým kapelám, tudíž oficiálně nepobíral za svoji činnost žádné peníze.<sup>86</sup> Své umělecké schopnosti dále uplatňoval vyučováním hry na kytaru a foukací harmoniku.

V prosinci roku 1982 byl Merta zařazen StB do programu Asanace.<sup>87</sup> Díky podrobným spisům StB víme, že byl představiteli moci vnímán jako pozitivně angažovaný písničkář, který „střídá skladby lyrického charakteru s filozofickými baladami a satirickými popěvky, zaměřenými na různé nešvary. V současné době se ve svých textech temperamentně vypořádává i s tou částí dnešní mládeže, která přejímá své životní cíle od západní mládeže a zhlíží se zcela falešně v její životní filozofii.“<sup>88</sup> V roce 1988 se Merta vlivem uvolňování systému opět mohl objevit na Portě. V jeho následném vystupování mu velmi napomohla předchozí činnost.

---

<sup>80</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 20.

<sup>81</sup> Vondrák. *Legends of folk & country*, 108.

<sup>82</sup> Houda, Přemysl. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*. (Praha: Galén, 2008). 38–40.

<sup>83</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 20.

Vlasák, Vladimír. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. (Řitka: Daranus. 2008). 57.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 126–129.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 126.



Vladimíru Mertovi se „zúročilo dvacet předchozích let počatých Šafránem a Mertovou první deskou *Ballades de Prague*, během nichž písničkář hrál i nehrál na domácí scéně. Sama Mertova existence, jeho vliv i písně, stejně jako tichem křičící pauzy, to vše se sečetlo v mocnou sílu.“<sup>89</sup> Folk se v této době stává mnohem více svobodnější. Proměna dobové situace se odrazila například i v tom, že byl Merta vyhlášen za pátého nejlepšího zpěváka ČSSR.<sup>90</sup> V revolučním roce 1989 Mertovi vyšly další dvě desky.<sup>91</sup> Doba pro hudební vystupování byla velmi příznivá. Asi nejvýznamnější událostí v Mertově hudebním životě toho roku bylo společné vystupování s Joan Baez, která navštívila festival Bratislavská lyra.<sup>92</sup> Mertův význam spočívá mimo jiné i v tom, že „byl jediný z klíčových členů Šafránu, který zažil celou éru moderního folku na domácí scéně.“<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 256.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 265.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 274.

<sup>92</sup> Zárbynický. *Narozen v Čechách*. 392–398.

<sup>93</sup> Vlasák. *Folkari: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 275–277.

#### 4.1.1. Výběr textů a metoda práce

Udělat si ucelenou představu o hudebních textech Vladimíra Merty je nesnadný úkol. Jeho tvorba dalece přesahuje tvorbu většiny českých folkových autorů působících v období normalizace na území ČSSR i v emigraci. Celkový rozsah Mertovy tvorby je doposud neznámý. Existují dvě hlavní publikace obsahující přibližný soubor jeho textů. První je kniha *Vladimír Merta: Narozen v Čechách*,<sup>94</sup> kde najdeme texty z let 1967–1989 uspořádané Stanislavem Zárybnickým. Vzhledem k tomu, že jeho písně se k širšímu publiku dostávaly až s výrazným časovým odstupem od přesného data napsání, stávají se Mertovy texty komplikovanějším materiálem k seřazení, než se na první pohled může zdát. Tato publikace u většiny textů písní uvádí i rok jejich vzniku. Oproti tomu nejrozsáhlejší a nejnovější soubor jeho textů, který byl vydán roce 2013 pod názvem *Vladimír Merta: Mimo čas: Texty písní*,<sup>95</sup> dataci textů zcela vypouští. Jako důvod absence dat vzniku textů Lubomír Houdek a Jan Šulc v editační poznámce knihy udávají nemožnost dohledatelnosti přesných datací. Poukazují také na to, že texty v souboru vydaném Stanislavem Zárybnickým jsou mnohdy nesprávně datovány a dají se tedy považovat jen za data orientační.<sup>96</sup> Přestože se v případě knihy *Vladimír Merta: Mimo čas: Texty písní* jedná o obsáhlou publikaci, nejde o soubor veškerých textů. Jak jsme již zmínili, Mertova tvorba je velmi specifická svojí rozsáhlostí a praktickou nemožností dohledat přesný počet písňových textů. Je zapotřebí mít stále na paměti, že většina písní existuje v mnoha textových variantách, a proto není možné ani v jedné z publikací veškeré tyto varianty obsáhnout. Pokud bychom však přece jen chtěli pracovat s nějakými konkrétními čísly, pro tuto chvíli asi nejpresnější publikací je právě kniha Lubomíra Houdka. Podle této publikace přibližný počet textů celkové tvorby Vladimíra Merty od roku 1966 do roku 2013 činí 459 písní.

Jelikož ze samotného období normalizace pochází velké množství textů a jejich analýza by byla vhodná spíše pro samostatnou práci většího rozsahu, než je tato bakalářská práce, rozhodli jsme se pro analýzu využít primárně jeho LP desek, které oficiálně vyšly ve zmíněném období. Jedná se o desky *Ballades de Prague, Pravda o Marii, P.S., Vladimír Merta 1* a *Vladimír Merta 2*. Do analýzy jsme se rozhodli zařadit také texty oficiálně vydané na EP *Vybraná slova*, a to pro výjimečnou práci se

---

<sup>94</sup> Zárybnický, Stanislav. *Narozen v Čechách*. (ARTeM, 1992).

<sup>95</sup> Houdek, Lubomír. *Vladimír Merta: Mimo čas: Texty písní*. (Praha: Galén, 2013).

<sup>96</sup> *Ibid.*, 975.

jazykovým materiálem, kterou na této nahrávce Merta předvádí. Některé jeho významné texty, které odrážely politické problémy doby, na oficiálně vydaných nahrávkách nenajdeme. Rozhodli jsme se proto udělat výjimky a zařadit do analýzy i pár textů mimo již zmíněné desky. Za stěžejní zdroje analyzovaných textů však považujeme Mertovy oficiálně vydaná alba.

Právě proto, že v Mertově případě je velmi náročné najít jednu podobu textu, neboť své písně přepisoval a upravoval, texty na oficiálně vydaných LP deskách bereme jako jedinou možnou stabilní textovou podobu. V případě dodatečných analyzovaných písní, které se na žádné z desek nenacházejí, a formy zápisů textů z LP desek využíváme publikaci *Vladimír Merta: Narozen v Čechách*.<sup>97</sup> Jelikož sám Vladimír Merta upřednostňuje zápis vlastních písní tzv. na osu, bude i v této práci využívána tato forma. Přestože přesná data vzniku písní nejsou zcela známá, používám orientační data použitá Zárybnickým právě v této publikaci. V návaznosti na autorův tvůrčí vývoj je zapotřebí mít stále na paměti, že většina písní existuje v mnoha textových variantách. Tyto varianty mohou být přesným dokladem autorského odstupu od již dříve napsaného textu. Například píseň *Pomeranče Hieronyma Bosche*, v níž Merta v roce 1969 zpívá „nemyslel na to, jak ho jednou všechno unaví“, se o několik let později změní na „nemyslel na to, jak ho jeho vlastní dokonalost unaví“. Právě tato proměnlivost může být jasným důkazem písničkářova nadhledu a objektivnějšího vidění světa, které přináší až životní zkušenost. Improvizace a úpravy textů byly pro Mertu typické.

Již v roce 1968 Merta debutoval svým prvním albem *Ballades de Prague*, které nahrál při svém působení v Paříži. Na tomto albu můžeme jasně slyšet vliv tvorby Boba Dylana na osobitou podobu Mertových písní. Dylanův vliv na české hudební prostředí byl zásadní, a to nejen pro folk obecně, ale také pro Mertovu tvorbu. Při poslechu jedné z písní alba *Ballades de Prague Dlouho se mi zdá* se při přechodových pasážích a hrou na foukací harmoniku celá píseň zdá být až aluzí na Dylanovy hity, namátkou zmiňme alespoň píseň *The Times They Are A Changin'*, v níž se právě tento instrumentální prvek výrazně objevuje. Ačkoliv je tato Mertova spojitost s Dylanem patrná především díky zvukové stránce písní, bylo by bláhové si myslet, že texty jistou podobnost nenabízejí. Pokud se vrátíme o pár let zpět v čase a vzpomeneme si na rozsáhlou diskuzi ohledně toho, zda je správné Bobu Dylanovi

---

<sup>97</sup> Zárybnický. *Narozen v Čechách*.

udělit Nobelovu cenu za literaturu, či nikoliv, silným argumentem pro její udělení byl fakt, že i přes to, že Dylan prakticky nikdy nevytvořil literární dílo, ale pouze texty, které svou váhu získaly až svým zhudebněním, vykazovala jeho textařská tvorba lyrické rysy, které vidáme skutečně spíše u uznávaných básníků nežli populárních hudebníků. Merta je v tomto případě obdobným umělcem. Nechceme fabulovat nad myšlenkami, zda Merta od Dylana čerpal konkrétní motivy, způsob frázování či práci se stylem textu jako takovým, jako spíše poukázat na to, že je Merta stejně jako Dylan spíše básníkem než textařem, což se projevuje i na nejrůznějších způsobech práce s výstavbou textu. V tomto prvním albu je také zřetelné, že přestože Merta nebyl folkařem podobným Hutkovi v jeho přejímání folklorních písní, neměl k folkloru daleko. Autor to sám dokumentuje slovy: „*Stydím se zpívat lidové písničky, ale potřebuju je zpívat...*“<sup>98</sup> Folklorní písně na tomto albu však nijak neovlivnily naši analýzu, stejně tak jako do analýzy nebyly zahrnuty jakékoliv jiné texty, které, byť byly zpívány Mertou (či dokonce vydány př. MC *Struny ve větru*, kde autor zhudebnil texty některých básnických velikánů), nebyly jím bezprostředně napsány, a tím neprozrazují nic z Mertovy poetiky. Umožňují nám však nahlédnout na to, jaký vztah Merta k těmto oblastem měl. Jak si níže rozebereme, zejména poezie některých básníků byla inspirací pro jeho vlastní tvorbu. Dokladem jeho zálibení v poezii, ale také potvrzením, že skutečně oplýval básnickým citem pro jazyk a imaginaci, je celá řada písní. Z alba *Ballades de Prague* byla analyzována pouze polovina písní (4), druhou polovinu totiž tvoří písně lidové.

Dalším analyzovaným albem byla deska *Pravda o Marii* vydaná v roce 1970. Na této desce se nachází celkem devět autorských písní včetně písní *Písmenková láska* a *Zem voní dřevem*, které byly v roce 1975 znovu vydány na samostatné SP desce. Na následující LP desku si musel Merta počkat téměř deset let. Deska *P.S.* mu vyšla v roce 1978 a obsahovala deset písní s neobvyklým doprovodem. Mimo klasické schéma, kdy Vladimír Merta doprovází své texty na foukací harmoniku a kytaru, se na tomto albu objevují doprovody v podobě houslí, cembala a dalších hudebních nástrojů. Nezvyklé doprovody prováděli nejen hostující hudebníci, ale také sám Merta. Z důvodu složité politické situace nebylo Mertovi na dlouhou dobu umožněno oficiálně své písně vydávat. Ke změně došlo až s příchodem roku 1988, kdy mu bylo vydáno alespoň EP *Vybraná slova*. Na této desce se nachází písně pro Mertu ne příliš

---

<sup>98</sup> Prokeš. *Nebýt stádem Hamletů*, 18.

obvyklé, na druhou stranu však v sobě rysy Mertovy poetiky jednoznačně nesou. Prozatím okrajově zmiňme píseň *Vybraná slova*, na které skvěle předvedl hravost, se kterou dokáže mistrně zacházet se slovy. S desetiletým odstupem od poslední LP desky se Mertovi podařilo vydat hned dvě alba najednou nazvané *Vladimír Merta 1* a *Vladimír Merta 2*. Tyto desky obsahují směs nejoblíbenějších Mertových písní.

## 4.1.2. Poetika Vladimíra Merty

Merta, jakožto autor režimem zakazovaný, pro posluchače představoval a stále představuje umělce misícího ve svých textech prvky boje s bezprávím, totalitou a jisté občanské revolty s častokrát velmi poetickými písněmi oplývajícími lehkou melancholií, pozitivitou a až romantickými vyznáními. Tyto dva póly Merta využívá zdá se nahodile, díky tomu však lze jeho poetiku lépe a detailněji charakterizovat jako mnohvrstevnatý celek.

### 4.1.2.1. Formální stránka

Zápis textů Vladimíra Merty jsou typické nestálou formou. Dělení písně do slok je v Mertově případě často zavádějící. Ve většině případů jsou písně jakýmsi volným jednolitým proudem, skrze který Merta vypráví nějaký příběh či předává poselství. Formu takto vystavěné písně Merta udává až samotným zhudebněním textu. Díky jeho rytmickému kytarovému doprovodu je možné nastolit v textu řád a pochopit rozdělení do „slok“. Takovýto zápis písní si ve své knize zvolil Stanislav Zárybnický, kdy vytvořil sloky podle hudebního přednesu Vladimíra Merty.

Příklad z písně *Kytice času* podle zápisu Stanislava Zárybnického:

*Jaro*  
*léto*  
*podzim je tady*  
*listí letí větrem jako klobouky*  
*hozené někam do zahrady*  
*Vánoční nálada rozdává zdarma lakmusové papírky*  
*Děti si lepí kytice času z nálepek na sirky*

Jiný typ zápisu, který by nebyl vytvořen podle rytmiky zpěvu, by vypadal následovně:

*Jaro, léto, podzim je tady*  
*listí letí větrem jako klobouky hozené někam do zahrady*  
*Vánoční nálada rozdává zdarma lakmusové papírky*  
*Děti si lepí kytice času z nálepek na sirky*

Pro zápis Mertových písní se vzhledem k rytmice textu zdá Houlův styl zápisu nejvhodnější, a proto se v této analýze všechny zkoumané prvky budou odvíjet od této psané podoby. Jestliže se budeme držet stanoveného schématu zápisu, dojdeme ke zjištění, že Merta často mění veršovou skladbu slok v průběhu písně. Rozložení textu do slok je tedy v Mertově případě náročný úkol. Například text *III. Perníková válka* má první dvě sloky čtyřveršové a další dvě pětiveršové, píseň *Malá Julie* je tvořena dvěma slokami šestiveršovými, dvěma pětiveršovými, dvěma čtyřveršovými a závěrečná sloka je opět pětiverší. V takto zapsaných Mertových textech je téměř nemožné nalézt pravidelnost veršové výstavby a zjistit, jaký počet veršů ve sloce je pro něj dominantní/typický. V mnoha případech (např. *Malá Julie*) se nedá jednoznačně hovořit o verších, neboť v zápisu jsou tvořeny třeba jen jedním slovem. I na této skutečnosti je zřejmé, že přestože mají Mertovy písně některé básnické aspekty, jsou jeho texty naprosto neoddělitelné od hudební složky písně, neboť v tomto případě je velmi důležitá hudební podoba textu.

Stejně tak jak problematické je nalézt jednotnou podobu textu v rozdělení do slok, je to i s výstavbou veršů. Mertova častá improvizace a možná snad až sebevědomá jistota v tom, co dělá, se odráží právě v jejich kompozici. Velmi často ve svých textech využívá různé délky jednotlivých veršů (např. *Pomeranče Hieronyma Bosche, Kecy*). Texty svou kompozicí připomínají až básnický volný verš častokrát zakončený pointou. Například v písni *III. Perníková válka* verše „Každý si z nich mohl vybrat všechno co si mohl přát / A místo toho svůj život zpátky dát“ sděluje posluchači, že vše v životě něco stojí. Objevují se však i písně jako *Vybraná slova* či *Harmonie*, které závěrečnou pointu neobsahují.

Volba názvů Mertových písní se dá rozdělit do tří variant. V drtivé většině jsou názvy odvozeny od veršů zmíněných v závěrečné části písně (např. *Konec Experimentu, Bohyně zítra, Pozitří, Staré dopisy*). Častokrát se však objevují i písně, ve kterých název předurčí často opakované pasáže v písni (např. *Antabus blues, Harmonie, Harmonie, Pravda je omamné květina, Galina*). Třetí způsob, jakým jsou Mertovy texty pojmenovávány, není jednoznačně definovatelný. Zajímavým názvem písně je například pojmenování *Armády noci*. Tato píseň měla totiž původně název *Královna noci*, který by odpovídal druhému způsobu, jakým Merta názvy volil, avšak po poslechnutí písně je zřejmé, že název *Armády noci* je adekvátní k obsahové stránce textu, a pravděpodobně proto Merta vyhodnotil tento název jako vhodnější. Další příklady názvu písně odkazující přímo na obsah jsou *Vybraná slova, Pravda o Marii*,

*Video 2000* aj. Objevují se však i písně, u nichž nelze jednoznačně odvodit důvod volby názvů, například *Dobrodruh*, *Nebylo mrtvých a není raněných*, *Půlnoční*.

Velmi typickým prvkem Mertových písní je praktická neexistence refrénu. Absence refrénu je viditelná například v písních *Dobrodruh*, *Vybraná slova*, *Měšťák a Maestro* aj. Všechny tyto písně mají společné to, že mají podobu příběhu. V mnoha svých textech jako element doplující tuto složku využívá Merta opakování téhož verše. Mnohdy se tak děje v průběhu textu, kdy je Mertovým záměrem zdůraznit některé stěžejní pasáže textu. Zopakováním verše na tyto pasáže sice upozorní, ale nedojde k zásadnímu narušení příběhu písně, jako by tomu bylo u vloženého refrénu. Častokrát se v celém textu písně nedá určit s jakou pravidelností jsou jednotlivé pasáže vybírány. Jako příklad uvádíme píseň *Na dluh Bulatu Okudžavovi*, kde se opakují verše „bylo nám líto jak oba rychle stárneme“ (tento verš se nachází v třetí sloce), „a já za tebou mával, jak nejveseleji dovedu“ (ve sloce sedmé), „napůl dospělí a napůl jejich vlastní děti“ (ve sloce osmé). Z rozložení jednotlivých veršů můžeme vidět, že je zřejmá častá absence pravidelnosti. Podobně je to i v písni *Zem voní dřevem*, kde se opakuje pasáž „voní čerstvě rozdrčeným dřevem“ a pak až závěrečný verš na konci „zem voněla dřevem“. V některých textech se Merta rozhodne opakovat hned celé rozsáhlejší pasáže. Několikaveršová repetice se objevuje v písni *Dlouho se mi zdá*: „zabloudil jsem lhostejností / nevím, jak najít cesty zpět / jmenuju se po tátovi / je mi dvacet let“, „že jako malé pimprle / do svojí velké škatule / aspoň na chvíli budu chtít chytit vítr“. Kromě nepravidelných podob repetice se objevují i texty dodržující pravidelnost, jedná se však spíše o výjimky. Příkladem je píseň *K pětadvaceti*, která svojí celkovou strukturou připomíná velmi pravidelný text o čtyřech čtyřveršových slokách, ve kterých se vždy dva poslední verše opakují. Dokonce i strofická výstavba je pravidelná. *K pětadvaceti* je tedy v rámci Mertovy tvorby skutečně neobvyklou písní. Kromě již zmíněných repetice v průběhu textu je pro Mertu typičtější prvek využívání repetice až v závěrečné části textu. Jedná se opakování celé poslední sloky (*Meziměsto*), několika veršů (*Praha magická*, *Chytit chytit vítr*, *Mezi dvěma dopisy*), či jen jednoho verše (*Bohyně zítra*, *Obrázky v kartách*, *Staré dopisy*). Repeticí závěrečné pasáže textu dává důraz na pointu, kterou zpravidla odhalí právě až v závěrečné části textu (*Armády noci*, *Být v černém*).

Přestože je pro Mertovu tvorbu typická absence refrénu, objevují se výjimečně i texty, ve kterých se refrén objevuje. Příkladem jsou písně *Video 2000*, *Harmonie*, *Antabus blues*, *Dezertér*, *Nebud' nikdy sám*. Také se u něj projevuje opakování (nikoliv



repetice) některých veršů v průběhu písně. Verše jsou však v mnoha případech uvedeny s mírnou obměnou. Jako příklad uvádíme píseň *III. Perníková válka*. V této písni nalezneme verše „Zdá se, že začíná III. perníková válka“, „Tak začíná III. perníková válka“, „Tak začala III. perníková válka“. V případě písně *Být v černém* se jedná o variované opakování verše „Kdo pláče, zaprodal se lásce / to napadlo tebe“, které pak můžeme vidět v obměně „Kdo pláče, ten to neví / to napadlo tebe“, „Kdo pláče vysmívá se lásce / to napadlo tebe“.

V jednotlivých písničkách se téměř nevyskytují rýmy, popřípadě se objevují spíše nahodile. Jiné písně zase mají přesnou rytmickou stavbu, jedná se však spíše výjimky (např. *Praha magická*, *Omamná květina pravdy*, *Meziměsto*). Rytmus a rýmy se nejvíce uplatňují v refrénu, jestliže jej píseň má. Jako příklad můžeme uvést alespoň refrén z písně *Nebud' nikdy sám*.

*Život je marná legenda,  
která se rychle vytrácí  
vlak nikde nestaví a jede dál  
v dešti hrajou tuláci  
ubal si z mojí písně cigáro  
na tabák ti taky dám  
típni ho, až ti oheň spálí rty  
a nebud' nikdy sám*

*Nebud' nikdy sám* (LP *Vladimír Merta 2*, 1978)

Na této ukázce můžeme jasně vidět, že se zde nachází pravidelná rýmovaná struktura. Přestože se jedná o rým, který je ob jeden verš, v Mertově tvorbě se dá takto rýmovaný text považovat za text s velmi pravidelnou strukturou.

Častým prvkem objevujícím se v Mertových písničkách jsou řečnické otázky. Pár příkladů: *Kecy* „Proč nečtete princí“, *Začouzené sklíčko* „Jak je velký?“ *Noc a den* „Kam chodí den, když obloha setmí?“. Písní obzvláště bohatou na řečnické otázky je *Antabus blues*, píseň *Pozítří* oproti tomu v posledním verši obsahuje název celé písně („Kolik nás bude pozítří?“). Tyto řečnické otázky mnohdy nabízejí posluchači možnost k zamyšlení, samostatnému rozvoji myšlenky písně a jejímu zodpovězení. Častokrát se však objeví i otázky, které jsou Mertou zodpovězeny přímo. Jako příklad můžeme uvést píseň *Odkud? Odsud*, která má otázku přímo v názvu, nebo píseň

*Půlnoční*, ve které otázka zabírá celé dva verše („Na co myslí zapomenutý básník z venkova / v úvahách o volném pádu v sedmém patře nájemného domu?“) a stejný počet veršů zabírá i odpověď („Na malichernou netečnost oranžových poštovních schránek / Na vykřičené reklamy a přeplněné sudy nečasu“). Píseň *Dezertér* je vedle toho vystavěna na okamžité návaznosti otázky a odpovědi („Padneme my – anebo oni? / Já...já...já! / Hned – anebo až poslední den války? / Kdoví!“). Kromě kladení otázek jsou časté také apostrofy například „Jano! Jano! Jano!“ ve stejnojmenné písni, které se často opakovaly třikrát za sebou, čímž ještě více zdůrazňují svoji funkci. Vložené emoční zaujetí při zpěvu, které je pomocí apostrof vytvářeno, vede k podněcování hlubokého významu písně, čímž se jen potvrzuje Mertova mistrná schopnost práce s jazykem, která se mimo jiné projevuje také tím, že je Merta schopen konkrétní jazykové prostředky užít na tom nejvhodnějším místě, aby vždy zasáhl posluchačovu fantazii. Jeho texty jsou pestré nejrůznějším využíváním básnických tropů a figur. Typické je zapracovávání metafor, metonymie či hyperboly, v textech se také objevují oxymóra (*Praha magická*: „Nepřekřičíš hluk němoty“), Mertovy texty jsou navíc na poetičnosti a básnické imaginaci přímo vystavěny (*Pravda o Marii*: „bosýma nohama hladil kamenitou zem“). Merta je velmi lingvisticky schopným písničkářem a dokonalou ukázkou jeho hry s jazykem a jazykového citu je píseň *Vybraná slova*. Také často využívá velmi honosných slov, které dávají písním vznešený charakter a posouvají je právě na pomezí básnického díla a klasické písně.

Stejně tak jako mnoho dalších folkových zpěváků využívá i Merta ve svých písních deminutiva (*Staré dopisy*: „plakal, chlapeček v mamčině klíně, zobáčky, oříšky“, *Velký dětský orloj – Noc*: „strojek, prádýlko“, *Video 2000*: „lodičky“). Používá také hovorový jazyk (*Staré dopisy*: „čurat“, *Bohyně zítra*: „činžáků“), ale celkově jeho texty zní spíše jako poetický spisovný text vysoké literatury. Naopak vulgarismy se v Mertových textech objevují velmi zřídka.

#### **4.1.2.2. Obsahová stránka**

Merta se ve svých písních zaměřuje na pár úzkých tematických okruhů. Tématem, kterým se zabýval snad nejčastěji, bylo téma lásky a sebeuvědomování. Ideálním příkladem textu zaměřeného na téma lásky je píseň *Staré dopisy*, ve které autor popisuje příběh o seznámení dvou milenců v prostředí kina. Mísí příběh promítaného filmu (pohádka o Popelce) s celou milostnou událostí.

*Beru tě za ruku Popelko z první řady  
a vím, že nebudeš první ani poslední  
cítím dech školáčků za mými zády  
a na plátně se zatím pomalu rozední*

*Staré dopisy (LP P.S., 1975)*

Také téma politiky se v Mertových písních několikrát objevilo. Někdy byla píseň spíše metaforickým vyobrazením (v písni *Na dluh Bulatu Okudžavovi* sice zpívá o sovětském básníkovi, avšak verše jako „mluvíme jeden o druhém o vládě o umělcích / jako vodku a pivo mícháme válku s mírem“ odkazují na politický podtext díla), ale mnohdy se jednalo o mnohem průhlednější podobu toho, o čem psal. Mnoho písní se tedy týkalo aktuálního dění, jako bylo upálení Jana Palacha v roce 1969 v písni *Nebylo mrtvých a není raněných*, ve které Merta zcela nezastřeně hovoří o daném téma.

*Netrpělivé náměstí s koněm  
Dům potravin utopený v poplivaných zdech  
Postava oděná v ohni  
Planoucí anděl spásy  
...  
Pochodeň číslo jedna  
Odvolej od sebe oheň  
Nebylo mrtvých a není raněných (LP Pravda o Marii, 1970)*

Dalším z témat, které Merta ve svých textech využil, byly události okolo Charty 77. Například píseň *Bratrství jediného podpisu*, která již samotným názvem na událost implicitně odkazuje.

*Sklonění pod smutkem jak nad knihou  
Jedli jed z větrosnubných květin  
Na stránkách vítr voněl azbukou  
Podobní vzácným ptákům  
v klecích*

*Bratrství jediného podpisu (1978)*

Přítomná je i kritika tehdejšího režimu. Například v písni *Madona decibella* je tato politická nespokojenost spojena s kritikou úpadku společnosti jako celku. Svými texty se Merta snaží bojovat za svobodu a pravdu. Dokonce píše i písně zmiňující se o ceně pravdy a nutnosti odvahy k jejímu poznání. Příkladem takové písně je text *Omamná květina pravdy*, v níž pomocí metafory na obrazu „zrajičích jablek, co v ústech trpce bolí“ objasňuje, jak je pravda bolestivá, ale přesto je tato bolest lepší než žít v nevědomosti.

*Listy poznání padají z ráje tiše do klína*

*Jablka zrají a v ústech trpce bolí*

*Pravda je omamná květina*

*Slabé nezabije a silné nezahojí*

*Omamná květina pravdy* (LP P.S., 1973)

Tematicky se v některých písních Merta zaměřuje na biblické příběhy, které jsou realizovaný celistvě, objevují se jejich význačné motivy nebo se na ně častokrát odkazuje. Příkladem písně, která je celá na biblickém příběhu vystavěna, je píseň *Pravda o Marii*, ve které se Merta snaží interpretovat příběh o Panně Marii. Zdeněk Nešpor se ve své knize *Děkuji za bolest* zmiňuje, že Mertova víra je „svrchovaně pochybující, spíše etická než metafyzická, a tuto etickou rovínu sotva překračující...“<sup>99</sup> Zmíněné písně by tato definice mohla odpovídat, ale z jiných analyzovaných textů se nám nepodařilo potvrdit či vyvrátit Nešporovo tvrzení, neboť v textech námi zkoumaných se náboženské motivy objevovaly jen okrajově (např. *Obrázky v kartách* „Čtyři apokalyptičtí jezdci“, *Odkud? Odsud* „Maria utíkala s oslíkem a Jezulátkem“). V návaznosti na píseň *Pravda o Marii* je třeba zmínit motiv ženy, který je v Mertových písních velmi častý. Jedná se buďto o texty, které jsou zpívány ženě (*Mezi dvěma dopisy*, *Armády noci*), nebo texty vyprávějící a zmiňující se o ženské postavě (*Kocovina*, *Každý večer*). Ženská motivika je zřejmá již z některých Mertových názvů písní (např. *Madona Decibella*, *Bohyně zítra*, *Malá Julie*, *Jano! Jano! Jano!*). Nejčastěji se ženský motiv objevuje právě v písních pojednávajících o lásce.

---

<sup>99</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 156.

*Stuhou do vlasů svázala svůj stín ve výklenku  
a pod polštář si schovala bílou halenku  
zívla a rozvázala si tkaničky,  
které jí k tělu poutaly dětské šatičky*

*Do okna nahlédl v běhu večera a smrákání  
Zbledla a celá zbělala mým hledáním  
Zdálo se mi, že s ní vstupuji do řeky  
A voda se vlní našimi dotyky*

*Internát (LP P.S., 1970)*

Dalším častým motivem je problematika básnictví, literatury a umění jako takového. Inspirace básnickými texty je patrná zejména v poetičnosti Mertových textů. Ve svých textech taktéž, jak již bylo zmíněno v části týkající se jazykové stránky jeho textů, často používá výrazy, které odkazují na literaturu nebo s ní alespoň nějakým způsobem souvisejí. Lyrický subjekt sám sebe v mnoha případech nazývá básníkem. Merta často zpívá o básnických atributech či básnické smrti, která může metaforicky symbolizovat Mertův zákaz koncertování a tvorby (např. *Na kávu, likér a kousek slova*). Výraznějším prvkem je Mertovo přímé odkazování na konkrétní básníky. Například v písni *K pětadvaceti* zmiňuje básníka Morgensterna ve verši „ručně psaná básnička od Morgensterna“, v písni *Na dluh Bulatu Okudžavovi* pak používá jméno básníka přímo v názvu. Z rejstříku autorů, které ve svých textech zmiňuje nebo z nichž čerpá, je patrná jeho rozsáhlá znalost básnického prostředí, která zahrnuje francouzské, ruské, německé, české i mnohé další básníky. Vedle MC *Struny ve větru*, kde některé básně svých oblíbenců zhudebnil, se básnické odkazy nacházejí i v námi zkoumaných textech. V písni *Pozitíří* Merta dokonce využil motivy z Nezvalova básnického díla *Edison*. Z písni lze vysledovat určité Mertovo ztotožnění s Nezvalovým textem, když zmiňuje „myslím si asi to co ty“. Lyrický subjekt v písni prochází stejnou trasou (most Legií), která se nachází i na počátku Nezvalovy básně. Mertovy verše „Hodiny skáčí dolů z orloje / odbíjí osamělé šlápoty“ jsou navíc jasnou obměnou Nezvalova verše „z Hradčanského domu bilo dvanáct právě“.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Nezval, Vítězslav. *Básně noci: Edison*. (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959). 94.

Literatura však nebyl jediný umělecký obor, kterým se Merta ve svých dílech inspiroval a jehož dílčí složky využil ve svých textech. Literatura pro něj sice byla primární, zaměřoval se však i na další inspirační zdroje, zejména na klasickou hudbu, mimo jiné na Franze Schuberta. Jasným příkladem tohoto obdivu k Schubertovi je píseň *Měšťák a Maestro*. Toto dílo nejenže dokazuje Mertovu znalost hudební historie („*Ach Maestro / Já nevěděl, že umíráte / vždyť jste mi slíbil / dokončit / Nedokončenou*“), ale v rámci interpretování této písně použil pro folk velmi netypickou formu zpěvu – sprechgesang. Tato neobvyklá píseň svojí zpěvností skvěle zapadá do podoby celého alba, které více než jeho jiné desky klade velký důraz na kvalitu hudební složky. Motivy odkazující na výtvarné umění se objevují hned na jeho prvním albu *Ballades de Prague* v písni *Pomeranče Hieronyma Bosche*. Hieronymus Bosch se dá považovat za umělce specifického zobrazováním lidských hříchů a morální úpadek světa. Ve verších „a řekl jsem Hieronyme jsem sám / jak je to dlouho co jsi tohle maloval / -já v něm umírám“ Merta s velkou pravděpodobností na tento úpadek odkazuje. Stejně jako v Boschových malbách hrála hluboce promyšlená symbolika velkou roli i Merta se symbolice věnoval. Jako příklad můžeme uvést píseň *Internát*, ve které se objevuje barevná symbolika halenek. Ve verši „Pod polštář si schovala bílou halenku“ poukazuje Merta na vzdání se dívčího období a následně v druhé polovině písně zmiňuje, že „ze židle sundává růžovou halenku“. V tomto případě je dost pravděpodobné, že růžová barva je obměnou červené, která v symbolice spojené s ženskou postavou představuje dozrání do ženské podoby, ztrátu nevinnosti.

Typickým motivem pro mnohé folkové umělce a neméně pro Mertu byl motiv větru. Tento samostatný motiv je podrobně rozebírám Josefem Prokešem. Vítr ve většině případů symbolizuje lidskou svobodu. Merta jej využívá v písních z počátečních let své tvorby (*Pomeranče Hieronyma Bosche* (1968), *Být v černém* (1969), *Internát* (1970)), nejvýrazněji se pak objevuje v písních *Chytit chytit vítr* a *Básník a vítr*, také spadajících do počátků Mertovy kariéry. Posledními motivy, které bychom chtěli v této části práce zmínit jsou motivy přírodní. Mnohokrát se jedná o zmiňování květin a jiných rostlinných prvků, které mohou být dokladem vědomé či náhodné inspirace z folklorních textů. Tyto motivy ve většině případů opět poukazují na lyrický charakter Mertových písní, který je využíván převážně v písních s milostnou tematikou. Velmi bohaté je na tyto motivy LP *Pravda o Marii*, ze kterého

můžeme jako příklady zmínit písně *Odkud? Odsud, Jano! Jano! Jano!* či *Zem voní dřevem*.

### 4.1.3. Rozbor některých vybraných textů

Pro podrobnější analýzu textů jsme se rozhodli vybrat texty *Vybraná slova*, *Bratrstvo jediného podpisu*, *Pravda o Marii*, *Dlouho se mi zdá*, *Básník a vítr*. Na těchto vybraných textech představíme některé analyzované prvky, o kterých jsme již dříve hovořili, a pokusíme se detailněji představit Mertovu poetiku. Prvním textem, který budeme rozebírat, jsou *Vybraná slova*. Tato píseň je pro Mertovu tvorbu velmi atypická. Píseň totiž neobsahuje žádný příběh či dominantní myšlenku, avšak svou formální strukturou má co nabídnout. Druhý text byl do analýzy zařazen naopak pro svoji významovou stránku. Přestože píseň *Bratrstvo jediného podpisu* nebyla v období normalizace vydána na žádné desce, pro řešení tehdy aktuálního tématu Charty 77 se hodí jako příklad Mertova uchopování politických témat. Pro využívání ženských a náboženských motivů jsme do analýzy vybrali píseň *Pravda o Marii*, na které budeme moci tyto motivy detailněji přiblížit. Důležitým motivem Mertových písní byl také motiv větru. Jelikož se jedná o výrazný motiv z počátků jeho tvorby, budou použity dva texty vytvořené v období před Pražským jarem. Píseň *Dlouho se mi zdá* je však výraznou písní formující Mertovu tvorbu, a proto jsme uznali za důležité tuto píseň rozebrat podrobněji. Druhá píseň s motivem větru je *Básník a vítr*, která se sice nenachází na žádném z alb vydaných v období 1968–1989, ale bude sloužit jako přesnější deklarování Mertovy práce s tímto motivem.

#### 4.1.3.1. Vybraná slova (1984)

Píseň *Vybraná slova* je zajímavá zejména svojí formální stránkou a jazykovou hrou. Z textu je jasně viditelná Mertova hravost, která se ve většině případů objevuje spíše v písních pozitivnějšího charakteru. Jde o text, k jehož výstavbě Merta použil z velké části vyjmenovaných a jim příbuzných slov. Z vyjmenovaných slov nebyly vždy použity všechny zástupná slova daného písmene, navíc je zde úplná absence vyjmenovaných slov po F. Největší část textu tvoří vyjmenovaná slova po B, které zaobírají šest veršů. Hned z počátku textu se Merta zdánlivě snaží o dodržení řady B, (F), L, M, P, S, V, Z, avšak v polovině posledního verše čtvrté sloky („vlastní jméno Pyšely“) se vrací zpět k vyjmenovaným slovům po P, V, M, V a až poté

k vyjmenovaným slovům po Z. Skoro by se dalo říci, že se Merta prvotní pravidelnost rozhodl v posledních dvou slokách účelově přerušit. Toto porušení pravidelnosti je důkazem Mertovy neorganizované hravosti v textu, která svojí nahodilostí podtrhuje jeho osobitý styl. V případě jazykových prostředků se dá říci, že nejvíce využívaným prvkem je aliterace, která se vzhledem k postupnému využívání vyjmenovaných slov jeví jako adekvátní a logická. Patrné je to hned v prvním verši čtvrté sloky: „Pytel pytlík pytlovina pytlák pytlačit“. Merta v písni také využívá vlastních jmen, která nejsou zcela obvyklá v základním souboru vyjmenovaných slov (Pyšely) a taktéž méně známých názvů rostlin (černobýl, kavyl aj.).

Podle Zárybnického je píseň rozdělená do šesti slok, kdy téměř všechny mají čtyřveršovou podobu. Verše mají blízko k sylabickému uspořádání, a tím pádem také k pravidelnému rytmu. Jsou složeny z třinácti až patnácti slabik, tedy nepatrnou odchylkou, která na pravidelnost veršové výstavby jednoznačně poukazuje. Tento znak je tedy v porovnání s mnohými Mertovými texty výjimečný. Přestože Zárybnický text rozdělil do slok, píseň může stejně tak být jednotným plynoucím textem bez nutnosti tohoto rozdělení. Na tomto příkladu písni můžeme vidět, že přestože se v textu občas objeví nějaký rým, je to spíše výjimka podtrhující Mertovu uměleckou nesystematičnost. Vzhledem k povaze textu se zde nedá hovořit o využití refrénu. Ačkoliv je Mertova absence tohoto prvku typická zejména u textů se silným příběhem, který Merta nechce narušovat, v tomto případě se jedná taktéž o absenci jakéhokoliv příběhu. Dá se říci, že jde spíše o experimentální pojetí textu, a proto píseň jako taková nemá žádný hlubší smysl. Merta se nám zde nesnaží sdělit zásadní myšlenku, ale pouze předvádí svoji hravost a um zacházení se slovy. Píseň je tedy určitou deklarací rozmanitosti a víceznačnosti českého jazyka, čímž se v rámci písničkářovy tvorby stává jedinečnou. V první části textu si můžeme povšimnout poměrné pravidelnosti v tvarech jednotlivých slov. Všechny podstatná a přídavná jména jsou užity v nominativu a slovesa v infinitivu. Tato pravidelnost je však v druhé části písni opět porušena projevem nekontrolované hravosti Mertovy tvorby. V textu si tedy můžeme všimnout například tvarů „sýpce“, „výšku“ „zlozvyku“. Je těžké určit, jaký důvod Merta vedl k ustoupení od pravidelné, a přesto hravé formy. Možným důvodem by však mohla být náhlá potřeba text dokončit bez ohledu na pravidelnost, která nepochybně ani nebyla Mertovou prioritou.



#### 4.1.3.2. Bratrstvo jediného podpisu (1978)

Píseň *Bratrstvo jediného podpisu* využíváme pro její obsahovou složkou, respektive tematizování podstatných politických událostí té doby. Jelikož v období normalizace byly písně na téma Charty 77 folkovými zpěváky hojně zpívány, rozhodli jsme se na základě této písně představit, jak toto téma Merta pojímal. Jedná se o skladbu rozdělenou do tří slok. Verše v jednotlivých slokách jsou nepravidelné. Merta ve svých textech velmi zřídka využívá rýmy, a pokud ano, jsou nepravidelně rozmístěny v celé písni. V tomto případě si dokonce můžeme všimnout i částečné rýmové pravidelnosti. Pomyslný rým vždy vytváří první a třetí verš („Knihou / květinou“, „uchovat / podepsat“, „do lisu / podpisu“). Hlavním výrazovým prostředkem, obdobně jako v mnohých jiných textech, jsou pro Mertu metafory. Stejně smýšlejícím lidem však bylo naprosto jasné, jaký význam tyto metafory mají. Například verš „Na stránkách vítr voněl azbukou“ je přímý odkaz na ruskou moc nad ČSSR. Merta prostřednictvím písně podává posluchačům podněty k zamyšlení, je to patrné kupříkladu ve verších „Každý se jednou musí podepsat / Teď ještě kdy / kde / a na čem“, které odkazují na myšlenku, že každý z nás si vybírá, na jakou stranu se postaví, co jsou jeho priority a jakým hodnotám věří. Přestože hovoří o Chartě 77, dává tím mnohem hlubší podnět k zamyšlení i posluchačům, kteří nebyli s Chartou spjati, a právě to je dokladem jeho textové „mnohovrstevnatosti“. Ani v tomto textu se Merta nevyhnul využití řečnické otázky. Otázka „Začátek, nebo konec nadějím?“ má odkazovat na to, zda tentokrát tato událost bude mít vliv na změnu v ČSSR, nebo zda vše dopadne stejně jako Pražské jaro v roce 1968 a lidem se bude vytrácet naděje o lepším životě. Závěrečné verše „V noci mám v ruce strach a tužku / a ve dne ... / nevím ...“ ukazují, jak lyrický subjekt váhá nad tím, zda on sám Chartu podepíše. V mnohých jeho textech „noc“ symbolizuje jakýsi undergroundový svět. Stejný význam motivu noci se objevuje například i v textu písně *Armády noci*. Jak je patrné, v případě *Bratrstva jediného podpisu* se Merta pro zvolení názvu rozhodl použít převzetí verše ze závěrečné části textu.

#### 4.1.3.3. Pravda o Marii (1969)

Text písně *Pravda o Marii* je jedním z rozsáhlejších textů, které Merta napsal. Na její struktuře také můžeme spatřovat nepravidelnou strukturu slok a označit text jako „volný proud příběhu“. Píseň má podobu příběhu, kterou Merta rozložil do veršů

skrže hudební rytmus. Verše nemají jednotnou sylabickou strukturu. Na tomto příkladu písně můžeme vidět další z typických Mertových postupů, a to je „příběhovost“, která má za následek absenci refrénu, který by soudržnost a gradaci příběhu příliš narušoval. Dochází však k repetici posledního verše. Rým se objevuje jen několikrát a naprosto nepravidelně. Zřejmé to je ve třetí sloce, která je téměř celá pravidelně rýmovaná sdruženým rýmem, přestože první dvě sloky rým neobsahují, ve čtvrté sloce se poté rýmy objevují nahodile. Není tedy možné určit jednotnou rytmičskou strukturu písně, neboť nemá žádný stálý řád.

V písni je také viditelné využití některých pro Mertu typických motivů. Objevuje se zde motiv ženy, který je snad nejvýraznějším Mertovým motivem vůbec. Merta si jako stěžejním téma písně zvolil vlastní podobu vyprávění o Panně Marii. Tu hned sice nepopisuje jako světici, avšak charakterizuje ji jako někoho, kdo od počátku není tak úplně obyčejný. Zmiňuje její neobvyklou krásu, skromnost („o samotě vodě a chlebu“) a štědrost („sbírala maliny a nosila je dětem odnaproti“). Přestože jsou zmíněny její nebeské vlastnosti, doplňuje Merta text o biografické informace, které jí dávají „lidštější“ podobu (např. že se narodila na podzim a že byla jedináček). Merta se v tomto textu také zaměřil na samotný vývoj postavy Marie, který je vždy na konci každé sloky okomentován verši uzavírajícími jednotlivé stupně Mariina vývoje (např. první verš: „Stala se z ní tehdy madona chleba“). Nejenže se text zaměřuje na ženský motiv Marie, ale zároveň je jeho charakter náboženský. Merta vypráví příběh o Marii a zrození Ježíše svým, nijak biblicky podloženým, způsobem. Například druhá sloka textu popisuje, jakým způsobem se stalo, že Marie byla v očekávání. Merta zde nepodává klasický výjev andělského navštívení, ale líčí noční krajinu s Marií a celá scéna je doprovázena neurčitým dějem. Ve třetí sloce představuje i postavu Josefa, opět se jedná spíše lidský obraz postavy („Měl někde dům prostřený stůl a nevěrnou ženu“). Toto zlidštění světců s jistou pravděpodobností mělo přiblížit celý text jednotlivým posluchačům. Přestože jsou biblické motivy v jeho písních méně časté než motiv ženy, hrají v Mertově tvorbě taktéž důležitou roli. Poslední podstatný motiv, který se v této písni nachází, je motiv přírodní. Merta s tímto motivem pracuje při vyprávění příběhu a popisování některých faktů. Třeba při zmínce o narození Marie použil verš „dítě podzimu a podzimního větru“. Využití těchto motivů má za následek až pohádkovou atmosféru písně. Pomocí těchto prostředků se Mertovi také daří vyjádřit dynamiku děje či popisovaných pocitů, například když Marie „ucítla v sobě tání a pohnula se do tmy jako jarní sněhy / vlila se do ní řeka s nedohlednými břehy“.

Jazykové prostředky také odráží typickou charakteristiku Mertovy tvorby a přítomny jsou v tomto textu ve zvolání („Ježíš!“), otázkách („věříš?“) nebo personifikacích („Louka se pohnula a ptala se“). Píseň zní velice lyricky, Merta v ní obratně využívá svého umu popisovat události pomocí vznešených slov (např. „dotýkal se jí pod pokrývkou dechem hvězd“, kdy dotýkat se dechem hvězd v posluchači vyvolává, že se pravděpodobně Josef dotýkal Marie velmi něžně, a až dokonce nebesky).

#### 4.1.3.4. Dlouho se mi zdá (1967)

Píseň *Dlouho se mi zdá* se objevila na prvním albu, které Merta vydal. Stejně jako v mnohých jeho jiných textech (viz *Pravda o Marii*) se hned z úvodu písně dozvídáme více informací o lyrickém subjektu, které jsou popsány jako velmi lidské a běžné pro velké množství lidí. Tento prvek napomáhá tomu, že je posluchač písně snadněji vtažen do děje, a navíc se s ním ztotožní. Lyrický subjekt v první sloce zpívá o pocitu bezcennosti, o své lidské nemohoucnosti ovlivnit osudy druhých („indických dětí“) a následném ustrnutí v nezájmu o svět, které nejspíše přichází vyčerpáním z předchozího snažení. Nejen tímto popisem svého nitra, ale i zmínkou „Jmenuju se po tátovi / je mi dvacet let“ ukazuje, že aktérem písně může být kdokoliv. I tato zmínka věku je prostředkem ztotožnění se s dílem, neboť Mertovo publikum tvořili převážně mladí lidé. Poté, co se představí, vrací se ve vzpomínkách do dětství. Vzpomíná na to, jak již od dětství bylo zřejmé, že bude toužit po tom, aby chytil vítr. V této písni je motiv větru základním motivem, který představuje symbol svobody, stejně tak je tato symbolika využívána v mnoha jeho dalších písních. Jestliže si vybavíme povahu skutečného větru jako nezkrotného živlu, jehož chování nelze předvídat, pak můžeme vítr jako symbol snáze pochopit ve veškerých Mertových písních. Po pasáži zmiňující dětství pokračuje vyprávění, ve kterém nám je věk lyrického subjektu neznámý. V té chvíli se v textu objevuje druhý velmi silný motiv. Jedná se o motiv stínu. Přestože motiv stínu není tak výrazným jako motiv větru, Merta jej ve svých textech také často používá či okrajově zmiňuje (*Básník a vítr*). V písni *Dlouho se mi zdá* představuje stín vnitřní já subjektu, které našel, až když se subjekt ponořil do svého nitra („sešel jsem z kopce, který měl konec v moři“). Skrze poznání svého já subjekt došel k uvědomění, že se nemusí snažit být hrdina za každou cenu. Pokusy o nereálné zvrácení osudů cizích lidí („indickéjm dětem hlad nezaženu“) a zmiňování své bezcennosti na počátku písně odkazuje právě na to, že se o to zpočátku pokoušel. Na ono prozření Merta

odkazuje v šesté sloce písni, kdy konstatuje, že snažit se být hrdinou je mnohem složitěji dosažitelný cíl než dosažení svobody. V závěrečné sloce se dokonce zamýšlí nad tím, že jestliže se přestane snažit ovlivňovat osudy ostatních lidí a bude se soustředit na sebe, tak se nakonec stane svobodným člověkem ve svém nitru a i ti, které se snažil svým konáním nějak ovlivňovat, mohou mít podobný osud.

Co se týče formálního rozložení textu, tak si opět můžeme všimnout Mertovy textové nepravidelnosti v rozložení textu do slok. Sylabická skladba veršů je zde taktéž narušena a nedá se určit její přesná (dominantní) délka. Během písni několikrát dochází k opakování některých veršů („zabloudil jsem lhostejností / nevím, jak najít cestu zpět / Jmenuju se po tátovi / je mi dvacet let“, „že jako malé pimprle / do svojí velké škatule / alespoň na chvíli budu chtít chytit vítr“, „A vítr chytí mě – odletíme společně / A těm, které tu nechám zbude vítr“). I v tomto případě můžeme vidět, že je zde úplná absence jakékoliv pravidelnosti. V případě repetice těchto částí písni je pravděpodobné, že se autor tímto způsobem snažil zdůraznit důležité části textu. V první repetici je důležitost sdělení významná právě v tom, že Merta opakuje svůj věk, a tím dává posluchači prostor ztotožnit se s textem. V písni se Merta rozhodl pro neobvyklou volbu názvu. Jak již bylo zmíněno, Merta často své texty měnil a také v některých případech měnil i jejich názvy. Píseň *Dlouho se mi zdá* je právě jedním z takovýchto případů. Původní název, který v této práci používáme a který měla tato píseň na LP *Ballades de Prague*, je odvozen z prvního verše celé písni. Tento fakt je pozoruhodný hlavně z důvodu, že Mertovy názvy byly často odvozovány naopak od posledního verše či poslední sloky textu. Odvození názvu z počátku písni je typické spíše pro Jaroslava Hutku, jehož texty budou analyzovány v další kapitole. Název, který byl písni přiřazen později (*Chytit chytit vítr*) je pro Mertu mnohem typičtější, neboť byl odvozený z často opakovaných pasáží textu.

#### **4.1.3.5. Básník a vítr (1968)**

Tento text písni se nenalzá na žádné z analyzovaných desek, je však k analýze vhodným textem, který taktéž pracuje s motivem větru. Asi nejlepším příkladem, který podpoří definování motivu větru jako symbolu svobody, jsou verše „Na tebe básníku dech větru sáh / ach, proč je tvá hlava věčně na cestách?“. Na básníka sáhl „dech větru“ a on nyní ze samého pocitu svobody cestuje alespoň ve svých myšlenkách. Pouze v myšlenkách cestuje z důvodu, že se nejedná o vlastnění větru –

plné dosažení svobody, ale jen o pouhý dotyk. Přestože nemáme důkazy, jaké je přesné datum napsání této písně, je možné, že byla vytvořena až na podzim roku 1968, tedy po událostech Pražského jara. Na tyto události může odkazovat druhá sloka, ve které již výše zmíněné verše o větru mohou představovat, jak blízko svoboda byla, ale nakonec se básníkovi dostalo jen doteku, tedy pouze krátkodobého pocitu svobody. Další sloka poté končí veršem „Vítr tě nechal padat dál“, dá se tedy říci, že vítr zradil básníka, který si myslel, že může být konečně svobodný. Vše ale byla pouhá iluze. I v této písni se nachází motiv stínu („Ze země zvedni svůj stín a běž s ním“), který má stejnou roli jako v předchozím textu. Jedná se tedy o podobu vnitřního já, které se nalézá někde na dně, na zemi. Lyrický subjekt vybízí básníka, aby zase získal své já a s ním i odvahu pokračovat.

Formální struktura písně je pro Merta opět typická svojí nepravidelností. Text je rozdělen do čtyř slok, ve kterých však není stejný počet veršů. Verše v jednotlivých slokách nedodržují jednotnou sylabickou podobu. Jedná se tedy spíše o podobu volného verše. Rýmu se v této písni Merta také vyhnul. Co se však v této písni objevuje jako nepravidelný prvek suplující refrén, je repetice závěrečných veršů sloky. Dochází k tomu v první a poslední sloce. Tímto způsobem Merta výrazně nenarušil strukturu písně a její příběh. V textu můžeme vidět také využití symbolů, kdy například „bílá skříň“ poukazuje na to, že básník je naivní, a tím, že si čte snář, nám sděluje i to, že je snílek. Jako v mnoha Mertových písničkách se i zde objevují řečnické otázky. Například hned v první sloce „Která z nich bude tvoje / kterou si vybereš, / kterou se dáš?“.

## 4.2. Jaroslav Hutka

Jaroslav Hutka (nar. 21. 4. 1947) se v období normalizace stal jedním z čelních představitelů folku. Celá jeho folková kariéra byla odstartována v roce 1964, kdy se seznámil s Vladimírem Veitem a Hvězdoněm Cígenerem.<sup>101</sup> V době, kdy Vladimír Merta již vydával svoji první desku, Jaroslav Hutka okolo sebe teprve začal shromažďovat fanoušky folku. Počátek jeho písničkářství je spojen s vystupováním na Karlově mostě, kde Hutka získal základnu fanoušků, kteří ho podporovali i finančně, a tudíž se mohl věnovat svojí tvorbě naplno. Příjezd tanků Varšavské smlouvy a následné opětovné zavedení cenzury jeho tvorbu a vystupování značně ovlivnilo. Namísto vystupování na Karlově mostě vytvořil v roce 1971 skupinu Tyjáter písničkářů a po jejím rozpadu inicioval vznik písničkářského sdružení Šafrán.<sup>102</sup> Díky tomuto uskupení získával kontakty na organizátory akcí, a mohl tak ve svojí tvorbě a vystupování pokračovat. Hutkova síla písňových textů spočívala v tom, že „...pojmenoval věci, které do té doby nikdo nepojmenoval.“<sup>103</sup> Pro Karla Plíhala byl Hutka dokonce určité „...první zjevení, které dokáže komunikovat s obecnstvem a říkat i něco zásadního.“<sup>104</sup> V 70. letech se Hutka dostává k Sušilově sbírce lidových písní *Moravské národní písně*.<sup>105</sup> S pomocí této sbírky si uvědomil, že stejně tak jako to dříve bylo u prostého lidu, i v jeho době bylo potřeba, aby lidé nějakým způsobem vyslovili své názory. Přesně v tom viděl podobnost folku s folklorem.<sup>106</sup> Aby i nadále mohl vystupovat na hudebních koncertech za honorář, tak se stejně jako mnozí členové Šafránu stal zprostředkovatelem lidové kultury a zpěvákem lidových písní.<sup>107</sup> Přestože na koncertech hrál i vlastní písně, do svého repertoáru jako jeden z mála folkových zpěváků zařadil i písně folklorní, které si převedl do hovorového jazyka, aby byly posluchačům bližší.<sup>108</sup>

Hutka se tak stal populárním zpěvákem, který vyprodával sály. Na přelomu let 1974/75 mu firmou *Supraphon* byla vydána první deska, která obsahovala i přezpívané písně ze Sušilovy sbírky. Jeho popularita však pro tehdejší režim představovala

---

<sup>101</sup> *Šafrán Revue*, 1990. Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/safran1.htm>

<sup>102</sup> Hutka, Jaroslav. „Historie Šafránu“, In: *Fosil magazin*, č. 9, 15. 6. 1991. Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/fos9.htm>

<sup>103</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 18.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 19–20.

<sup>105</sup> Sušil, František. *Moravské národní písně*. (Praha: Vyšehrad, 1951).

<sup>106</sup> Hutka, Jaroslav. „Sleevenote Jaroslava Hutky k prvnímu vydání“. Praha 18. června. 1973. Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

<sup>107</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 166–184.

<sup>108</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 20–30.

hrozbu, a proto byl od roku 1975 intenzivně sledován StB. Byl mu vytvořen spis pod krycím názvem „Zpěvák“, ve kterém se dokonce nacházejí některé detailní rozborů jeho textů. Kvůli dvojsmyslnosti Hutkových textů se stíhání StB značně komplikovalo.<sup>109</sup> Vlivem pozitivního hodnocení v některých periodikách (např. *Melodie*) a vydávání desek v roce 1976 jeho popularita i nadále rostla.<sup>110</sup> V témže roce byl dokonce navržen na zlatého slavíka, ale kvůli jeho nepohodlnosti byly upraveny pravidla pro účast a zpěváci bez rekvalifikací se nesměli účastnit. I tak se však umístil na 21. místě v žebříčku.<sup>111</sup>

Po podepsání Charty 77 se jeho politické stíhání ještě více vyostřilo. V roce 1978 byl u StB zařazen do kategorie ZKZO (zpolitizovaná kriminálně závadná osoba), a tak se odebral do ústraní a útočiště na krátký čas našel v undergroundu.<sup>112</sup> 18. října 1978 se vlivem neúnosnosti stíhání vystěhoval ze země a emigroval do Holandska, kam již o rok dříve odešel jeho přítel a dřívější manager Šafránu Jiří Pallas. V zahraničí mu Pallas vydal LP *Pravděpodobné vzdálenosti*, které jako první deska obsahovala pouze Hutkovy vlastní písně.<sup>113</sup> Pokoušel se i o spojení se *Svobodnou Evropou*, ale podle jeho vlastních slov „o nezávislé a svobodomyšlné zpěváky neměli nejmenší zájem“. K tomu navíc dodává: „jelikož jsem se odmítl "profesionálně" přizpůsobit, tak spolupráce okamžitě skončila.“<sup>114</sup> Navzdory názoru Karla Kryla, podle kterého byl Hutka v emigraci lenoch a hrál si na ublíženého,<sup>115</sup> vydal Hutka v roce 1979 další desku nazvanou *Minulost mává nám*, která opět obsahovala jeho vlastní písně. Neměla však velký úspěch, a tak písničkářova textová činnost začala postupně slábnout. Mnozí folkaři právě z důvodu emigrace ztratili své posluchače a neměli pro koho tvořit. Podobně na tom byl i Hutka, který se kvůli hledání nových fanoušků začal učit jazyky, do kterých následně přezpíval i své písně.<sup>116</sup> V zahraničí založil vydavatelství *Fosil*, pod kterým vydával některé své knihy. Začal také produkovat vlastní časopis *Fosil magazin*. Na svých koncertech vytvářel nahrávky a ty pak také pod tímto

---

<sup>109</sup> Hutka, Jaroslav. LP *Pravděpodobné vzdálenosti*. Dostupné

z: <http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

<sup>110</sup> Jindřich Kučera, LP *Pravděpodobné vzdálenosti*. Dostupné

z: <http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

<sup>111</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 20–30.

<sup>112</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 184–187.

<sup>113</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 30.

<sup>114</sup> Hutka, Jaroslav. LP *Minulost mává nám*. 28. listopadu 2004, Dostupné z:

<http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

<sup>115</sup> Nešpor. *Děkuji za bolest*, 194.

<sup>116</sup> Hutka, Jaroslav. LP *Minulost mává nám*. 28. listopadu 2004, Dostupné

z: <http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

vydavatelstvím publikoval jako MC kazety. Příkladem jsou například kazety natočené na koncertech v Austrálii.<sup>117</sup> V roce 1989 Hutka s příchodem Sametové revoluce z počátku váhal, zda se do země vrátí. 25. listopadu 1989 přiletěl do Prahy a jeho kroky mířily přímo na Letnou.<sup>118</sup> Ten den zahrál před největším publikem, před jakým kdy stál, a jeho píseň slyšeli nejenom lidé, kteří se demonstrace na Letné účastnili, ale díky televizním záznamům byl jeho hlas slyšet po celé republice. Pro tento jedinečný okamžik si Hutka vybral píseň *Náměšť*, kterou s ním zpíval celý dav, a i tím se stala význačným symbolem této revoluce.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Hutka, Jaroslav. „Austrálie“, *Fosil magazín*, č. 5, 23. 9. 1988, Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/fos5.htm>

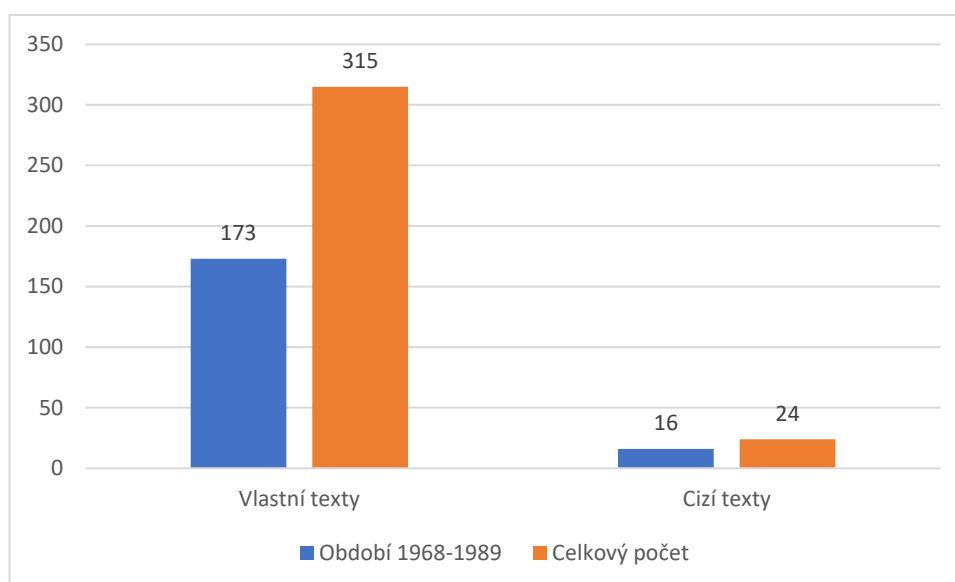
<sup>118</sup> Vlasák. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*, 304.

<sup>119</sup> Hutka, Jaroslav. LP *Minulost mává nám*. 28. listopadu 2004, Dostupné z: <http://www.hutka.cz/new/html/splp.html>

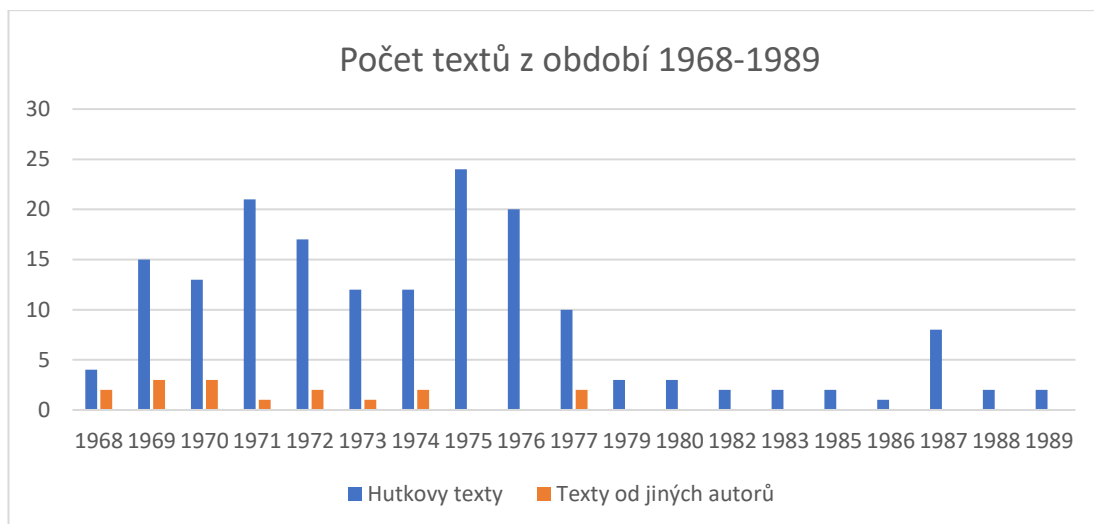


### 4.2.1. Výběr textů a metoda práce

Dostat se k textům Jaroslava Hutky není tak náročný úkol, jako je tomu u Vladimíra Merty. Díky jeho logicky uspořádaným internetovým stránkám je možné se jednoduše dostat k jednotlivým textům, které jsou rozděleny do skupin podle let jejich vzniku. Jednodušší orientace v jeho textech je dána i tím, že přestože se v některých textech nacházejí drobné obměny, u Hutky se neprojevil takový problém jako u Merty, kdy bylo potřeba zvážit, jakou textovou variantu v analýze použít. Hutka v průběhu let (1966–2018) napsal celkem 315 textů písní. Do námi zkoumaného období (1968–1989) poté spadá celkově 173 textů. Pro Hutku je také typické, že mimo své autorské a lidové písně zpíval také texty cizích autorů. Na grafu níže můžeme vidět, že texty jiných autorů však v jeho hudebním působení nehrály příliš velkou roli.



Na následujícím grafu můžeme vidět počet vzniklých písní během jednotlivých let období normalizace. Můžeme v něm například sledovat, v jakých letech tvořil nejvíce (1975, 1971) a v jakých nejméně (1986). V letech, které se na grafu nevyskytují vůbec, žádné písně nevytvořil.



I v Hutkově případě jsme zvolili metodu, kdy budeme vycházet zejména z textů písní, které se objevily na jeho oficiálně vydaných albech v rozmezí let 1968–1989. Bude se jednat o LP *Pravděpodobné vzdálenosti*, LP *Minulost mává nám* a 2LP *Návrat*. Naše analýza tedy pracuje celkově s 33 písněmi. Ve svém exilovém vydavatelství *Fosil* Hutka vydal mnoho MC kazet s nahrávkami koncertů z doby, kdy ještě působil na české scéně. Všechny tyto kazety však do své analýzy zařazovat nebudeme, protože na nich bylo ve většině případů nahráno to, co obsahují již zmíněné LP desky. Stejně jako u analýzy textů písní Vladimíra Mertvy jsme se rozhodli pracovat s výjimkami a zařadit do analýzy i několik textů mimo Hutkovy oficiálně vydané desky. Hutka byl však autor, který na svá alba zařadil to, co považoval za nejdůležitější ze své tvorby, proto jeho oficiálně vydané LP desky budou pro tuto analýzu tak zásadní. Oproti Mertovi, jehož texty byly vydány jen knižně, nabízí Hutka na svých stránkách i nahrávky s interpretací daného textu. Jsme si vědomi i dalších Hutkových textů, avšak intenzivnější pozornost věnujeme LP deskám právě proto, že jsou příznačné a adekvátně reprezentující autorovu tvůrčí poetiku.

Hutkova deska *Pravděpodobné vzdálenosti* není první, kterou tento folkový zpěvák vydal. Hutka se hojně věnoval interpretaci lidových písní ze Sušilovy sbírky a jeho první dvě oficiálně vydaná alba obsahovala pouze tyto lidové písně, nikoli tvorbu samotného autora. Vliv lidových písní je na Hutkových textech zřejmý zejména v textové jednoduchosti. Jelikož Hutka prosazuje spíše stručnost a přímočarost sdělení, poukazuje tím na onu lidovost. Právě otevřenost a snadná „prohlédnutelnost“ Hutkových textů měla částečný podíl na tom, že byl Hutka stíhán mnohem více než Merta. Efekt lidovosti je zesílen také zpěvem návštěvníků jeho

koncertů. Hutka při svém vystupování vždy potřeboval dav, který bude zpívat s ním. Tento fakt je znatelný také na Hutkových albech, které byly vždy nahrávány na koncertech. Mimo texty lidové, které nebudou do této analýzy zařazeny, je také potřeba vyhnout se textům, které sice Hutka na svých albech má, na koncertech je zpíval, ale nebyl jejich autorem. V době normalizace Hutkovi psali texty i jiní folkoví hudebníci, kterými byli Hvězdoň Cígner či Vladimír Veit, a textařka a básnička Zorka Růžová. Hutka nejenže cizí texty zpíval, ale pro své texty také využíval cizí hudbu. K některým svým textům použil jako doprovod hudbu světově významných folkových hvězd, jako byly Bob Dylan (*Slunečnice*) či Donovan (*Jéžišek*), a některé hudební doprovody mu napsal již zmíněný Vladimír Veit (např. *Halelujá tramvaje*, *Sobě a tobě*), Štěpán Rak (*Litvínov*) či Hvězdoň Cígner (*Hanči, čiči a čevabčiči*, *Hromada smetí*).

Podle dat vydání písní je možné vidět vývoj písničkářovy tvorby. Dá se říci, že namísto uměleckého rozvoje můžeme na chronologickém uspořádání písní vidět, že měly na proměnu jejich textů vliv zejména politické události, které se v textech odrážely. Pár let po roce 1969 komentoval ve svých písních změnu, kterou způsobil příjezd vojsk Varšavské smlouvy. Zmiňují se o tom i spisy StB. Jednotlivé spisy obsahují záznamy z koncertů a detailní politické analýzy některých textů a jsou velmi zajímavým zdrojem k porovnání s naší analýzou. Například v roce 1977 byla hlavním tématem Hutkových textů Charta 77. V roce 1977 se jednalo o aktuální téma a Hutky se přímo dotýkalo, proto většina jeho písní z roku 1977 (*Galileo*, *Havlíčku*, *Havle*, *Sokrates*, *Odsoudili Plastika*, *Kat Mydlář*, *Ve vězení StB* aj.) se zaměřovala na tuto problematiku. Zejména v počátcích tvorby před rokem 1969 byl Jaroslav Hutka přímo ovlivněn a inspirován hudbou Boba Dylana. Inspirace je zřejmá v písních *Měna* či *Slunečnice*, ve kterých použil jako doprovod textu Dylanovu hudbu. Také čerpal z Woodyho Guthrieho a Donovana. Tito významní zahraniční folkoví zpěváci však byli obecně velkou inspirací nejen pro Hutku, ale pro první folkovou generaci jako celek.

První album, které je součástí analýzy, je LP *Pravděpodobné vzdálenosti* z roku 1978. Přestože se Hutka pokoušel vydat album s vlastními písněmi již mnohem dříve, nebylo mu to režimem umožněno. LP bylo vydáno Jiřím Pallasem v jeho malém exilovém vydavatelství *Šafrán 78*. Jelikož se deska vydávala v zahraničí, mohly se na ní objevit i písně silně zesměšňující režim (*Litvínov*, *Šetři a buduj*), písně komentující Chartu 77 (*Havlíčku*, *Havle*, *Kat Mydlář*, *Galileo*) a jiné. V roce 1979 mu vyšlo druhé LP album s názvem *Minulost mává nám*, které obsahuje mimo jiné dvě

písně, jejichž autorem byla Zorka Růžová, a proto tyto písně nebudeme mezi analyzované texty zařazovat. Na tomto albu se nachází některé Hutkovy populární folkové texty jako *Náměšť* a *Sokrates* nebo písně, které vytvořil až v exilu (*Exilový hrnec*, *Tomine*, *Tomine*, *Na Pražském hradě*). Na následující dvojalbum si musel Hutka počkat až do roku 1989. 2LP *Návrat* mu vydal *Supraphon* a tyto dvě desky obsahovaly jeho první oficiálně vydané texty na území ČSR. Na deskách se nacházejí mimo jiné některé skladby z jeho počátečního období tvorby před rokem 1969 (*Hospodskéj*, *Jéžišek*, *Slunečnice*) a písně, které považoval v rámci své tvorby za nejvýznamnější, přestože se již objevily na jeho předchozích deskách (*Sociální balada*, *Minulost mává nám*, *Kamna*, *Náměšť*, *Havlíčku*, *Havle* aj.). Za zmínku stojí také LP deska *Hier is mijn thuis* (*Zde domov můj*), která vznikla v letech Hutkova exilového období (v roce 1984), obsahuje však známé písně, které jsou pouze přezpívány do nizozemštiny. Na albu je možné slyšet v nizozemštině skladby jako *Kamna*, *Velryba a nula*, *Pravděpodobné vzdálenosti*, *Tkanička* a další. Z důvodu, že je celé album pouhým překladem do cizího jazyka, taktéž není součástí naší analýzy.

## 4.2.2. Poetika Jaroslava Hutky

Jaroslav Hutka byl osobností, která je více než uměleckou tvorbou pozoruhodná pro svůj významný podíl na utváření folkového prostředí u nás. Byl iniciátorem mnoha akcí a také člověkem, který byl „vidět“, a tím mohl předávat své myšlenky skrze písně publiku. Přestože co do poetické propracovanosti textů se nedá srovnávat s již zmíněným Vladimírem Mertou, analýza jeho textů nám ukazuje poměrně jiný tvůrčí postup v oblasti folkové hudby. Zcela jistě má i tento autor svoji práci co nabídnout. Hutkovy písně připomínají spíše než složité básnické dílo texty tradičních lidových písní, ze kterých autor ve své tvorbě po roce 1969 vycházel a které na svých koncertech mimo jiné často interpretoval. Jistý vliv folklorních písní lze spatřovat také v tom, že Hutkovy písně jsou svojí jednoduchostí zajímavé a zapamatovatelné pro široké publikum, které je díky tomu na koncertech schopno společně s Hutkou veškeré písně zpívat. Jeho písně jsou psány jednoduchým jazykem, aby textu rozuměl každý jakkoli vzdělaný jedinec. Prvky stručnosti jsou silně znatelné téměř ve všech jeho textech. Nesnaží se o upoutání posluchačovi pozornosti pomocí hlubokomyslných metafor, naopak hovoří k posluchačům přímo a stručně, aby se k nim informace skrze písně co nejrychleji dostaly. Tento atribut je znatelný především jestliže dáme Hutkovy texty do přímého srovnání s texty Vladimíra Merty.

### 4.2.2.1. Formální stránka

Formálně se Hutka ve svých písních vrací k folkloru. Tento fakt je zřejmý textovou jednoduchostí, která odkazuje na snadno interpretovatelná díla velkým počtem lidí. Dokladem toho, že jsou písně snadno zapamatovatelné a zpívatelné, jsou záznamy z koncertů, kde ve většině jeho písní (minimálně v části refrénu písně) obecenstvo doprovázelo Hutkův zpěv. Počet slok jednotlivých Hutkových písní se ve většině případů pohybuje mezi šesti až devíti slokami, výjimečně využil dvanácti slok. Ze všeho nejčastěji však používá skladbu písně se šesti slokami. Takovýto počet slok je využit téměř u jedné třetiny analyzovaných písní. Z analyzovaných písní jsou téměř dvě třetiny textů vystavěny do čtyřveršové podoby (např. *Slovensko, Morava, Minulost mává nám, Náměšť, Slunečnice*). I na tomto prvku můžeme vidět jednoduchost, s jakou se Hutka snažil své texty psát a kterou dost možná čerpal z tradiční lidové písně, která často čtyřveršovou skladbu textu využívá (příklady ze Sušilovy sbírky: *Utonulá, Stesk, Páv a sokol*). Se skladbou jednotlivých veršů

souvisí i sylabické rozložení slok. Ve většině případů (více než jedna třetina zkoumaných textů) se Hutka rozhodl využívat veršů dvanáctislabičných (např. *Církevní tatíci*, *Havlíčku*, *Havle*.). Druhým nejpoužívanějším počtem slabik v Hutkových písních je osm (např. *Čtyři sloni*, *Galileo*, *Galilei*, *Myš*.). Osmislabičné rozdělení verše je také jedním z prvků, které se objevovaly v tradiční písni, proto i toto rozdělení je možným dokladem, do jaké míry je Hutkova tvorba ovlivněna (ať už vědomě či nevědomě) folklorem (příklady folkových písní interpretované Hutkou: *Stůj břízo zelená*, *Ková synek*, *ková vrata*, *Ach, má milá*). Hutka ve svých textech dodržuje tolerovanou odchylku v rýmech, která činí rozsah dvou slabik. Tímto dodržováním slabikové přesnosti se Hutkovy písně stávají pravidelným a konzistentním textem.

K vytvoření názvů písní ve většině případů volil tři rozličné způsoby pojmenovávání. V prvním případě pracoval s počátkem prvního verše písně, který následně použil jako název celého textu (např. *Exilový hrnec*, *Šetři a buduj*, *Tak má milá*). Druhý způsob Hutka využíval v případech, kdy bylo pro píseň charakteristické jedno konkrétní téma. To se vždy soustředilo čistě na zmíněnou skutečnost, na její metaforické ztvárnění nebo vytvářelo formální atributy příhodné pro název. Typické je to například pro písně *Čtyři sloni*, *Slovensko* či *Morava*. V takovém případě bylo pojmenování všeřikající a jestliže Hutka zvolil například název *Morava*, pak v písni primárně zpíval o Moravě (minimálně popisoval Moravu). Název písně v tomto případě tedy reflektoval základní myšlenku textu, která se stala jednotící pro všechny motivy v písni obsažené. Výjimkou je píseň *Tak má milá*, která ačkoliv svým celistvým vyzněním působí jako ukolébavka, Hutka pro její název atypicky využil její první verš. Poslední způsob vytváření názvů písní je v Hutkových textech používaný nejčastěji. Jedná se o způsob, kdy je název odvozen z mnohokrát opakovaných slov písně, které zároveň nesou základní smysl a význam písně. V písni *Slunečnice* kupříkladu dochází k různým způsobům opakování obměňovaného verše „A proto tam ta slunečnice je“, podobně je tomu v písni *Jěžišek*). U písně *Církevní tatíci* Hutka využívá anaforu objevující se v každé sloce písně, vedle toho název jiné písně *Abychom náhodou* je naopak odvozen z aplikování epifory ve sloce. Jistou podobnost v tomto způsobu volby názvu lze spatřovat s předchozím způsobem, a to právě kvůli zjevnému sdělení, o čem celkové téma písně pojednává. Rozdílnost je však právě v oné repetici slov.

Refrény ve svých písních Hutka spíše nepoužíval. Za důvod absence refrénu se dá považovat příběhová rovina, kterou některé jeho písňové texty obsahují

(např. *Hromada smetí, Myš, Hospodskéj*). Přesto však v mnoha jeho písních můžeme refrén najít. První způsob, jakým Hutka s refrénem nakládá, je, že jej dává za každou sloku písně, tímto počínáním zvýrazní pro píseň důležitou informaci, která se opakováním snadněji dostane do povědomí posluchačů. Zároveň se jedná o klasickou práci ve střídání sloky a refrénu. Tento klasický způsob můžeme vidět například v písních *Na Pražském hradě*, kde Hutka opakováním jmen zavřených chartistů dává lidem povědomí o tom, jak velký počet lidí byl uvězněn. Druhým důležitým způsobem je opakování jednoho verše na konci každé sloky, jako to můžeme vidět u písně *Abychom náhodou*, kde Hutka opakuje verš „Abychom náhodou nepřišli o chleba“. S tímto způsobem souvisí další podoba Hutkových refrénů, která je podobná té předchozí, opakující se verš však v tomto případě není stálý a objevuje se v mírných obměnách. Jako příklad lze uvést refrén písně *Slunečnice*, kde Hutka v první sloce zpívá „A najednou tu slunečnice je“, v druhé dochází ke změně „K čemu tam ta slunečnice je“ a od třetí sloky až do konce písně se v každé další sloce opakuje „A proto tam ta slunečnice je“. Posledním typem refrénu, který Hutka využívá, je prosté zopakování posledního verše v každé sloce (např. *Tomine, Tomine*). Tento refrén je však pouze slyšitelný na Hutkových nahrávkách nebo na živých koncertech, v tištěné podobě textů ho nenajdeme. Stejný způsob, jak možná spíše suplovat refrén, než že by se tento typ dal považovat za refrén samotný, využívá v písních i Vladimír Merta. Jestliže zůstaneme u nepsané podoby refrénu, musíme na závěr zmínit Hutkovu píseň *Kamna*, která je neobvyklá tím, že je v ní refrén tvořený pouze jakýmsi akustickými zvuky zpívanými umělcem.

Hutkovy písňové texty jsou ve většině případů rýmované. Tento charakteristický prvek nejenže napomáhal k snadnějšímu zapamatování písní posluchači, ale také k jejímu následnému zpěvu na koncertech. Velká část z rýmovaných textů používá rýmy sdružené (např. *Církevní tatíci, Havlíčku, Havle, Kamna, Minulost mává nám*). Druhým nejpoužívanějším rýmem v Hutkových textech je rým střídavý, který představuje stejně snadno zapamatovatelnou formu písně jako v případě sdruženého rýmu (např. *Kat Mydlář, Lidi, Hospodskéj, Voják*). Hutka si ve své tvorbě pohrává s textem i na rovině zvukové stránky jazyka. Zřejmé je to v některých případech rýmů, kdy mění znělost / neznělost hlásky, aby se mu zakončení slova do rýmu lépe hodilo. Ideálním příkladem je ukázka z písně *Hanči, čiči a čevabčiči*, která je primárně na zvukomalebnosti hlásek, respektive hlásky „č“, založena.

*V černé díře bručí rozčilený krejčí  
S čela mu pot crčí, je to čím dál blbší  
(...)  
Čula čestná Hanči oč klíčniku kráčí  
Pěstí ho omráčí, jde k Mohuči radši*

*Hanči, čiči a čevabčiči (LP Návrat, 1970)*

Tento prvek například využil i v písních *Myš* a *Čtyři sloni*. V jeho textech se však najdou i výjimky, ve kterých, přestože jde o text pravidelně rýmovaný, použije na konci veršů slova, která rýmy nejsou. Například v písni *Abychom náhodou*, která celá využívá převážně rým sdružený, jsou uvedeny dva verše „Člověk přece není živ jenom z chleba/ Život je vědomí, život je nálada“, kdy se slova „chleba“ a „nálada“ za rým nedají považovat, a narušují tak jinak jednotnou rýmovanou podobu celého textu. Tyto výjimky v Hutkových písních mohou být dokladem toho, že mu nešlo o textovou dokonalost, ale primárně o vyjádření myšlenky a poselství.

Hutkovy texty jsou charakteristické častým používáním deminutiv, které úzce souvisejí s jeho inspirací folklorem. Ve folklorních písních totiž často dochází k využívání zdrobnělin, je to zřejmé i jen z mnohých názvů jako např. *Šijte mě maměnko košulenu, Padá, padá rosenka, Ta slepička kropenatá* a mnohé další. Deminutiva se v jeho textech objevují velmi často a dodávají textům nádech již zmíněné tradiční písně. Jako příklad můžeme uvést píseň *Morava*, která obsahuje deminutiva „dětičky, tvářičky, domeček, řetízek“. Dalšími příklady jsou písně *Má milá* („Hvězdičky ho přikryly“), *Myš* („Dupala si nožičkou / A škubala kůžičkou“), *Minulost mává nám* („Ukrytou za slovíčkem národ“), *Morava* („tvářičky, domeček kamenný, dětičky“) nebo *Galileo Galilei* („šibeničky, hraničky“). Další používané výrazové prostředky jsou vulgarismy. V případě využití takového typu slov se jedná o satirickou práci se slovy k zesměšnění toho, o čem Hutka zpívá. Píseň *Sociální balada* kupříkladu začíná slovy „Vole, vole, krávo (...)“, čímž se Hutka snažil hned od začátku poukázat na hrubý charakter nevzdělaných dělníků. Tento nástroj také hovoří o Hutkově otevřenosti, která je pro jeho tvorbu typická. Byla pro něj důležitá přímá sdělení, a tak i v tomto případě využíval výrazů, které hovoří přímo k věci. V rámci jeho návaznosti na folklor se dá také předpokládat, že i skutečně obvyklé přímosti tradiční lidové písně byly jedním z důvodů, proč se Hutka rozhodl takových



jazykových prostředků využívat. Užívání vulgarismů se dá do jisté míry v jeho případě považovat také za snahu o přiblížení se mladé generaci posluchačů, která zřejmě ve své mluvě sprosté výrazy používala. To, co je však v Hutkově tvorbě nejvíce zřetelné, je používání hovorového jazyka. Pravděpodobným důvodem jeho užití je Hutkova snaha o to, aby jeho sdělení byla co nejpochoptelnější a nejbližší mladým lidem. Hovorová mluva je tedy způsob, jak mladé lidi blízce zaujmout a co víc, jak jim dát možnost zazpívat si danou píseň společně s Hutkou. Jako příklad uvádíme ukázkou z písně *Tomine, Tomine*, kde můžeme vidět použití nespisovných výrazů jako „seš“ místo „jsi“ a „pěknej“ namísto „pěkný“.

(...)

*Seš pěknej filosof*

*Těžko však normální*

*Nechápeš realnost*

*Jak lidé rozumní*

(...)

*Tomine, Tomine (LP Minulost mává nám, 1979)*

S tím souvisí i Hutkovo používání nářečí. Nářečí je dalším faktorem, který ovlivnil snadnější zpívání písně, týká se to především nářečí českého, neboť Hutkovo obecenstvo pocházelo především z okolí Prahy, kde také míval nejvíce koncertů. Na tento fakt poukazují výrazy v některých jeho textech (*Voják*: „Koukej jakej je to pěknej voják / (...) / Kterej trouba si to vzpomněl / (...) / Cvrčci cvrkaj noční koncert“), platí to ale i pro názvy konkrétních písní (např. *Hospodskéj*). V mnohých Hutkových textech se zdůrazní české nářečí až zpěvem, kdy, přestože jsou v textu napsaná slova jako „ostatní“ (*Na Pražském hradě*), Hutka zpívá „vostatní“, nebo v písni *Sokrates* se v textu sice píše „odejdi“ či „odpadlík“, ale při zpěvu Hutka vyslovuje „vodejdi“ a „vodpadlík“. Ve zpívaném projevu je také více zřetelné, kdy zkracuje přízvučné samohlásky (typické pro moravské nářečí, až přímo Ostravsko) nebo vokály prodlužuje (typické pro české nářečí). V případě používání českého nářečí je velmi zajímavým faktem, že je Jaroslav Hutka je původem z Moravy, a tudíž by logicky měl mít blíže k nářečím moravským. Pokud se stalo, že Hutka používal moravská nářečí, které mimo jiné poukazují na jeho čerpání z folkloru, mnohokrát dělal chyby. Nejvíce neobvyklý postup je, že byl v jednom písňovém textu schopen použít dva typy nářečí

a nedodržel tak jednotnou podobu písně. Takový příklad můžeme vidět v písni *Na Pražském hradě*, kde Hutka první sloku zpívá zkracováním souhlásek, takže písni dodává ostravský nádech, ale v posledním verši místo slova „ostatní“ zazpívá „vostatní“, vložení písmena „v“ na začátek tohoto slova naopak odkazuje na nářečí české. V takových případech to vypadá, že Hutka pozapomněl na své rozhodnutí zpívat písně v jednom nářečí a občas se mu do textu dostane výraz, který do celku písně nezapadá. Jediná možná interpretace, že by toto mísení bylo hudebním experimentem, je dle nás nesprávná, popřípadě zavádějící.

#### 4.2.2.2. Obsahová stránka

Rejstřík Hutkou používaných témat není příliš rozsáhlý. Prakticky můžeme hovořit o dvou tematických okruzích, na které se ve většině svých písní více či méně zaměřuje. Prvním významným tématem je politika, která měla na Hutkovu písňovou tvorbu značný vliv, respektive reakce na dobové politické dění v ČSSR. Ve svých textech využívá mnoho dvojsmyslných narážek, pomocí kterých napadal tehdejší KSČ, a dával tak najevo nesouhlas s politickou situací ČSSR. Po roce 1968, kdy se ČSSR vyskytlo pod nájezdem tanků SSSR a zemi začali okupovat Rusové, Hutka tuto traumatickou událost začal používat jako jedno ze svých primárních témat. V písních, které se objevily na jeho LP deskách, se o Pražském jaru častokrát metaforicky zmiňuje. Ideální dokladem je píseň *Hromada smetí*. V ní Hutka ČSSR popisuje jako hromadu smetí, které se nelíbí, jak s odpadem lidé zacházejí. Chtějí se vzbouřit, ale bohužel se jim to nepovede, protože nečekaně přijde zima a hromada zamrzne. Příchod zimy v tomto případě představuje příjezd ruských tanků a zamezení hromady smetí se bouřit. Obdobnou písní, která je však oproti *Hromadě smetí* popsána s dobrým koncem, je píseň *Zlý kníže*. V tomto případě Hutka dává posluchačům naději, že přestože „Kníže dal armádě nastoupit / Obzor černým vojskem byl pokryt“, tak existovala malá naděje, že je možné knížete přemoci. O nadějích na odchod Rusů zpět do jejich země se zmiňuje i v písni *Sněženka*. V písni *My to překonáme* využil hudby Peteho Seegera a původní text přepsal do verze, kdy přímo oslovuje ruské vojáky, aby opustili naši zemi.

Dalším politickým tématem, které ovlivnilo Hutkovu tvorbu, byly zejména události okolo Charty 77. Na LP desce *Pravděpodobné vzdálenosti* se objevilo hned několik písní, které se k tomuto období naší historie vyjadřují. Těmito písněmi jsou

*Havlíčku, Havle*, v níž autor shrnuje okolnosti zatčení a věznění Václava Havla, *Kat Mydlář*, kde Hutka metaforicky přirovnává fungování politického systému ČSSR k počinání kata Mydláře, či *Galileo Galilei*, píseň tematizující skrze historickou postavu Galileia přetrvání pravdy napříč dějinami, tedy téma zcela aktuální pro tehdejší dobu. Zmíněná deska však veškerými svými texty alespoň částečně poukazovala na politickou situaci. Píseň *Sociální balada* zesměšňovala dělnickou nevzdělanost a jednoduchost uvažování. Text vyznívá až parodicky k sociálním baladám Jiřího Wolкера, který byl pro československý komunismus až určitým mýtem. *Litvínov* tematizuje nesvobodu lidí v době komunismu, písně *Kamna, Šetři a buduj, Sobě i tobě* jsou vedle toho o národní uvědomělosti. Hutka se však politickým tématům nevěnoval pouze na této desce, ale také na svých dalších albech. Na albu *Minulost mává nám* se například objevily obdobně laděné skladby jako *Na Pražském hradě* humorně pojednávající o srovnání Gustáva Husáka a vězněných chartistech, pro které je právě vězení dobrým předpokladem k budoucímu zisku prezidentského mandátu, *Tomine, Tomine*, píseň o osudu českého filosofa Juliuse Tomina, který byl známý držením hladovek v rámci boje proti politickému režimu.

*Na pražském Hradě zas páni se vadili*

*Zda to tak dobře je, zdali nechybili*

*Nejvyšší pán povstal, ramena si protáh*

*Ja bol tiež zavretý a kam som to dotáh*

*To právě, to je to, řek jeden s*

*pochybou*

*Byl jsi ve vězení, teď jsi státu hlavou*

*Jestli bychom na to neměli mysliti*

*Že je to riziko někoho zavřítí*

*Sedí ve vězení Dienstbier a Šabata*

*Lederer, Havel a Bednářová Ota*

*Inžinýr Petr Uhl, manželé Němcovi*

*Běliková, Malý, Benda a dál, kdo ví*

Narážka na prezidenta Gustava Husáka, který byl původem ze Slovenska, a proto Hutka použil slovenský jazyk. V období 1951–1960 byl vězněn, proto se objevuje nářezka na věznění a následný nástup do funkce prezidenta.

Jelikož už byl Hutka v emigraci, mohl svobodně a bez zastírání říct, čeho se píseň týká. Vidíme zde i výčet některých lidí, kteří se skutečně ve vězení kvůli Chartě 77 ocitli.

*Na Pražském hradě (LP Minulost mává nám, 1975)*

Ačkoliv se mnohé z Hutkových písní přímo věnují politickým tématům, je až paradoxní, že se sám Hutka nepovažuje za zpěváka protestních písní (protestsongů).

Kromě politicky motivovaných tématů však zpíval i o psychickém nastavení a rozpoložení lidí v té době. V takto tematicky nastavených písních prosazoval lásku, spokojenost a svobodu. Chtěl, aby se lidé k sobě chovali slušně a s úctou. Příkladem je píseň *Tkanička*, která pojednává o tom, jak zpěvák hledal návod, jak šťastně žít. Ztracená tkanička má představovat nezáměr o materialistický svět. Podle Hutky je povznesení ducha nad hmotnými věcmi cesta, jak být šťastný, protože na věcech materiálních tolik nezáleží. Závěrem písně hovoří o tom, že „malinkej cikánek musel to být“, neboť kočovní cikáni jsou pro něj určitým symbolem divokého svobodného ducha odpoutaného od materiálu, a zároveň ukázkou lidí, od kterých se tuto nesvázanost můžeme naučit.

*Řek jsem si: Nutně ho musím poznat*

*Máme si navzájem co povídat*

*On poznal tajemství, jak šťastně žít*

*Vždyť umí tkaničku z boty ztratit*

*Tkanička (1972)*

Snad nejznámější písní odrážející téma svobody je píseň *Náměšť*. Snad i proto se tato píseň velmi rychle stala oblíbenou písní mezi Hutkovými fanoušky. V písni Hutka zpívá o věcech, které jsou v životě člověka důležité.

*Velká je zem*

*Šplouchá na ní voda*

*Co je však největší*

*Ta lidská svoboda*

*Náměšť (LP *Minulost mává nám*, 1973)*

Pro odkazování na lidské nitro, pozitivní vidění světa, sebelásku a lásku k bližnímu využíval Hutka mimo jiné přírodní motivy. Příkladem, kdy s využitím motivů přírody skutečně hovoří o tématu vnitřního psychického pozitivního rozvoje, je píseň *Slunečnice*, která pojednává o tom, že kdybychom po vzoru slunečnice čerpali radost ze slunce, pak bychom mohli být permanentně šťastní. Hutka v ní nabádá

k pozitivnímu životnímu přístupu a k radování se z toho, že můžeme existovat. Další písně využívající přírodních motivů jsou např. *Krajina*, *Píseň jarního vánku*, *Slovensko*.

*Až půjdeš z domu ráno  
Budeš mít se sluncem ujednáno  
Že štěstím pokropí tvou duši  
A proto tam ta slunečnice je*

*Slunečnice (1967)*

Přírodní motivy však Hutka využívá i pro popis politických situací, které jsou díky těmto motivům hůře prohlédnutelné a těžko označitelné za protistátní. Jednou z takovýchto písní je již zmíněná píseň *Sněžěnka*. Hutka v této písni popisuje ČSSR jako něžnou sněžěnku, která kvůli kruté zimě přichází o svobodu.

*Světu zavlád krutý mráz  
Kdy noc je tak dlouhá  
Kytka slabounce vypadá  
Když mráz studny trhá*

*Sněžěnka (1969)*

Dalšími Hutkou využívanými motivy, opět zejména jako metafora pro politické téma, jsou motivy historické. Dokladem Hutkova zájmu o některé významné osobnosti, ať už z českých dějin či ze světové historie, jsou mnohé z jeho textů. Ve většině písní historické motivy neprovází celou píseň, ale jsou jen zmíněné v písňovém kontextu a dále pak o nich Hutka „nehovoří“. Jsou však i texty, které jsou celé vystavěné na jedné historické postavě (*Galileo Galilei*, *Sokrates*, *Mistře Jene*). Jednou z tematizovaných osobností českých dějin byl pro Hutku Jan Hus, který se kromě písně *Mistře Jene* dokonce objevuje i v politické písni *Kat Mydlář*. V písni *Kat Mydlář* se pak Hutka zaměřuje na Mydlářův příběh, kdy v roce 1921 na Staroměstském náměstí popravil slovenského filosofa a vědce Jána Jesenského (taktéž zmíněného v písni). Dalším příkladem takto laděné písně je *Exilový hrnec*, který odkazuje hned na tři významné představitele české historie, a to na T. G. Masaryka, sv. Václava a Jana Ámose Komenského. J. A. Komenský byl pro Hutkovu

tvorbu obzvláště důležitý. Dokonce na základě jeho žalmů napsal dvě písně (*Žalm 10*, *Žalm 12*). V písni *Sobě a tobě* je zmíněná postava kněžny Libuše a její proroctví, v Hutkových textech se pak okrajově odrážejí i mnohé další postavy české historie. Hutka odkazováním na české historické postavy poukazuje na podobnosti politických událostí s již prožitou historií. Možným důvodem využívání takovýchto motivů je zdůraznění bohatých českých dějin. Z historie netýkající se českých zemí můžeme zmínit například postavu Galilea z písně *Galileo Galilei*, nebo Sokrata ze stejnojmenné písně. V písni *Prázdná kapsa* Hutka zmiňuje řeckého filosofa Diogéna ze Sinopé, který hlásal filosofii opovrhující veškerým majetkem. V případě historických postav nemajících souvislost s českou historií si zvolil některé představitele, které byly symboly konkrétních vlastností či událostí, zmíněny Diogénes například představuje kritiku materialismu.

Výrazným inspiračním zdrojem pro Hutkovy písňové texty jsou motivy typické pro žánr bajky. V mnoha textech písní zejména z období po roce 1968, kdy byla potřeba posluchače psychicky povzbudit, a pak hlavně v letech 1975 a 1976, kdy se musel důkladně skrývat před složkami StB, bylo zapotřebí zvolit více metaforickou rovinu písní, kdy se hlavními hrdiny písní stávají zvířata, jejichž chování nám má nastínit nějakou situaci či předat poučení. V písních se objevuje personifikace zvířecích postav, které se nalézají v obtížné životní situaci (např. píseň *Myš*, ve které ani smrt nezastavila myš od jejího zpěvu a hry na hoboje („Už byla prosmažená / Ale neporažená“) a i když jí snědl nějaký strážník, pomohla vyčistit město od lidí, kteří myši utlačovali), nebo řeší nějaký problém. Skrze takto vytvořenou píseň Hutka reflektuje určitý politický či sociální problém, popřípadě poukazuje na jeho řešení nebo přináší naději v lepší zítřky. Na jeho oficiálně vydaných deskách se nalézaly jen dvě takto motivicky vystavěné písně (*Myš* a *Čtyři sloni*), mnohem větší počet textů se zvířecími motivy však oficiálně vydán nebyl (*Jezevčík zachránce*, *Kočka*, *šunka a já*, *Moucha*, *Ježek a zmije*, *Orel a králík*, *Velryba a nula*, *Ovečka a vlk* a další.)

*Že pevný charakter měla*

*Na hoboji pořád hrála*

*Už byla prosmažená*

*Ale neporažená*

(...)

*A když dotančili k řece*

*Do vody skákali křepce  
Myši zas šťastně žily  
Že se lidí zbavily  
A město vyčistily  
Docela šťastně žily*

*Myš (LP Návrat, 1975)*

Ve většině Hutkových písní se odehrává nějaká příběhová linie. Díky tomu je znatelná snadná pochopitelnost jejich významu. Tato „příběhovost“ byla v historii velmi typická právě pro folklorní písně, takže v Hutkově případě by se tento prvek dal považovat za jakýsi projev čerpání inspirace. Jiný příklad „příběhovosti“ nalezneme například u textu písně *Kamna*, kde vypráví příběh o tom, jak se potýkal s odstraněním kamen a jak se celé jeho počínání nakonec obrátí proti němu. V tomto případě se jedná o přímé obrazné pojmenování politické situace během Pražského jara.

### 4.2.3. Rozbor některých vybraných písní

V následující části bychom se chtěli zaměřit na písňové texty *Hanči, čiči, čevabčiči, Kamna, Havlíčku, Havle* a *Sokrates*. Tyto texty budou sloužit jako nástroj, na kterém budeme schopni názorně ukázat výše uvedenou charakteristiku Hutkovy poetiky, nebo naopak vyzdvihnout v písni to, co pro Hutku typické není, ale výjimečně se tomu v dané písni věnoval. Píseň *Hanči, čiči, čevabčiči* není v jeho celkové tvorbě typickým textem, ale pro hru se slovy, jakou v písni využívá, je tato píseň v jeho tvorbě důležitá. Protože u Vladimíra Merty se také věnujeme rozboru jazykově pozoruhodného textu, rozhodli jsme se, že bude přínosné podívat se na to, jak vypadá Hutkův nejhravější text oproti nejhravějším textům Vladimíra Merty. V prvním textu se tedy budeme zaměřovat zejména na jazykovou stránku. Texty, které jsme vybrali, neboť na nich lze prakticky reflektovat, co je pro Hutkovu písňovou tvorbu typické a příznačné, jsou *Kamna* a dvě písně týkající se události okolo Charty 77 (*Havlíčku, Havle, Sokrates*). Píseň *Kamna* reflektuje politickou situaci po roce 1968. Tato píseň bude rozebírána skrze obsahovou i formální stránku. Písně s tematikou Charty 77 byly pro Hutku velmi typické, tudíž považuji za nezbytné zde ukázat dva z jeho nejvýznamnějších textů na toto téma. Dalším důvodem, který vedl ke zvolení písni právě na tuto politickou událost, byl fakt, že i některé vybrané texty analyzované u Vladimíra Merty se této problematice věnovaly, a proto by bylo zajímavé vidět rozdílnost stylu, jakým se daní umělci k událostem okolo Charty 77 vyjadřovali.

#### 4.2.3.1. Hanči, čiči a čevabčiči (1970)

Folková píseň *Hanči, čiči a čevabčiči* byla napsána již v roce 1970, ale na desce se objevila až v roce 1989. Tato píseň patří mezi texty, kterými se po roce 1968 Hutka snažil spíše pobavit lidi než předávat hlubokou myšlenku. Text tedy není žádnou metaforou k politické události, ale zastává čistě zábavnou funkci. Hutkovy typické vyprávění příběhu se odráží i v této písni. Příběh se však může na první pohled zdát velmi spletitý a matoucí, a to zejména kvůli použitým jazykovým prostředkům. Hlavními postavami příběhu je krejčí a Hančí. Píseň pojednává o milostném příběhu krejčího, který si našel Hančí. Píseň představuje jednu z nejdelších písní, které Hutka vytvořil, neboť je tvořena dvanácti slokami. Každá sloka, jak je pro Hutku typické, je čtyřveršová a každý verš se skládá z dvanácti slabik. Další typickou věcí, kterou můžeme v tomto textu vidět, je, že kvůli použití formy příběhu se Hutka rozhodl



pro absenci refrénu. Tato píseň je příliš neobvyklá a hravá, opakování jen jednoho verše by tak narušilo strukturu příběhu a posluchač by se mohl v písni ztratit. V této písni Hutka využívá rým sdružený, tedy rým, který používá ve svých písniích nejčastěji. V celém textu je použitý pouze jediný rým, kdy verš vždy končí slabikou „čí“. Rým „čí“ se dokonce objevuje i uprostřed verše, a tím Hutka dává píseň dokonce až do podoby jazykolamu. V písni využívá zvukové stránky jazyka a pohrává si se znělostí hlásek. V případě slov „blbší“ a „radší“, které se nacházejí na koncích veršů, ve zpívané podobě zvýrazňuje výslovnost těchto slov s hláskou „č“. Téměř celá polovina slov v písni končí na slabiku „čí“ (přesněji 125 slov). Hutka v této písni často využívá nespisovných výrazů, aby vytvořil zamýšlenou podobu rýmovaného textu (např. „Krejčí to zvočí“, „fajčí“, „maj“). Také se nevyhýbal užití vulgarismů (např. „mozci slepičí“) nebo pro Hutku typického použití českého nářečí (např. „votočí“).

#### **4.2.3.2. Kamna (1972)**

Další důležitou píseň, kterou bychom chtěli samostatně představit, je píseň *Kamna* z roku 1972. Poprvé se objevila na albu *Pravděpodobné vzdálenosti* a následně i na LP *Návrat*. Tato píseň vypráví příběh o kamnech, které jsou metaforou k událostem Pražského jara v roce 1968. V příběhu zpěvák písně popisuje kamna stojící v domě posluchači neznámé dámy, kterou navštívil. Po popisu děsivosti a nebezpečnosti kamen majitelku bytu uklidňuje, že ji problému zbaví. Došlo však k tomu, že kamna pouze převrhnu a po příjezdu hasičů to nakonec dopadlo hůře, než kdyby nic nedělal, neboť celý byt byl vodou promáčen. Samotná kamna v této písni představují komunistickou vládu v ČSSR (byt). V druhé sloce („Když je polejete, přílišně zasyčí / Jen si dejte pozor, ať po vás neskočí“) Hutka odkazuje na to, že když někdo jedná proti komunistickému režimu, tak si jej tím znepřátelí a mohl by být potrestán, proto si musí dávat velký pozor. Na to, že kamna představují komunistickou vládu, která je pod vlivem Ruska, odkazuje i barevné nápadné vyobrazení kamen („Je celá zrudlá“). Scénu, kdy zpěvák bojuje s kamny, přirovnává k boji sv. Jiří s drakem, což můžeme chápat jako symbolické vyobrazení boje proti zlu. Zpěvák písně se chtěl zachovat statečně, ale nečekal, že se v bytě (ČSSR) objeví vetřelec (vojska Varšavské smlouvy) a promáčí celý byt (ČSSR). Na konec písně se Hutka rozhodl dát ponaučení „Nikdy, bratře, nehas, to, co tě nepálí / Kazajku svěrací, tu by ti nandali“, ve kterém

v podobě svěrací kazajky poukazuje na omezenou činnost a zvýšené sledování těch, kdo se na Pražském jaru podíleli. Dokonce zde využil přímé oslovení, kterým vytvořit intimnější spojení s posluchači.

Co se týče formální stránky textu, Hutka využil osmislokovou skladbu, kde každá sloka má typický čtyřveršový charakter. Každý verš se pak dělil na deset slabik (popřípadě s minimálními odchylkami). Co je na rozložení písně zajímavé, je, že první čtyři sloky jsou zpívány pro nám neznámou dámu, na to navazuje část, kdy se zpěvák promění do role vypravěče, a to trvá až do posledních dvou veršů, kdy hovoří přímo k posluchačům a použije oslovení „bratře“, aby sdělil ono ponaučení na závěr. Zajímavým aspektem této písně je refrén, který následuje po zazpívání každé sloky. Přestože užívá jako „refrén“ jen jakéhosi křiku, lze do jisté míry tuto část nepsaného křiku za refrén považovat.<sup>120</sup> V textu Hutka využil pro něj typické jazykové prostředky, jako jsou vulgarismy („mrcha bídná“) a nářečí („só to enom dva skoky“).

#### **4.2.3.3. Havlíčku, Havle (1977)**

Píseň *Havlíčku, Havle* je snad nejznámější Hutkovou písní týkající se Charty 77, respektive jednoho z hlavních představitelů Charty 77. Jak je již z názvu patrné, píseň pojednává o osobnosti Václava Havla a jeho životním osudu. Hutka ve své písni použil i oslovení Havlíčku, neboť to byl pro něj jistý (i když snadno prohlédnutelný) způsob krytí před složkami StB. Píseň vypráví o tom, jak se Havlíček (Havel) dostal do vězení za to, že se v tom, co hlásal, řídil tradičními lidskými zákony a představitelům moci se to nelíbilo, protože se sami považují za ty, kdo určují nejvyšší zákony („(...) řídil ses zákonem / Co platí nad lidmi a také nad pánem“). Co se týče historického motivu K. Havlíčka Borovského, Hutka tento aspekt podporuje zmínkou některých faktů, které mají s touto osobou spojitosti, například Brixen (místo, kam byl Havlíček deportován) nebo Alexandr Bach. Závěr písně je obrazným pojmenováním toho, jak Václav Havel dokázal hovořit o věcech, které si mysleli mnozí jiní, ale

---

<sup>120</sup> Spis StB: Díky zápisu z magnetofonového pásku je možné zjistit důležitou věc. Tu že „refrén písně“ v době Hutkových koncertů měl velký význam. Hutka na koncertech zmiňoval, že „nejlépe, nejsvobodněji a nejméně problematičtěji, to dám najevo (to co cítím) artikulovanými zvuky, pod kterými si mohu představit co chci a nikdo jim nerozumí.“ Tato část Hutkova výkladu byla StB označena jako „Návod k interpretaci písně“.

dokázal je jedinečně a vhodně zformulovat („Zavřeli Havlíčka, lidi ho nedají / Vždyť uměl hezky říct, nač my jen myslely“).

Formálně je píseň rozčleněná do šesti čtyřveršových slok, které jsou prokládané dvouveršovým refrénem („A podle litéry Paragraf Šavel / Teď dumej o právu Havlíčku, Havle“). V písni Hutka využívá sdružený rým, který dělal píseň snadno zapamatovatelnou pro posluchače. Dále používal deminutiva („Tahají za nitky“). Také se zde objevilo spojení slov „trochu“ a „jsi“ a „nejezdil jsi“, aby slovní uspořádání odpovídalo sylabické podobě textu („trochus, nejezdils“). I v této písni se opakuje hovorová mluva a české nářečí. Dokladem toho jsou slova jako „nemoh“, „pěknej mužskej“.

#### **4.2.3.4. Sokrates (1976)**

Píseň *Sokrates* byla poprvé vydána na albu *Minulost mává nám*. Jedná se o píseň s politickým charakterem, ve které Hutka zpívá buď o sobě samém v podobě Sokrata, nebo o jiném člověku z uměleckého prostředí (mohl to být jiný písničkář). V případě této písně se jedná o zesměšnění politiky v tom smyslu, že píseň je zpívána přívrženci komunismu. Je to tedy satira na to, jak se chovají političtí představitelé. Athény v textu představují metaforu k ČSSR. Píseň je vystavěná z desíti slok, z nichž je každá složená ze čtyř veršů po dvanácti slabikách. V prvních čtyřech skokách, které jsou zpívány představiteli moci, se dozvídáme, čím se Sokrates (nějaký umělec) provinil („Máš blbý otázky a otravnou hubu“) a proč je teď u Athénskému soudu. Nabádají ho, aby odešel z Athén, že ho tam nechtějí. Ve druhé sloce zpívají „Nebudeš pomlouvat athénské předáky / Určitě jsi placen spartskými cizáky“, a tím odkazují na možnost, že byl ke svým činům nabádaný někým z emigrace. Hned z další sloky je viditelné Hutkovo zesměšnění toho, že představitelé komunistické moci se považovali až za jakési bohy a každý prohřešek proti komunistickému režimu nazývali jako zradu proti celé ČSSR („Zradil jsi bohy a zradil jsi Athény“). Následující verš („Kazíš nám mládež a obracíš zákony“) může být odkazem právě na to, že písničkáři v té době oslovovali především mladé publikum. Po prvních čtyřech slokách, které jsou zpívány představiteli moci, se objeví řeč Sokrata, která trvá až do sloky deváté. V tomto rozmezí Sokrates (možný písničkář, možná dokonce Hutka) vyjadřuje své názory o tom, že to oni (představitelé moci) jsou ti, co jsou slepí, a ve skutečnosti všechno, co dělají, činí hlavně kvůli tomu, že se bojí SSSR a neuvědomují si, jak vypadá svoboda.

Desátá sloka je pak jakési uzavření příběhu vypravěčem. Hutka v textu opět využívá nespisovné výrazy („budem, pujdem, pojedem“), které se tentokrát ale neobvykle blíží spíše moravskému nářečí.

## Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo předvést na analýze textů vybraných folkových zpěváků, jaké postupy a témata byly ve folkových písních využívány v období normalizace, a tím se pokusit definovat dva póly folkové tvorby. Ze zjištěných poznatků, které nám umožnila detailní analýza písňových textů Jaroslava Hutky a Vladimíra Mertvy, se nám podařilo vymezit dva folkové extrémy, ke kterým se folk v tomto období přikláněl. Na rozdílných poetikách jsme poukázali na pružnost žánru, který umožňoval využití velkého množství témat, prostředků a tvorebných postupů. Co se týče samotné formy textu, na námi zkoumaných folkařích můžeme vidět právě kontrastní vymezení v příklonu na jedné straně k lidovým písním v podobě snadno pochopitelných textů Jaroslava Hutky a na straně druhé příklon k básnickému textu skrze mnohvrstevnatost textů písní Mertových.

Na příkladech těchto umělců je zcela viditelné, jak odlišným způsobem se snažili interpretovat a předávat své názory pomocí písní. V Mertově případě se tak dělo skrze promyšlený náročný text, jehož stěžejní myšlenka byla vždy podtržena neoddělitelným mistrným doprovodem na kytaru, v případě Hutky šlo především o již zmíněnou strategii jednoduchého sdělení, která vedla ke snadnému zapamatování si textu, a to díky až určitému monotónnímu formování, kterého dosahoval využíváním pravidelných slok a rýmů. Právě tyto formální aspekty poukazují na lidovost v Hutkových písních, která byla o to více podtržena jeho prací s hovorovým jazykem a v některých případech také s nářečím. Hutka se tedy díky vyzdvihnutí těchto prvků skutečně dá považovat za model písničkáře čerpajícího z lidové tradice, který vytváří formy písní obdobného rázu. Oproti tomu v Mertových textech se objevuje spíše spisovný jazyk a hovorové výrazy aplikuje jen výjimečně. Dává přednost lyrickým výrazům a poetické mluvě, která podtrhuje jeho sklon k básnickému dílu. Mertou jsme tedy v této práci představili model folkového zpěváka, který se v období let 1968–1989 dal cestou spíše básnickou a vysoce uměleckou.

Tímto způsobem jsme tedy vymezili dva extrémy, které se v třetím proudu první generace objevily a kterými naznačujeme pomyslnou linku, na níž se pohybují ostatní představitelé Šafránu. Jelikož je folková textová tematika nerozvinutou a stále příliš neprobádanou oblastí, jistě by v budoucích letech bylo vhodné udělat na toto téma další výzkumy, zejména pak detailní analýzu dalších představitelů Šafránu, které bychom mohli takto přesněji vymezit.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

#### Písňové texty Vladimíra Merty:

**Ballades de Prague:** *Dlouho se mi zdá, Perníková válka, Malá Julie, Pomeranče Hieronyma Bosche*

**Pravda o Marii:** *Nebylo mrtvých a není raněných, Obrázky v kartách, Odkud? Odsud, Pravda o Marii, Písmenková láska, Půlnoční, Zem voní dřevem, Jano! Jano! Jano!, Odsouzenec, Uplakaná Země paní Pampelišky*

**P.S.:** *Staré dopisy, Astrolog, Mezi dvěma dopisy, To napadlo tebe, Měšťák a maestro, Omamná květina pravdy, Internát, K pětadvaceti, Začouzené skličko, Noc a den (Velký a malý orloj)*

**Vybraná slova:** *Harmonie, Dobrodruh, Antabus blues, Vybraná slova*

**Vladimír Merta 1:** *Životopis, Kecy, Každý večer, Nebud' nikdy sám, Dezertér, Meziměsto, Na kávu, likér a kousek slova, Ticho*

**Vladimír Merta 2:** *Na dluh Bulatu Okudžavovi, Madona Decibella, Bohyně zítřa, Pozitří, Video 2000, Armády noci, Kocovina, Konec experimentu*

Nezařazené písně: *Básník a vítr, Bratrstvo jediného podpisu, Být v černém*

#### Písňové texty Jaroslava Hutky:

**Pravděpodobné vzdálenosti:** *Církevní tatíci, Sobě a tobě, Havličku Havle, Kat Mydlář, Galileo Galilei, Pravděpodobné vzdálenosti, Litvínov, Šetři a buduj, Sociální balada, Kamna, Prázdná kapsa*

**Minulost mává nám:** *Minulost mává nám, Na Pražském hradě, Tomine, Tomine, Náměšť, Sokrates, Čtyři sloni, Exilový hrnec, Halelujá tramvaje, Slovensko, Morava*

**Návrat:** *Slunečnice, Tkanička, Ježíšek, Tak má milá, Hanči, čiči a čevabčiči, Sociální balada, Myš, Voják, Hromada smetí, Hospodskéj, Abychom náhodou, Slovensko, Lidi, Nezařazené písně: Hospodskéj, Sněženka, Jezevčík zachránce, Proč, proč, Lidé dvacátého století, Velryba a nula, Mistře Jene, Odsoudili plastika*

### Online zdroje

Oficiální web Jaroslava Hutky: <http://www.hutka.cz/>

Oficiální web Vladimíra Merty: <http://www.vladimirmerta.cz>

## **Audiovizuální prameny**

*Legandy country a folku* (TV seriál). Režie: Jiří Vondrák. Česko: Česká televize-Free Art, 2000. 13x56 min.

## **Zvukové prameny**

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

Merta, Vladimír. *Pravda o Marii*. 1970, Galén, 2012, LP.

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

Merta, Vladimír. *Vybraná slova*. Panton, 1988, EP.

Merta, Vladimír. *Vladimír Merta 1*. Panton 1989, LP.

Merta, Vladimír. *Vladimír Merta 2*. Panton 1989, LP.

Hutka, Jaroslav. *Pravděpodobné vzdálenosti*. Uppsala: Šafrán 1978, 1979, LP.

Hutka, Jaroslav. *Minulost mává nám*. Uppsala: Šafrán 1978, 1979, LP.

Hutka, Jaroslav. *Návrat*. Supraphon, 1989, 2LP.

## **Ostatní prameny**

1. Houdek, Lubomír. *Vladimír Merta: Mimo čas: Texty písní*. Praha: Galén, 2013.
2. Zárybnický, Stanislav. *Narozen v Čechách*. ARTeM, 1992.

## **Literatura**

### **Odborná literatura**

1. Houda, Přemysl. *Intelektuální protest nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014.
2. Houda, Přemysl. *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, 2008.
3. Kotek, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Academia Praha, 1998.
4. Nešpor, Zdeněk. *Děkuji za bolest: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60. – 80. let*. Brno: CDK, 2006.
5. Pistorius, Vladimír. „Filkovi na kalhoty: Příspěvek k teorii písňového textu (1984)“. *Lidé města*, č. 22, 11. května 2020. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-1142.html>
6. Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

7. Prokeš, Josef. *Nebyť stádem Hamletů*. Brno, 1994.
8. Vlasák, Vladimír. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. Řitka: Daranus, 2008.

### **Slovníky a encyklopedie**

1. Cohen, Norm. „Folk music in the United States“, In: *The The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Saide, New York: Grove, 2013.
2. Matzner, Antonín; Poledňák, Ivan; Wasserberger, Igor a kol, „Folk song“, In: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby (díl) I. část věcná*, Praha: Supraphon, 1980.
3. Pavličíková, Helena. „Merta, Vladimír“. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, ed. Macek, Petr, Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovi univerzity, 12. 7. 2003. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
4. Pavličíková, Helena. „Hutka, Jaroslav“. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, ed. Macek, Petr, Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovi univerzity, 28. 2. 2006. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
5. Pegg, Carole, „Folk music“, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Saide. New York: Grove, 2001.

### **Kvalifikační práce**

1. Pavličíková, Helena. *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*. Olomouc, bakalářská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 1996.
2. Pavličíková, Helena. *Český folk – fenomén hudební i sociální*. Olomouc, magisterská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 1998.
3. Šrajer, Petr. *Fenomén „konce folku“ a písničkáři po roce 1989*. Olomouc, bakalářská práce katedry muzikologie FF UP v Olomouci, 2018.

### **Ostatní literatura**

1. Čermák, Miloš a Hutka, Jaroslav. *Pravděpodobné vzdálenosti: Rozhovor M. Čermáka s J. Hutkou*, Praha: Academia, 1994.



2. Folk a lidová píseň, část *Folk a jeho historie*. 2016. Dostupné z:  
<http://www.hutka.cz/new/html/seminar2.html>
3. Fox, Malcolm. „Musical Activism in 2017“. In: *The Contemporary Advisor* (online), 27. února, 2017. Dostupné z:  
<https://thecontemporarygroup.com/2017/02/12/activism-music-political-2017/>
4. Grant, Kristin Westcott , „Political Activism And Music In 2019“. In: *Forbes* (online), 16. ledna, 2020. Dostupné z:  
<https://www.forbes.com/sites/kristinwestcottgrant/2020/01/16/political-activism-and-music-in-2019/#6b06af497200>
5. Merta, Vladimír. *Zpívaná poezie*. Praha: Patron, 1990.
6. Vondrák, Jiří. *Legendy folku & country*. Brno: Jota, 2004.

### **Periodika**

1. Fossil magazín
2. Šafrán Revue

## Summary

Czech contemporary folk music is one of the musical genres, which gained its popularity especially in the period of so-called normalization. The interest in this genre was manifested mainly due to the theme of individual songs, which in metaphors or directly communicated either political or social ideas with which the youth of the time could easily identify themselves. The work focuses mainly on two of the main representatives of the group called “Šafrán”, which represented a group of singers of the first folk generation.

In the first part, the work deals with the introduction to folk issues. It presents a brief history of the development of the concept of contemporary folk itself and also a brief development of the genre itself, both in the Anglo-American environment and especially in the Czech environment. The work focuses mainly on the textual form of Czech contemporary folk in the period 1968–1989 in the Czechoslovak Socialist Republic and within the development of this genre there are briefly introduced sources of inspiration or textual themes of individual Czech contemporary folk generations. In more detail, the work then focuses on the textual themes of songs of the first contemporary folk generation, especially the third flow of this generation, and especially the themes of the “Šafrán” group. Two of the main members of this group, Vladimír Merta and Jaroslav Hutka, became the key representatives of this work, whose textual analysis forms the core of the work. Their work was analyzed in detail in terms of the lyrics of the song. Their lyrics represent two opposites of the work of that time, when on the one hand Vladimír Merta acts as a folk representative using complex metaphors, whose lyrics are close to the form of a poetic work and on the other hand the simplicity of Hutka's songs, whose textual form leans almost to the form of traditional folk texts. The work of these representatives is explored in this work both through the formal side and through the content.

At the end of the work, we compare both authors and highlight the elements in which they differed significantly or the elements that they had in common. The elements they had in common could be probably called as elements which also other contemporary musicians who were in touch with Merta and Hutka used in their textual work.

## Podsumowanie

Folk to jeden z gatunków muzycznych, który uzyskał popularność szczególnie w okresie tzw. Normalizacji. Zainteresowanie tym gatunkiem przejawiało się głównie w tematach poszczególnych piosenek, które w metaforach lub bezpośrednio komunikowały idee polityczne lub społeczne, z którymi młodzież tego okresu mogła się łatwo zidentyfikować. Praca koncentruje się głównie na dwóch głównych przedstawicielach grupy *Šafrán*, która reprezentowała grupę śpiewaków pierwszego pokolenia ludowego.

W pierwszej części praca dotyczy wprowadzenia do zagadnień ludowych. Przedstawia krótką historię rozwoju koncepcji samego folku i krótki rozwój samego gatunku w środowisku anglo-amerykańskim i czeskim. Praca koncentruje się głównie na tekstowej formie ludowej w latach 1968–1989 w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej a w ramach rozwoju tego gatunku krótko przedstawia źródła inspiracji lub motywy tekstowe poszczególnych pokoleń ludowych. Bardziej szczegółowo, praca koncentruje się na tekstowych motywach piosenek pierwszego pokolenia ludowego a zwłaszcza na trzecim nurcie tego pokolenia a na tematach grupy *Šafrán*. Dwa główni członkowie tej grupy, Vladimír Merta i Jaroslav Hutka, zostali kluczowymi przedstawicielami tej pracy, której analiza tekstowa stanowi rdzeń pracy. Ich praca została szczegółowo przeanalizowana pod kątem tekstu piosenki. Ich teksty stanowią dwa przeciwieństwa dzieła tamtych czasów. Z jednej strony Vladimír Merta występuje jako przedstawiciel ludowy, posługując się złożonymi metaforami i tekstami, które tworzą aż dzieło poetyckie. Z drugiej strony to są proste piosenki Hutki, które chcą swoją łatwością przekazać ważne pomysły i ich forma tekstowa opiera się prawie na formie tekstów ludowych. Praca Merty i Hutka jest analizowana zarówno za pośrednictwem strony formalnej jak i strony treści.

Pod koniec pracy porównuję obu autorów i podkreślam elementy, w których różnili się oraz elementy, które łączyły w swojej pracy i mogą opierać się na fakcie, że był to rodzaj dwóch kontrastujących, przeciwnych artystów.

## Anotace

<b>Příjmení a jméno autora</b>	Anastázie Vlková
<b>Název katedry</b>	Katedra Muzikologie
<b>Název fakulty</b>	Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
<b>Název diplomové práce</b>	Textová analýza písní vybraných českých folkových umělců z období normalizace
<b>Jméno vedoucího diplomové práce</b>	Mgr. Jan Blüml, Ph.D.
<b>Počet titulů použité literatury</b>	
<b>Klíčová slova</b>	Folk, textová analýza, folková píseň, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta
<b>Abstrakt</b>	Bakalářská práce se zabývá analýzou písňových textů Vladimíra Merty a Jaroslava Hutky. V úvodu práce nastiňuje vývoj folku v angloamerickém prostředí, kterým byli zkoumaní autoři ovlivněni, i vývoj folku na českém území. Především se snaží uvést čtenáře do problematiky folkového písničkářství v Československu během období tzv. normalizace. Stěžejním tématem práce je detailní textová analýza písní Vladimíra Merty a Jaroslava Hutky, jakožto ideálních zástupců tzv. první folkové generace a skupiny Šafrán, kteří představují určité protiklady či extrémní folkové tvorby v tomto období. V závěru ve stručnosti shrnuje typické rysy poetik obou autorů, které se v řadě hledisek razantně liší, částečně se podobají a v celistvosti nabízejí detailní charakteristiku dané folkové oblasti, ze které oba umělci vycházejí.