

Folková a rocková píseň jako protest a vyznání

Jako ostrůvek relativní svobody byla v normalizačním společenském kontextu pocífována tvorba folkových písničkářů, kteří své posluchače přitahovali nejen hudbou, ale také, a to především, věrohodností svého osobního vyznání či protestu, případně osvobozujícím humorem svých textů. Folkoví zpěváci tematicky i výrazově obsadili prostor publikujícími básníky nevyužitý a byli vnímáni jako básníci svého druhu. Jejich písně představovaly pro značně širokou obec adresátů svobodnější a také přístupnější alternativu poezie. Přitažlivým způsobem artikulovaly generační zkušenost, pojmenovávaly prožitek všedních dnů, intimní svět milostných vztahů, ale zároveň se vyjadřovaly k aktuální společensko-politické situaci – zpočátku velmi otevřeně a provokativně, po nástupu normalizačních mechanismů pak spíše v náznacích, jinotajích a šifrách. Vystoupení písničkářů umocňovalo i to, že v sobě nesla gesto autentického projevu, který se vymyká ze všeobecné manipulace se slovy.

Skeptičtější a dravější byly texty pozdějších hudebních skupin, které se pohybovaly na okraji oficiální a neoficiální scény a hlásily se k nové vlně a punkrocku. Vyslovovaly zhnusení z doby a vedle cynických provokací obsahovaly i tradiční anarchistická protiválečná gesta a moralistní odsudky. Jednotlivé písně často parodovaly a travestovaly kýčovitost populární hudby; zaznívaly v nich morgensternovské aluze i parafráze chytlavých sloganů.



Tiráž antologie rockových textů s kresbou
Boba Dylana, 1980

Pro čtenáře i autory písňových textů byly inspirací knihy přebásněných nebo přeložených rockových textů zahraničních skupin. Sborník *Rocková poezie* (1979), vydaný Jazzovou sekcí, přinesl překlady textů angloamerických skupin, jako byly Pink Floyd, King Crimson nebo Jethro Tull. Kniha *Víc než jen hlas* (1980) v nepříliš šťastných přebásněných Františka Novotného a Jiřího Vejvody představila texty nejvýraznějších zahraničních písničkářů, mimo jiné Boba Dylana, Leonarda Cohena, ale i Vladimíra Vysockého. Na sklonku osmdesátých let čtenáře zaujal soubor rockových parafrází *Láska je kytarové sólo* (1989), který uspořádal a přebásnil Jaromír Pelc.

■ Proměny folku

Folk se na české hudební scéně objevil na sklonku šedesátých let, tedy v období dramatických historických zvrátů a také období, kdy se populární hudba již plně vzpamatovala z pokusu o likvidaci v předchozím desetiletí, zprofesionalizovala se a stala se standardní komerční záležitostí. Folk se vůči ní vymezoval jako spontánní autorský projev zprvu amatérských písničkářů, kteří chtěli kombinací hudby a textu vyslovit svůj životní pocit a hledali přímý kontakt se spřízněnými posluchači. Nepředstavoval ovšem jednoduchý, hudebně a textově stejnorodý proud, nýbrž množství rozmanitých a osobitých přístupů, které v sobě nesly zřetelné stopy inspiračních zdrojů, jež se na formování i další existenci folku jako svébytného fenoménu spolupodílely.

Z domácích zdrojů folk navazoval na tradici zpěváků s kytarou, což v českém kontextu znamenalo na tradici zpěváků a skupin vyznávajících trampské a nověji country písně. Jakkoli byla sounáležitost s těmito hudebními styly manifestována i tím, že folkové, trampští a country zpěváci vystupovali na společných festivalech a dalších akcích, současně se folk od nich odlišoval tím, že bukolicky neoslavoval krásu života v lůně přírody, netěžil z romantiky vysněného divokého Západu, ale spíše vyjadřoval aktuální zkušenost ze života v přítomné společnosti a usiloval o pojmenování nejběžnějších životních situací, ale i společenských a politických problémů.

Druhým zdrojem, na který písničkáři navazovali, byly hravé a humorné písně divadel malých scén, zejména pak texty Jiřího Suchého. To se projevovalo i tím, že někteří z autorů začali v rámci divadel malých forem působit (Paleček – Janík v Semaforu), nebo vytvořili vlastní divadelní dvojici (Burian – Dědeček). Intimní prostředí malých hudebních a divadelních klubů s bezprostředním kontaktem zpěváka a jeho publika bylo ostatně – vedle velkých festivalů, konaných zpravidla v přírodních areálech – nejvlastnějším prostorem folkových zpěváků. Nepřekvapí proto, že folkaři svá vystoupení doplňovali o prvky čistě divadelní, zejména o monology, glosy či improvizované komentáře, a případně i o čtení delších textů.

Mimo folkové aktivity, avšak se zřetelným vlivem na folkové zpěváky pokračoval v psaní svých nonsensových textů JAN VODŇANSKÝ (soubor *Jak mi dupou králci*, 1990), vystupující v divadelní dvojici s Petrem Skoumalem (do roku 1982, kdy jim byla spolupráce zakázána a dvojice se víceméně rozešla).

Třetím a na počátku zjevně nejsilnějším zdrojem českého folku byla moderní anglosaská folk music, která mu také dala jméno. Výrazný mravní apel v tvorbě zejména první generace písničkářů a jejich vášnivě odmítání společenského násilí byly inspirovány protestsongy takových písničkářů, jako byli Bob Dylan, Donovan, Joni Mitchellová či Joan Baezová.

K zakladatelské generaci folkových zpěváků lze počítat Jaroslava Hutku, Vladimíra Mertu, Vlastimila Třešňáka, Petra Kalandru, Bohdana Mikoláška, Miroslava Palečka a Michaela Janíka a především pak Karla Kryla, který se po srpnové okupaci stal jedním ze symbolů národního odporu vůči politickému násilí. Krylovy písně však měly na český folk zásadní vliv i poté, co jejich autor v roce 1969 odešel do exilu.

Na počátku sedmdesátých let se skupina písničkářů rozšířila o řadu osobností: pozornost publika přitáhli Jan Burian a Jiří Dědeček, Slávek Janoušek, Ladislav Kantor a skupina C & K Vocal, Petr Lutka, Zuzana Michnová a skupina Marsyas, Josef „Pepa“ Nos, Vladimír Veit, Dagmar Andrtová-Voňková a další.

Změna společenské atmosféry a podmínek, za nichž písničkáři mohli vystupovat, znamenala i dílčí proměnu jejich písní. Jestliže pro konec šedesátých let byla typickým žánrem protestní píseň, nástup normalizačních praktik přinutil folkové písničkáře vyjadřovat svůj odmítavý vztah k režimu a establishmentu jinou, méně zjevnou formou: bojovný patos byl vystřídán osvobodivou a kritickou silou vtípu, společného smíchu a satirického výsměchu, ale i cenzurně neuchopitelným pocitem sounáležitosti těch, kteří navzdory době chtějí být spolu a navzdory okolnostem svobodně zpívat.

Jako jedna z možností, jak obejít cenzuru, se v této době jevila lidová píseň. Písničkáři si uvědomili sepětí folk music s folklorem a v domácí lidové písni pro sebe naplno objevili další, čtvrtý zdroj, který se pak natrvalo stal jednou z klíčových součástí českého folku. Jestliže donedávna byl folklor spojován s rolí, kterou mu přisoudila padesátá léta, nyní se začal jevit jako inspirace přinášející nemanipulované slovo, nadčasové poetické a lidské hodnoty a neredukované plnokrevné emoce. Nejvýrazněji se v tomto směru angažoval Jaroslav Hůta: výrazný posluchačský ohlas měly jeho interpretace moravských písní, které vybral ze sbírky Františka Sušila a zpravidla transponoval z nářeční formy do hovorové češtiny (LP *Stůj, břízo zelená*, 1974; *Vandrovali hudci*, 1976).

Tvorbu písničkářů v celém jejím rozsahu v této době znali především návštěvníci jejich klubových vystoupení, případně návštěvníci hudebních festivalů: k nejvýznamnějším patřily Porta, festival v Lipnici nad Sázavou, Folkový kolotoč v Porubě nebo putovní Moravské folkové léto.

Porta byla založena v roce 1967 jako festival country a trampské a později i folkové hudby. Soutěž pro trampské skupiny začínala v oblastních a krajských kolech, folkoví zpěváci však nesoutěžili a zúčastňovali se až celostátního finále, které se do roku 1970 konalo v Ústí nad Labem (nedaleká Porta Bohemica = Brána Čech také festivalu dala název). V rámci ideologického dohledu převzal od roku 1971 pořádání Porty Socialistický svaz mládeže a současně se finále začalo stěhovat po různých místech republiky.

Príslušné státní orgány si ovšem byly vědomy „nebezpečnosti“ nejen svobodného slova, ale i necenzurovatelných pocitů, byť vyjadřovaných prostřednictvím zdánlivě apolitických textů. Snažily se proto folkovou scénu rozmanitými zákazy a restrikcemi kontrolovat a regulovat. Komunistickou stranou řízená kulturní politika se snažila písničkáře buď vtlačit do přijatelné podoby, nebo ignorovat. Vystoupit s nonkonformními písňovými texty v televizi či rozhlase nebo je vydat na desce bylo nemožné (to se poněkud změnilo až v druhé polovině osmdesátých let). Ti, kteří se politické moci jeví jako nepoučitelní a nenapravitelní, pak byli nejen zakazováni, ale byl vůči nim použit i přímý nátlak. (Jednotlivá města, okresy a kraje přitom měly odlišnou míru. Co bylo někde povoleno, ba vítáno, jinde neprošlo: Jaroslav Hutka tak například v druhé polovině sedmdesátých let prakticky nesměl vystupovat ve východních Čechách.)

Obstrukce ze strany státních orgánů inspirovaly v roce 1972 Jaroslava Hutku a Zuzanu Michnovou k tomu, aby založili volné neoficiální sdružení písničkářů Šafrán, které si dalo za cíl vyhledávat vstřícnější pořadatele a organizovat koncerty. Organizační duší sdružení byl Jiří Pallas, k jeho členům patřili vedle uvedených například Dagmar Andrtová-Voňková, Jan Burian, Jiří Dědeček, Slávek Janoušek, Petr Kalandra, Petr Lutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Vladimír Veit a také slovenská písničkářka Zuzana Homolová. Šafrán se chtěl prezentovat stejnojmennou LP deskou, kterou se sice podařilo v roce 1976 nahrát, ale vydána mohla být až roku 1990. Krátce poté, co někteří členové sdružení podepsali Chartu 77, činnost Šafránu uhasla. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pak byla řada nepohodlných písničkářů státními orgány přinucena k odchodu do exilu (Svatopluk Karásek, Jaroslav Hutka, Vlasta Třešňák,

Šafrán

Dlouhohrající gramofonové desky v Československu
zakázaných zpěváků

DIALOG, Gutleutstrasse 13
D - 6000 Frankfurt/M. 1 (BRD)

Inzerát exilového
hudebního
vydavatelství
z časopisu
Svědectví 1984,
č. 73

Vladimír Veit), další byli pod rozmanitými záminkami pronásledováni, šikánováni, či dokonce soudně stíháni (Pepa Nos).

Na počátku osmdesátých let se součástí folkové scény staly další výrazné osobnosti, například Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pavel Dobeš, Josef Streichl, Marek Eben a další. V průběhu desetiletí se pak začala projevovat jistá opatrná liberalizace, která postupně písničkářům otevírala přístup i do masmédií a nahrávacích studií. Snahou dohlížecích orgánů ovšem nadále bylo, aby se prezentovali v přijatelné, tj. apolitické podobě, a pokud některý písničkář nevyhovoval, sahalo se opět k zákazům. Hranice možného a povoleného tak písničkáři nadále překračovali především ve svých koncertních vystoupeních.

V této době se ovšem písně a vystoupení písničkářů již masově šířily na neoficiálních audionahrávkách, což paradoxně vedlo například k tomu, že se Jaromír Nohavica v době, kdy mu nevycházely jeho nahrávky, v anketě popularity Zlatý slavík propracoval do první desítky (1987).

Mimo tyto oficiálně vystupující zpěváky však existovali i písničkáři v disentu a undergroundu – zpěváci jako J. J. Neduha, Zbyněk Benýšek, Dáša Vokatá, Karel „Charlie“ Soukup (všichni byli přinuceni odejít do exilu) nebo Jim Čert, Ota Veverka, Vladimír Oborský a další. Vedle nich se v osmdesátých letech objevovali další (často i příležitostní) písničkáři (Václav Koubek, Jan Sahara Hedl, Karel Diepold, případně písničkář Milan „Fricek“ Frič). Nahrávky jejich písní se šířily zejména díky Petru Cibulkovi a jeho „firmě“ nazvané Samizdat Tapes & Cassettes & Videos (S. T. C. V.), která masově nahrávala neoficiální koncerty a rozmnožovala i soukromé studiové nahrávky.

■ Zpívající básníci

Texty písní představují svébytný fenomén, který se řídí poněkud odlišnými pravidly než tištěná poezie a v tomto smyslu stojí na okraji toho, co je obvykle nazýváno literaturou. Píseň jako propojení textové a hudební složky usiluje o přímý účinek a o vzbuzení emoce při poslechu; přirozené snaze autorů o sdělnost písňových textů tak logicky odpovídá rovněž adekvátní volba komunikativních a obecněji srozumitelných jazykových prostředků a poetických figur. Přesto však lze mnohé textaře považovat za básníky a nejednu folkový zpěvák také tuto ambici osobně měl a výše nastíněná omezení písňových textů vědomě překračoval.

Takovým zpívajícím básníkem byl **KAREL KRYL**, jehož písně získaly v rámci českého folku výsadní postavení. Symbolem národního vzdoru vůči okupaci a „klasikem“ protirežimní protestní písně se Kryl stal gramofonovým albem *Bratříčku, zavírej vrátka* (LP 1969), jakož i v exilu vydanými deskami *Rakovina* (LP Mnichov 1969) a *Maškary* (LP Mnichov 1970), v nichž pojmenoval pocity



Obal LP Karla Kryla, Mníchov 1970

ohrožení, poroby a zrady a současně dával hrdě najevo své odmítání a vzdor vůči všem kompromisům.

Již od začátku své dráhy přitom Kryl usiloval i o knižní podobu svých písní a psal rovněž poezii určenou jen ke čtení. Prvním souborem jeho textů se stala *Knížka Karla Kryla*, vydaná v Kolíně na Rýněm v roce 1972. V roce 1978 v Torontě vyšla kniha (*Zpod stolu*) *sebrané spisy*, souhrnně pak jeho tvorbu představují soubory *Básně* (1997) a *Texty písní* (1998).

Krylovy písňové texty vyrůstají z autorova antimilitarismu a odmí-

tání jakékoli další podoby společenského násilí, především toho, které mu prezentoval totalitární komunismus. Současně však vyrůstají i z niterného romantismu, jenž konfrontuje potřebu citu s krutostí světa bezostyšně drtícího křehké mezilidské vztahy a vnitřní opravdovost s prospěchářskou přetvářkou. Básník na sebe bere roli mluvčího i soudce vlastní generace, kterou ironicky nazývá jako „Gottwaldovy vnuky“ nebo „dědice Palachovy“ („Už nejsme nejsme to co kdysi / Už známe ohnout záda / Umíme dělat kompromisy / a zradit kamaráda.“), střídá však i masku vzpurného provokatéra, snílka a šaška. Sdělnost jeho písní je umocňována využitím obecně srozumitelných historických, mytologických a pohádkových motivů, jež mu slouží k vytvoření alegorie či hyperboly situace současné. Často přitom sahá po symbolice biblické (například v písni Žalm 120 či na EP desce *Carmina resurrectionis*, Mníchov 1974).

Kryl svůj protest vyslovoval vášnivě, nikoli však triviálně, stavěl na bohaté metaforice a jazyku, jenž je místy až knižní. Dokladem toho, že protest nemusí být vyjádřen pouze přímočarým pojmenováním, je básníková přímá reakce na srpnovou okupaci v roce 1968, píseň *Bratříčku, zavírej vrátka*. Její emocionalita se opírá o dojmavý a současně alegoricky vystavěný obraz plačícího dítěte, připraveného bezejmennými vojáky o své bezpečí a domov a odsouzeného k trmácení se v plískanici a nekončící noci. Jediným zjevnějším odkazem k okupaci je přitom přirovnání k beránkovi, vydanému napospas vlčí nenašytosti.

Na hranici sentimentality, která proti sobě staví krutost násilí a bezbrannost oběti, se pohybují zvláště Krylovy rané texty, například v písni *Nevidomá dívka*. Podstatná část Krylových textů se vyznačuje neustálým reflexivním tázáním po etickém smyslu dějinných událostí a úsilím o udržení nezfalšované paměti v režimu plíživého zapomnění („Za okny mrazilo / srpnové slunce / a křičelo

na lidi / Pamatuji!“ v písni Podivná ruleta). Dokladem toho může být například text písně Ocelárna ze stejnojmenné EP desky (Melbourne 1984): „Hlt bryndy z žita, / kterou úsvit prošil / vyrudlou šedí / škváry vyčpělé.“ Ve svých písních nechával ale Kryl často v průběhu sedmdesátých let zaznít veselejší tóny. Často až s nezvalovskou radostí a bujarostí vršil ve svých písňových textech metafo-ry, jako kdyby skrze satiru nebo vtip šlo lépe přežít exilovou zkušenost (písně Vasil, Synonymická, Dívčí válka ad.). Podíl na tomto psaní měl samozřejmě i komerční efekt – desky s odlehčenými písněmi se lépe prodávaly. Vedle těchto oddechových a mírně satirických písní (jen málokdy ovšem zaměřených přímo proti politické situaci v ČSSR) vznikaly i velmi hořké písně, které se týkaly nastupující posrpnové prázdnoty a kocoviny sedmdesátých let. Tuto pesimistickou notu lze vysledovat u písní vznikajících od jejich druhé poloviny, jako například v písních Zkouška dospělosti, Číslo na zápěstí („Hle – vůně domova: / šed betonových bloků. / Co láska narkotika / manifestací. / Co hudba chrámová / zní melodie doků.“), Plaváček nebo Tekuté písky („Mlčení skrývá paranoiu žití. / Mlčíš a zdobíš okna pro oslavu. / Víc nežli duše – platí živobytí / v tekutých píscích gubernijních mravů“). Právě v těchto písňových textech Kryl často posedle analyzuje mezilidské vztahy v dobových kontextech a neváhá přitom balancovat na samé hranici sentimentality a kýče.

Krylovy písňové texty jsou známější nežli jeho samotná poezie. Vedle drobných epigramů, satirických veršů a ironických parafrází, které jsou spíše jazykovým a lyrickým cvičením (*Z mého plíživota*, 1986), se v jeho básních objevuje snaha o neotřelé jazykové vyjádření a zajímavé rýmy, znalost literárních forem a víra v působivost často až ornamentálního toku metafor. Kryl psal drobné sbírky intimní poezie (*Amoresky*, 1982) a ve své tvorbě také reagoval – nejednou až silně pateticky – na nelehký prožitek emigrace i na osobní milostná a životní zklamání (lyrickoepická skladba *Slovíčka*, Toronto 1980). Básní-rozhovorem s Arthurem Rimbaudem o rozporu mezi básnickou legendou a realitou jeho života je rozsáhlá báseň *Zbraně pro Erató* (Mnichov 1987), oceněná v roce 1988 exilovou Cenou Jana Zahradníčka. Skladba o devadesáti slokách po čtrnácti verších s postupným rýmem představuje spíše formálně dokonalý text než působivou básnickou výpověď.

Již sama volba témat dokumentuje konfliktnost tvorby písničkáře VLADIMÍRA MERTY, jenž své texty ze sedmdesátých a osmdesátých let souborně představil v knize *Narozen v Čechách...* (1992). V Mertově písňové lyrice se prolínají osobní všednodenní zážitky, náznaky objektivizujících epických příběhů a rozjímání o obecné lidské a společenské situaci. Básník se úporně vrací ke klíčovým dobovým stigmatům, ať už jde o Chartu 77 (Bratrství jediného podpisu), politickou perzekuci (Bíti rublem) či o odchody do emigrace, vynucené i nevynucené, které si vybíraly svou daň často právě mezi písničkáři (Nebud nikdy sám). Mertovo umanuté rozjímání nad tvorbou i životem těch, kteří zůstali ve své vlasti, přitom prostupuje maximalistické etické požadavky.

PÍSEŇ MĚSICE

VLADIMÍR MERTA (nar. 20. 1. 1946 v Praze), absolvent dvou vysokých škol (architektura a FAMU), scénárista, režisér, fotograf, herec, spisovatel (Výhoda podání, Albatros 1988), autor filmové hudby, ale především písničkář. Veřejně vystupuje od r. 1967 s kratšími a delšími přestávkami v obdobích zákazů – zatím poslední si vykoledoval po extempore v píseňském Lochotíně při přebírání Zlaté porty (1986) s působivou chorálovou písní Praha magická z r. 1985. Nejnadanější, nejvýraznější a nejkompexnější osobnost našeho folku; původní introvertní polohu svých písní postupně rozšířil o lehký, humornější ladění skladby; multiinstrumentalista, vyniká ve hře na kytaru (šest a dvanáctistrunnou) a foukací harmoniku. V poslední době vystupuje příležitostně a vlastní rockovou skupinou Dobrá úroda.

Praha magická

*Sláva tobě Praho matko blahoslavená
v přístětku divných cest jantaru stavů
v poněkud vlhkých vlně cizích keltů epida
v saláti národů spíš - čekáš co ti vídět dovoit a dá*

*Tomá z kletce Týnského chrámu - Praha husitská
alkoholická vlhká vlhká - rudočerná magická
potešenými veřejemi Evropy vše své sny sprostá Praha
nejsvětově
Praha chytivá plněná sava v sobě čistá vlna*

*Město šibenice a pánů čekajících frontu na kata
plná jezuitů obřích stly - přijde odplata
Univerzity ze které mizí česká vzdálenost
podlá děvko moct nebudeš mít nikdy dost*

*Praha spítá moct spí až překřídíš hluk němoty
trmouá koruna - tvé korunovačnt klenoty
Praha pověstí a mágů šemí rabínů a vymořelů
transparentů naději septandy a neomyelů*

*Stanné právo zatmění uděšený usdech
Praha hokokrajč razit a rudých vyhládek
orgit zla hráz lidl hnanych ulicemi jako dobytek
plná stop po kulcích pomnětků a oprýskaných omitek*

*Seřtková vlně jara stoupá ze eadl
harmonikou opojeně méně rychle mládu
Praha sídlitš vykopá a věčných lešenl
kolébko mý světe vesmíre t věsent*

*Město bouřt ve sklenici piva dtekuo
bšntku přšctích svoje verše na schátech
Jak balónek s pouti náhle život uliet
trvdš rosteš stíšš toho drogo prokletš*

*Náměstí kde kdysi lidu kdžal revoluční knš
šuetš šoky lřmašny spolodnostl lidl bas pánš
Na nárošl hospoda "Parlament" kde do toho mššš mluvit
- jen to zkueš!*

*Za sto let budeš mít svoje ulice jak on - jak mstr
Hus*

*Šoky jdou za sebou jako voža stoletš
stoletš za stoletím tisícletš dš
Nšlntim k mlššnu - to už je novš upova
Námš Šekšna na falešného proroka*

Pravidelná rubrika Píseň měsíce v samizdatových Lidových novinách s textem Mertovy písně, 1989, č. 1

Písničkář je pro Mertu ten, kdo bdí nad mravním stavem společnosti a zároveň v sebetrýznivém aktu odkrývá své nitro („akordy jsou ještě teplý kusy mejh vnitřností“). Výrazně je v Mertových textech přítomen sociální aspekt a respekt k lidem, kteří žijí na okraji společnosti, pocit všelidské spoluodpovědnosti za obecný stav věcí, podávaný se silným apelem burcuujícím z letargie: „Vinu má každý – jsme všichni vězni / Proč lidi mizí jako sníh z hor? / Bloudíme kolem sebe / obvinění z vraždy / Proč nikde nezazní / husitský chór?“

Písničkář promlouvá s vnitřní vážností, s hořkým humorem, karatelským až hněvným tónem, který stav společnosti posuzuje z hlediska blízkého křesťanské morálce. Měřítkem lidské nicotnosti je mu smrt: ostře vnímá absenci ideálů a duchovních hodnot v zakrnělé době, oddávající se požitkům a potřebám ryze profánním. Mertovu chiasmus, který vrcholil v téměř apokalyptických vizích, odpovídá i tendence ke knižnímu jazyku, komplikovanosti a konstruovanosti obrazů i litanická mnohomluvnost amorfne se přelévajícího proudu řeči a soudů.

Ani ne tak politickým protestem jako spíše vášnivým odmítáním nepravosti a poklesků duchovních se vyznačují křesťansky orientované texty písní protestantského duchovního SVATOPLUKA KARÁSKA, který se na rozdíl od ostatních písničkářů od začátku pohyboval v undergroundu. Karáskovy písně, knižně později vydané v knize *Protestor znamená vyznávám* (1993), mají zpravidla charakter biblického podobenství, které je pronášeno nabádavým, až kazatelským

tónem. Karásek přitom volí oprostěnější jazyk a své apely oživuje i lidovou mluvou a moudrostí: „Je lepší, jak ta bába se Boha bát, / než se bát lidí a slepě poslouchat“ (píseň *Báby* z LP *Say No to the Devil*, Uppsala 1979).

O hlubší ponor do životního plynutí v prostoru města byl VLASTIMIL TŘEŠŇÁK, ovlivněný Skupinou 42 a poetikou Bohumila Hrabala. V Třešňákových písních (vydaných v Mnichově v roce 1983 v knize *Plonková sedmička* a doplněné ve vydání z roku 1998) je – podobně jako v jeho prózách – převládajícím toposem městská periferie, ztvárněná spolu se svými světem zapomenutými obyvateli s drsnou, nepřikrašlující lyričností. Sociálně podbarvený obraz života v černě poetické pražské dělnické čtvrti Karlín s reflexivními autobiografickými prvky se mozaikovitě skládá z vizuálních a příběhových fragmentů, stmelovaných soucitnou, nesebestřednou melancholií.

■ Možnosti humoru a satiry

Protestní prvek zazníval i z písní JAROSLAVA HUTKY, jejich jazyk i obraznost však byly mnohem uvolněnější. Hutkovy písně spoluutvářela odlehčující hravost (někdy mířící až k poetice nonsensu), ale také snadno dešifrovatelné jinotaje založené na jednoduché metafoře, alegorii nebo historické paralele. Příkladem může být motiv donkichotského boje proti „zarudlým“ kamnům, která v písni *Kamna* znakově zastupovala odpor proti režimu, nebo píseň *Havlíčku Havle*, pracující se jmény dvou národních disidentů, respektive dvou výrazných nepřizpůsobivých osobností.

Stylizací se Hutkovy texty blíží poezii ohlasové: „Oči sobě zacloňuje, když sluníčko svítí, / když se jasné slovo mluví, uši zacpává, / má strach, když se vítr zvedá, leká se deště, co padá, / tady domov mám.“ Folklorní písně přitom Hutku nepochybně přitahovaly i možností zjednodušit složitost světa na základní opozici zla a dobra. Například v písni *Náměšť* si zpěvák postupně klade otázky *Co je nejkrásnější? – Co je nejpevnější? – Co je nejpustější? – Co je nejmocnější? – Co je největší?* A takto si na ně odpovídá: *usměvavé tváře – člověčí víra – žít život bez lásky – pravdomluvné slovo – lidská svoboda.* V souladu s autorovou poetikou sedmdesátých let, využívající herních prvků, dochází někdy k nekonvenčnímu prolínání folklorizujícího výrazu a poetiky s tématy a motivikou současnou, již Hutka dodává poněkud mytický, současně však groteskně odlehčený nádech („A brněnský kolo, docela dřevěný, / letos prohánělo motorky závodní, / dětičky mávaly Frantovi Šťastnému, / na dráze spatřily samou čmouhu“).

Ještě před vynuceným odchodem do exilu se Hutka dostával do polohy komentátora politických věcí s výrazným etickým a moralizujícím akcentem. V exilu zčásti navázal na ohlasy folkloru („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“) a také pokračoval v kritických a filozofujících písních, aktuálně reagujících na život v exilu.

Stranou zůstává Jaroslav Hutka jako básník. Jeho sbírka *Klíč pluhu* (smz. 1978, Mnichov 1981) přinesla citlivé, civilní psaní plné rozčarování („Ale my štěpaři stromů s podvázanými květy / rozvazujem mašle / a děláme vtípy na krematorium“), ale citlivě vnímající nejružnější vjemy i příznávající vliv lidových písní.

Volně inspirované lidovou písní jsou také svébytné baladické texty DAGMAR ANDRTOVÉ-VOŇKOVÉ, v nichž převažuje temná, jakoby pohanská imaginace s frekventovanými motivy krve a smrti vyjadřujícími životní dramata i vnitřní tápání a rozeklanost. Celek vytváří hlubinnou, mýtu se dotýkající jednotu člověka s přírodním děním. Alegorizující poselství přinášely písně, jejichž texty psal JIŘÍ ZYCH a které zhudebňoval a interpretoval Petr Lutka. Se smyslem pro humor a fantazii se odpoutávaly od tradičního logického řádu věcí a nacházely smysl nesmyslu. Nejednou tyto písně mají charakter bajky a hrdiny těchto písní jsou lidé či personifikovaní protagonisté živočišné říše (Blues o žravý slepici).

Hravá a zároveň racionálně konstruovaná a výrazově pregnantní byla tvorba JIŘÍHO DĚDEČKA. Jeho písně a básně byly vydány nejen v nakladatelstvích domácích (*Texty*, 1982, s JANEM BURIANEM; *Měsíc nad sídlištěm*, 1987; *Znělky*, 1990), ale na sklonku normalizace vyšly i v exilovém nakladatelství Poezie mimo Domov (*Oběžník*, Mnichov 1989). Dědeček se hlásil k provokativnosti veršů Františka Gellnera, duchovně se pak cítil spřízněn zejména se svým celoživotním vzorem, francouzským písničkářem Georgesem Brassensem, jehož písně zpíval, ale také překládal (*Klejme píseň dokola*, 1988). Dědečkovy písně mají rozmanité formy, od těch nejprostších (říkadlo, popěvek) až po sonet, jazykově se pak pohybují od slangu a obecného jazyka až k výrazům archaickým. Jeho tvorba osciluje mezi patosem a všedností, citem a rozumem, sentimentem a skepsí. Tematicky Dědečkovy písně vycházejí z běžných životních a mezilidských situací, které ale autor zachycuje se satirickým nadhledem a lapidárností. Obdobně pamfletická je i Dědečkova lyrika: jejím charakteristickým rysem je intelektuální distance a protiměšťácká útočnost umocněná cynickou maskou, jízlivostí a černým humorem. Autor se stylizuje do „osamělého pěšce“, odděleného od konformního davu svou schopností citlivě vnímat i potřebou nezávisle myslet: vnímat tupost a krutost stádnosti a spokojeného přežívání v ustrnulých „pravdách“ a schématech.

Všední městský život a peripetie milostných vztahů ožívají v textech JANA BURIANA, melancholicky hravého Dědečkova divadelního partnera (soubor písňových textů *Hodina duchů*, 1990; *Na shledanou zítřa*, 1995).

Schopnost nadsázky charakterizuje písně, které psal a zpíval JOSEF „PEPA“ NOS. Ve své tvorbě (...nejen *zpěvník*, 1995) se programově vyhýbal veškeré

vážnosti, patosu i reflexivnímu přetížení textu – základem jeho přístupu k písňovému textu je jazyková hříčka, groteskní zkratka, parodie a kalambúrový vtip, to vše ve značném kontrastu k závažnosti zvolených témat („Můj chlapec je materialista, na stavbě materiál chystá“). Nosovy politicky angažované satiry se pak vyznačují provokativní explicitností, čirostí a adresností: „V pokladně není už ani vindra / kdo za to může, Eda, Klema, Gusta či Jindra?“

■ Rozmanité podoby písňové tvorby

V osmdesátých letech nadále pokračovaly všechny tendence z předchozího období, nadále se psaly a zpívaly písně vyjadřující protest, karatelsky moralistní, písně vyjadřující osobní cit i sociální problematiku i písně prostoupené životadárnou silou humoru.

V psaní meditativních či reflexivních textů utvářených zpravidla základní existenciální situací, od níž se odvíjejí náznaky tajemných příběhů, pokračoval písničkář OLDŘICH JANOTA (*Ty texty*, 1991). Melancholicky laděné byly bluesové texty (*Sebrané spisy*, 1995) ostravského JOSEFA STREICHLA, který s úspornou metaforikou a smyslem pro bluesové atributy („koláže z dýmu cigaret“, poeticky působivý prostor hospody apod.) rozvíjel příběhy člověka osamělého uprostřed města s jeho potřebou citové blízkosti. Neromantickou sídlištní tvář města učinil předmětem svého zájmu SLÁVEK JANOUŠEK, jenž s odlehčujícím humorem sobě vlastním zprostředkovával ubíjející koloběh její uspěchané, uniformní každodennosti (Kuchyňský rituál blues). Skladatelem scénické hudby pro brněnská divadla malých forem (Divadlo na provázku, HaDivadlo) a osobitým autorem melancholických textů vlastních písní byl JIŘÍ BULIS.

Silná zůstala i folklorní inspirace. Prolínání folku a folkloru bylo patrné zejména u jihomoravských a jihočeských autorů, jejichž písně stály často na základech moravské lidové melodiky, pracovaly s vybranými lidovými motivy a tématy, případně tito autoři přebírali lidovou píseň jako celek (Jiří Pavlica, Vlasta Redl, skupina Fleret, Hana a Petr Ulrychovi, Pavel „Žalman“ Lohonka ad.). S Ostravskem a jeho nářečím byla spjata tvorba jazykově tvořivého Pavla Dobeše, jenž inklinoval k epickým, humorně pointovaným příběhům.

V druhé polovině desetiletí se folková scéna ovšem již stávala masovou záležitostí. S liberálnějším postojem státu vůči písničkářům, s jejich narůstajícím množstvím a také s rostoucí různorodostí jejich naturelů rostla i vnitřní rozmanitost folku. Jeho hranice se rozostřovaly. Narůstající přízeň médií pak mnohé písničkáře vedla k tomu, že se začali pozvolna přizpůsobovat vkusu širších vrstev posluchačů. Rozpor mezi tím, co chtěli zpívat, a tím, co zpívat mohli, se zmenšoval, a to nejen díky ústupkům dohlížitelů, ale i v důsledku kompromisu samotných autorů.



Oldřich Janota (vpředu)
s Janem Štolbou
v bratislavském
televizním studiu

Jakkoli dřívější jednoznačné politické zacílení v této době poněkud ustoupilo písňové lyrice a humornému i kritickému glosování běžných záležitostí každodenního „občanského“ života, i tak nemalá část folkové produkce nadále zůstala silně vzdálena představě normalizátorů o „angažované a konstruktivní“ kritice. Písničkáři se totiž mohli opírat o pocit sounáležitosti s publikem, s nímž je spojoval mimo jiné spontánní odpor vůči společnému nepojmenovanému nepříteli a které bylo i nadále velmi citlivé k jakýmkoli skrytým podtextům a narážkám.

Příznačným jevem pro osmdesátá léta byly texty reflektující citovou okoralost a měšťácké konzumentství, ale objevila se také ekologická satira, kritika rasismu, případně písně s tématem válečného ohrožení, jakož i písně ironicky komentující armádu a nemilovanou povinnou vojenskou službu. Vedle písní usilujících o nadčasovější a obecnější platnost měla nemalá část písničkářské produkce charakter zřymované, kytarou doprovázené publicistiky. Dostí frekventované byly texty, jejichž tématem se stala neutěšená bytová situace, honba za nedostatkovým zbožím, ironicky podaná frustrace z nedostupnosti atraktivního zboží, byrokratická přebujelost socialistického úřednického aparátu, protekcionářství, blahobytnictví, lhostejnost a přizpůsobivost národní mentality. Nechyběly ani nezávazně zábavně harmonizující písně: „Kdyby ses smála tak jako já / od ucha k uchu a stále / optimisticky bys vypadala / a já bych koupil ti jablonecký korále“ (Miroslav Paleček a Michael Janík).

Z literárního pohledu patřili k výraznějším typům také písničkáři, kteří svými texty navazovali na poetiku Semaforu a jejím prostřednictvím i na inspiraci poetismem. Charakteristické pro ně bylo asociativní rozvíjení textů a slovní hravost, projevující se jak v akcentaci zvukových možností jazyka, bohatostí typu rýmů, rýmovými echy či aliteracemi, tak humorným křížením slov postaveným na jejich stránce významové.

Za písničkářský manifest takovéhoho přístupu lze považovat píseň **KARLA PLÍHALA** s příznačným titulem *Pojďme si hrát se slůvky* („Pojďme si hrát se slůvky, / pojď, navléknem jim podkůvky, / ať rozezvoní křišťálovej svět, / svět nejskrytějších myšlenek, / co nevylezou navenek, / co brání jim v tom věčný sníh a led“). Plíhal psal texty téměř absurdní („Máme doma ve sklepě malou černou díru, / na co přijde, sežere, v ničem nezná míru, / nechod, babi, pro uhlí, sežere i tebe, / už tě nikdy nenajdou příslušníci VB“), postupně však u něj převládá humor křehce lyrický, nezřídka ústící do melancholie, s nímž nechává ožívat svět drobných, každodenních věcí, které ve svých poetických miniaturách vyvazuje z řádu samozřejmosti a přehlíživého zvyku (LP *Karel Plíhal*, 1985).

Jazyková komika a humor sledující jakoby racionální zpracování asociačních impulzů byly vlastní **MARKU EBENOVÍ** (LP *Malé písně do tmy*; 1984; souborné vydání písňových textů in *Marek Eben a jeho bratři*, 1997).

V charizmatickou osobnost vyrostl v osmdesátých letech „slezský bard“ **JAROMÍR NOHAVICA**, který vstoupil do povědomí posluchačů na začátku osmdesátých let. V jeho tvorbě se doplňovaly vlivy ruských písničkářů, které sám překládal a osobitě interpretoval (Vladimir Vysockij, Bulat Okudžava) s vlastní metaforikou, se schopností lyrického jinotaje i přímého útočného pojmenování, se sentimentem i groteskní ironií. Nohavicovy originální texty přitom syntetizují rozmanité podoby folkové písně: od „krylovské“ polohy protestní a provokativní přes hutkovsky folkloristickou, lyrickou a vyznavačskou až po polohy sociální, reflektující složitosti a paradoxy lidského života, a polohy čistě humoristické a komunálněsatirické.

Smysl pro poezii překračující limity jednoduchého písňového textu dokládá například titulní skladba Nohavicova prvního profilového alba *Darmoděj* (LP 1988), postavená na ztotožnění lyrického subjektu s postavou krysaře, jehož jméno autor převzal ze Šiktancovy sbírky *Adam a Eva*. V závěrečné sloce tak o sobě zpívá: „Váš Darmoděj / vagabund osudů a lásek / jenž prochází všemi sny / ale dnům vyhýbá se / váš Darmoděj / krásné zlo jed mám pod jazykem / když prodávám po domech / jehly se slovníkem.“ Souborně jeho texty vyšly v knize *Písně Jaromíra Nohavici od A do Ž* (1994).

■ Rockové texty nové vlny a punku

Zatímco zakázaní písničkáři zpívající jen s kytarou a bez aparatury mohli vystupovat i na soukromých koncertech nebo při vernisážích nejružnějších pololegálních výstav, zakázané alternativní rockové skupiny nacházely prostor pro svá vystoupení daleko hůře a ztráta možnosti vystupovat a nahrávat se tak

Z repertoiru Jaromíra Nohavici⁺

Nechte to koňovi

Táta byl kulak, máma selka
a strejda šéfem ve Zlíně,
ségra chtěla být učitelka
a teď má šest stovek hrubýho v kantýně

Ten, kdo má štempl, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky.
Rekli mi : seš lempl, nechej to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí velké myšlenky.

Na Fildu⁺⁺ bývá velký nával,
pět bodů mínus za původ.
Dostane se ten, který dává.
Ale my, my jsme velmi pyšný rod

Ten, kdo má prachy, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky,
třeste se strachy, nechte to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí velké myšlenky

Chleba je dražší nežli pivo
a dobrá voda, to je věc,
některé stromy rostou křivo,
ale všechny skončí jako židle nakonec.

Ten, kdo má židli, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky,
nezpívej tydlu-pidli, nechej to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí někdy velké, někdy velké myšlenky.

⁺ Texty Nohavicových písní jsou přepsány z nahrávek zpěváka (na příklad *Cesty* vydavatelství Panton, Praha 1985), které redakci na pár hodin zapůjčil jeden český turista. Otiskujeme je tu bez souhlasu a vědomí autora, je to pirátský text, sloužící jako ukázka k předcházejícímu článku. Názvy jednotlivých skladeb pocházejí od nás.

⁺⁺ Filosofická fakulta UK.

často stala příčinou jejich úplného rozpadu. Přesto i ony zasáhly do podoby české hudby a sekundárně i do české literatury.

Takzvaná nová vlna byla inspirovaná hudebním stylem, který přišel na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let z Velké Británie, v českém kontextu pak nabyla velmi osobité hudební i textové podoby. V textech písní se objevil bizarní humor, ironie, sarkasmus i témata, která se záhy dostala do rozporu s představou státu o hudbě vhodné pro mladé posluchače.

V březnu 1983 proto byla proti této nové podobě rockové hudby ve stranickém časopise *Tribuna* vyvolána kampaň. Jan Krýžl ve článku „Nová“ vlna se starým obsahem (*Tribuna* 1983, č. 12) prohlásil autory nové vlny za „chovance psychiatrických léčeben“ a jejich texty byly podle něj „výrazem nihilismu a cynismu, hluboké nekulturnosti a ideologických přístupů, které jsou socialistické společnosti zcela cizí“.

O rockové poezii nové vlny – spojované často s velmi neotřelou hudební složkou – lze mluvit například v souvislosti s brněnskými hudebními seskupeními jako Třírychlostní Pepíček, Odvážní bobříci, Dunaj (se zpěvačkou Ivou Bittovou), Z kopce/Oškliď nebo Ještě jsme se nedohodli. Jejich texty mířily ve vyostřené jazykové hře k absurditě a společenské kritičnosti posluchače: „co říká co všechno čeká nás / totiž Ona nová doba!!“ (Karel David). Texty nové vlny byly inspirovány tradicí nonsensu („Moucha tse, tse, tse / celá se třese“, skupina *Bon pari*), nechyběla v nich však ani reflexe vlastní prázdnoty, neschopnosti v cokoli věřit, povrchnosti, společenských lží a všeobecného oportunistu, beznaděje, ze které není východisko: „Holky tiše sedí / mají velký plány. / Z ktorejch zbude málo, / ale čert to vem // Úděl každý ženy / prý je to tak dáno. / Já vím co z nich bude, / ale čert to vem“ (skupina *Dybbuk*).

Postupem času se některé z těchto skupin nové vlny dostaly i do oficiálních studií, kde vznikly nahrávky jednotlivých písní, například skupin *Krásné nové stroje*, *Máma Bubo*, a dlouhohrající desky skupin *Pražský výběr*, *Z kopce* nebo *Dunaj*.

Ve Velké Británii vznikl na konci sedmdesátých let také punk. Šlo o hnutí, které chtělo jako styl prostupovat všemi odvětvími života a kultury. Jeho hudební jednoduchost byla reakcí na akademičnost jazzrockových skupin a směřovala k tomu, aby se mohl tímto způsobem vyjadřovat každý. Provokativní divokost punku, jeho záměrný negativismus a nihilismus, projevující se také hesly jako *No future!* (Budoucnost není!), byly u nás zprvu vysvětlovány jako reakce nezaměstnané mládeže na nelidský kapitalistický řád. Když se však punk rock brzy po svém vzniku dostal i do Československa a punk vyznávající mládež se začala vydělovat svým vzhledem (spínací špendlíky, provokativní účesy a barevné a neladící oblečení) i způsobem chování (alkohol, drogy), okamžitě tvrdě narážela na bezpečnostní složky státu.

Toto vše se pak promítalo i do textů písní, k jejichž typickým motivům patřilo opěvování alkoholu („Na strahovském kopci chybí výčep piva / Jenom jedna možnost notorikům zbývá / Stánek stánek u Johna De Billa“, skupina Visací zámek) a vlastního sociálního statusu („punkáči punkáči / jsou vostrý hoši“, skupina Energie G; „Chtěl bych ti mámo má, / chtěl bych ti říct, / že mezi punkerama cejtim se líp“, skupina S. P. S.).

Nejvýraznější autorské vklady lze nacházet u textů Miroslava Wanka a Jana Hauberta. MIROSLAV WANEK byl textařem a kytaristou skupiny F. P. B., která zhudebnila mimo jiné i lyrickou báseň Oldřicha Mikuláška Listíčko. Jeho bizarní texty, soustředěně později do knihy *Texty 1981–1991. F. P. B.; Divize T.; Už jsme doma* (1991), se svou intelektualitou výrazně lišily od významové přímocnosti punkových textů běžné produkce. Lze v nich nalézt inspiraci Franzem Kafkou, pocit stálého ohrožení byrokracií i bezmyšlenkovitým dodržováním předpisů a pravidel: „Ztratil jsem občanku i průkazku / snad si mě nevšimnou / až půjdu s mou milou / na noční procházku // Milá mě nechce / že nejsem občanem / hubičku za razítko / z práce“ (píseň Snad). Stejný výsměch člověku, který se řídí nesmyslnými a prázdnými příkazy, však často obsahovaly i texty JANA HAUBERTA, zpěváka skupiny Visací zámek, jako například v písni Dopravní značky: „Dopravní značky nepřipouští dvojí výklad / Začínáme si pomalu na ně zvykat / Barevný tabule jsou naším denním chlebem / A život bez nich přestavit si už ani nedovedem.“ Haubertovy texty byly sebrány do knihy *Básně aneb Visací zámek podle Jana* (2005).

Pro další punkové skupiny byl typický antimilitarismus obracející se jak proti samotnému válčení, tak zejména proti povinné vojenské službě. S velkou razancí a expresivní nadsázkou se popisu nebezpečí a nesmyslnosti jakéhokoli válečného nebo vojenského konfliktu věnoval PETR ŠTĚPÁN ze skupiny H. N. F. (písně Bombardéry, Do boje!, Čas barikád apod.)