

Česká folková hudba 60.–80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství*

ZDENĚK R. NEŠPOR**

Sociologický ústav AV ČR, Praha

Czech Folk Music in the 1960s–80s from the Point of View of the Sociology of Religion

Abstract: The article provides an in-depth functional analysis of Czech folk music from the 1960s to the 1980s from the viewpoint of the sociology of religion. In this period folk music played an important ideological and socio-political role in Czechoslovakia due to the values it embodied which made it strongly critical of the communist regime. The author attempts to explain that a significant part of these values were of religious (usually Christian, but also Oriental) origin, and they evolved specific symbolic universes which can be understood in terms of syncretism and religious privatisation. Folk music in this sense used to play a role which is normally reserved for organised religions. The cause lay not just in the implicitly religious nature of communism, but also in the (post)modern culture of youth. One important conclusion is that folk singers in the former Czechoslovakia acted as weighty opinion leaders, who gathered the social communities of the unsatisfied of this world around themselves, and gave them an eternal or eschatological hope. During the concerts they created the context of participation through specific values for recipients, so the concerts were seen as real purificational events, with an acquired knowledge of symbolic purity from serving the 'normalisation' regime.

Sociologický časopis, 2002, Vol. 39, No. 1: 79–97

České folkové písničkářství¹ od svého vzniku v šedesátých letech do současnosti je, přes svůj nepochybný sociokulturní a politický význam, polem dosud prakticky nedotčeným solidní badatelskou činností. Žádný z našich muzikologů se na tuto oblast dodnes nespécializoval [Kotek 1998: 345] a školní práce H. Pavličíkové [1996,

* Článek rozšiřuje závěry čtvrté části autorovy diplomové práce, obhájené na ÚFaR FF UK v r. 2002 [Nešpor 2002: 610–94]. Vedoucím práce byl ThDr. D. Antalík, Dr., oponentem doc. M. Petříček, Dr.; oběma pánům velmi děkuji za jejich podnětné návrhy a připomínky.

** Veškerou korespondenci posílejte na adresu: Mgr. Zdeněk R. Nešpor, Sociologický ústav AV ČR, Jilská 1, 110 00 Praha I., e-mail: nespor@soc.cas.cz

¹ Vzhledem k metodickému zaměření této studie není nezbytné definovat české folkové písničkářství jinak než dobovou „emickou“ charakteristikou (tzn. jako hudební typ, který byl jako takový participanty chápán) níže doplněnou o některé charakteristiky spíše funkčního než strukturního rázu. Zájemce o podrobnější strukturní definici odkazují na [Matzner et al. 1975–1990, I.: 95–97; Pavličíková 1998: 8–10].

1998] po mém soudu prozatím zůstávají pouze příslibem. Nicméně i pokud by tomu bylo jinak, tato umělecká oblast si zaslouží nejen úzce odbornou muzikologickou pozornost, nýbrž skutečně interdisciplinární uchopení cílené k otázkám její sociální funkce a významu. Jinak řečeno, měla by být předmětem nejen „vnitřního“ studia z hlediska svých forem, uměnovědného teoreticko-historického rozboru, ale také studia „vnějšího“, dotýkajícího se jejího (celo)společenského dosahu, její recepce a v neposlední řadě i (protisměrného) sociálního tlaku na konstituci a žánrovou a funkční strukturaci tohoto hudebního typu. Takové studium přitom má zcela zásadní význam již z toho důvodu, že moderní „kultura mladých“ [Hobsbawm 1994: 340–342, 512–513] stále zřejmě využívá právě (a někdy i pouze) hudby k transmissi hodnotových a ideových schémat. Hudba, respektive písňové texty ji provázející a celkové „naladění“, se stává hlavním nositelem sociálních idejí a hodnot, jak na příkladu českého undergroundu alespoň v krátkosti ukázal M. C. Putna [1993].

Česká folková hudba (a nejen ona [viz Alan 2001]) tedy musí být studována také z obecnějších sociologických a sociálně-antropologických pozic jako nositel i tvůrce a upravovatel kulturních významů. Bylo tomu tak díky postavení „generačních mluvčích“, které folkoví zpěváci v předpřevratovém období získali [cf. Folkové rozjímání 1988: 8; Merta 1990: 18; Pavličíková 1996: 32]. Jejich hudba se chtě nechtě stala prostředkem průniku určitých idejí a hodnot do symbolického sociálního světa (termín užívám ve smyslu P. Bergera a T. Luckmanna [1999: 96n.]), neboť jednak nic jiného nebylo ve stranickými sekretariáty kontrolované společnosti ani možné, zároveň se zde však uplatnil i vliv zmiňovaného „hudebního zájmu“ „kultury mladých“. Tímto směrem vedené studium jiných hudebních žánrů, vycházející z biografické sociologie nebo z antropologického uchopení marginálních sociálních skupin, ostatně již přináší slibné výsledky [např. Alan 2001; Putna 1993; Rataj 2000].

Ukazuje se totiž, že řadu sociálních funkcí druhy vyhrazených náboženství přejímají nejen moderní ideologie (jak naznačila dnes již klasická konceptualizace „implicitní religiozity“ [Maier 1995; Waardenburg 1997: 127–130]), ale do značné míry i kulturní a umělecká oblast. Přitom je významné, že tento posun si do značné míry uvědomují i sami participantů [Starý 1990: 22]. Pakliže tedy dnes má být jedním z ústředních témat sociologie studium hodnotového „kulturního podloží“ dynamiky sociálních jevů [cf. např. Etzioni 1995],² je zcela nezbytné věnovat patřičnou pozornost jeho zdrojům, přičemž v české společnosti od 60. do první poloviny 90. let mezi nejvýznamnější z nich patřilo právě folkové písničkářství.

² Je dostatečně známo, že právě tento „bod obratu“ vedl např. P. L. Bergera od obecné sociologie vědění k sociologii jazyka, a především k sociologii náboženství; přitom jde o (staro)nový typ sociologie náboženství, bližší „historicko-filozofickému“ dílu M. Webera, než badatelům v „konkrétních“ oblastech religijních institucí, ritu, osobností atd., představovaných např. B. Wilsonem. Právě k Bergerovské škole se hlásí i tato studie.

Folková hudba jako nástroj hodnotové propagandy

Veškeré dosavadní pokusy vymezit folkovou hudbu na základě určitých hudebně strukturních charakteristik (návaznost na domácí nebo zahraniční folklór, instrumentační jednoduchost a „obecná srozumitelnost“, ústřední role ideového sdělení textu, sociální, politická a kulturní angažovanost, důraz na aktivní participaci recipientů apod.) se ukázaly jako nedostatečné. Je to zcela pochopitelné, uvědomíme-li si třeba skutečnost, že folkovou hudbou se v Čechách na přelomu 60. a 70. let mohly stát třeba tradiční moravské *lidové* písně ze Sušilovy sbírky (v podání J. Hutky). Jinak řečeno, folkovou hudbu tvoří její sociální kontext, nikoli svébytná strukturní podstata žánru. Folkové písničkářství z tohoto důvodu vymezují jeho *axiofanií*³, tedy vnášením určitých hodnot do sociokulturního systému. Přesněji takových hodnot, které jsou v jeho kontextu sice *deklarované*, *avšak neběžné*, ať již proto, že byly kulturním vývojem převrstveny, a tudíž *de facto* delegitimovány, či z toho důvodu, že neexistuje sociální autorita, jež by byla s to zajistit jejich dodržování [Nešpor 2002: 290–291]. Tento kontextuální hodnotový výraz pak samozřejmě vyvolává axiální neklid [cf. Otruba 1994: 230n.], provázený případně neklidem v řadě sociálně-symbolických a institučních sfér. Nezbytným atributem folkové hudby proto je její sociálně angažovaný, chcete-li protestní, charakter. Lze jej ukázat např. na intertextuálním převzetí Seifertovy *Svatební písně* K. Krylem:

J. Seifert

*Kytice, závoj a slzy,
i štěstí rozplakává,
jak je to hezké,
když se někdo vdává.
Noc plná vášní
až do kuropění,
jak je to hezké,
když se někdo žení.
Kytice zvadla
a opadává,
jak je to smutné,
když se někdo vdává.
Vějíř se zavřel,
hořkne políbení,
jak je to smutné,
když se někdo žení.*

K. Kryl

*Jak je to hezké když se někdo žení
jak je to smutné když se někdo vdává
gumový kotouč bije do hrazení
chybějí branky nikdo nepřihrává
V ruině fasád skrytých za lešení
zestárli mladí za kvartýr a stravu
vlečem se časem zpola udušení
v tekutých písčích gubernijních mravů
Zabouchly dveře? Dereme se zadem
zakleti v Knize lesů vod a strání
nařvoaná tlama hlásá za výkladem
že konec snů je koncem milování
Gumový kotouč bije do hrazení
není-li v kapse nikdo nerozdává
ne není hezké když se někdo žení
ne není smutné když se někdo vdává (...)*

³ Termín odvozuji od řeckého *axios*, užívám jej ve významu „(samovolně a nezbytně) přinášející hodnoty (ve weberovském smyslu)“; snad by přitom šlo s M. Eliadem hovořit přímo o „hodnotové hierofanii“, avšak tím bychom již překročili relativně úzké hranice standardní vědy.

Folková hudba je tedy *ex definitione* vehikulem mimohudebního ideového obsahu, „tyto písně naplňují hlavní cíl propagandy: na čas na sebe soustřeďují pozornost celé lidské bytosti“ [Perris 1985: 204]. V praxi to znamenalo spíše hodnotově–racionální než účelově–racionální (Weber) orientaci písničkářů a jejich recipientů, což vždy vedlo k zdánlivě paradoxnímu zájmu folkových písničkářů o náboženskou tematiku (byť nejen o ni). Texty zahraničního i českého folku se dříve či později alespoň částečně obrátily do polohy náboženských vyznání (v menší míře je možné podobný posun sledovat i v případě rock’n’rollu), nebo spíše religijní (sebe)deklarace představované apelem na náboženské hodnoty. Folk se tak stal, většinou přes odpor tradičních náboženských institucí i svých sekulárních interpretů,⁴ moderní náboženskou či duchovní hudbou [al Faruqi 1983: 21–22, 29; Sehnal 1991: 130], a to přesto, že kupříkladu v českém prostředí ve folku jeho religiozita nehrála prim po většinu doby existence žánru.

Nejdůležitější *podmínkou* k tomu, aby něco takového bylo možné, byl vznik specifické „kultury mladých“, vzestup středních vrstev a zmasovění lidové kultury [cf. Hobsbawm 1994: 333n.], k němuž v Československu došlo s jistým zpožděním od konce 60. do počátku 80. let. V náboženské oblasti to znamenalo posun od formálně institucionální zbožnosti k silně privatizovaným náboženským představám, aniž ovšem došlo k úplné privatizaci jejich zdrojů [Ibid.: 348; Lužný 1999: 79n.]. Hlavními „dodavateli“ se v situaci komunistickým režimem částečně potlačeného „náboženského trhu“ staly nejen jednotlivé náboženské skupiny a jejich relativně široká paleta, nejen soukromé aktivity směřující k astrologii a esoterice,⁵ ale především neformální *názoroví vůdci*. Jakým způsobem folkoví písničkáři tuto roli přijali, ukáží níže v textu. Hudba tím získala funkci v tradiční společnosti připisovanou zejména religiozitě, tedy vytvářet a legitimovat symbolická univerza.

Tento posun byl zcela zákonitý vzhledem k postupující sekularizaci společnosti, vedoucí k delegitimaci dosavadních náboženských představ, aniž však k úplnému vyvanutí funkční religiozity, jíž už Durkheim považoval za svého druhu antropologickou konstantu. Nemělo by proto překvapovat, že z pozic fenomenologie náboženství bylo již dávno oprávněně připomenuto, že i „uvnitř těch nejvíce sekularizovaných společností a mezi těmi nejvíce obrazoboreckými hnutími (jako např. hippies) se objevuje řada zdánlivě nenáboženských fenoménů, v nichž můžeme rozpoznat nové a originální projevy posvátna“, přičemž jde zejména o oblast umění a populární kultury [Eliade 1969: iii, 65]. Mluvené slovo, a tím spíše slovo zpívané je totiž jaksi „živé“, emocionálně působivé a obsažné; pro mnohé archaické kultury je dokonce přímou manifestací sakrální moci [Wheelock 1987: 443]. A neustálé při-

⁴ Stačí připomenout, že obvinění z náboženské propagandy vedlo k odebrání „přehrávek“, tj. povolení k veřejnému vystupování, v případě J. Hutky [viz Mazal 1990–1991: nečíslováno (č. 4/91–5/91)], sehrálo svou úlohu také ve známém procesu s J. Nosem aj.

⁵ Cf. kolování překladů J. R. Moodyho a další podobné literatury v samizdatu stejně jako anonymní „pyramidové“ rozesílání paranáboženských textů, o kterém kupř. J. Nohavica zpíval v písni *Děvenka Štěstí a mládenec Žal*.

pomínky „magického“ původu a působení populární hudby z pera hudebních teoretiků [Merta 1990: 93; Opekar 1989: 108] sdostatek svědčí, že něco z těchto charakteristik přetrvalo i do současnosti. Podle vzpomínky prominentního pamětníka „jediné, co si v obecnějším měřítku zachovalo působivost i v dnešních podmínkách a je s to dále rozvíjet polozapomenuté (náboženské) počátky evropské kultury, je umění“ [Starý 1990: 69]. Klíčovým úsilím českého folku tedy byl „návrat“ k idealizovaným – ve skutečnosti zcela moderně pojímaným – náboženským hodnotám.

Religiozita českých folkových písničkářů

Základními rysy náboženskosti českého folkového písničkářství, které ji výrazně odlišují od zahraničních vzorů (B. Dylan, L. Cohen ad.), je jednak *etický akcent* spojený s nezájmem o metafyziku a ontologii, jež jsou implicitně přijímány „odjinud“, především z různě kombinovaných filozofických a náboženských tradic. Paradoxně k tomu pak na druhou stranu přistupuje spíše *negativní vztah* k zavedeným náboženským tradicím, především k jejich formálně institučním podobám. Český folk (stejně jako underground [viz Putna 1993: 28]) byl ve svých náboženských projevech daleko spíše „náboženstvím Bible“, eventuálně „lidovou vírou“ než (jakkoli) ortodoxním křesťanstvím. Tento „lidově-náboženský“ charakter pak byl určující i v těch jeho (okrajových) formách, které se tak či onak inspirovaly nekřesťanskými náboženskými kulturami.

První uvedený případ může ilustrovat třeba již zakladatelské působení K. Kryla, který se, přestože o svém hraní hovořil jako o formě „civilního apoštolátu“ [Čermák 1993: 135], v katolické tradici poměrně nezvykle ve svých náboženských písních orientoval výhradně na biblickou tematiku (např. písně *Jidáš*, *Zapření Petrovo*, *Žalm 120*). Podobně proticírkevně, nikoli však protinábožensky, rezonovaly také písně J. Hutky (*Církevní tatíci*), V. Merty (*Dětská křížová výprava do zaslíbené země*, *Funkcionářské zátiší*, *Kdo jste?*, *Liturgie*) a dalších písničkářů. Byla odsuzována „dogmaticnost“ církevního křesťanství [Putna 1993: 28]⁶ stejně jako – v duchu středověkého donatismu – jeho „kompromis se světem“. Ale přece to byly především křesťanské obrazy a symboly, jimiž folkoví písničkáři operovali při konstrukci svých symbolických univerz. Nejzřejmějším příkladem této „negativní eklesiologie“ může být ostatně tvorba protestantského faráře Svatopluka Karáska ze 70. let (*Vy silní ve víře*, *Žalm na rozloučenou* ad.). V písni *Synodní rado* Karásek zpívá:

⁶ Např. v otázce typické pro sexuální revoluci konce 60. let: přijetí a dokonce výrazná proklamace Ježíšovy a Mariiny sexuality, kterou církev „nezdravě potlačily“. Příkladem mohou být písně *Poslední večere* V. Třešňáka a *Pravda o Marii* V. Merty. První z nich začíná verši: „*Tma nalámala chléb na dvanáct beznadějných dílů, / Ježíš sáhl po nejmenším a vběhl do noci. / Vidina rána mu rozlámala tělo, vzala, po chvíli vrátila sílu – / to když se opřel o strom a nahmatal v něm ženu. (...)*“

(...)
Synodní rado, ty mrško stará,
tys matkou, která se špatně stará
o svoje syny, co jsou vinný
za činy pro jiný.

Dvorní theolog řekne, že jsme zblbli,
že pojem svědomí vůbec není v Bibli,
zlobí tě nitro, přijď na faru k nám,
zlobí tě vnitro, za to si můžeš sám.
(...)

Jednou z cest, jež vedle odmítání oficiální církevní zbožnosti nabízela jistý pozitivní program, byl obrat k „lidovému“ umění a jej zaštiťujícím hodnotám, paradoxně nikoli nepodobný ždanovovské estetice 50. let.⁷ Tento typ představoval především J. Hutka a později P. Lutka a D. Voňková, kteří v lidové písni hledali mystickou reflexi pomíjivosti a smrti, stejně jako odpovědi na trýznivě pocíťované existenciální nejistoty. V Hutkově vlastní tvorbě z počátku 70. let se tak setkáváme s typickými projevy barokní náboženské symboliky (obraz světa jako hospody a Boha jako hostinského v písni *Hospodskej* nebo třeba zpracování známého tématu *Hádala se duše s tělem*), které tam pronikly z domněle archaické religiozity lidových písní. Jejich skutečný původ si později uvědomil i sám písničkář a k odkazu české protireformační lidové zbožnosti, udržující v sobě „stálou přístupnost tajemnému a nevysvětlitelnému“, se přihlásil i explicitně [Čermák 1994: 70]. Ale i k východní zbožnosti se obracející písničkáři (J. Čert, J. Nos, O. Janota) ve svých písních užívali, přinejmenším pro jejich obecnou sdělnost, intertextuálních vazeb k „jádro“ biblické zvěsti, ať už za toto jádro považovali cokoli. V Čertově písni *Světla a stíny* stálo světlo, objekt víry či jeho symbol, v protikladu ke stínům, představovaným společností zbožňující pouze sebe samu a materiální hodnoty:

*Světla a stíny podivného světa
útočí na mě každým dnem
a já ploužím se tím zatraceným městem
a nevím, kde jsem a co jsem.
(...)*

*Nechte mě lidi zabejvat se světem
který je pro vás pochybný
Uvěřte v Něho a nemějte pochyb
váš život bude poklidný*

Celkově lze říci, že zatímco zprvu byla česká folková tvorba nenáboženská, když se k náboženství obrátila, pak *necírkevně křesťanská*.

Důvodem tohoto obratu většinou bylo zhroucení časných jistot po srpnu 1968 [Folkové rozjímání 1988: 11], kdy bylo tváří v tvář nezdaru sociálně reformních myšlenek Pražského jara (ve folkové oblasti šlo jednak o působení malých divadelních scén, jednak o formování subkultury českých „květinových dětí“) hledáno *osobní existenciální zaštitění* v rámci „věčných“ náboženských, *ipso facto* křesťanských témat,

⁷ Na lidovém umění byla ceněna především jeho „archaičnost“, *ipso facto* autenticita. Ta ovšem ve skutečnosti nebyla než umělým konstruktem, neboť většina českých a moravských lidovek, jak známo, neodráží nějakou prastarou „lidovou moudrost“, nýbrž je výsledkem pololidové intelektuální činnosti českého baroka.

symbolů a obrazů, jejichž poselství nečekaně nabylo na aktuálnosti. Proměny religiozity českého folku však nejlépe pochopíme v kontextu jeho celkového vývoje, proto je třeba se alespoň stručně vrátit k jeho počátkům.⁸

Náboženské projevy tří generací autorů českého folku

Český folk se v první polovině 60. let zrodil ve trojí podobě, odlišné po hudební stránce i svou sociální recepcí. Jednak šlo o imitace zahraničních folkových skupin, zejména těch navazujících na tradiční americkou *hillbilly music* a spirituál, na první vlnu folkového revivalu (Rangers, Spirituál kvintet; [cf. Denisoff 1971]) a později i o adaptace domácího folklorního dědictví (obě uvedené skupiny, Heuréka, Minnessengři, sourozenci Ulrychovi). Pro tento typ bylo charakteristické, že se – byť třeba překládal americké spirituály – vědomě snažil *zdržovat* religijní ozvučnosti svých písní. Například spirituál *Twelve Gates*, již svým názvem zřetelně odkazující k apoštolské tradici, tak musel být v podání Spirituál kvintetu přetextován na *Pět bran* a podobných úprav se při svém „překladau“ dočkaly třeba i známé *The Angel Rolls the Stone Away, A Little More Faith in Jesus* a další písně.⁹ Sociální ohlas tohoto folkového typu však byl až do roku 1968 vcelku mizivý, což naopak neplatilo pro druhý významný typ počátků českého folku.

Tímto typem začínajícího českého folku bylo satirické vystupování spojené s okruhem tzv. malých divadel a navazující na domácí tradici angažované písně (K. Kryl, P. Lutka, V. Merta, dvojice Paleček–Janík, Vodňanský–Skoumal ad., počátkem 70. let doplnění o J. Nose a duo Burian–Dědeček), alespoň zpočátku naprosto nenáboženské. V podání těchto umělců byla religiozita dokonce explicitně odmítána jako nesmyslná, jako „relikt středověku“ byla přirovnávána k „neživotnému“ marxismu a „marxisticky“ byla charakterizována jako „opium lidu“ vedle „druhé opia“ – marxismu. Většina z nich však nakonec tak či onak k náboženskému obratu dospěla. Prvními případy této konverze nepochybně byli již v období Pražského jara K. Kryl a V. Merta. Podobné proměně se však později, najmě v 80. letech, nevyhnula ani většina ostatních, přičemž třeba v případě P. Lutky vedla k totální repertoárové změně [Folkové rozjímání 1988: 16–18]. *Amorfni religiozita* v podobě uznání existence a existenciální významnosti blíže nedefinovaného transcendentna, k níž tento obrat většinou vedl, byla přijatelná pro většinu folkového publika a umožňovala větší sociální rozptyl těchto nových podob víry, ačkoli zase jejich „upřílišněnost“ (Lutka) vedla k odporu, respektive nezájmu recipientů.

⁸ Dosud neexistuje vyvážený celkový výklad dějin české verze tohoto žánru, mezi nejdůležitější existující studie lze zařadit Folkové rozjímání 1988; Kotek 1998: 340–346; Pavličíková 1996; *Eadem* 1998.

⁹ „Oficiálním“ důvodem byla podle dobového vysvětlení protagonistů Spirituál kvintetu skutečnost, že „záměrně jednoduchá a sugestivní sdělení originálních textů (spirituálů) jsou nepřevoditelná do češtiny, aniž bychom se vyvarovali zkreslení až do komické podoby“. Netýkalo se to však jen Spirituál kvintetu, religiozita podobně „vymizela“ třeba i ze známé Guthrieho *This Land Is Your Land (Ta zem je tvá zem; skupina Rangers)*.

Konečně třetí podobou první generace českého folku, typově nejbližší tzv. nové vlně amerického folkového revivalu [Denisoff 1971: 188], bylo intelektuální písničkářství úzce spojené s rodící se subkulturou českých hippies (H. Cígner, J. Hutka, V. Merta, E. Pospíšil, V. Třešňák, V. Veit). Ani jeho ohlas zprvu nebyl příliš značný, výrazně se však prohloubil po srpnu 1968 a Hutkovými „spanilými jízdami“ mimo Prahu na počátku 70. let [Mazal 1990–1991, IV.: 21, V.: nečíslováno], kdy „nebezpečná“ konkurence „příliš lidového“ Kryla zmizela za hranicemi a naprostá většina dalších písničkářů a skupin se poměrně rychle a úspěšně „normalizovala“. Ani „intelektuálové“ mezi folkovými zpěváky ovšem nechtěli přijít o možnost veřejného vystupování,¹⁰ což vedlo mj. k jejich (marxisticky interpretovatelnému) zájmu o „lidové umění“. Právě v něm, stejně jako v jejich vlastní tvorbě (např. Hutkova píseň *Abychom náhodou*), se však projevovalo vědomí nedostatku pozitivních žitých hodnot ve společnosti, počínaje láskou a mezilidskými vztahy až třeba po – vzhledem k srpnové invazi pochopitelně dobově vysoce ozvučné – nacionalistickou rétoriku. Náboženská víra se ukázala jako jejich alternativní zdroj. Morální a etické hodnoty, jejichž (re)aktualizací folková hudba chtěla být, začaly být zakotvovány v transcendentnu,¹¹ přičemž je pochopitelné, že ponejprv a nejvýrazněji v křesťanské víře. Snad to bylo i tím, že mnozí si konečně zřetelně uvědomili jejich křesťanský základ, přičemž jejich „osvícenskou“ marxistickou „humanizací“ začali považovat za perverzii. V tomto smyslu pak platilo, že „písničkář v našich podmínkách přijímá funkci zrušených institucí, je to náhrada za důvěrníka, zpovědníka, politika, přirozenou autoritu mluvčího generace ... s trochou megalománie lze tvrdit, že v sobě spojuje hlas lidu s hlasem božím“ [Merta 1990: 121].

Religiozitu první generace českého folku lze celkově charakterizovat jako neustálé hledání silně privatizované mystické necírkevní zbožnosti, kombinující motivy nejrůznějších náboženských tradic, ovšem s výraznou převahou biblického křesťanství. Obecným rysem byla snaha po určitém „zlidštění“ křesťanského učení, projevující se kupříkladu již zmiňovanou „sexualizací“ Ježíše a P. Marie, ale třeba i „domyšlením důvodů“, vedoucích k Jidášově zradě či k Petrovu zapření (K. Kryl v písni *Jidáš, Zapření Petrovo*) aj.

Zcela jinak tomu bylo v případě druhé folkové generace, tvořené jednak církevním (protestantským) folkem (M. Rejchrt, skupina Berani), jednak písničkářstvím uvnitř undergroundových komunit (S. Karásek, Ch. Soukup, D. Vokatá). Tito umělci si totiž již tím, že se orientovali na oslovení konkrétních, poměrně úzce vymezených sociálních skupin [Alan 2001: 23–29; Jirous 1997: 171–198, 439–441], pohybujících se na hranici „politické únosnosti“ (církev) nebo i za ní (underground), „mohli dovolit“ zcela jiné uchopení náboženských témat. Ať již šlo o vědomou anti-

¹⁰ Přesto, že hlavní směr „normalizace“ české hudební scény směřoval proti mainstreamu populární hudby, jak vyplývá z pozdějšího, do značné míry normativního usnesení vlády ČSSR č. 63/1975 [cf. Kotek 1998: 355].

¹¹ Druhou možností bylo „normalizační“ opuštění žánru folkové hudby, ať již směrem k mainstreamu, k country and western music či k trampské písni, jemuž podlehlá většina „folk-lórního“ i „divadelního“ folku 60. let.

tezi protináboženských „hodnot“ marxismu, a zejména normalizačního „reálného socialismu“, ať o důslednější a především aktuálnější zastávání vlastního náboženského přesvědčení, religiozita a její projevy v praktické každodennosti zde hrály naprosto *stěžejní* roli. Nejobecněji řečeno, šlo o kritiku bezideovosti, hodnotové absence sociální majority z náboženských pozic, byť i v tomto případě se uplatňoval její do značné míry protiinstitucionální charakter, sektářské (sebe)vymezení těchto umělců a jejich posluchačů jako hloučku „posledních věrných“. Ch. Soukup to v písni *Kain* vyjádřil verši:

(...)

*Ve světle nukleární pravdy
poznáte že mě poslal Bůh
a podle jedné staré smlouvy
vrátíte nesplacenej dluh*

Jak tě mám rád

má krásná Vltavo

nechám si zdát

o světě v troskách věžeňských kobkách

o neutronu rudém teroru

Magor zase sedí sám

(...)

Uvedená ukázka zároveň ilustruje masivní eschatologičnost, jež se v těchto písničkách trvale projevovala; (socialistické) konzumní společnosti bylo „vyhrožováno“, a zároveň byla „za pět minut dvanáct“ důtklivě upozorňována na okamžik vlastní smrti,¹² případně na sebou samou způsobenou kolektivní apokalypsu.¹³ Křesťanský Bůh jakoby si nad tím „myl ruce“, neboť jakkoli je dobrý, a právě proto, že takový je, soudobý stav společnosti nebyl jeho dílem, nýbrž jakýmsi posledním důsledkem prvotního hříchu, neoprávněného zbožněním člověka nebo společnosti. Výrazem lidské pýchy.

Naléhavé horlení po duchovní záchytě, která jediná dává lidskému bytí smysl, pak ve většině případů vedlo k etice; ke „spáse“ podle písničkářů druhé generace nevedlo členství v církvi a její „poklady milosti“, nýbrž striktní dodržování náboženských příkázání. Jejich naléhavost a četnost, pro většinu společnosti nepřijatelná, spolu s tvrdými represivními zásahy vůči folkovému písničkářství druhé generace, však zároveň byla hlavním důvodem, proč tento typ folkové zvěsti nenašel širší posluchačské zázemí [cf. Putna 1993: 20–21]. Po rozprášení kroužků svých stoupců ve druhé polovině 70. let tento typ folku buď zanikl, či se přesunul do emigrace, nebo zůstal působit výhradně v církevních kruzích. Mezi mladými českými protestanty tak vznikla souvislá řada folkových skupin, dovolávající se odkazu S. Karáska a Beranů, kam patřily (P)Ahoj, Ejhle, Lídl & Velík ad. a na samém sklon-

¹² Např. Rejchrtovy písničky *Víc než oko spatřit smí, Široká a úzká brána, Zní zní zní*; Karáskova *Say No to the Devil*, Soukupova *Betlém*, Vokaté *Žebrači*. První uvedená píseň končí příznačnými verši: „(...) Někdo jsi a něco znáš,/ k tomu i dost vyděláš,/ ve slovníku najít zkus/ význam slova: exitus.“

¹³ Soukupova píseň *Rána morová* ad., či Rejchrtova *Vostnatej drát*: „(...) Až přijde přívál ohnivýho deště,/ ohnivý keře budou v ten den plát (...).“

ku 80. let došlo i ke konstituci obdobného hudebního vyjadřování na katolické straně (Učedníci).

Třetí folková generace, vystoupivší v 80. letech, ač někteří její představitelé později také inklinovali k náboženským výpovědím, naproti tomu vycházela ze zcela jiného hodnotového zázemí a v neposlední řadě opět usilovala o to, aby svými písněmi mohla oslovit českou společnost jako celek. Její protagonisté (J. Čert, P. Dobeš, M. Janoušek, V. Koubek, R. Křesťan, Nerez, J. Nohavica, K. Plíhal) vědomě navazovali na „dědictví“ folkové generace 60. let, přičemž důslednými autocenzurními zásahy dbali na „průchodnost“ svých písní. Znamenalo to prakticky nulovou politicko-ideologickou angažovanost¹⁴ a jen „velmi opatrnou“ sociální kritiku určitých vybraných „neduhů společnosti“. Tato kritika se zaměřovala především na neproblematická, „věčná“ témata typu milostných, přátelských a mezigeneračních vztahů, životního smyslu a místa člověka ve společnosti, pracovních písní a stále častěji i na módní ekologickou tematiku. Naproti tomu jen velmi zvolna se prosazovalo téma otevřené již undergroundovým folkem 70. let, otázka „zkonzumění“ československé společnosti, která byla ve druhé polovině dekády stále častěji řešena v kontextu (přinejmenším svým původem) náboženských hodnot [cf. Lužný 1998: 214–219]. Toto „zkritičtění“, či snad lépe „větší troufalost“, bylo samozřejmě umožněno slábnutím represivního aparátu [Vodňanský 1992: 164], avšak v ještě větší míře *vlivem publika*, které stále zřejměji vyžadovalo angažovanost i na politicko-ideologické rovině [Folkové rozjímání 1988: 8; Merta 1990: 18; Pavličíková 1996: 32]. Výsledkem bylo i dočasné „zfolkování“ části trampské a countryové hudby, stejně jako populárního mainstreamu [Pavličíková 1996: 32], které i ty umělce vedlo k prezentaci nábožensky založených hodnot ve svých písních. Jednou z podob této prezentace bylo „nostalgické vzdychání“ po tradiční společnosti a její religijní záštitě,¹⁵ jak ukazuje například syžet Dobešovy písně *Pokud vím*:

*Na začátku světa, hned ze samotného kraje,
člověk se snaží projít Božím zákazem.
Za trest je pak vyhnán ze zahrady Ráje,
začne lovit zvěř a obdělávat zem.*

(...)

*Běží roky, staletí a člověk hledá způsob,
jak obejít nemoc, život nastavit.
Mikroskopem proniká do útroh,
laserová souprava chystá zkušební vrt.*

(...)

*To jenom my na konci té cesty
nebudeme vědět, co si počít,
zatímco svět se bude točit,
východ, západ, sever, jih.*

¹⁴ Výjimku tvořil J. Čert, který se také nesnažil o skutečně „veřejné“ hraní, nýbrž koncertoval toliko po hostincích. Zda a jakou roli v jeho relativně značné politické kritičnosti hrála jeho spolupráce s StB, není třeba na tomto místě rozebírat.

¹⁵ Typickým příkladem mohou být písně J. Buriana (*Předvánoční koleda*, *Dívám se vzhůru*, *Dvacet deka duše*), J. Dobeše (*Na pranýři*, *Pokud vím*), R. Křesťana (americké spirituály, *El santo día*), P. Lohonky – Žalmana (*Sej lásku po lidech*), Spirituál kvintetu (písně z pozdějšího alba *Hanba nám!*). K výpovědím tohoto typu se později, až v poprevratovém období, dopracoval i J. Nohavica ad.

Nebo mohlo jít o kritiku tradiční religiozity ve jménu hodnot, jež „by měla“ skutečně zastávat.¹⁶ Většinou přitom nešlo o skutečné přijetí křesťanství, jako spíše o „blíže nespecifikovanou duchovnost“, opírající se o (předpokládané) „obecně náboženské hodnoty“, které byly poměrně svévolně interpretovány jako návazné na biblickou tradici. Situace tak vcelku odpovídala relativně volnému „náboženskému trhu“ v rámci zcela sekulární společnosti [cf. Lužný 1999: 88–90]. Naopak zase část folkových písničkářů religiozitu jakožto cosi přežitého prostě zesměšňovala (J. Dědeček, I. Jahelka).

Ačkoli se český folk v období kolem listopadové revoluce stal doslova hudebním mainstreamem, v 90. letech jeho sociální ohlas zřetelně upadal. Důvodem byl masivnější průnik moderních hudebních forem z angloamerické oblasti, vedoucí k celkovému oslabení domácí hudební scény, nástup odlišného (zjednodušeně řečeno: konzumního) přístupu ke kulturní a umělecké tvorbě vůbec a dále vlastní podstata tohoto žánru. Byla to totiž především „revoluční angažovanost“, která folkové hudbě vynesla toto postavení, angažovanost která „vyvanutím charismatu“ logicky upadala. Pokles společenského zájmu v 90. letech poměrně rychle navrátil většinu „nových folkových písničkářů“ z řad mainstreamu, trampské a countryové hudby jejich původním žánrům, aniž by tím folk valně utrpěl. Těžký vývoj vedl i k faktickému rozpadu třetí generace českých písničkářů, neboť část umělců postupně směřovala ke střednímu proudu (P. Dobeš, R. Křesťan, J. Nohavica, K. Plíhal, V. Redl), zatímco ostatní se ocitli v hluboké tvůrčí krizi.¹⁷

Funkce náboženských prvků v českém folku

Základní funkcí náboženských prvků v české folkové hudbě byla sebe prezentace jakožto hodnotové alternativy vůči aktuálním sociopolitickým a kulturním ideovým schémátům. Můžeme přímo hovořit o svrchu definované folkové axiofánii, jejíž podstatnou složkou byla právě religiozita. Přitom však nikdy nešlo o plné přijetí standardní institucionalizované zbožnosti jako spíše o její synkretické a silně privatizované přeznačení.

Folková hudba se do určité míry stala jedním z typů moderní zbožnosti, neboť dokázala být generátorem symbolických obsahů odkazujících k transcendentnu a tvůrcem sociálních skupin, které se s nimi identifikovaly. Je ovšem otázkou, „jak dobře“ tato hudba plnila funkce tradičně připisované náboženství, funkce jež jí *ipso facto* nebyly vlastní? Vyjdeme-li z klasického strukturálně funkcionalistického modelu, jsou těmito funkcemi (1.) transcendence předmětného světa umožňující smysluplné zakoušení časných deprivací a frustrací, (2.) poskytnutí pocitu bezpečí a jistoty prostřednictvím účasti na rituálu, (3.) sociální stabilizace a instituční legitimitace a zároveň (4.) legitimizace sociální dynamiky, (5.) formování a udržování

¹⁶ Písně J. Dědečka (*Hus, Konfident Páně*), V. Koubka (*Anděl, Vánoce*) ad.

¹⁷ Prakticky totéž studoval M. Putna [1993: 31–32] na příkladu českého undergroundu (odlišného od disentu).

osobnostní a skupinové identity a konečně (6.) usnadnění vnitřní společenské mobility, zejména ve vztahu k sociálnímu statutu [O'Dea 1966: 4–16]. Na první pohled je přitom zřejmé, že české folkové písničkářství řadu uvedených funkcí plnilo (především 1., 2., 4. a 5.), avšak jen částečně a vposledku nedostatečně. Písničkářství se tedy nikdy nestalo plně náboženským projevem, z dobových příčin absentující religijní zaštitění pouze do určité míry *suplovalo*.

Folkoví písničkáři především nikdy nevytvořili žádný *ucelený* symbolický obraz světa, který by mohl konkurovat jeho zavedeným náboženským nebo implicitně náboženským (*eo ipso* marxistickému [cf. Maier 1995: 9-17, 44–47]) výkladům, nýbrž je spíše jen „glosovali“ a vybírali si z nich pro sebe přijatelné symboly a obrazy. Tato závislost na křesťanství a v menší míře i na jiných náboženských tradicích, eventuálně na sekulárních ideologiích 19. století (především na nacionalismu¹⁸ a – v negativním smyslu – marxismu) sice odpovídala situaci privatizovaného „náboženského trhu“, v dlouhodobé perspektivě se však ukázala jako nedostatečná. Ostatně sám typ privatizovaného náboženství byl v celosvětovém měřítku vystřídán postupující globální religijní deprivatizací [Lužný 1999: 107n.]. Nebylo-li však folkové písničkářství v plné míře náboženské ve smyslu poskytnutí svěbytně širší transcendentní perspektivy, „systému orientace“ ve světě zakotveného mimo tento svět, nemohly ani jeho „rituály“ (koncerty, festivaly, folkové písně hrané „u táborových ohňů“ atd.) beze zbytku plnit identifikační úlohu vzhledem k tomuto transcendentnu.

Je přitom nepochybné, že folkové koncerty byly rituály, již proto, že v nich obsažené řečové akty plnily spíše situační než informativní slovní vyjádření, vytvářely svěbytný kontext participace [Wheelock 1982: 58–60, 63]. Jednak totiž naprostá většina recipientů předváděné písně dávno znala [Folkové rozjímání 1988: 12; Pavličíková 1998: 78], což se projevovalo i jejich častou aktivní participací [Merta 1990: 17; Pavličíková 1996: 8; *Eadem* 1998: 65, 69], ve druhé řadě si tuto významovou rovinu performance sami uvědomovali [Folkové rozjímání 1988: 12]. Folkový koncert či výlučné hraní písní tohoto žánru v určitém specifickém prostředí (například v některých trampských skupinách) tak sloužilo především k sebeidentifikaci účastníků s danou sociální skupinou a s jejím symbolickým univerzem. Na rozdíl od jiných typů moderního ritualizovaného jazykového chování [cf. Wheelock 1982: 60] však ta-

¹⁸ Plně zde platilo Holého zjištění, že „odpor vůči komunistickému systému se uskutečňoval ve jménu národa a byl konstruován jako národní odboj proti tomu, co bylo obecně chápáno jako útlak ze strany cizí mocnosti“ [Holý 2001: 16]. Právě z tohoto důvodu bylo, vedle různě formulovaných etických příkazání, nejdůležitější složkou českého folku různé připomínání vlastní národní historie a velikosti. „Národní hrdinové“, kteří byli zároveň náboženskými, byli reinterpretovaní v duchu této sekularizované ideologie (např. J. Hus, husitství vůbec, osvícenci, T. G. Masaryk) [cf. Holý 1996: 124]. Zvlášť signifikantním případem je dvojí ztvárnění známého bělohorského boje Šlikova moravského praporce (Krylova píseň *Bílá hora* a text J. Kohouta, zpívaný V. Veitem *Tři sta*), jenž sice bojoval „za pravdu kalicha“ a „proti pravdě kříže“ (což samo o sobě je z historicko-teologického hlediska notně sporná formulace), ovšem pochopenou nikoli nábožensky, ale ve smyslu národní svěbytnosti, respektive (intelektuální/osobní/národní) pravdy a nikoli (boží) Pravdy.

to identifikace nesla velmi silný existenciální náboj.¹⁹ Sama za sebe ostatně hovoří četná aktérská přirovnání „poutníků“ na (zakázaný) folkový či undergroundový koncert k putujícím na hory v raném husitství, protože „lidé ... dnes chodí poslouchat hudbu, kterou mají rádi, tak jako kdysi chodili jiní poslouchat na hory slovo [vlastně spíše Slovo; pozn. ZRN], které chtěli slyšet“ [Jirous 1997: 171–172; cf. také Merta 1990: 11, 121].

Na tomto místě je však nezbytné zmínit také důležitou „purifikační“ složku účasti na folkových koncertech, odpovídající samozřejmě očistné moci účasti na rituálu. Souvztažnost publika s hudebníkem totiž umožňovala participaci na jeho „etické čistotě“, na etických hodnotách jím deklarovaného symbolického univerza [cf. Merta 1990: 17, 102–103]. Texty písní byly vnímány jako vzniklé z vnitřní, existenciální potřeby, jako vyjadřující všechny intelektuální rozpory a úporné hledání světonázorového zaštitění a v tomto svém pochybování měly očistný charakter, přičemž zároveň přinášely „rozhrěšení“ v podobě pozitivně deklarovaného symbolického univerza. Extrémní, co do společenského rozšíření nicméně zřejmě majoritní, podobu této skutečnosti představoval „opatrnický“ postoj značné části folkového publika 80. let, kdy „publikum žíznivě čeká na nestylizované gesto odporu. Tleská problematické odvaze autora. Skrývá za jeho gesto svou mlčenlivost a pasivitu. Nechává se jím zastoupit, zatleská a myslí si, že to stačí“ [*Ibid*: 18; Folkové rozjímání 1988: 8]. Konstatování samizdatového autora, že „represe folku překvapivě dnes vede k masovému zájmu o tento druh hudby“ [Folkové rozjímání 1988: 1], proto nijak nepřekvapuje. Folkoví písničkáři totiž byli nejen „předběžci“ sociální kritiky svých posluchačů, ale mnohdy ji vyslovovali jaksi i „za ně“. Pak se účast na produkci této hudby stala „sejmutím hříchů“, neboť na jednu stranu přinášela vnitřně ospravedlňující pocit sebeidentifikace s hodnotovým protestem, na druhou stranu zbavovala nutnosti dalšího veřejného přihlášení se k němu. Ačkoli toto chování, stejně jako příležitostné přehrávání zakázaných skladeb v pečlivě vybraném prostředí, mělo k revoluci nesmírně daleko, vedlo k podstatnému osobnímu uspokojení ze (skryté) „intelektuální revolty“.

Tento postoj k folkové hudbě přitom zaujala naprostá většina jejích posluchačů, podstatnou a déletrvající výjimku tvořily vlastně jen undergroundové komunity 70. let a některé skupiny spojené s náboženským folkem a církvemi. Ty se však v následující dekádě zcela ztrácely v mase folkových příznivců, jež plně využívala právě tohoto pseudonáboženského „purifikačního“ charakteru performance folkové hudby.

Vezmeme-li do úvahy mluvčí, samotné folkové písničkáře, bylo nejdůležitějším rysem jejich působení hodnotově založené angažované zpřítomňování sociální dynamiky, „prorocká funkce“ v intencích M. Webera [Weber 1998: 165–73]. Tito umělci nebyli trpnými přísluhovači zavedených tradic, výslovně se stavěli proti implicitně náboženskému charakteru marxistické ideologie i proti církevnímu křes-

¹⁹ Totéž samozřejmě platilo pro účastníky některých, ale právě jen některých, rock'n'rollových koncertů.

ťanství, vůči nimž nabízeli vlastní náboženskou alternativu, spočívající především na praktické každodenní etice a na hodnotách, které ji zakládaly. Z perspektivy sociologie náboženství proto lze jejich činnost pojímat jako působení *charismatických osobností* a někdy přímo i etických proroků.²⁰ Jejich typickým příkladem může být S. Karásek, zvěstující zcela nepochybně transcendentně zakotvené ideové obsahy. S Weberem přitom můžeme říci, že zdrojem jejich osobní potřeby spásy a etického náboženství byl „ryzí intelektualismus, konkrétně metafyzické potřeby ducha, kterého k hloubání o etických a náboženských otázkách pudí nikoli hmotná bída, nýbrž vnitřní nutkání pochopit svět jako *smysluplný* kosmos a zaujmout k němu stanovisko“ [*Ibid.*: 231]. Tato existenciální touha přitom vedla zcela zákonitě [*Ibid.*: 238] buď k esoterice, jíž v českém prostředí představoval import východních náboženských tradic (jakkoli pojímaných v jejich „západní“ interpretaci, silně ovlivněné zejména *neovédántou*) či hermetismu (astrologie, kabbala), nebo častěji k etice. První typ představoval například O. Janota, který v písni *Zrychlený vlak* ukázal, že „*i cesta může být cíl*“, zatímco ve skladbě *Jarní* zdůrazňoval verbální nesdělitelnost mystického ztotožnění se se světem:

*Ředkvičky na první jarní salát
lampa pověšená na kvetoucí strom
zůstane nám láska jako skála
anebo zasvítí tu
opuštěný lom?*

*Co dál o tom víš
co dál o tom můžeš říct?*

Aktuální etické důsledky vlastního náboženského přesvědčení naproti tomu nastínil například S. Karásek v písni *Je lepší na skále život svůj mít*:

(...)
*Je lepší na skále život svůj mít, pamatuj.
Chlap ten, co si to v svém auťáku sral,
stopaře všechny přezíral,
ten na skále neměl život svůj, pamatuj.
(...)*

Kritika stávajících sociálních poměrů jakožto nedosahujících náročných morálních standardů se stala úhelným kamenem hodnotového zvěstování příslušníků všech tří folkových generací a do značné míry podminila rozsáhlý ohlas žánru [Lukeš 1982: 178, 195]. Extrémním případem „prorockého“ působení byli někteří písničkáři první folkové generace (J. Hutka, V. Merta), kladoucí až nepřiměřený dů-

²⁰ Tomuto hodnocení je blízká i Putnova analýza [1993: 25] „misijního“ působení podstatné části folkových písničkářů, naprosto odlišného od sociálního vlivu těsně předpřevratového undergroundu.

raz na vlastní výjimečnost coby prostředníků „správné“ axiofanie [cf. Putna 1993: 22]. Naproti tomu křesťanští autoři (S. Karásek, skupina Berani a celý tzv. náboženský folk) spíše akcentovali působící sílu inherentní vlastní eticko-náboženské zvěsti.

Autenticky zakoušený význam „písničkářského charismatu“, ať už jakkoli zakotvený, umožnil formaci „sektářských“ sociálních skupin okolo některých písničkářů [Alan 2001: 29] stejně jako kroužků jejich tajných obdivovatelů (především v případě J. Hutky a K. Kryla na počátku 80. let). Z tohoto úhlu pohledu je nezbytné pojímat i vztah folkových písničkářů k (politické) autoritě, v jehož základu sice stály právě náboženské hodnoty, jenž se však díky politizaci sudiokulturního dění nezbytně více projevoval právě v politické rovině. To je také důvodem, proč „statisticky vzato“ v tvorbě folkových písničkářů 60–80. let převažovaly „politické“ písně nad „náboženskými“.

Ačkoli se v případě českého folku setkáváme doslova s hypertrofií prorocké funkce, která se stala zdrojem vážných, hodnotově motivovaných protestů proti zavedeným sociálním pořádkům, zároveň platilo, že toto působení nevedlo k vytvoření trvalejšího nového typu sociální autority. Kritika, jíž folkové písničkářství přineslo, totiž ve jménu absolutních hodnot tepala do náboženských institucí, jejichž symboly si půjčovala, neméně než do profánních. Dlouhodobě však nedokázala legitimovat než sebe samu. Byla prorockým výkřikem, jehož požadavky byly natolik výostné, že jejich praktické naplňování naráželo na nepřekonatelný sociální odpor, takže bylo možné jen v podobě úzkých, přísně omezených, „sektářských“ kruhů. Ani ty však neměly dlouhého trvání, přičemž státní represe vůči nim byla jen jedním z důvodů jejich zániku; v dlouhodobější perspektivě se uplatnilo také postupné „vyvanutí“ charismatu, spojené s posunem k jiným typům recipientské (sebe)identifikace. Většina společnosti totiž dlouhodobě samozřejmě nestála o nezám o hmotné statky, který požadovala třeba protestantská skupina Berani v písni *Víc, než oko spatřit smí:*

(...)

*Sbíráš funkce, tituly,
v garáži máš žiguli,
zůstáváš dál žebrákem
před Bohem i v srdci svém.*

(...)

*Ze tvých jistot leckteré
prachsprostej mol sežere
a co ten brouk nestráví
voprejská a zrezaví.*

(...)

Folková hudba a její recepce byla v období pozdního „reálného socialismu“ důležitým faktorem při konstituci osobní a skupinové identity, takže bylo poprávu řečeno, že „folkové hnutí ... (je) stát ve státě, pokus o uskutečnění alternativní mikrostruktury“ [Merta 1990: 121]. Tato identita byla podmíněna fungováním modelu dvojstupňové komunikace. Jen někdy však měla dlouhodobější trvání, stejně jako jen někdy vedla ke vzniku a legitimaci určitých sociálních skupin, a to v závislosti na environmentálních podmínkách zakládajících recipientské prostředí. V tomto smyslu lze rozlišit tři odlišné typy recipientských skupin: (1) recepce folkové hudby v církev-

ních kruzích, (2) v undergroundových komunitách 70. let a (3) v rámci sociální majority, negativně vymezené vůči předchozím dvěma typům [Nešpor 2002: 620–637]. Naznačené studium však již přesahuje prostor vymezený tomuto článku.

Závěry

„Zlatému věku“ české folkové hudby, jejímu vývoji od počátků v první polovině 60. let do konce osmé dekády 20. století byla dosud věnována naprosto nedostatečná pozornost, ačkoli jde o studium neobyčejně významné z široce pojaté perspektivy sociologie vědění. Právě folková hudba tohoto období výrazným způsobem přispívala ke konstrukci dobových hodnotových a ideových schémat, stejně jako sociální a politické kritiky stávajícího režimu či chování sociální majority. Folkoví písničkáři kolem sebe formovali různě stabilní skupiny „nespokojených tohoto světa“, jimž nabízeli útěchu *de facto* náboženské povahy, v důsledku však vyvolávali (zejména v období Pražského jara a na konci 80. let) i poměrně silný sociopolitický tlak.

První generace českého folku, vystoupivší v 60. a na počátku 70. let (J. Hutka, K. Kryl, V. Merta, Spirituál kvintet, V. Třešňák), ve své tvorbě zřetelně navazovala jak na domácí, tak i na zahraniční hudební formy, především na novou vlnu amerického folkového revivalu a jeho prostřednictvím i na americkou lidovou a pololidovou píseň. Zejména tento druhý inspirační zdroj přitom její představitele vedl k občasně, zprvu do značné míry nechtěné aktualizaci křesťanských témat. Hledání světonázorového zaštitění a religijně založených etických hodnot potom po srpnu 1968 přivedlo část těchto umělců k náboženskému folku, který byl nutně humanistický, individualistický a více či méně protiinstituční. Nesl se ve znamení hledání „pravého“ náboženství, ať přitom šlo o „očištěnou“ biblické tradice, o „lidovou“ religiozitu, nebo o (mnohdy jen dočasný) zájem o orientální náboženské kultury. Folková hudba *sensu stricto* tak začala plnit funkci obvykle náležející organizovanému náboženství, přičemž je významné, že to bylo jen částečně způsobeno danou sociopolitickou konstelací. Naopak značná část této generace nastupující normalizaci podlehla natolik, že její hudba vlastně folkem být přestala; ruku v ruce s tímto posunem ovšem šlo o opuštění zájmu o náboženskou problematiku a o nezájem o písňovou axiofanií vůbec.

Naproti tomu druhá generace českého folku, tvořená jednak undergroundovými hudebníky (S. Karásek, Ch. Soukup, D. Vokatá), a dále umělci z řad protestantské církve (Berani, S. Karásek, M. Rejchrt), příkládala náboženským hodnotám a především jejich praktickému uplatňování ještě podstatně větší váhu. Folková píseň se v jejich podání stala misijním prostředkem, nejdůležitější formou protikomunistické propagandy a zároveň silně eschatologickým a někdy i mystickým apélem. Písničkáři stáli na pozicích neinstitučního křesťanství až sektářského ražení, ačkoli v některých případech šlo o zřejmý odvrát od křesťanství k východní spiritualitě (nahlížené ovšem „západníma očima“ – Ch. Soukup).

V 80. letech, kdy nastoupila třetí generace českého folku (J. Čert, P. Dobeš, J. Nohavica, K. Plíhal), byla proti předchozím obdobím společenská ozvučnost ná-

boženského folku jen malá a tato témata se objevovala zřídka, aniž byla ve větší míře státní správou postihována. Jakkoli se v průběhu dekády folková hudba výrazně politizovala, a to i prostřednictvím religijní axiofanie, náboženské hodnoty nikdy nepřijala za své „hlubinné“ východisko. Tak i na konci desetiletí, kdy došlo k projevům silného celospolečenského zájmu o religiozitu vůbec a o (idealizovanou) katolickou tradici zvláště, tato náboženskost byla spíše „zbrání“ proti ideologii reálného socialismu či její náhražkou než skutečným hlubším zájmem o křesťanství. Výjimku z tohoto obecného trendu tvořil (tehdy) okrajový proud náboženského folku, trvající v návaznosti na dědictví druhé folkové generace, a především zde nesledovaný významný katolický folk slovenský (I. Hofmann).

* * *

Přítomná studie se kromě dalšího snažila ukázat nedostatečnost dosavadních kunsthistorických koncepcí, zdůrazňujících pouze dvojí typ české folkové hudby (zhruba rozdělitelný na pamětníky a nepamětníky roku 1968; toto rozdělení na sobě nezávisle vypracovali neznámý autor samizdatového *Folkového rozjímání* [1988] a H. Pavličíková [1996, 1998]). Jednak totiž byly obě skupiny vnitřně diferencované, především však takto koncipované rozdělení „zapomíná“ na velmi důležitou druhou generaci českého folku, spojenou s undergroundem či s církevními institucemi, z níž se do značné míry rekrutoval tzv. náboženský folk. Právě ten přitom aktuálně tvoří nejživější (a sociálně nejvíce rozšířenou) oblast tohoto hudebního žánru, zatímco další typy folkové výpovědi postupně zanikly, nebo došlo k jejich integraci s jinými hudebními formami. Druhá písničkářská generace je však důležitá i o sobě, neboť v jejím díle šlo o osobně poměrně náročné hodnotové působení, které si dodnes uchovává značnou míru kulturní, sociální i politické rezonance. Další studium těchto dvou oblastí současného působení druhé generace českého folku proto nabývá na aktuálnosti.

Funkční pochopení folkového písničkářství jakožto náboženského fenoménu, jako svébytného zdroje moderních symbolických obrazů světa, však vede i k obecnějším otázkám po reformulaci výzkumných oblastí české sociologie a religionistiky. Stejně jako soudobá religionistika jaksí „zapomíná“ studovat aktuální proměny náboženské scény, brát do úvahy moderní koncepcí privatizované religiozity a sledovat partikulární formy její funkční deprivatizace [cf. Lužný 1999: 107–121], sociologické bádání se na základě dnes již překonaných sekularizačních teorií „přestalo starat“ o hlubší pochopení náboženské problematiky, v českém prostředí navíc docela i „zapomnělo“ vnímat dynamiku vzniku, trvání a legitimace symbolických univerz.²¹ Nejnovější zahraniční výzkumy přitom ukazují, že v (post)moderní společnosti je to právě „estetická“ oblast, která díky svému implicitnímu axiálnímu založení do značné míry uzurpuje „vládu nad člověkem“, proniká do dalších institučních sfér a působí jako hodnotový a ideový zdroj sociálního jednání [Bennett 2000; Lash 1990].

²¹ Cf. mou nedávnou recenzi v *Sociologickém časopise* 38, 2002, 5: 621–625.

ZDENĚK R. NEŠPOR vystudoval obecnou antropologii na Fakultě humanitních studií UK (Mgr. 2001) a religionistiku na Filozofické fakultě UK (Mgr. 2002), je interním doktorandem Ústavu českých dějin FF UK. Zároveň je odborným pracovníkem Sociologického ústavu AV ČR a externě přednáší na FHS UK. Soustavně se věnuje historii a sociologii náboženství, sociologii kultury se zaměřením na hodnoty a instituce a sociální antropologii ČR a balkánské oblasti. Publikoval pracovní text *Reemigranti a sociálně sdílené hodnoty (Sociologické texty SP 02: 4. Praha, SoÚ AV ČR 2002)* a dvě desítky studií v odborných časopisech, k vydání připravil sborník *Proměny pojetí posvátna v novověkých Čechách (s J. Tučkem)*.

Literatura

- Alan, J. (ed.) 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Bennett, A. 2000. *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity, and Place*. New York: St. Martin's Press.
- Berger, P. L., T. Luckmann [1966] 1999. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno: CDK.
- Buček, M. 1999. *Duchovní hudba 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.
- Čermák, M. 1993. *Půlkačič. Rozhovor Miloše Čermáka s Karlem Krylem*. Praha: Academia.
- Čermák, M. 1994. *Pravděpodobné vzdálenosti. Rozhovor Miloše Čermáka s Jaroslavem Hutkou*. Praha: Academia.
- Denisoff, R. S. 1971. *Great Day Coming. Folk Music and the American Left*. Urbana – Chicago – London: University of Illinois Press.
- Eliade, M. 1969. *The Quest. History and Meaning in Religion*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Etzioni, A. [1988] 1995. *Morální dimenze ekonomiky*. Praha: Victoria Publishing.
- Ibsen al Faruqi, L. 1983: „What Makes >Religious Music< Religious?“ Pp. 21–34 in Joyce, I. (ed.), *Sacred Sound. Music in Religious Thought and Practice*. (JAAR Thematic Studies L/1). Chicho: Scholars Press.
- Folkové rozjímání 1988. „Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku“. *Host* (smz.) č. 4: nečíslováno (separátní číslování ZRN).
- Holý, L. [1996] 2001. *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Jirous, I. M. 1997. *Magorův zápisník*. Praha: Torst.
- Kotek, J. 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu II*. Praha: Academia.
- Lash, S. 1990. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Lukeš, J. 1982. *Prozaická skutečnost*. Praha: Mladá fronta.
- Lužný, D. 1998. „Náboženská situace v České republice po roce 1989“. *Religio, Revue pro religionistiku* VI, 2: 213–25.
- Lužný, D. 1999. *Náboženství a moderní společnost. Sociologické teorie modernizace a sekularizace*. Brno: Masarykova univerzita.
- Maier, H. 1995. *Politische Religionen*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Matzner, A., I. Poledňák, I. Wasserberger a kol. 1975–1990. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I.–IV*. Praha: Editio Supraphon.
- Mazal, T. 1990–1991. „Písníčkář. O Jaroslavu Hutkovi“. *Melodie* XXVII, 10 – XXIX, 6: *passim*.
- Merta, V. 1990. *Zpívaná poezie*. Praha: Panton.

- Nešpor, Z. R. 2002. *Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*. Diplomová práce na ÚFaR FF UK. Praha: rkp.
- O'Dea, T. 1966. *The Sociology of Religion*. Englewood Cliffs: Prentice – Hall.
- Opekar, A. 1989. „Hodnotová orientace v rockové hudbě“. *Opus musicum* XXI, 4: 105–115, XXI, 5: XVII–XXII.
- Otruba, M. 1994. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel.
- Pavličíková, H. 1996. *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*. Bakalářská práce na KM FF UP. Olomouc: rkp.
- Pavličíková, H. 1998. *Český folk – fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce na KM FF UP. Olomouc: rkp.
- Perris, A. 1985. *Music As Propaganda. Art to Persuade, Art to Control*. Westport – London: Greenwood Press.
- Putna, M. C. 1993. „Mnoho zemí v podzemí. Několik úvah o undergroundu a křesťanství“. *Souvislosti* IV, 1993, 1: 14–32.
- Rataj, J. 2000: „Za rasu a národ...“ Český neofašismus 90. let – tradiční východiska a soudobé problémy“. *Lidé města* č. 4/2000: 80–111.
- Sehnal, J. 1991: „Jak by měl vypadat duchovní zpěvník dnešní doby“. *Opus musicum* XXIII: 130–133.
- Starý, R. 1990. *Potíže s hlubinnou psychologií*. Praha: Prostor.
- Vodňanský, J. 1992. *Zpívající memoáry aneb Když archiv zakuká*. Praha: Zemědělské nakladatelství Brázda.
- Waardenburg, J. [1986] 1997. *Bohové zblízka*. Systematický úvod do religionistiky. Brno: MU + Geogetown.
- Weber, M. [1922] 1998: *Sociologie náboženství*. Praha: Vyšehrad.
- Wheelock, W. T. 1982. „The Problem of Ritual Language: From Information to Situation“. *Journal of American Academy of Religion* L, 1: 49–71.
- Wheelock, W. T. 1987. „Sacred Language“. Pp. 439–446 in Eliade, M. (ed.), *The Encyclopedia of Religion* VIII. New York – London: Macmillan.