

Literackie, muzyczne i społeczne uwarunkowania czeskiej piosenki folkowej. Fragmenty książki Josefa Prokeša¹

Przełożyli Tatiana Witkowska i Kamil Dźwiniel

Tekst piosenki folkowej w kontekście nauki o literaturze

Tekst piosenki bywa czasem rozpatrywany za pomocą aparatu krytycznego służącego opisowi poezji. To zrozumiałe, gdyż zarówno tekst piosenki, jak i wiersz stanowią część literatury i mają charakter językowy: w obu przypadkach możemy zastanawiać się nad jednostkami konstrukcji tematycznej oraz budowy językowej, nad terminologią afektywną, nad tropami. Co więcej – i w odniesieniu do tekstu piosenki, i w przypadku poezji przeznaczonej do czytania możemy prowadzić rozważania dotyczące składni, wersów, rymów...

Jednak piosenka jako całość należy raczej do sfery twórczości ustnej (*ústní slovesnost*), nie podlega bowiem wyłącznie percepcji graficznej. W przypadku piosenki oraz poezji podstawowym materiałem pozostaje słowo, w pojęciu literatury odnajdujemy „literę”, znak pisany lub drukowany, podczas gdy szersze pojęcie twórczości jako sztuki słowa (*slovesnost*) posiada w swojej podstawie „słowo” – przede wszystkim mówione, słyszane lub śpiewane.

A przecież pierwotnie słowo miało charakter oralny, a poezji nie utrwalano za pomocą pisma. Dla autora, dla recytatora i wykonawcy, oczywiście także dla słuchacza, oznaczała ona uroczyste i zawsze niepowtarzalne widowisko poetyckiej transpozycji konkretnego momentu. Pierwotny tekst stanowił jedynie początek, a wszystkie jego kolejne prezentacje z nieodłącznymi wariantami tworzyły jego kontynuację, zależną od współczesnych czasów oraz określonych sytuacji. Wiersz oraz piosenka oznaczały to samo, były jedynie przechowywane w pamięci i wynurzały się z niej, a następnie były wciąż i wciąż przetwarzane jako dzieło artystyczne w stanie „narodzin”, ponadto dzieło przeznaczone do akustycznej percepcji podejmowanej przez całą wspólnotę odbiorców.

¹ Pierwsze dwa fragmenty pochodzą ze Wstępu Josefa Prokeša do jego książki, ostatni zaś – z obszernego rozdziału wieńczącego tę ważną monografię nurtu czeskiej piosenki folkowej, przedstawiającą kanon czeskiej piosenki folkowej w szeregu interdyscyplinarnych analiz literackich, obejmujących również namysł nad muzyczną warstwą złożonego dzieła: J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, Brno 2011. Części te noszą następujące tytuły: *Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy* (s. 17–18), *Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy* (s. 18–19) oraz *Postavení české folkové písně v celku národní kultury* (s. 153–156).

Pierwotnego autora zastępowali kolejni autorzy², a pierwotnych słuchaczy – późniejsi odbiorcy, słuchający już w innym czasie, w zmienionych warunkach społecznych, jak gdyby piosenka folkowa powracała sinusoidalnie do tych mitotwórczych czasów, kiedy to wypowiedziane i zaśpiewane słowo oznaczało coś niezwykle ważnego. Tego wszystkiego był świadomy na przykład Karel Kryl u początków czeskiej piosenki folkowej, w taki sposób używając słowa w swych pieśniach, że z jednej strony stawalo ono lekkomyślnie twarzą w twarz przeciw czołgom i przeciw zdziczałej arogancji politycznej, z drugiej jednak – strzegło tego, co szlachetne, wymykając się erozji czasu. Z dzisiejszej perspektywy jego słowo było raczej bronią nadmiernie patetyczną, jednak w patosie Kryla tkwiły syntetyczne pokłady życiowej mądrości. (...)

Jeśli więc użyjemy do badania tekstu piosenki folkowej instrumentów poetyki, nauki o kształcie dzieła literackiego, musimy mieć świadomość tego, że analiza poezji przeznaczona głównie do czytania nie jest równoznaczna z analizą tekstu piosenki folkowej, a to z kolei nie jest tożsame z [całościową] analizą istoty piosenki folkowej. Zarówno wiersz, jak i tekst piosenki folkowej (również piosenka taka rozumiana jako całość) mają swą specyfikę, której nie można mieszać ani mylić z niczym innym.

Gatunek piosenki folkowej w kontekście wiedzy o muzyce

Nieokreśloność gatunku piosenki folkowej, jego względna młodość, nacisk na tekstowy komponent oraz akcentowane w nim funkcje pozaestetyczne – to wszystko zawczasu sygnalizuje, że włączenie folku do sfery wiedzy o muzyce nie będzie łatwe. Pomimo to przynajmniej spróbujemy zaproponować pewien punkt wyjścia i kilka innych możliwych do podjęcia kroków.

W specjalistycznej teorii muzykologicznej jako przeciwieństwo muzyki poważnej, „wysokiej” (*artificialni*) (artystycznej, to jest muzyki rodem z filharmonii oraz scen operowych), funkcjonuje termin muzyka popularna, „niska” (*nonartificialni*), do której można zaliczyć szeroką paletę gatunków: od tradycyjnego folkloru przez pop, muzykę dyskotekową aż po badaną przez nas muzykę folkową (*folk music*). Z perspektywy historycznej to owa muzyka popularna pozostaje pierwszoplanową i pod względem ilościowym najbardziej rozległą częścią całej kultury muzycznej. To właśnie ona, dzięki swoim zdolnościom komunikacyjnym, spontaniczności postrzegania, użytecznym funkcjom i stąd również szerokiej bazie potencjalnych odbiorców, podtrzymuje ciągłość możliwości komunikacyjnych muzyki w ogóle. Niestety w praktyce pojęcie muzyki popularnej jest czasami ujmowane w znaczeniu muzyki nieartystycznej. Dla powyższego stwierdzenia możemy odnaleźć argumenty za i przeciw, w każdym razie muzyka poważna powstała jako coś wtórnego, będąc częścią składową europejskiej kultury muzycznej.

² Prokeš opisuje tu genezę problemu autora w czeskiej piosence folkowej, wprowadzając kategorię przypominającą pieśniarza w rozumieniu Alberta Lorda, który uważał wykonawcę nie tylko za odwórcę, lecz także za twórcę, traktując aktualizację utworu w nowych okolicznościach jako autorski gest twórczy. Por. A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. naukowa G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 80–81 i passim [przyp. tłum.].

Gdzie jednak zaklasyfikować gatunkowo muzykę folkową, gatunek – jak udowodni-
liśmy w kontekście wiedzy o literaturze – sam w sobie problematyczny, ponieważ ciągle
zbyt młody, a do tego nadal cechujący się gwałtownym rozwojem? Do tak zwanej muzyki
rozrywkowej, estradowej (*populární hudba*)? Przecież ten termin jest znacznie węższy,
ponieważ nie zawiera całej sfery muzyki popularnej. Z perspektywy systematyki omawia-
nej dziedziny w skład muzyki rozrywkowej nie wchodzi: ani folklor muzyczny – potężne
źródło inspiracji folkowych – ani spontaniczna ludowa twórczość pieśniowa (nawiązanie
do której jest głównym znakiem rozpoznawczym folku). Przykładowo w latach 70. i 80.
na falach brneńskich rozgłośni radiowych folk bywał zaliczany do „matych” gatunków
muzycznych, jeśli oczywiście w ogóle go uwzględniano. (Sporadycznie można było go
odnaleźć również pośród gatunków „użytecznych”, a nawet klasyfikowano go do odmian
„masowych” – jednak te i podobne nazwy wyróżniające omawiane zjawisko niewłaściwie
ujmowały funkcjonowanie folku, koncentrując się na przykład na schematach formy,
sposobie recepcji i tym podobnych).

W 1982 roku w zbiorze muzyki rozrywkowej rozróżniano jej trzy odmiany: folklor
muzyczny, tradycyjną muzykę popularną i muzykę jazzową. Te dzieliły się następnie
na kolejne rodzaje gatunkowe (różniące się pod względem struktury, spełnianych funkcji
społecznych i stylu) oraz ich jeszcze bardziej wyspecjalizowane podtypy. Folk był uzualnie
wymieniany w ramach ówczesnej *pop music*.

W 1967 roku w czasopiśmie „Hudební věda” (nr 1–3)⁵ pojawił się u nas [w Czecho-
słowacji – przyp. tłum.] projekt terminologiczny proponujący inne rozróżnienie dwóch
typów muzycznych. Pierwszy był określany jako „muzyka bytu” (*bytová hudba*), drugi jako
„muzyka artystyczna” (*umělecká hudba*). Przymiotnik *bytová* pochodził od rosyjskiego
słowa „byt”, czyli sposób życia, sposób istnienia czegoś, tym samym podkreślano zwią-
zek tej muzyki z zupełnie konkretnymi funkcjami. Dwa powyższe pojęcia były stosowane
w wielu pracach naukowych, my jednak raczej termin „muzyka bytu” pominiemy, ponie-
waż znaczenie słowa „byt” w języku czeskim [„dom”, „mieszkanie” – przyp. tłum.] jest
konotacją, w żadnym razie denotacją, i mogłoby prowadzić do nieporozumień – na przy-
kład w kontekście teatru domowego (*bytové divadlo*) Pavla Kohouta, Vlasty Chramostov-
vej, Pavla Landovského i Vlastimila Třešňáka. Pomińmy też próbę wprowadzenia terminu
„muzyka funkcjonalna” (*funkcionální hudba*), który podkreślając przeciwstawienia w ob-
rębie różnych funkcji, mógłby prowadzić również do znacznych trudności teoretycznych.

Późniejsze próby włączenia folku do rodziny muzyki rozrywkowej doprowadziły
do kolejnych problemów. Muzykę taką dzielono bowiem na dwie relatywnie niezależne
linie: jedną z przewagą elementu wokalnego, drugą z przewagą elementu instrumen-
talnego. Folk pozostawał ponownie gdzieś pośrodku tej systematyki, w jego przypadku
za istotne uznajemy tworzoną i potem odtwarzaną spontaniczność wokalną oraz instru-
mentalną.

⁵ Chodzi tu najprawdopodobniej o następujący artykuł, dotyczący diskutowanego w całym tym akapicie roz-
różnienia: J. Kotek, I. Poledňák, *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína*, „Hu-
dební věda” 1974, nr 4, przywołany przez Prokeša również w bibliografii jego książki (s. 160) [przyp. tłum.].

Dlatego też rezygnujemy z dokładnego zaklasyfikowania folku w ramach którejś z konkretnych systematyk wiedzy o muzyce i jednocześnie charakteryzujemy go od strony muzycznej.

Muzykę folkową pierwotnie opisywano jako ruch dążący do odrodzenia anglosaskiej piosenki ludowej za pośrednictwem interpretacji aktualizującej. Ruch ten wykorzystywał współczesne środki ekspresji i podkreślał dynamiczny charakter piosenki ludowej jako ciągłego procesu twórczego. W latach 60. wywołał reakcję na całym świecie. Reakcja ta przebiegała z kolei na trzech płaszczyznach: przejmując i naśladując anglosaskie materiały, odkrywając własne pieśni ludowe i ich adaptację, rozpowszechniając i popularyzując typ folkowego pieśniarza – autora i równocześnie wykonawcę ambitnego tekstu, wyrażającego w nim własną osobowość⁴.

Pozycja czeskiej piosenki folkowej w kulturze narodowej

Przez stulecia w historii naszej kultury profesjonalni twórcy sztuki uważali siebie w pewnym sensie za swoistych rzemieślników oraz za lepsze sługi swoich panów, ponieważ pracowali na ich zamówienie, a kryterium sukcesu danego dzieła pozostawała satysfakcja chlebobdawcy. Jeśli wśród poddanych arystokrata odkrył jakiś talent artystyczny, nie wahał się go wystać do odpowiednich szkół wyłącznie w celu osiągnięcia korzyści i dla własnej przyjemności. Tak było w przypadku hrabiego Sporcka oraz jego genialnego waltornisty – Jana Sticha. Kiedy muzyk uciekł od swojego pana, żeby robić karierę za granicą, hrabia posłał za nim dwóch pachotków, aby temu wirtuozowi instrumentów dętych powybijali zęby. Oczywiście arystokraci często sami byli wykształceni w dziedzinie estetyki, zatem potrafili należycie docenić dzieła artystyczne. Nawet jeśli tak nie było, artysta nie mógł jednak podchodzić do swej pracy lekceważąco, ponieważ „w wyższym sensie” tworzył dla Boga – dopiero Bóg był dla niego najwyższą instancją zarówno pod względem duchowym, jak i artystycznym.

Prócz profesjonalnej twórczości artystycznej istniała równolegle twórczość ludowa, spontaniczna, której źródło biło oddolnie, tworzona wyłącznie podczas lub po pracy – a czasu zaiste dużo nie było. Do stworzenia takiego dzieła artystycznego (a ograniczamy nasze dalsze rozważania wyłącznie do piosenki) na pewno prowadził silny, emocjonalny wstrząs, jaki mogły wywołać u autora zwłaszcza miłość, śmierć ukochanej osoby czy wyjątkowa sytuacja o zabarwieniu pozytywnym bądź negatywnym, ale też najwyklesze momenty skromnego szczęścia w postaci na przykład możliwości podziwiania kwitnących za oknem malw. Na ile ta postawa życiowa jest odpowiednia dla dzisiejszego odbiorcy lub związanego z domeną kultury popularnej pieśniarza (*nonartificiální písničkář*), tego nie jesteśmy w stanie orzec.

⁴ Wątki związane z anglosaskim folk songiem (z twórczością Boba Dylana oraz Donovana na czele) i jego wpływem na genzę czeskiej piosenki folkowej rozwija Prokeš w pierwszym rozdziale swej książki, zob. *Od písně „předfolkové” k písni folkové*, [w:] J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, op. cit., s. 20–24. Zresztą na przestrzeni całego opracowania, omawiając twórczość poszczególnych czeskich pieśniarzy folkowych, Prokeš wnikliwie analizuje konkretne nawiązania do folk songu [przyp. tłum.].

Norma estetyczna odrodzenia narodowego, w przeciwieństwie do muzyki poważnej (*artificialni*), wskazywała formę pieśni ludowej jako niemal platoński ideał doskonałości. Ciągłe niedoceniany czeski twórca Josef Jaroslav Langer, rówieśnik oraz rywal Karla Hynka Máchy, powyższej formie sprostał na tyle, że dożył wzmianki na temat swoich pieśni, opublikowanej przez Františka Ladislava Čelakovskiego, w której ten uznał je za niemal autentycznie ludowe; choć sam twórca przytłaczając uznanie rozpadem własnej osobowości oraz znamienym dla swojej epoki rodzajem śmierci⁵ jako rodzimy prorok poetów przeklętych lub folkowych pieśniarzy.

Z perspektywy historycznej – nowoczesnej drodze oficjalnych wydarzeń kulturalnych w naszym kraju zawsze towarzyszyły odnogi i ścieżki, które dopiero z upływem lat zyskiwały znaczenie normotwórcze. Struktura estetyczna dzieł artystycznych, uważanych obecnie za „podręcznikowe klasyki”, bywała w okresie swojego powstania często pomijana, ponieważ kod ich przekazu pozostawał dla ówczesnych odbiorców nie do odszyfrowania – na podobnej płaszczyźnie rysuje się sytuowanie lub odrzucanie u nas początkowej fazy piosenki folkowej.

Czeska piosenka folkowa powstała w drugiej połowie lat 60. XX wieku, a jej pierwotne źródła inspiracji możemy orientacyjnie podzielić na trzy główne sfery.

Po pierwsze był to proces odrodzenia się anglosaskiej pieśni ludowej, który przebiegał w latach 30. i 40. XX wieku w USA. Początkowo były to głównie tendencje nawołujące do powrotu tradycyjnej pieśni ludowej do życia społecznego za pośrednictwem aktualizujących interpretacji, które nie wahały się wykorzystywać również nowych, w danym okresie aktualnych środków wyrazu oraz podkreślały dynamiczny charakter pieśni ludowej rozumianej jako ciągle trwający proces twórczy. Proces mieszania się folklorystycznych pogłosów z ogólną świadomością muzyczną (tradycyjne formy europejskiego folkloru muzycznego, afroamerykańska kultura muzyczna i jazz) doprowadził do powstania nowego pod względem jakościowym typu piosenki, który zaczął stopniowo tworzyć nowe związki etniczno-społeczne oraz własną historię, a także – pełnił niezależne funkcje.

Po drugie chodziło o nawiązanie do rodzimej pieśni ludowej, czy to podtrzymywanej „na żywo” przez zespoły folklorystyczne, czy też przekazywanej za pomocą zapisów nutowych i tekstów zachowanych w śpiewnikach, zwłaszcza przez takich autorów jak František Bartoš (1837–1906, *Národní písně moravské*) i František Sušil (1804–1868, *Moravské národní písně*). Pionierską rolę w procesie włączania tej ocalonej przez pismo pieśni ludowej do czeskiego folku lat 70. odegrał Jaroslav Hutka. W tej samej dekadzie do rodzimej pieśni ludowej na swój sposób nawiązywali Petr Ulrych i Miloš Štědroň z Milanem Uhdem, następnie również Dagmar Voňková, choć jej twórczość z upływem czasu zaczęła się kierować w stronę eksperymentów muzycznych.

⁵ Josef Jaroslav Langer zmarł na gruźlicę w wieku około 40 lat, do czego zapewne przyczyniły się: liczne zawody miłosne, nadmierne spożycie alkoholu (zwłaszcza w końcowej fazie życia) oraz początki choroby umysłowej. Jednak – co także wydobywa tu Prokeš – kulisy jego śmierci nie są do końca jasne, a zarazem to symbol losu wielu artystów romantycznych i późniejszych, dla których życie i dzieło preromantyka Langera stanowiło istotny punkt odniesienia, zob. szerzej J. Hanuš, *Josef Jaroslav Langer* [w:] *Literatura česká devatenáctého století*, díl 2: *Od Poláka k Langrovi*, napisali J. Hanuš et al., wyd. 2, popr. i uzupeł., Praha 1917 (zwłaszcza podrozdział *Langrovo odumírání*, s. 783–785) [przyp. tłum.].

Trzecim źródłem inspiracji czeskiej piosenki folkowej były nowoczesne pieśni artystyczne (*umělé písně*) takich autorów, jak: Karel Hašler, Jaroslav Ježek, Jiří Voskovec i Jan Werich czy młodszy od nich Jiří Šlitr i Jiří Suchý; bez odzewu nie pozostała również rodzima tradycja piosenki trampowskiej (*trampská píseň*), z okresów wcześniejszych dochodziły echa morytatu⁶, pieśni jarmarcznych i kramarskich (*jarmareční a kramářská píseň*), pieśni z szantanów i kabaretów, pieśni folkloru miejskiego. Zalążki czeskiego folku można odszukać nawet w średniowiecznych pieśniach żakowskich (*písně žáků darebáků*)⁷ czy też w pieśniach trubadurów. Do tej trzeciej kategorii możemy zaklasyfikować również poezję jazzową przeznaczoną przeważnie do recytacji podczas *jam sessions* (Václav Hrabě, Jaromír Hořec) oraz linię poezji śpiewanej (*zpěvná poezie*) w ogóle (we wcześniejszych interpretacjach [kontekstów czeskiej piosenki folkowej – przyp. tłum.] udowodniliśmy wpływ takich twórców, jak: Josef Kainar, Josef Hora, Jaroslav Seifert, Petr Bezruč, František Halas, Vítězslav Nezval, Jan Skácel, František Gellner, Karel Toman, Vilém Závada, Karel Šiktanc, Vladimír Holan...). Poetyka niektórych czeskich pieśniarzy folkowych nawiązywała do symbolistów (Karel Kryl, Vladimír Merta), poetystów (Karel Plíhal, Marek Eben) lub też grupy poetyckiej Skupina 42 (Vlastimil Třešňák), wpływ poezji na teksty piosenek folkowych nie podlega więc dyskusji. Najprawdopodobniej gdzieś tutaj przynależy też tak lubiane komponowanie muzyki do utworów poezji rodzimej i światowej.

Zatem u progu swoich narodzin czeska piosenka folkowa czerpała inspiracje z wielu źródeł, równocześnie poruszając się na pograniczu twórczości profesjonalnej i ludowej.

Na skutek sytuacji społeczno-politycznej lat 60. i 80. XX wieku czeska piosenka folkowa została odsunięta przez władze poza oficjalny nurt kultury, a na jej strukturę złożyły się w znacznym stopniu funkcje pozaestetyczne. Po wydarzeniach listopada 1989 roku piosenka folkowa została wchłonięta przez główny nurt kultury, a funkcje estetyczne w jej strukturze zostały wysunięte na plan pierwszy, przy czym wyraźnie zwracamy uwagę na to, że paralelność przemian rozwojowych w piosence folkowej i w społeczeństwie nie była jednorodna – w pewnym sensie piosenka folkowa zapowiadała przesunięcia, do których miało dojść w społeczeństwie. Dotąd nierozwiązanym problemem pozostaje znaczenie politycznej funkcji piosenki folkowej (przynajmniej u nas – z perspektywy szerszej analizy – mamy pewność, że piosenka folkowa odgrywała, odgrywa i ciągle będzie odgrywać doniosłą społeczną rolę).

Podobnie jak język, poezja, muzyka czy piosenka w ogólnym tego słowa znaczeniu, piosenka folkowa *en bloc* przeszła swój immanentny, wewnętrzny rozwój, pozostając ściśle związaną ze środowiskiem społeczno-politycznym. Oznacza to, że mogliśmy w jej przypadku rozróżnić zarówno uwarunkowania wewnętrzne, jak i zewnętrzne, dlatego

⁶ Odmiana pieśni nowiniarskiej. Jacek Baluch pisze o tym gatunku: „z niem. *Moritatentied*, brak ścisłego polskiego odpowiednika – w nowszej literaturze na przykład Bohumila Hrabala *Morytáty a legendy* (1968) tłumaczone jako *Krwawe opowieści i legendy*” (J. Baluch, P. Gierowski, *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016, s. 239).

⁷ Autor używa określenia *písně žáků darebáků* – czyli pieśni psotnych żaków – eksplikowanego np. w dwutomowej antologii R. Mertlíka i R. Krátkiego *Písně žáků darebáků* (zob. *Czesko-polski słownik terminów literackich*, op. cit., s. 423).

każda zmiana w jej konstrukcji estetycznej była w naszych analizach równocześnie ujmowana kontekstowo i autotelicznie. Ta koncepcja nie może być jednak rozumiana w sposób uproszczony, ponieważ ani czeska piosenka folkowa, ani społeczeństwo nie były i nie są jednolite. Pośród typów piosenki folkowej możemy dokonać wielu rozróżnień: w zależności od pokolenia, regionu (folk morawski, południowoczeski, folk centrum i peryferii), a także współistniejących z nimi różnorodnych inicjatyw państwotwórczych czy undergroundowych... Recepcję bezdyskusyjnie wytyczały: rozwój polityczny, gospodarczy, duchowy, technologiczny, psychologiczny, koniec tysiąclecia...

Od swoich początków aż do 1989 roku piosenka folkowa zachowała dynamikę rozwojową, w ramach której przebiegały procesy asymilacji i synkretyzacji. Z perspektywy treści, muzyki i środków wyrazu wniosła ona do naszej kultury dotąd niespotykaną intensywność zaangażowania oraz zupełne utożsamienie wykonawcy z jego dziełem. Nurt piosenki folkowej był wewnętrznie podzielony: na zwolenników klasycznej „autentycznej czystości” oraz najróżniejsze odłamy czerpiące z rocka (punktem wspólnym piosenki folkowej i rocka jest właśnie owa intensywność zaangażowania), folkloru artystycznego, „sztucznego” (*umělý folklor*), muzyki alternatywnej, *new age*, *music now*, *world music*, muzycznego i tekstowego minimalizmu, ale również country, jazzu, popu... wraz z najrozmaitszymi typami przejściowymi i innymi modyfikacjami. Toteż czeskiej piosenki folkowej w badanym okresie nie należy charakteryzować w sposób globalny, nawet jako dość jednorodnego zbioru konkretnych środków konstrukcji estetycznej.

Obecnie czeska piosenka folkowa do pewnego stopnia określa się w opozycji do współczesnego konsumpcyjnie pojmowanego typu piosenki-towaru i przynajmniej w swojej klasycznej formie ciągle przechowuje autentyczność wypowiedzi autora, a zarazem wykonawcy (*interpret*), co oznacza, że jest w stanie na swój sposób niekonwencjonalnie reagować na atmosferę społeczną danych czasów oraz kierunki rozwoju duchowego słuchaczy – zarówno pod względem treści, jak i formy.

Czeska kultura zawdzięcza piosence folkowej zamkniętą już twórczość Karela Kryla i chyba właśnie wraz z jego śmiercią najprawdopodobniej zakończył się jej najbardziej konsekwentny etap. Choć w czasach Internetu i wyolbrzymiających wszystko mass mediów być może właśnie bezpośredni, międzyludzki kontakt z klasyczną piosenką folkową śpiewaną i odczuwaną twarzą w twarz powróci sinusoidalnie do dawnej oralnej tradycji przekazu w przestrzeni wolnej od mikrofonów i kamer.

To właśnie czeska piosenka folkowa utrzymała ciągłość oraz aktualność kultury narodowej: w totalitarnym okresie komunizmu jej twórcy nie współpracowali z niemoralnym ustrojem, a później nie dopuścili do tego, by stała się zabaweczką przemysłu rozrywkowego. I choć wciąż posiada ten moralny kredyt zaufania, pierwotna dynamika jej początków już przebrzmiała, a wcześniejsza potrzeba określania się w opozycji do kultury oficjalnej uległa zatarciu. Chcielibyśmy wierzyć, że jej twórcy będą stale dokładać starań, by wyjaśnić człowiekowi jego człowieczeństwo, że ta egzystencjalna tajemnica nie zamknie się i że piosenka folkowa będzie ciągle ponawiać gest stawiania wiecznie aktualnych pytań, nie postulując jednoznacznych odpowiedzi, a także nie ulegnie deformującej sile mediów.

W czasach postmodernizmu czeska piosenka folkowa już nie wyśpiewa sobie żadnego wielkiego sukcesu z happy endem. Jej wielka wspólna opowieść rozpadła się na wiele indywidualnych opowieści. Jednak właśnie w ten sposób powraca do wyjściowego punktu modernizmu, do wolności jednostki. Piosenka folkowa nie powinna pozostawiać człowieka bez możliwości orientacji, nie powinna poddać się postmodernizmowi i rezygnować z poszukiwania prawdy, rozróżniania dobra i zła, wzniosłości oraz niskości, ponieważ podobna rezygnacja może okazać się jej samobójstwem.

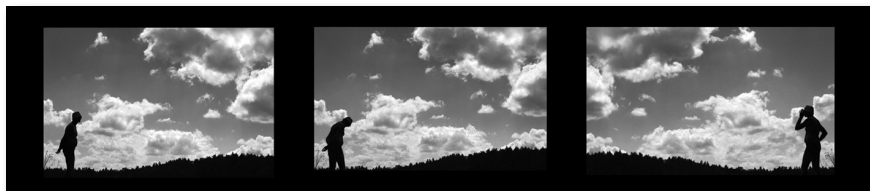
Summary

The Literary, Musical and Social Conditioning of the Czech Folk Song

The article consists of three excerpts from the book *Czech Folk Songs from the 60s to 80s of the 20th century* by Josef Prokeš. The publication maps out the phenomenon of singer-songwriting in Czechoslovakia. The first two extracts – „Folk Song lyrics in the context of Literary Studies” and „The Folk Song Genre in the context of Music Studies” – deal with methodological issues regarding the ways of analysing folk song lyrics in a wider cultural context, and the possibility of situating folk music in the field of Czech Music Studies. The third excerpt, entitled „The Status of the Czech Folk Song in national culture”, discusses the sources of folk music in Czech culture, the inspirations of major singer-songwriters, the development of folk music in the analysed period as well as its significance during the totalitarian era in Czechoslovakia, and finally poses questions about its future in the context of national culture.

Keywords: Czech folk song, Josef Prokeš, singer song writer, folk, song, social-cultural context

Słowa kluczowe: česká folková píseň, Josef Prokeš, pieśniarz, folk, piosenka, społeczne konteksty kultury



Mirosław Jurczuk, *Tryptyk*