

A black and white close-up portrait of Bob Dylan. He has his characteristic wild, curly hair and is looking slightly to the right of the camera with a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand, with the tip resting on his lower lip. He is wearing a dark jacket over a light-colored, patterned shirt. The background is dark and out of focus.

Elijah Wald

**DYLAN
SE DAL NA
ELEKTRIKU!**

Elijah Wald: Dylan goes electric: Newport, Seeger, Dylan, and the night that Split the Sixties

Copyright © 2015 by Elijah Wald

Translation © Tomáš Zábranský, Pavel Czeczotka, Zuzana Hanzlová, Radka Knotková, Martin Lauer, Milan Janeček a Roman Tadič, 2021

ISBN 978-80-7511-602-4

ISBN 978-80-7511-603-1 (epub)

ISBN 978-80-7511-604-8 (pdf)

Sandrině

PODĚKOVÁNÍ

Tato kniha zkoumá svět, ve kterém jsem vyrostl. Moje hlavní poděkování sahají hluboko do minulosti: děkuji Peteru Seegerovi a Bobu Dylanovi, kteří mne oba hluboce ovlivnili, i když jsem Boba Dylana nikdy nepotkal a jen několikrát jsem se setkal s Peterem Seegerem. Děkuji Daveovi Van Ronkovi, který mě toho tolik naučil o hudbě, psaní a životu, a Eriku Von Schmidtovi, jediné osobě, která mne kdy najala jako hráče na harmoniku. Děkuji také svým rodičům, Georgovi Waldovi a Ruth Hubbardové, kteří mi kupovali desky, brali mě na koncerty a uvedli mě do politických nepokojů šedesátých let minulého století – i když mě bohužel nikdy nevzali na newportské festivaly.

Kde jen to bylo možné, snažil jsem se vycházet z primárních zdrojů – nahrávek, filmů, knih a článků z daného období. Naštěstí jsem měl lepší přístup k některým klíčovým zdrojům než myriády předchozích výzkumníků, kteří z daného tématu mnohé pokryli. Zejména jsem mohl naposlouchat nahrávky snad všech newportských folkových festivalů se seznamem účinkujících i jejich písní, což mi umožnilo opravit a rozšířit dřívější popisy nejen Dylanových vystoupení, ale i vystoupení Seegera, Joan Baezové, Paul Butterfield Blues Bandu, Chambers Brothers, Richarda a Mimi Fariňových a mnoha dalších. Největším potěšením tohoto projektu byla možnost ponořit se do dnů neskutečné hudby na těchto festivalech, a když cituji nebo popisuji newportské vystoupení bez citace v odkazech, vycházím přímo z nahrávek nebo filmů o daných koncertech, jež jsem získal z korespondence díky laskavosti festivalové rady. Většinu nahrávek uchovává Bruce Jackson a jsou nyní dostupné v Knihovně Kongresu USA. Tam též dlužím dík Toddu Harveyovi, který rovněž poskytl záznamy Alana Lomaxe o zasedáních newportské poroty a související korespondenci, Anně Hoogové a Robu Cristarellovi, kteří digitalizovali pásky a vysvětlili mi detaily, kterých bych si jinak nevšiml. Byl jsem s to doplnit chybějící informace díky Fredu Jasperovi z Vanguard/Welk Music a dlužím zvláštní dík Murraymu Lernerovi, jehož filmy *Festival!* a *Other Side of the Mirror: Bob Dylan at the Newport Folk Festival* jsou jedinečnými zdroji o newportských festivalech a Dylanovi

a jenž poskytl dodatečný přístup k věcem, které nejsou zachyceny na magnetofonových záznamech. Další díky patří Jaffu Placeovi, Stephanii Smithové, Gregu Adamsovi a všem z *Smithsonian Folklife*, kteří mne provedli záznamy Ralpha Rinzlera o zasedáních newportské poroty a její korespondencí a fotografiemi Diany Davisové. Děkuji Mitchu Blankovi, výjimečnému dylanologovi, který mě pozval k sobě domů a zaplavil mne dokumenty a nahrávkami, a děkuji všem lidem, kteří po ty roky uchovávali pásky s Dylanovými koncerty a interview. Děkuji také Jasenu Emmonsovi z Experience Music Projectu za reportérský deník Roberta Sheltona z festivalu v roce 1965, který si vedl spolu s Judy Landersovou; Ronu Cohenovi, který znovu zpřístupnil své objemné záznamy o folkovém revivalu, Stevenu Weissovi a Aaronu Smithersovi z University of North Carolina's Southern Folklife Collection, Davu Samuelsonovi za elektrické nahrávky Wawers, Jeffu Rosenovi, Toddu Kwaitemu, Nicku Spitzerovi a Joe Carduccimu za předání interview s klíčovými vystupujícími a všem lidem z Knihovny Tuftsovy Univerzity, Veřejné knihovny v Medfordu a Veřejné knihovny v Bostonu, kteří mi byli nápomocni.

Dík dlužím rovněž všem lidem, které jsem interviewoval nebo kteří odpověděli na mé emailové dotazy, a omlouvám se všem, které zde neuvádím. Dával jsem přednost dobovým zdrojům, kterým jsem často porozuměl jen proto, že jsem měl možnost hovořit s lidmi, kteří je zažili. Některé z nejnápomocnějších rozhovorů se nakonec do knihy nedostaly. Takže díky patří – v abecedním pořadí: M. Charlesu Bakstovi, Jessie Cahnovi, Willie Chambersovi, Lenu Chandlerovi, Johnu Cohenovi, Jimu Collierovi, Johnu Byrne Cookemu, Barrymu Goldbergovi, Billu Hanleyovi, Jill Hendersonové, Brucemu Jacksonovi, Robertu Jonesovi, Normanu Kennedymu, Johnu Koernerovi, Alu Kooperovi, Barrymu Kornfeldovi, Jimu Kweskinovi, Jacku Landrónovi, Juliusu Lesterovi, Rauně MacKinnonové Burnhamové, Janie Meyerové, Geofu Muldaurovi, Marii Muldaurové, Marku Naftalinovi, Tomu Paleymu, Jonu Pankakemu, Tomu Paxtonovi, Arnie Riesmanovi, Jimu Rooneymu, Mikeovi Seegerovi, Betsy Sigginsové, Peteru Stampfelovi, Jeffreymu Summitovi, Jonathanu Taplinovi, Dicku Watermanovi, Georgemu Weinovi, Davidovi Wilsonovi a Peteru Yarrowovi. Plus mnoha dalším lidem, kteří byli v Newportu a přidali užitečné pikantérie a vhledy,

například Peteru Bartisovi, Christopheru Brooksovi, Dicku Levinovi, Annie O'Connellové, Ruth Perryové a Ledy Schubertové.

Další díky všem, kdo poskytli rady, povzbuzení a nápomocná slova, tedy Davidu Dannovi, Gregu Pennellovi, Clintonu Heylinovi, Benu Schaferovi, a všem, kteří se ozvali na mé otázky na facebooku. Nemohu vás jmenovat všechny, proto mi prosím promiňte má opomenutí. Mezi neopomenutými děkuji Peteru Keanovi za mnoho dlouhých a plodných rozhovorů a Matthewu Bartonovi za to, že přečetl rukopis a zachránil mne od některých tragických chyb.

Na závěr musím především poděkovat své manželce Sandrine Sheonové (též známé jako Hyppolite Calamar), která přerušovala studium klarinetu, aby mi pomohla s přepisem citátů, vydržela se mnou šest měsíců paniky z redakční uzávěrky a zapojila své výtvarné schopnosti do fotografické přílohy. Moje proslulá agentka Sarah Lazinová pracovala přesčas, aby knihu zpracovala a konfrontovala mě s několika obtížnými volbami (děkuji Suzanne Ryanové a Benu Schaferovi za porozumění a pokračující přátelství). Denise Oswaldová z Dey Street Books byla trvale nápomocnou, povzbuzující a přiměřeně náročnou editorkou. Heather Panklová rychle a spolehlivě přepsala mnoho rozhovorů. Ben Sadock mě ušetřil rozpaků a přinutil mne k několika cestám za fakty a jeho rozsáhlé znalosti hudby a jazyků odhalily několik neočekávaných pikantností. Marilyn Blissová mi znovu propůjčila své obdivuhodné schopnosti. Vám všem, a všem ostatním, kteří mi v procesu tvorby pomáhali a podporovali mě, děkuji a ještě jednou mnohokrát děkuji.

ÚVOD

Večer 25. července 1965 vyšel Bob Dylan na jeviště newportského folkového festivalu v černých džínách, černých botách a v černé kožené bundě. Místo své známé akustické kytary měl Fender Stratocaster. Když zkoušel ladění a připojilo se k němu kvinteto doprovodných hudebníků, dav se neklidně zavlnil. Pak se skupina pustila do syrového chicagského blues a Dylan s úsilím překřičet tu nejhlasitější hudbu, jaká kdy byla v Newportu slyšet, vyštěkl svou úvodní větu: „Už nechci dál pro Maggie na její farmě dřít!“

To, co se dělo vzápětí, je zamlženo ve víru protichůdných dojmů: *New York Times* napsaly, že Dylan „byl nemilosrdně vybučen folkovými puristy, kteří považovali tuto inovaci za nejhorší kacírství“. Podle některých zdrojů se jemný obr folkové scény Pete Seeger pokusil odseknout kabel mikrofonu sekerou. Někteří v publiku tančili, někteří plakali, mnozí byli zklamaní a vzteklí, mnozí aplaudovali, mnozí byli ohromeni a šokováni hudbou nebo negativními reakcemi.

Jako by vyzýval pochybující, Dylan burácvě přešel v píseň „Like a Rolling Stone“, svůj nový rádiový hit. V každém refrénu publikum vyzval otázkou: „Jak se vám to líbí?“ To v odpověď burácelo své smíšené pocity, a Dylan po pouhých třech písních opustil jeviště. Publikum křičelo hlasitěji než kdy jindy – někteří ve vzteku z Dylanovy zrady, tisícovky dalších, protože přišly, aby spatřily svůj idol, a ten sotva vystoupil. Pokusil se je uklidnit Peter Yarrow z tria Peter, Paul and Mary, ale nešlo to. Nakonec se Dylan objevil znovu, tentokrát s vypůjčenou akustickou kytarou, a vyzval Newport strohým rozloučením: „Už je to všechno pryč, smutná holčičko.“

To je legenda o Dylanovi v Newportu, a je na ní mnoho pravdy. Seeger neměl sekeru, ale ta historka se stala tak známou, že dokonce i on nakonec našel způsob, jak ji zapasovat do svých vzpomínek, když říká, že křičel: „Kdybych měl sekeru, odsekl bych kabel od mikrofonu.“ Někteří jistě bučeli, jiní jásal. Fandové později studovali záznamy z koncertu ve snaze vyznat se v reakcích davu – což je bezvýhodné úsilí, protože většina klipů byla upravena, aby odpovídaly legendě,

a sestřihává zmučené výkřiky po Dylanově odchodu z pódia s jinými částmi jeho vystoupení, aby vytvořila dojem, že na pásku je zachycena mýtická konfrontace.

Proč na tom záleží? Proč to, co jeden hudebník hrál jednoho večera, rezonuje i o půl století později? Jednou z odpovědí je, že Dylan byl ikonickým hlasem desetiletí proslulého vzpourou a Newport byl epochálním rozchodem mladého rockera se starou společností, která ho nepřijímala. Byl již uznáván jako rtutovitý génius a ultimátní outsider. Byl srovnáván s Woodym Guthriem a jeho autobiografií *Cesta ke slávě* (*Bound for Glory*), Jackem Kerouakem a jeho románem *Na cestě*, Marlonem Brandem ve filmu *Divoký* (*Wild One*), Holdenem Caulfieldem z románu *Kdo chytá v žitě*, odcizeným Meursaultem v *Cizinci* Alberta Camuse – a ze všeho nejvíc s Jamesem Deanem ve filmu *Rebel bez příčiny*. Byl to existenciální hrdina desetiletí, vyrazil ze Západu, bloudil po půlnočních ulicích Greenwich Village, škrábal drsná slova na rozryté stoly v přeplněných kavárnách, burácel po silnicích na motorce, loudal se na pódium nebo z něj odkráčel.

Dylan v Newportu je připomínán jako průkopník, který vzdoruje pravidlům a kašle na důsledky. Od té doby příznivci nových hudebních trendů – punku, rapu, hip-hopu, elektronické hudby – srovnávají své kritiky se zbedněnci, kteří nechápou, že časy se mění, a složitá volba složitého umělce ve složitě době se stala podobenstvím: prorok nové éry šel svou vlastní cestou navzdory posměšnému odmítnutí svých starých fanoušků. Vyzval establishment: „Tady se něco děje, jenže vy nevíte co, že jo, pane Jonesi?“ Definoval svou vlastní transformaci: „Byl jsem tehdy mnohem starší, teď jsem mladší.“ Udělal hranici mezi sebou a těmi, kteří se ho snažili prohlásit za svého: „Dělám všechno, co umím, abych si mohl po svém žít, jenže všichni tvrdí, že prý mám jak oni být.“ A varoval ty, kteří se báli vydat novými cestami: „Nezaneprázdněn zrozením znamená být zaneprázdněn umíráním.“

Ve většině příběhů reprezentuje Dylan mládí a budoucnost a lidé, kteří ho vybučeli, zůstali uvízlí v umírající minulosti. Existuje však i jiná verze, v níž publikum představuje mládí a naději, a Dylan se uzavřel za zdí elektrického hluku, uzamčen v citadele bohatství a moci, opustil idealismus a naději a zaprodal se stroji na popkulturní hvězdy. V této

verzi byly newportské festivaly idealistickými společenskými setkáními, živíci klíčící kontrakulturu, jakými zkouškami na Woodstock a Léto lásky, a bučící poutníci neodmítali budoucnost, nýbrž se jí snažili chránit.

Ačkoliv by bylo milé rozdělit historii na úpravné desetileté bloky, šedesátá léta minulého století byla obdobím výrazných změn a rok 1965 znamenal dramatický zlom. Optimismus začátku dekády byl otráven vraždami Williama Moorea, Medhara Everse, čtyř mladých děvčat v Birminghamu, Johna F. Kennedyho, Goodmana, Schwernerera a Chaneyho, Violy Liuzzové a tuctů dalších; a znovu v únoru zabitím Malcolma X. Tři týdny po newportském festivalu vybuchly ve Wattsu občanské bouře a kolektivní vzepětí „Překonáme to“ (We Shall Overcome) bylo přehlušeno výkřiky „Černá síla“ (Black Power)! Zbývaly ještě tři roky do zavraždění Martina Luthera Kinga a Roberta Kennedyho, a mnoho lidí nadále věřilo v sen integrace, rovnosti a univerzálního bratrství. Ale o víkend, kdy Dylan vyšel na pódium se stratocasterem, oznámil prezident Johnson, že zdvojnásobuje kvótu pro vojenské odvody a slibuje vítězství Spojených států ve Vietnamu.

Zbývaly ještě dva roky do *Sergeanta Peppře*, tři roky do Dnů hněvu, čtyři roky do Altamontu, pět let do Kent State. Ve zjednodušených legendách a zpětných ohlédnutích je Dylan často vzpomínán jako hlas těchto pozdějších let, a je snadné zapomenout, že po motocyklové nehodě v roce 1966 zmizel z veřejného života, přestal jezdit na koncertní šňůry, dal jen několik interview a zbytek desetiletí strávil vydáváním kryptických alb, která jako by si úmyslně nevšímala událostí, explozujících v novinových titulcích. Když byl v roce 1968 přinucen starým přítelem vysvětlit, proč se více neúčastní protestů proti válce ve Vietnamu, řekl: „Jak víš, že nejsem... pro válku?“

Věděli jsme to, protože nemohl být. Napsal „Masters of War“, převlekl rašící generační pocity do slov v „The Times They Are a-Changin‘“, poskytl zvukový záznam našeho rozšiřujícího se vědomí v „Mr. Tambourine Man“, vykřičel naše odcizení v „Like a Rolling Stone“ – a kdekoliv byl, cokoliv dělal, tyto písně byly všude a znamenaly více než kdy předtím. Citovali jsme jej, a poznávali jsme své přátele, protože citáty dokončovali s námi: „Nenásledujte vůdce – sledujte parkovací

automaty“ (Don't follow leaders – watch the parking meters); „Peníze nemluví – peníze nadávají“ (Money doesn't talk – it swears); „Nepotřebujete meteorologa, abyste věděli, odkud fouká vítr“ (You don't need a weatherman – to know which way the wind blows). Byl více než jen hudebníkem, více než jen básníkem; byl to Zeitgeist, duch doby.

Tato kniha je o Dylanovi, než se stal duchem svatým, a o Newportu a Peteovi Seegerovi, který nikdy nebyl duchem doby, ale byl do značné míry duchem folkového revivalu. Je o mimořádném Dylanovi: hudebníkovi, který si odsloužil učňovská léta jako pubertácký rock'n'roller a na energii, vášni a rebelském postoji těchto let stávil v noci, kdy se v Newportu objevil s elektrifikovanou skupinou, byl oslavován a proklínán a vyšel z této konfrontace silnější než kdy předtím. Tento Dylan jako by byl zakryt jiným Dylanem: inovativním, meditativním skladatelem, který není velký zpěvák, není velký kytarista, není velký harmonikář, není velký šoumen, ale napsal tak podmanivé verše, že nemůže být ignorován. Několik roků na začátku šedesátých let minulého století skoro všichni slyšeli Dylanovy písně dříve, než je slyšeli zpívat Dylana: od Seegera, od tria Peter, Paul and Mary, Joan Baezové, Judy Collinsové, od stovek mladých muzikantů, kteří je zpívali v kavárnách, a od tisícovek děcek, která hrála na kytary a zpívala je se svými kamarády; a potom od Johnnyho Cashe, od Byrds a od Cher. Byly to nejdříve písně a až pak hubený mladík s nepoddajnými vlasy, co je složilo. Takže je snadné zapomínat, že než se Dylan stal básníkem, pilujícím své dovednosti či zasmušilé umění za tichých nocí, byl profesionálním hudebníkem, zakořeněným v country, rockabilly, r&b a blues, nebo že byl oslavován v *New York Times* a podepsal velký nahrávací kontrakt jako zpěvák a kytarista, ještě než se proslavil jako skladatel – a že *Times* ho popisovaly jako zpěváka písní Blind Lemona Jeffersona, nikoliv Woodyho Guthrieho, a kritici zmiňují jeho první album jako album ovlivněné mimo jiné Everly Brothers, Carlem Perkinsem a Elvisem Presleym.

V roce 1965 bylo Dylanovi teprve čtyřadvacet let, ale už prošel řadou změn a byl za každou z nich kritizován a napadán. Jeho první vystoupení jako teenagerského rock'n'rollera se setkala jen se smíchem a s posměšky. Když se dal na folk, jeho středoškolská láska, která s ním

sdílela dřívější zájem, byla znepokojena a ptala se jej, proč opustil „pravé blues“. Když od tradičních folkových písní přešel k psaní vlastního materiálu, staří fanoušci jej obviňovali, že se stal „melodramatický a sentimentální“. Když se jeden z nich prodíral textem „The Times They Are a-Changin‘“, dožadoval se odpovědi na otázku: „Co je to za sračku?“ Když přešel od britkých veršů, reagujících na aktuální události, k introspektivnímu poetickému zkoumání, stěžovali si jeho stoupenci, kteří ho prohlašovali za hlas generace, že opouští pravou cestu a „plýtvá naším drahocenným časem“. Když začal hrát s elektrifikovanou kapelou, byl po celém světě vybučen svými trpícími fandami, slavná je příhoda, jak jeden z nich křičel: „Jidáš!“

S každou změnou a každým útokem Dylanovo publikum rostlo. Jeho noví fanoušci se vždy cítili být nad těmi starými, kteří mu ve skutečnosti nerozuměli, a každá nová vlna přílivu fanoušků ho oslavovala jako drzého outsidera. Jeho elektrické odpadlictví v Newportu bylo nejdramatičtější deklarací nezávislosti, symbolem rebelantské dekády a generace, která nechtěla uspět v očích svých rodičů a učitelů ani podlehnout establishmentu, systému, mašinerii. Je-li bučení v Newportu často přeháněno, je to proto, že jde o zásadní věc pro legendu, o důkaz, že se Dylan bez ohledu na své umístění v žebříčcích nenechal koupit ani se nezaprodal, ale odvážně kráčel vlastní cestou.

Tato kniha pojednává také o Newportu a folkové scéně, o začátku šedesátých let minulého století, o hnutí za občanská práva, o triumfu rocku, o světech, které Dylana formovaly a odmítaly jej a přijímaly a udělaly z něj ikonický symbol a také šly vlastní cestou – někdy s ním, někdy bez něj. Newportský folkový festival byl v té době shromážděním jako nikdy předtím a nikdy potom, a někteří z těch, kteří na něj vzpomínají s největší láskou, neměli o Dylana vůbec zájem, a dokonce si ani nevzpomínají, jestli jej viděli vystupovat. Pro mnohé z nich byl Newport také symbolem vzpoury proti očekáváním a požadavkům mainstreamu – nejen proti mainstreamu segregace a militarismu, ale také proti mainstreamu milionových prodejů rockových, popových, a dokonce i folkových hvězd.

V Newportu vystupovalo mnoho umělců, kteří byli starší a konzervativnější než Dylan, mnoho umělců jasněji vymezených

a přístupnějších, a někteří z nich byli mladší, divočejší, komplikovanější, odhodlanější, radikálnější nebo hůře pochopitelní. Folkový revival byl nesourodým, vyvíjejícím se světem a při zpětném ohlednutí je snadné si na něj pamatovat jako na partu krásných kluků a holek a zapomínat, že vystupovali spolu s Mississippi Johnem Hurtem a Eckem Robertsonem, Moving Star Hall Singers, Blue Ridge Mountain Dancers, Jeanem Carignanem, Spokesem Mashiyanem, Billem Monroem, Maybelle Carterovou, Sonem Housem, Muddym Watersem a s Reverendem Garym Davisem. V šoku z Dylanova znovunalezení elektriky je snadné zapomenout, že ten víkend už v Newportu hráli elektricky Lightnin' Hopkins, Chambers Brothers a Paul Butterfield Blues Band. A je snadné oddělovat Dylana, osamělého génia, od přátel, vrstevníků a rivalů, kteří mu pomáhali, učili jej a inspirovali: Davea Van Ronka, Erika Von Schmidta, Johna Koerneru, Clancy Brothers, New Lost City Ramblers, Jima Kweskina, Petera Stampfela, Lena Chandlera, Joan Baezové – a staré gardy, která je zdravila někdy nadšeně a někdy obezřetně: Alana Lomaxe, Sis Cunninghamové, Irwina Silbera, Odetty, Theodorea Bikela, Oscara Branda, a vždy a všude Pete Seeger.

Seeger je ústřední postavou tohoto vyprávění, protože příběh Dylana v Newportu je také příběhem toho, co Seeger postavil, co pro něj Newport znamenal, a příběhem o světlech, která pohasínala, když proud začaly odebírat zesilovače. O tom, co bylo ztraceno, stejně jako o tom, co se získalo, o proplétání ideálů a snů, které spolu nikdy úplně neseseděly, a o lidech, kteří se snažili, aby seděly, a věřili, že by sedět mohly. Jednoduše řečeno mohou Seeger a Dylan reprezentovat dva definiční americké ideály: Seeger ideál demokracie, lidí, kteří pracují spolu, pomáhají si, žijí a věří a jednají s ostatními jako se členy optimistické společnosti vzájemně rovných; Dylan ideál drsného individualisty, který vyrvává život z divočiny, závislý na nikom a na ničem než sám na sobě. V tomto smyslu mohou také reprezentovat jednotlivé poloviny šedesátých let minulého století: v první polovině byla folková hudba spojena s hnutím za občanská práva, se společným zpěvem v duchu integrace nejen černých s bílými, ale i starých s mladými a přítomnosti s minulostí, staré Levice, dělnického hnutí, pracující třídy, „Všichni mohou být jedna velká duše“ (Everybody might just be one big soul),

„Překonáme to“ (We Shall Overcome). Ve druhé polovině byl rock zvukem kontrakultury, nové levice, hnutí mládeže. Rozšiřoval naše vědomí: „Kašli na systém!“ „Zapni se, nalaď se, vypadni (ze stereotypu).“ „Osvobod' svou mysl a zadek ji bude následovat.“

Všechno to je samozřejmě zjednodušování, v neposlední řadě zjednodušování Dylana a Seegera, dvou komplikovaných, talentovaných, plachých, kupředu hnaných a často těžko zvladatelných mužů. Stojí ale za zapamatování, protože v nich tolik lidí vidělo sebe sama a také sebe navzájem. To, co se stalo v roce 1965 v Newportu, nebyl jen hudební spor nebo vystoupení umělce, rozcházejícího se se svou minulostí. Vyznačilo to konec folkového revivalu jako masového hnutí a zrod rocku jako zralého uměleckého generačního hlasu. Ve svých polovinách dekády folk a rock symbolizovaly mnohem více než jen hudbu.

O padesát let později ještě stále rezonuje hudba i bučení, a to zčásti proto, že Dylan zůstává ikonou, zčásti proto, že generaci, které o něco šlo, o to jde i nadále, ale také proto, že se sám daný okamžik stal ikonickým. Tato kniha sleduje prameny, které k němu vedly, někdy se je snaží rozplétat, někdy zdůrazňuje, jak propletené zůstávají, někdy poukazuje na to, jak se může známý pramen zdát jiný v novém světě. Dylan je jedním pramenem, newportský festival dalším, Seeger třetím. Je jich mnohem více, ale tyto tři je dobré mít na paměti, protože Dylan je hrdinou a Newport je scénou, a protože je nemožné představit si Newport či Dylana či folkovou scénu šedesátých let minulého století bez Petea Seegera.

DŮM, KTERÝ POSTAVIL PETE

Na jaře roku 1949 začali Pete Seeger a jeho manželka Toshi stavět dřevěný srub na sedmnácti akrech půdy na břehu řeky Hudson u města Beacon ve státě New York. Žili ve stanu a vařili na otevřeném ohni, sekali a očišťovali klády, vykopávali kameny a míchali maltu na komín, a na podzim měli s pomocí Toshina bratra a přátel, kteří pomáhali, pod střechou čtyři stěny s jednoduchými okny a dveřmi. „Nebylo to úplně perfektní,“ vzpomínal Seeger, „ale postavili jsme dům.“

Místo v komunitě si vybudovali stejným způsobem. Když jejich děti začaly chodit do školy, Toshi se zanedlouho stala předsedkyní sdružení rodičů a přátel školy. Když škola potřebovala větší pozemky, několik otců dobrovolně posekalo stromy a Pete s nimi. Manuální práce jej těšila, byl šťastný, že si může umazat ruce a být členem party. O mnoho let později jsem se zúčastnil víkendového vzpomínkového sjezdu pro levicové zpěváky a skladatele nedaleko Beaconu. Stejně jako na všech takových shromážděních i zde byla spousta eg, lidí, ukazujících své hudební schopnosti, své poslední skladby, své vynikající zkušenosti a zvládání radikálních ortodoxií. Pete, tehdy už uctívaná ikona šedesátých let minulého století, se ukázal druhého dne při obědě a byl požádán o několik slov. Jeho celá řeč, jak si ji pamatuji, byla: „Tohle je úžasná událost a přál bych si, abych s vámi mohl strávit celý víkend, ale bohužel tu mohu být jen na pár hodin. Tak jestli se mnou někdo chcete mluvit, přijďte do kuchyně a můžeme si povídat při umývání nádobí.“

Seegera bylo těžké blíž poznat a někdy bylo těžké mít jej rád, bylo ale snadné jej obdivovat. Svá slova a víru podporoval činy. Někdo by si mohl myslet, že bylo falešné stavět dům vlastníma rukama – harvardský chlapec pracuje na usedlosti v prérii hodinu a půl severně

od Manhattanu. Podobně i vláčení kmene na pódium a jeho sekání sekerou v doprovodu texaské dělnické písně – můj bratr ho při tom viděl a vzpomíná na to od té doby jako na kýčovitou sračku. Ale ať už to byl kýč nebo ne, dům byl postaven a Pete s Toshi v něm žili dalších šedesát let. Přistavěli pohodlnou garáž a pokoje pro hosty, v zimě bruslili na blízkém rybníku, nařezávali javory, aby měli sirup. Byla to součást jeho mýtu a seděla k jeho image, byl to ale opravdový dům, a když se do něj vracel z cest, sedával před krbem postaveným z kamenů, vykopaných na jejich pozemku, a přátelé se stavovali, aby si zahráli, a on odpovídal na všechna psaní, která mu napsali lidé, a každé z nich podepisoval malou kresbičkou banja, a vždy jako by si pro každého našel chvilku, nebo se alespoň velmi snažil.

Folkový revival šedesátých let minulého století vybudoval Pete zhruba stejným způsobem, trám po trámu, kámen po kameni. Měl více pomocníků, ale v mnoha ohledech to byla rodinná záležitost, nikoli však jako v jeho domě. Vždycky před sebe strkal jiné lidi a snažil se být součástí party, a i když povzbuzoval každého muzikanta, který se objevil, často byl nešťastný z toho, jak scéna rostla a měnila se, a nakonec se od něj odvrátila. I když byl jasnou ústřední postavou, pořádal koncerty a plánoval newportské folkové festivaly, byl častěji popisován jako vzor či inspirace než jako organizátor či manažer, a v pozdějších letech byl stále více označován za svatého, což není vždy kompliment. Na pódiu byl vřelý a srdečný, ale mimo ně se mohl zdát odtažitý a jaksi chladný a jeho zarputilá snaha vždy dělat správné věci mohla být únavná nebo odrazující. A někdy se „správné“ věci ukázaly být nesprávnými, ať už to byl jeho odpor ke vstupu USA do druhé světové války v době paktu Stalina s Hitlerem nebo námitky proti elektrifikovanému vystoupení Boba Dylana v Newportu v roce 1965. Pokoušel se své omyly napravit – v roce 1942 vstoupil do armády, v roce 1967 nahrával s elektrickými nástroji, vyjadřoval svou bolest ze sovětské diktatury –, ale i ony se staly součástí jeho legendy.

Při zpětném pohledu tato legenda často zastíňuje jeho dílo a je snadné zapomenout, o jaké dílo se jednalo. To platí zejména proto, že Seeger byl v první řadě koncertním muzikantem a na nahrávkách přežívá jen stín jeho umění. To pro něj bylo v pořádku – vždy si mysl,

že nahrávky jsou jen další cestou, jak dostat písně a hudbu do světa. Když jste mu vysekli poklonu, navrhl, abyste si poslechli lidi, kteří jej inspirovali. Mnoho z nás to udělalo a objevili Woodyho Guthrieho, Leadbellyho, Uncle Davea Macona, Boba Dylana a stovky dalších, jejichž hudbu jsme často měli raději než tu jeho, což mu nevadilo. To bylo jeho poslání, které v mnoha ohledech našlo své nejvýznamnější vyjádření v newportském folkovém festivalu, zejména v prvních dvou nebo třech ročnících poté, co se Pete a Toshi začali v roce 1963 podílet na jejich plánování a řízení a předělali jej na otevřená fóra pro tradiční umělce z venkova po celé zemi a po celém světě, pro písně hnutí za občanská práva a pro mladé hudebníky, kteří ovládali tradiční folklórní styl a psali nové písně o své době a pocitech.

Folkový revival byl plný rozporů, zčásti proto, že nikdy nešlo v žádném smyslu o organizované hnutí. Peteovy zájmy a schopnosti byly podobně široké a občas podobně protikladné. Je vždy lákavé zjednodušovat příběh, přisuzovat postavám jisté vlastnosti nebo je nechat zosobňovat jistá stanoviska. V příbězích o Bobu Dylanovi, o kultuře mládí ze šedesátých let minulého století a o vzestupu rocku je Seegerovi často přisuzována role konzervativního strážného, uvízlého v minulosti a obhajujícího stará pravidla a myšlenky, které byly možná ušlechtilé, ale jsou zcela jistě přežití. V tomto zjednodušení je něco pravdy, stejně jako je něco pravdy ve zjednodušení, že Dylan byl cynický kariérista, obě ale zakrývají zajímavější příběhy.

Pete citoval svého otce Charlese Seegera: „Pravda je jako zajíc na trnité stezce. Lze na ni jen zřídka položit ruku. Člověk nad ní jen může zakroužit prstem, ukázat a říci: Je někde tady.““ Chceme-li pochopit folkový revival, je Pete nejlepším, koho můžeme sledovat kolem trnitého houští, protože vždy byl u toho, kroužil prstem a ukazoval na záblesky lesklé srsti, vztyčené uši nebo lesknoucí se oči – a možná si někdy jen představoval, že zahlédl zajíce, a přesvědčoval ostatní, že jej zahlédli také, a možná byl poplašený nebo zklamaný, když se ukázalo, že to nic není nebo to je něco jiného. Dva nebo tři roky na začátku šedesátých let minulého století si mnoho lidí, kroužících kolem toho houští, myslelo, že Dylan je zajíc, a někdy si mysleli, že na něj položili

ruku. A i když ze sevření vždycky vyklouzl, folková scéna byla po několik let zcela jistě jeho trnitou stezkou.

I při zapeklitosti této metafory je dobré ji mít na paměti, protože tendence a klišé americké folkové scény na konci padesátých a začátku šedesátých let minulého století byly nekonečně spleťtité, ale Seeger sloužil jako průvodce téměř každému, ať už se považoval za tradicionalistu, agitátora nebo potenciální popovou hvězdu. Dokonce ani lidé, kteří trvali na tom, že si probíjí cestu trním sami, nemohli uniknout jeho vlivu, protože jejich stezka byla zčásti definována tím, že se vyhýbala té jeho. Na některé z nejdůležitějších prvků Seegerova příběhu a práce se čím dál víc zapomíná, a to přesně proto, proč si i on myslel, že by se na ně mělo zapomenout, na jiné se vzpomíná přesně proto, proč se domníval, že by se na ně mělo vzpomínat, a na další se vzpomíná z důvodů, pro které by se na ně podle něj vzpomínat nemělo: jeho nejtrvalejší úspěchy přežívají nezávisle na jeho životopise nebo nahrávkách, zatímco jeho osobní reputace přežívá jako artefakt uctívání celebrit a konceptu „velkého muže“ historie, s nimiž se snažil po celou svou kariéru bojovat.

Na folkový revival existuje nespočetně náhledů, ale obecně je lze rozdělit do čtyř hlavních směrů: povzbuzování komunitního muzicírování (amatéři se chopí kytar a banja a zpívají spolu s přáteli); uchovávání písní a hudby spojené s jistými regionálními nebo etnickými komunitami (hudba venkovských Apalačských hor, mississippské delty, západních planin, louisianský cajun, hudba Britských ostrovů, Konga nebo jakákoli jiná živá lidová hudba), oslava „lidové hudby“ a „folkové kultury“ jako výrazu širšího konceptu lidu či lidí (spojující tradice venkovské a proletářské hudby s progresivními a populistickými politickými hnutími) a růst profesionální hudební scény, na níž byla různorodá řada umělců prodávána jako folkoví zpěváci. Lidé, věřící na jeden z těchto směrů, se často pokoušeli distancovat od lidí identifikujících se s jiným – puristé kritizovali popularizátory, popularizátoři se vysmívali puristům –, ale všichni se překrývali a proplétali, a všichni vycházeli z Petea Seegera.

Seeger zdědil jméno po německém pra-pra-praotci, který se přistěhoval do Spojených států v roce 1787, ale většina jeho předků při-

šla z Anglie na počátku koloniálního období. Jeho rodiče byli klasičtí hudebníci, matka houslistka a otec pianista a muzikolog. Fotografie z roku 1921 ukazuje dvouletého Petea, který sedí otci na klíně a jeho rodiče hrají hudbu na polní cestě mezi domácím dřevěným přívěsem a provizorním stanem. Snažili se přiblížit kulturu obyčejným lidem a podporovali socialismus a populistické šíření „dobré“ hudby. Pozdější fotografie ukazuje desetiletého Petea, stojícího v lese v bederní roušce a s čelenkou, jak míří šípem v luku. Byl doma na krátkém výjezdu z jedné z řady internátních škol, které jej dovedly až na Harvard, z něhož v devatenácti letech vypadl a přestěhoval se do New Yorku, kde se stal novinovým reportérem. Po cestě někde sebral banjo, i když tenorové čtyřstrunné, nikoliv venkovskou pětistrunnou variantu, a jeho první vystoupení se udála se středoškolským hotjazzovým kvintetem. Začala jej také zajímat folková hudba a jedno léto strávil v hlavním městě Washingtonu, kde jeho matka Ruth Crawford Seegerová přepisovala nahrávky z terénu, sebrané Johnem a Alanem Lomaxovými, otcem a synem, kteří tvořili pionýrský tým folkloristů.

Velkou událostí toho léta byl výlet, na který Pete vyrazil spolu s otcem do Asheville v Severní Karolíně, kde hráč na banjo Bascom Lamar Lunsford pořádá výroční Festival folkových písní a tanců (Folk Song and Dance Festival). Byla to jeho první zkušenost s venkovskou hudbou v jejím víceméně přirozeném prostředí. Vždy na to vzpomínal jako na osvětlení:

Ve srovnání s trivialitami populárních songů, které jsme dříve s bratry hráli, měla v sobě slova těchto písní všechno bytí lidského života. Zpívaly o hrdinech, psancích, vrazích, bláznecích. Nebály se být tragické namísto pouhé sentimentality. Nebály se být skandální namísto uhihňané nebo roztomilé. Především se zdály upřímné, přímočaré, spravedlivé.

V New Yorku představil Alan Lomax Peteovi legendárního afroamerického písničkáře Leadbellyho, který jej naučil základy hry na dvanáctistrunnou kytaru. Lomax mu také sehnal práci na katalogizování folkových nahrávek v Kongresové knihovně a zařídil jeho první

vystoupení jako folkového zpěváka. Stalo se tak 3. března 1940 na koncertu Grapes of Wrath (Hrozny hněvu), který se konal ve prospěch oklahomských progresivních organizací. Dalšími účinkujícími byli Lomax, zpěvák balad z amerického Středozápadu Burl Ives, Golden Gate Quartet, zpívající gospely, Teta (Aunt) Molly Jacksonová, zpívající o kentuckých hornících, a nováček ze západu jménem Woody Guthrie. Pete byl nervózní a zapomněl slova jedné ze svých písní, byl ale uchvácen Guthriem, na něhož si vzpomíná jako na „malého chlapíka v západáckém klobouku a botách, v modrých džínách, který potřeboval oholit a chrлил příběhy a zpíval písně, které sám složil“.

O dva měsíce později už zpěvák balad z Dust Bowl a naivní mladý hráč na banjo mířili na západ. Seeger často žertoval, že Woodymu se muselo líbit jeho hraní, „protože všechno ostatní mu na mně muselo připadat dost divné. Nepil jsem, nekouřil a neproháněl jsem děvčata.“ Guthrie se všemu věnoval více než svědomitě. Jejich vztah byl často obtížný, přestože spolu po zbytek dekády pracovali a občas i bydleli. Na první výlet jeli do Texasu, kde Guthrie právě opouštěl manželku a tři děti. Pak si Pete vyrazil sám stopem a na nákladních vlacích do Montany, odkud se vrátil do New Yorku. Woody jej naučil několik jukeboxových hitů, které byly dobré na získávání spropitného v západních barech, a Pete si vydělal také několik dolarů zpěvem politických písní v odborových halách. Na Woodyho výzvu pracoval na „očkování sebe sama do krevního systému lidí“ a vzpomínal na ten výlet jako na základní součást svého vzdělávání a později radil mladým lidem, aby strávili letní prázdniny stopováním, setkáváním s obyčejnými lidmi a učili se o sebe postarat v neznámém prostředí.

Po návratu do New Yorku strávil Seeger většinu 40. let 20. století hraním s Guthriem na různých stávkách, v odborových halách, na „nájemnických večírcích“ v komunitním domě, jež obývali, a na tanečních zábavách. Taneční zábavy byly významnou součástí revivalu městského folku, a v jedné folkové taneční skupině, kterou doprovázel, potkal Pete svou budoucí ženu Toshi Ohtaovou. Jejich jedinou delší odlukou byla jeho dvouapůlletá služba v armádě. Jeho levicová a japonskoamerická snoubenka z něj udělala bezpečnostní riziko a postavila jej mimo aktivní boj, sloužil ale v Jižním Pacifiku jako koordinátor zábavy a hráč

na banjo, zpíval s hillbillyovou skupinou a hrál popové hity „Sidewalks of New York“ či „Tea for Two“. Tehdy ovládl široký a různorodý repertoár a byl hrdý na svou schopnost přimět lidi, aby se k němu přidali. Jak napsal domů: „I když možná píseň není nejlepší, když se publikum cítí jistě, zpívají nahlas se sebedůvěrou a zní to ohromně.“

To byl vždy Peteův jedinečný talent: bez ohledu na publikum, bez ohledu na situaci přiměl lidi ke zpěvu. Po zbytek dekády piloval svůj talent, cvičil, jamoval a vystupoval, kde jen mohl. Chvilí žil v třípatrovém komunitním domě na West Tenth Street s různými spolubydlicími včetně Woodyho, zavalitým zpěvákem-basistou jménem Lee Hays, Bess Lomaxovou (Alanovou sestrou, s níž počestně sdílel pokoj), Sis Cunninghamovou (harmonikářkou, později editorkou časopisu *Broadside*) a ctižádostivým spisovatelem Millardem Lampellem. Říkali svému domu Almanachový dům a vystupovali v souboru s proměnlivým složením, který si říkal Almanac Singers (Almanachoví pěvci) – když vysvětlovali jméno, říkali, že ve venkovských srubech najdete jako jediné knihy jen bibli a almanach, jednu, aby vás vzala do jiného světa, a druhou, abyste se vyznali v tomto. Nahráli také album námořnických písní plus jedno, nazvané *Sod Buster Ballads* (Balady o kámoši mizerovi), na němž Guthrie zpíval „House of the Rising Sun“, ale jejich zaměřením bylo vybalit agitační propagandistické verše na každé téma a při každé příležitosti. Také nahráli *Songs for John Doe* (Písně pro Honzu Nováka), brzy zatajované a zapomenuté album „mírových písní“, složené v období sovětsko-nacistického paktu a útočící na prezidenta USA Franklina Roosevelta jako na válečného štváče, ale jejich nejpobláznivějším albem bylo *Talking Union* (Hlasité odbory), které se stalo v progresivních domácnostech všudypřítomné spolu s podobnými deskami Guthrieho, Paula Robesona, Joshe Whitea a sboru Rudé armády.

Ve čtyřicátých letech minulého století byli Robeson, Guthrie a White známější než Seeger stejně jako Leadbelly, Burl Ives, Richard Dyer-Bennett a stejně jako ke konci tohoto desetiletí někteří mladší umělci, například Susan Reedová. Seegerovi se to tak líbilo, protože základním principem levicového organizování bylo být příkladným členem kolektivu, tvrdě pracovat a mluvit o věcech, které se týkaly každého, nikoliv stavět se do popředí jako veřejný řečník nebo vůdce.

Seeger byl vždy plachý a filozofie anonymní účasti vyhovovala jeho povaze i jeho politickému přesvědčení – i když vyvolala jisté napětí v Almanac Singers, protože on i většina ostatních si mysleli, že jejich písně by měly být prezentovány jako anonymní, zatímco Guthrie chtěl být u svých výtvorů řádně uváděn.

Když Seeger v roce 1945 odešel z armády, byl si více jist svými schopnostmi a přijal několik angažmá jako sólista, ale většina jeho energie byla zasvěcena budování organizace People's Songs (Lidové písně), která zásobovala progresivní akce tematickými skladbami a zpěváky. Fungovala jako zprostředkující agentura a je připomínána zejména pro *People's Songs Bulletin* (Bulletin Lidových písní), předchůdce časopisu *Sing Out!* (Vyzpívej!). Sponzorovala koncerty se společným zpěvem s publikem, označované jako „hootenannies“. Toto slovo zřejmě vynalezla a *New York Times* je v padesátých letech minulého století vzhledem k propojení s levicovým radikalismem zakázaly v inzerci. Na svém vrcholu měla tisíc členů ve dvaceti státech USA. I když byly často napadány jako „komunistická fronta“, měly People's Songs jen mizivou podporu od Komunistické strany USA, jelikož ta si nemyslela, že by folkové písně mohly zaujmout měštské proletáře, a raději si předcházela některé umělce, například Dukea Ellingtona. Seeger si vzpomíná, jak mu komunistický funkcionář říkal: „Pokud chceš pracovat s newyorskými dělníky, měl by ses pustit do jazzu. Možná bys mohl hrát na klarinet.“

V zimě 1946–47 podnikl Seeger první krátký vpád do světa nočních klubů. Objevil se ve Village Vanguard v programu spolu s pianistkou Maxine Sullivanovou, haitskou zpěvačkou a tanečnicí Josephine Premiceovou a s malým smíšeným kombem. *Billboard* ho vychvaloval jako „vysokého štíhlého Sinatru klanu folkových písní“, vyzdvihoval jeho verzi „House of the Rising Sun“, několik politicky orientovaných skladeb a banjovou exhibici „Cumberland Mountain Bear Chase“ (Hon na cumberlandského skalního medvěda) a vychvaloval jeho „skvělý hlas, který – budiž sláva – nenese ani stopy po nosovém tónu, jež tak často slyšíme u nejlepších lidových zpěváků“. Pracoval ale hlavně na *Bulletinu*, vedl vzdělávací programy o folkové hudbě a hrál na publičních tancovačkách a na společenských akcích typu „mejdanů“ o sobotách ráno, které pořádal pro děti ve svém bytě v Greenwich Village.

Spolu s Toshi bydleli v suterénu domu jejich rodičů na McDougal Street. Její japonský otec a matka z Virginie byli oddanými radikály, takže se k nim hodil, a Pete byl podle všeho z této situace šťastný, vydělával minimální plat, sloužil progresivním cílům a podle svých slov „jsem si gratuloval, že jsem nepodlehł komerci“. Pak jednoho odpoledne v roce 1949, když pracoval v People's Songs, někdo zavolal a ptal se, zda by byl Richard Dyer-Bennett volný pro benefiční akci. Irwin Silber, jenž řídil kancelář, řekl, že si není jistý Dyer-Bennetem, ale že je k dispozici Seeger. „Ach, Petea známe,“ odpověděl volající, „ale potřebujeme někoho, kdo přitáhne davu. Potřebujeme vybrat peníze.“

Seeger byl zaskočen a hovor v něm vyvolal „těžké přemýšlení“: „Tady jsem byl, snažil se sledovat to, o čem jsem si myslel, že je to taktický, strategický kurz, a přesto byl Dick Dyer-Bennett, který dělal tradiční kariéru, k většímu užitku než já.“ Byly tu také rodinné tlaky. S Toshi měl už dvě děti, a suterén u jejich rodičů byl přečpaný. Takže se rozhodl, že ve třiceti nastal čas budovat serióznější profesionální kariéru.

Na tomto rozhodnutí by nebylo nic pozoruhodného – během dalších dvaceti let se o komerční průlom pokoušely stovky folkových zpěváků, většinou s omezeným úspěchem –, kdyby o rok a půl později neměl nejpopulárnější nahrávku ve Spojených státech. Znovu byl členem skupiny. Tentokrát vytvořil s Lee Haysem a dvojicí mladších zpěváků Fredem Hellemanem a Ronnie Gilbertovou kvarteto Weavers (Tkalci). Několik měsíců pilovali svůj um na manifestacích a benefičních akcích a pak v prosinci 1949 dostali angažmá v klubu Village Vanguard. Ten byl velmi malý a museli se dělit o stejný plat, jaký Seeger dostával jako sólista před třemi lety, byla to ale šance být viděn a vypilovat vystoupení před platicím publikem. Na konci ledna už se jim vedlo a Billboard přinesl pozitivní kritiku, když napsal: „Vystoupení je drsné, hrubé, potřebuje kostýmy a lepší vyhranost. Ale při výhradě k individuálním nedostatkům má skupina drive a ducha, které ukazují více než jen běžnou komerční hodnotu.“ Gordon Jenkins, populární kapelník a producent, s tím souhlasil. Weavers už nahráli skladbu Seegera a Hayse „Hammer Song“, ta ale nepřitáhla téměř žádnou pozornost. I když v květnu 1950 Irwin Silber přijal její nabádání, „vypívej nebezpečí, vypívej varování, vypívej lásku mezi všemi mými

bratry“ (sing out danger, sing out a warning, sing out love between all of my brother) jako název svého nového časopisu o folkové hudbě *Sing Out!* (Vyzpívej!). Jenkins myslel na větší publikum a přivedl kvarteto do nahrávací společnosti Decca Records, kde přidal k banju, kytaru a vícehlasům popový orchestr a v létě 1950 byla jejich verze „Goodnight Irene“ na prvním místě rádiových, jukeboxových a prodejních žebříčků *Billboardu*.

Weavers se objevili v pravém okamžiku. O deset let dříve ovládla popový trh hrstka na Manhattanu sídlících producentů, kteří zpěvákům a skupinám přidělovali písně, předem napsané skladateli, ale vydavatelské spory otevřely rádia skladatelům beze smluv s nahrávacími společnostmi, jukeboxy se zdemokratizovaly sledováním posluchačského vkusu, a spor mezi Americkou federací hudebníků a největšími nahrávacími firmami povzbudil menší, regionální společnosti, aby si ukously kus trhu. Mezitím druhá světová válka přivedla do pobřežních měst spoustu venkovanů z jihu a středozápadu USA a jejich hudba přicestovala s nimi, zatímco šířící se užívání elektronických zesilovačů znamenalo, že hillbillyové a bluesové skupiny zvládaly akce, které dosud vyžadovaly kompletní taneční orchestry. Výsledkem bylo, že z jihu a středu země přicházelo stále více popové hudby a venkovské styly se vkrádaly do hitparád. Jedinou nahrávkou, která se prodávala v roce 1950 lépe než „Goodnight Irene“, byl „Tennessee Waltz“, podobně mírná, nostalgická píseň, nahraná Patti Pageovou, zpěvačkou z Oklahomy, která vyrostla na country. „Irene“ se také dostala do Top 10 jako duet country zpěváků Ernesta Tubba a Reda Foleyho i ve verzích Jo Staffordové a Franka Sinatry.

Poválečná popová scéna dychtila po příjemných, konejšivých nahrávkách a Weavers svým mixem domácích harmonií s příchutí swingu a sofistikovanosti tuto poptávku naplňovali. Seeger ale od počátku váhal. Užíval si výzvu pracovat v dobře nazkoušené skupině, ale cítil v tom i omezení a rozčílovaly jej kompromisy, jež s sebou nesl úspěch v hlavním proudu. „Irene“ měla úspěch v období vrcholící McCarthyovy hysterie z rudé hrozby, Decca se proto snažila zakrýt politickou minulost zpěváků. Nyní mohl přitahovat velké davy na benefiční levicové akce, ale manažer Weavers mu zakázal na nich hrát a písně skupiny byly

kontrolovány, aby se předešlo potenciálně závadnému obsahu. O čtrnáct let později popsal v dopise časopisu *Broadside*, jak museli přepracovat „So Long, It Has Been Good To Know Yuh“, jednu z Guthrieho balad z oklahomské Dust Bowl:

V Decca Records trvali na tom, že se slova musí změnit, „protože prašná bouře nikoho nezajímá; musí se to předělat na běžnou píseň, kterou by si zpíval kdokoliv na světě“. V té době měli svrchované právo rozhodovat, kterou píseň budeme nahrávat a jak (včetně použití orchestru). Probrali jsme to s Woodym a všichni jsme se rozhodli, že to za ten kompromis stojí. Uvědomte si, že v té době se Woodyho písničky nenahrávaly jako dnes, a ten chlapík potřeboval peníze pro svou rodinu. Woody přišel do bytu šéfa skupiny Gordona Jenkinse, rozvalil se na zemi a naškrábal na velký list papíru nové verše. Všichni jsme nadhazovali různé nápady. Nová slova, i když nebyla tak dobrá jako verše o prachu, nebyla špatná. Myslím ale, že mluvím za všechny Weavers, když řeknu, že jsme rádi, že starý text o prachu je tím, který dnes vesměs zpívají všichni mladí kytaristi.

Předchozí dopis do *Broadside* velebil Guthrieho a napadal Weavers za „vykleštění“ jeho písně v honbě za snadným ziskem a končil slovy: „To jim asi nebude nikdy odpuštěno.“ Podobné útoky začaly, jakmile se skupina objevila v popových hitparádách. Irwin Silber je v článku v *Sing Out!*, nazvaném „Může skupina bílých zpívat černošské písně?“ obvinil ze znehodnocení Leadbellyho umění.

Pro většinu Seegerova života jeho politika a hudba zůstávaly hrdě mimo mainstream, a tam se i se svými společníky cítil nejlépe. Věřili, že pracují pro dobro lidstva a že vycházejí ze sdílených hodnot a tradic humanity a že většině lidstva ukazují cestu k lepšímu životu, byli si ale citelně vědomi sil, bojujících proti nim: kapitalistického systému a zájmů zámožných, kteří ho postavili. Když je systém odměňoval nebo jim zámožní tleskali, bylo přirozené hledat zádrhel – přemýšlet, zda

poskytují alternativu kapitalistického stroje, nebo zda se z nich stala jeho ozubená kolečka.

Úspěch Weavers poskytl Seegerovi tribunu, ta ale sloužila také jako varování. Od léta 1950 do zimy 1952 se jim povedla řada hitů a vytvořili mnoho z kánonu folkového revivalu: „Goodnight, Irene“, „So Long, It Has Been Good to Know Yuh“, „Midnight Special“, „Rock Island Line“, „Wreck of the John B.“, hebrejské „Tzena, Tzena, Tzena“, jihoafrické „Wimoweh“, „On Top of Old Smoky“ (k němuž Pete vytvořil vzor pro budoucí předzpěváky, když recitoval každý verš předtím, než jej skupina odzpívala, jako když v kostele předříkává kněz text církevní písně) a několik původních skladeb, jako „Kisses Sweeter than Wine“. Bylo strhující slyšet jejich hudbu z rádií a jukeboxů, ale Jenkinsovy orchestrální aranže rozředily jejich styl, a i když inspirovali tisíce mladých lidí, aby se chopili kytar a banjí, jejich úspěch podnítil popové profesionály, aby na trendu vydělali. Sinatra měl hit s „Irene“, Mitch Miller nahrál coververzi „Tzena, Tzena“ a produkoval folkem zbarvené hity pro Doris Dayovou, Frankieho Lainea a Guye Mitchella. V příštích patnácti letech se stovky skupin snažily napodobit vzor Weavers, mnohé s komerčním úspěchem. Four Lads měli hit s „Down the Riverside“ a „Skokiaan“ v roce 1954, Tarriers s „Cindy, Oh Cindy“ a „Banana Boat Song“ v roce 1956 a Kingston Trio s „Tom Dooley“ v roce 1958.

Toto trio přineslo nového, studentského ducha a stalo se určující popfolkovou skupinou začátku šedesátých let minulého století. V roce 1961 následovali Highwaymen s „Michael, Row the Boat Ashore“ a Tokens vedli hitparády s přidanými „džunglovými“ rytmy a novými verši k „Wimoweh“, již přejmenovali na „Lion Sleeps Tonight“. Následujícího roku se Trio umístilo v Top 40 se Seegerovou písní „Where Have All the Flowers Gone“. Peter, Paul and Mary se poprvé dostali do Top 10 s jeho „Hammer Song“ (přejmenovanou na „If I Had a Hammer“) a v roce 1965 vedli Byrds hitparádu s „Turn, Turn, Turn“.

Některé z těchto skupin byly zapálené pro folkovou věc, jiné jen surfovaly po trendu, všechny ale vycházely přímo z Weavers, protože „folková hudba“ pro většinu Američanů v padesátých a na začátku šedesátých let znamenala styl Weavers. Jak často poukazovali je-

jich kritici, měl jen velmi málo společného s autentickými lidovými tradicemi. Joe Boyd, který produkoval v šedesátých letech minulého století nesčetné folkové a rockové skupiny, charakterizoval jejich přístup jako rozředený a ideologický: „Berou si blues a country a píseň ze španělské občanské války a píseň jihoafrických horníků a skotskou baladu a ruskou píseň a zpívají je všechny stylisticky tak věrně, jak je jen možné, a dávají jim stejnou harmonii, a hrají je stejně na kytary. Jako by to všechno mohlo nějak dokázat, že všichni lidé jsou bratři, že všichni dělníci jsou bratři... jako ideál je to myslím úžasné, není to ale příliš strhující hudba.“

Seeger ve svých retrospektivnějších chvílích souhlasil. Když psal o „Michael, Row the Boat Ashore“, písni, v devatenáctém století přepsané ze zpěvu afroamerických loďníků na Karolínských ostrovech, zamýšlel se:

Musela to být naprosto velkolepá věc. Syrové hlasy ve formálním smyslu – ale skvěle trénované hlasy v tom smyslu, že zpívaly celý život... Teď to ke mně znovu přichází z mnoha škol a letních táborů, taková bledá mrzutá hudba ve srovnání s tím, čím byla kdysi. A uvědomuji si, že můj vlastní zpěv je ve srovnání s tím, co byl kdysi, trochu bledý a mdlý. Zajímá mě: je možné oživit lidovou hudbu? No, nakonec jsem dospěl k závěru: ano, je to možné. Můžeme to zkusit. Jediné, co na tomto světě můžete udělat, je zkoušet. A dobrý pokus je určitě lepší, než když se nikdy nepokusíte.

Seeger rozuměl složitosti a kompromisům folkového revivalu stejně jako kdokoliv jiný, a když měl tendence na ně zapomínat, přátelé mu je připomněli. Alan Lomax reptal: „Peter pohlížel na folkovou hudbu jako na něco, co přitáhne každého, ať už umí zpívat nebo hrát nebo cokoliv.“ Lomax naopak chtěl soustředit pozornost na autentické proletářské umělce a hudbu. Byl šťastný, když mu chtěl s tímto posláním pomoci známý bavič, ať už to byli Weavers nebo popjazzová zpěvačka Jo Staffordová, byl ale naštvaný, že Pete povzbuzoval městské amatéry, aby si mysleli, že pokračují ve folkových tradicích.

Během padesátých let minulého století většina profesionálních umělců – včetně těch několika, kteří si říkali folkoví zpěváci – nadále předpokládala, že autentické tradice jsou pro městské uši příliš drsné, a Lomax vedl malou, osamělou křížovou výpravu. Na konci tohoto desetiletí však kult skutečných věřících rostl a mladí puristé opakovali jeho kritiku. V Minneapolisu zahájili Jon Pankake a Paul Nelson vydávání zpravodaje s názvem *Little Sandy Review*, který propagoval autentické lidové styly a stal se známý svými útoky na „folkum“ a „fakelore“. V roce 1964 napsal Pankake osmistránkový článek s názvem „Pete’s Children: The American Folksong Revival, Pro and Con“ (Peteovy děti: americký folkový revival a jeho pro a proti), který vylíčil Seegera jako zdroj hnutí, jež se až příliš často ocitalo na scesti. Popsalo Seegera jako jakýsi archaický atavismus, i když „fenomenální“: „Možná poslední z velkých osobností platformy v americké tradici Marka Twaina a Williama Jenningse Bryana.“ Nikdo nemohl Seegerovi odolat na koncertě, to ale jen podtrhovalo jemnou sílu autentických venkovských tradic a „příšernou produkci Kingston Tria zplozeného mezi stránkami Peteovy příručky *Jak brát na pětistrunné banjo* a živeného jeho filozofii. Jé, je tak zábavné pohrávat si s lidovými písněmi.“ Bez ohledu na to, jak často Seeger říkal „Neučte se ode mne, učte se od těch, kteří učili mě,“ bylo zábavnější popadnout kytaru a doprovázet přátele v dalším refrénu „This Land Is Your Land“. Jedinou útěchou bylo těch několik málo posluchačů, kteří slyšeli Peteovu hlubší zprávu: „Kolem pěti procent Seegerových konvertitů se stalo jádrem jakéhosi revivalu uvnitř revivalu, který se ukáže jako konstruktivní a prospěšný pro zachování americké folkové hudby v její současné podobě... dlouho poté, co budou povrchní fanatici módních trendů folkovou hudbou znuděni a přesunou se k něčemu jinému, dočasně aktuálnímu“.

Pankakeův článek podtrhl zásadní skutečnost: folková scéna se v padesátých letech minulého století se svým růstem rozpadla na kliky, které se často hořce hašteřily, ale všechny se musely vyrovnat se Seegerem, a zatímco jeho nahrávky s Weavers vycházely z popfolkového stylu, současně vychovával své tradicionalistické odpůrce. Banjová příručka, kterou Pankake zmínil, byla pro Seegerův přístup typická: napsal ji v roce 1948 v odezvě na žádosti svého publika, sám ji vytiskl

na cyklostylu a ročně jí prodal na koncertech a poštou několik stovek. Mnoho kupců ji použilo jako průvodce jeho stylem a začali znít hodně jako on, například Dave Guard a Kingston Trio. Byly v ní ale také notové přepisy hraní téměř neznámých venkovských umělců, například B. F. Sheltona a Waltera Williamse, a pozdější vydání přidaly první instrukce v bluegrassové hře podle Earla Scruggse, jež inspirovaly jak ty nejsvědomitější puristy, tak ty nejsošlivěji inovativní hráče na městských scénách.

Seeger typicky tento aspekt své práce shazoval. Během workshopu na newportském folkovém festivalu v roce 1965 předváděl Sheltonovu aranž písně „Darling Corey“ a původní způsob, jímž hrál Frank Proffitt „Tom Dooley“, obojí ale uváděl jako příklady jednoduchosti, kterou na venkovském hraní oceňuje, čímž naznačoval, že ten styl může zvládnout každý, kdo pečlivě poslouchá a zkusí to. Zhruba v téže době ohodnotil svůj talent v anonymní kritice a napsal: „Pete jen občas dobře tradičně vybrnkává. Jeho bratr Mike ho strčí do kapsy.“ Většina fandů staré hudby souhlasila a jen málo z nich si uvědomovalo, že Pete byl průkopníkem jejich přístupu. Trio New Lost City Ramblers (Noví trampové ze ztraceného města), které v roce 1958 zformovali Mike Seeger, John Cohen a Tom Paley, bylo praporečkou revivalu tradičních strunných kapel a Paleyho LP z roku 1953 *Folk Songs from the Southern Appalachian Mountains* je často uváděno jako důležitý bod tohoto hnutí. Tato nahrávka ale přišla až po Seegerově *Darling Corey*, vydané v roce 1950, a Paley nemá problémy Seegera uvádět jako svou inspiraci, když říká, že jej obdivoval každý, kdo se snažil naučit autentické původní styly: „Ne že by toto hraní znělo přesně jako nějaký původní hráč country, vystihl ale přesně jejich ducha... Měl jsem pocit, že hrají docela dobře, ale nemyslel jsem si, že bych se mohl rovnat Peteovi.“

V roce 1950 bylo Seegerovi třicet jedna let, ale *Darling Corey* bylo jeho první sólové album a několik let nenahrál další. Bylo vydáno novou, specializovanou nahrávací společností Folkways, jednou z několika malých firem využívajících nově dostupného dlouhohrajícího formátu desek (LP) k prezentaci klasiky, jazzu a dalších specializovaných žánrů pro městské spotřebitele ze střední třídy. Zatímco velké společnosti, jako Decca, hledaly rádiové a jukeboxové hity, Folkways

se pokoušela dokumentovat historicky důležitou hudbu z celého světa a Seegerovo album bylo zamýšleno jako ukázka jižanského venkovského hraní.

Seeger to jako vždy viděl jako součást větší mise. Městští lidé měli sklon považovat venkovské zpěváky a hudebníky za „zdroje“, syrové nositele rolnických tradic, které je třeba pro profesionální výkon uhladit a vyleštit. Několik folkloristů se pokusilo o přesné transkripce venkovského zpěvu nebo hry, ale myšlenka učit se a hrát tradiční skladby tak, jak se klasičtí hudebníci učí a hrají díla Mozarta nebo Wagnera, byla nová. Přesně to Seeger implicitně naznačoval, když vyučoval a nahrával banjové aranže, které odposlouchal od Sheltona, Williama Proffitta, Lilly Mae Ledfordové a Uncle Dave Macona, a říkal, že venkovští hudebníci stojí za studium a napodobování nejen jako nositelé tradic, ale také jako skladatelé, aranžéři a virtuozové. Prosazoval také nový koncept folkové hudby jako aktivního, živoucího procesu, interakce mezi hráči a posluchači. Jak napsal později: „Slova a melodie nemusejí být tak důležité jako způsob, jakým jsou zpívány nebo jak je jim nasloucháno... V tomto smyslu horal, který zpívá ve svém srubu sousedům popovou píseň, může představovat více folkové hudby než koncertní umělec, jenž v Carnegie Hall zpívá publiku starodávnou britskou baladu.“

Seeger měl v Carnegie Hall více než padesát koncertů a chápal, kam podle předchozí definice zapadá: „Když mi lidé říkají ‚folkový zpěvák‘, říkám jim, že v některých ohledech jsem jen nový druh zpěváka popového,“ napsal v roce 1965, a i když by to možná nevyjádřil stejnými slovy o deset let dříve, byl si rozdíl vždy vědom. Jak napsal v roce 1958:

Možná by se role umělců, jako jsem já, měla chápat jako role prostředníka. Můžeme tu hudbu představit lidem, kterým by se její autentická podoba zdála příliš syrová, hrubá nebo nesrozumitelná. Máme také výhodu, že můžeme předvádět širší obraz folkové hudby, než by mohl kterýkoliv opravdový lidový hudebník. Opravdový lidový hudebník může být skutečným géniem svého vlastního druhu hudby – ale tento druh může být všechno, co umí.

Seeger působil jako prostředník překvapivé řady stylů, spolu s banjovou příručkou vydal návody techniky hry na dvanáctistrunnou kytaru podle Leadbellyho, hry na izraelskou pastýřskou flétnu a čtení ze standardního notového zápisu a znovuvytvoření aranží jiných umělců bylo jen součástí širšího procesu. V roce 1947 namluvil komentář k filmu Alana Lomaxe *To Hear Your Banjo Play* a přispěl banjovými mezhrami, které orámovaly klipy Guthrieho, zpěváka balad Texase Gladdena a bluesového dua Sonnyho Terryho a Brownieho McGheea. V polovině padesátých let minulého století spolu s Toshi začali natáčet vlastní dokumentární filmy, nejdříve o amerických umělcích, jako byli Big Bill Broonzy a Elisabeth Cottonová, později o lidových hudebnících v Africe, Evropě a Asii. Byla to kontinuální práce: v roce 1950 nahrál spolu s Weavers zuluskou píseň „Wimoweh“, v roce 1955 nahrál celé album *Bantu Choral Folk Songs* spolu se Song Swappers a skupinou newyorských teenagerů, mezi nimiž byla Mary Traversová z budoucích Peter, Paul and Mary. V roce 1964 spolu s Toshi natočili dokument *Singing Fishermen of Ghana* (Zpívající rybáři z Ghany), který se zabýval autentickou africkou lidovou hudbou v jejím domácím prostředí. Podobně začal hrát v třicátých letech minulého století tradičním jižanským stylem na banjo, v roce 1948 napsal svou příručku hry na ně, v roce 1954 k ní natočil doprovodné LP a na začátku šedesátých let minulého století produkoval první reedici nahrávek Uncle Davea Macona, pomáhal přivést do Newportu a New Yorku jižanské umělce a dohlížel na to, aby část zisku z newportských folkových festivalů šla na podporu lidové hudby v jižanských komunitách.

Sám sebe Seeger vždy považoval spíše za prostředníka, obračeče na víru a katalyzátora než za hvězdu. Navzdory své virtuozitě na banjo a dvanáctistrunnou kytaru nahrál jen několik instrumentálních exhibic, a když vydal ambiciózní nahrávku originálních instrumentálek a aranží skladeb Gershwin, Bacha, Beethovena a Stravinského, nazval ji *Goo-fing-Off Suite* (Odfláknutá svita) a popsal svůj tvůrčí proces slovy: „Prostě ležím na posteli a drnkám na banjo.“ Cenil si lidové hudby jako něčeho, co obyčejní lidé hráli sami sobě a svým sousedům v přirozeném prostředí. Jeho komentář k *Folk Songs of Four Continents*, jednoho ze čtyř alb, která v roce 1955 nahrál se Song Swappers, popisuje skupinu jako

„schválně složenou z ‚průměrných‘ hlasů s omezeným rozsahem a jen malým školením“, s cílem „povzbudit sborový zpěv mezi milovníky lidové hudby – amatéry i profesionály“. (I když bylo později připísáno Peteovi Seegerovi a Sound Swappers, původní album obsahovalo jeho jméno jen v zápatí jako autora aranže jedné písně.) Občas prohlašoval, že „hlavní povinností umělce je dělat dobré umění“, nechtěl ale nikoho odrazovat zdůrazňováním vlastní virtuozity. Výsledkem bylo, že i když byl jedním z nejpłodnějších nahrávajících umělců folkové scény, který vydával v letech 1954 až 1958 šest alb ročně, jeho hraní a zpívání byly často spíše dobře zvládnuté řemeslo, než že by byly strhující, a tak lze snadno podcenit jak jeho schopnosti, tak vliv, který měl na jiné hráče.

Pro Seegera bylo všechno politické. Jeho víra v lidovou hudbu odpovídala jeho víře v demokracii a komunismus, a přestože ho plody těchto přesvědčení často trápily, zůstal neohrožený a opakoval: „Všechno, co v tomto světě můžete udělat, je zkoušet.“ Během padesátých let nenahrál mnoho výslovně politických písní, částečně kvůli paranoie studené války, ale také proto, že si byl díky rokům v Almanac Singers a People's Songs vědom, že takový přístup má své meze. Doufal, že podpoří pěvecké dělnické hnutí, ale zjistil, že „většina odborových předáků nevidí žádnou souvislost mezi hudbou a vepřovým kotletem“, a žalostně poznamenal, že na konci 40. let minulého století byla píseň „Na čí straně jste?“ známá v Greenwich Village, ale ani v jednom odborovém svazu horníků“. Podle formulace svého životopisce Davida Dunawaye došel k závěru, že nejúčinnějším způsobem, jak spojit svou hudbu s politikou, je spíše zpívat písně dělnické třídy než psát písničky pro ni.

Kromě toho v polovině padesátých let minulého století učinil nejsilnější politické prohlášení svého života na velmi odlišném fóru. Úspěch Weavers je přivedl do hledáčku antikomunistických lovců čarodějnic, a když kvarteto jezdilo po šňůrách, byl sledován FBI a strážen Americkou legií. Noční kluby a koncertní haly rušily jejich vystoupení a v roce 1953 s nimi rozvázala smlouvu Decca a skupina se rozpadla. Seeger pokračoval ve vystupování, ale jako „rudý“ byl pronásledován tiskem a omezován při svých vystoupeních hlídkami, a v srpnu 1955 byl předvolán před výbor pro neamerickou činnost.

I když byl údajně sestaven pro vyšetřování špionáže a podvracení, fungoval výbor pro neamerickou činnost převážně jako reklamní stroj pro antikomunistické politiky a předvolával nejen aktivní radikály, ale i krajní liberály, jejichž jména přitahovala mediální pozornost. Největší titulky přišly na začátku padesátých let minulého století, když výbor vyslyšel hollywoodské a broadwayské hvězdy, a skutečnost, že Seeger nebyl předvolán až do roku 1955, ukazuje na jeho relativně nicotné postavení ve světě zábavy. Tehdy se už jednání výboru stalo čistě rutinní, a kdyby se choval jako normální svědek, buď „přátelsky“ (kdyby jmenoval své společníky), nebo „nepřátelsky“ (kdyby odmítal svědčit s odvoláním na pátý dodatek), jeho vystoupení by přitáhlo jen malou pozornost. Tak se chovali dříve předvolaní folkoví zpěváci a tak mu to radila většina přátel, ale Seeger se cítil frustrován a nepůsobilivý, a rozhodl se k silnějšímu prohlášení. Takže místo aby se uchýlil k pátému dodatku ústavy USA, oznámil, že bude prosazovat své právo svobodného projevu podle prvního dodatku a že trvá na svém právu nevypovídat o svém přesvědčení a o svých přátelích a společnících více, než sám chce.

Následná publicita učinila ze Seegera levicového hrdinu a psanec pro všechny patriotické občany Eisenhowerovy Ameriky. Někteří fanoušci byli oddanější než kdy předtím, ale práce mu ubývalo a byla hůře placena. Na jedné šňůře v Kalifornii bylo jeho nejlepší mzdou pětadvacet dolarů za den a typický den zahrnoval vystoupení na základních školách, show na dětském hřišti za soumraku a soukromou party večer. Jen občas byl zaplacen lépe. V roce 1955 manažer Weavers Harold Leventhal znovu svolal skupinu pro vánoční koncert, který vyprodal Carnegie Hall, a Weavers znovu začali jezdit na koncerty a nahrávat. V červenci byl ale Seeger obviněn z pohrdání kongresem a následujícího března jej velká porota obvinila z deseti přestupků, z nichž jej každý mohl stát až rok ve vězení. Na dalších pět let vzpomíná jako na neskuutečně obtížných – pokaždé, když Toshi zorganizovala koncertní šňůru, hrozilo, že ji možná bude muset zrušit, protože půjde k soudu nebo do vězení –, ale pronásledování mu dalo nový smysl života. Vždy jej trýznily pochyby o sobě samém, a tentokrát věděl, že má pravdu.

Jedním z výsledků Seegerovy nově nalezené sebedůvěry byl jeho definitivní rozchod s Weavers. Znovusjednocená čtveřice nahrála u malého klasického labelu Vanguard Records několik alb, ale koncertů měla jen málo, honoráře byly nízké a Seeger se cítil stále více znepokojen profesionálními kompromisy skupiny. I když jsou Weavers často vnímáni jako nositelé opravdového folkového plamene, byli to také autoři popových nahrávek a pošilhávali po hitparádách. V roce 1957 mladý zpěvák rockabilly Jimmie Rodgers dostal jejich „Kisses Sweeter than Wine“ do Top 10 a Vanguard Records na to odpověděla spěšným vydáním nového singlu Weavers s toutéž písničkou a naplánováním nahrávací session s bicími, chromatickou harmonikou a třemi elektrickými kytarami na počátek roku 1958. Výsledkem byl singl „Gotta Travel On“, semitradicionální píseň od mladého sběrače lidových songů a zpěváka Paula Claytona, doprovázená předělánkou songu afroamerických trestanců „Take This Hammer“ na povrchní milostnou píseň „Take this letter, carry it to my darling“ (Vezmi to psaní, doruč ho mému miláčkoví). Seeger se snažil zapasovat do rock’n’rollového aranžmá, co jen mohl, a i když se jejich nahrávka nijak neumístila, country zpěvák Billy Gramer se v roce 1959 dostal do Top 10 s folkrockovým coverem písně „Gotta Travel On“. Nebyl to ale druh hudby, který Pete chtěl hrát, a když byli Weavers o měsíc a půl později najati pro reklamu na cigarety, byla to poslední kapka, jíž přetekl pohár. Jako jediný nekuřák ve skupině se podřídil demokratickým pravidlům a zúčastnil se natáčení reklamy, ale hned po něm odešel ze skupiny, když poznamenal: „Ta práce byla čistá prostituce... [a] prostituce může být zcela v pořádku pro profesionál(k)y – ale je riziková pro amatéry.“ Doporučil jako svou náhradu Erika Darlinga z Tarriers a slíbil si, že se do podobné situace už nikdy nedostane.

Pro generaci, která vyrostla v atmosféře hysterie studené války a kariérismu na Madison Avenue, šly Seegerovy právní bitvy a odpor ke komercializaci ruku v ruce s jeho hudebním vkusem. Folková hudba nebyla jen jiným druhem zábavy, bylo to kladivo spravedlnosti, zvon svobody a píseň o lásce mezi bratry a sestrami – a jakkoliv to může znít kýčovitě, Seeger a jeho hudba byly loučemi naděje a ctivosti v době, kdy byli téměř všichni ostatní na levici vystrašení. Peter Stampfel, poz-