

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav českých dějin

Diplomová práce

Bc. Lubomír Hanzlík

Fenomén jménem PORTA

The Phenomenon named PORTA

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Randák, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval za důležité podněty, cenné rady a nezměrnou trpělivost vedoucímu mé diplomové práce doc. PhDr. Janu Randákovi, Ph.D. Rovněž bych chtěl poděkovat vedení Národní knihovny ČR za to, že mi umožnili vzhledem k mému zdravotnímu stavu parkovat osobním automobilem v areálu Klementina, kde jsem sbíral podklady ke své práci. Dále děkuji Lucii a Romanovi Horkým, Ivě Dvořákové, JUDr. Ivo Jahelkovi, Janu Brožovi, Jaroslavu Lenkovi a doc. Miroslavu Kováříkovi za pomoc s dotazníkovým šetřením, Janě a Janu Sedláčkovým za cenné kontakty. Nakonec děkuji své mamince a celé své rodině za podporu a neutuchající trpělivost s mou osobou.

Prohlášení

Prohlašujeme, že jsme diplomovou práci vypracovali samostatně, že jsme řádně citovali všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18. března 2021

Lubomír Hanzlík

Klíčová slova (česky)

country; festival; folk; folkové hnutí; písně; písničkář; Porta; Tramp; tramping.

Klíčová slova (anglicky)

country, festival, folk, folk movement, Porta, songs, songwriter, Tramp, tramping.

Abstrakt (česky)

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl na základě archivních pramenů, sekundární literatury a námi vypracovaného dotazníkového šetření představit hudební festival Porta jako kulturní a společenský fenomén druhé poloviny osmdesátých let 20. století v Československu.

Abstract (in English)

This thesis aims to present Porta Music Festival as a cultural and social phenomenon of the second half of the 1980s in Czechoslovakia on the basis of archival sources, secondary literature and our questionnaire survey.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Ideové kořeny folkového hnutí a počátky folkových festivalů v Československu.....	9
2.1	Počátky Porty	14
3	Porta a státní moc.....	22
3.1	Přeměna československé kultury	22
3.2	Legislativní rámec československé kultury	28
3.3	Specifika vztahu tramského a folkového hnutí, Porty a státní moci	35
3.3.1	Rekvalifikace	43
3.3.2	Folk a jeho aktéři v boji s režimem.....	45
3.3.3	Režim mění strategii	50
3.3.4	Kritický hlas.....	55
3.3.5	Některé konkrétní příklady konfliktů festivalu Porta se státní mocí	57
3.3.6	Příběh písničkáře Jaromíra Nohavici	57
3.3.6.1	Legenda o Nohavicovi.....	57
3.3.6.2	Zrodila se hvězda.....	57
3.3.6.3	Persona non grata	63
3.3.6.4	Triumfální návrat.....	66
3.3.7	Záměna Vladimíra Majakovského za Jana Palacha.....	67
3.3.8	Zlatá Porta, Praha magická a zákaz umělecké činnosti	69
3.3.8.1	Praha magická	69
3.3.8.2	K snídani je kousek mrože a k obědu dvě suchý tresky	70
3.3.8.3	Do splašenejch koní už zase lovci střílí aneb proč Československá televize přerušila natáčení	72
3.3.8.4	Z mého života aneb až zavládne blahobyť.....	74
3.3.8.5	Porta a Festival politické písně Sokolov	77
4	Portovní rituály	80
4.1	Způsob odívání na Portě.....	87
5	Výstaviště a Lochotín coby prostor portovní paměti.....	90
6	Závěr	94
7	Seznam použité literatury a pramenů.....	97
7.1	Akademické práce	97
7.2	Literatura	97
7.3	Dotazníkové šetření.....	98
7.4	Archivní prameny.....	98
7.5	Periodika	99
7.6	Internetové zdroje.....	99
7.7	Legislativní normy	101

1 Úvod

Tématem naší diplomové práce je hudební festival Porta.

K tomu, abychom napsali práci o festivalu Porta, nás inspirovaly nejméně dvě skutečnosti.

První byl fakt, že jsme měli to „štěstí“ a ve druhé polovině osmdesátých let dvacátého století jsme se sami festivalu Porta účastnili coby diváci. Ruku v ruce s tím jde náš zájem o folk a příbuzné hudební žánry.

Další pohnutkou bylo, že nás jako historika, jenž se zabývá moderními a soudobými českými dějinami, lákalo odpovědět na otázku, jaké konkrétní faktory stály za přerodem hudebního festivalu Porta v kulturní a společenský fenomén druhé poloviny osmdesátých let minulého století v Československu.

Nebylo tedy naším záměrem sepsat dějiny festivalu jako takové. Cílem bylo představit festival jako onen kulturní a společenský fenomén druhé poloviny osmdesátých let minulého století v Československu, kterým neoddiskutovatelně byl.

Již od počátku našeho bádání nad výše uvedeným tématem jsme se museli vypořádat s několika problémy. Prvním problémem, před který jsme byli postaveni, byl stav pramenné základny, o němž je možné prohlásit, že není příliš uspokojivý. Důvodem našeho předešlého tvrzení je fakt, že se v archivech nachází poměrně málo materiálů vztahujících se k samotnému festivalu Porta. Situaci dále komplikuje skutečnost, že SSM, jenž byl od počátku sedmdesátých let minulého století hlavním pořadatelem festivalu, nemá dosud plně zpracovány vlastní archivy. I přes tuto skutečnost jsme v archivech našli řadu materiálů týkajících se moderní populární hudby, a protože do této kategorie spadají také hudební žánry, které tvořily hudební kostru námi sledovaného festivalu Porta, čerpali jsme při tvorbě diplomové práce také právě z těchto materiálů.

Dalším problémem, se kterým jsme byli nuceni se vypořádat, byla vydaná literatura k danému tématu. Tu lze v zásadě rozdělit do dvou až třech větších skupin.

První z nich bychom mohli označit jako vzpomínkovou literaturu. Jejimi autory jsou vesměs samotní aktéři festivalu Porta, dále lidé aktivní uvnitř folkového hnutí, kteří vzpomínají nebo mapují svůj život spojený s festivalem a folkem.

Druhou významnou skupinu tvoří populárně naučná a odborná literatura zabývající se folkovými festivaly, trampingem a folkem ze všech možných úhlů pohledu. Autoři těchto publikací se rekrutují povětšinou z řad muzikologů, hudebních publicistů, sociologů a podobně.

Poslední velkou skupinou jsou akademické práce zaměřující se na vývoj folku v Československu v osmdesátých letech 20. století.

Vzhledem k vytyčenému cíli naší diplomové práce jsme byli nuceni se během našeho bádání pohybovat kromě historie také na poli dalších vědeckých disciplín, jako byla například kulturní antropologie.

Pokud se jedná o metodologické zakotvení naší diplomové práce, pak musíme konstatovat, že tato je založena na studiu a analýze archivních pramenů, sekundární literatury, novinových a časopiseckých článků a na závěrech námi vypracovaného a provedeného dotazníkového šetření. Rovněž se opírá o závěry výzkumu Střediska orální historie SOHI při katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni prováděného mezi lety 2011–2012, týkajícího se alternativní hudební scény v Plzni a okolí. Jedním z jeho podtémat byl i námi sledovaný festival Porta.

Z hlediska struktury jsme práci rozdělili do 4 kapitol: Ideové kořeny folkového hnutí a počátky folkových festivalů v Československu; Porta a státní moc; Portovní rituály; Výstaviště a Lochoťín coby prostor portovní paměti.

Toto rozdělení práce mapuje podle našeho mínění nejdůležitější faktory, které zapříčinily přerod hudebního festivalu Porta v kulturní a společenský fenomén druhé poloviny osmdesátých let minulého století v Československu.

Závěrem bychom rádi poznamenali, že jsme si velmi dobře vědomi toho, že naše diplomová práce není vyčerpávající a nedává odpovědi na všechny otázky týkající se festivalu Porta. Přesto jsme toho názoru, že přináší první ucelenější a svým způsobem ojedinělý pohled na festival Porta. Byli bychom rádi, kdyby se naše diplomová práce stala první vlaštovkou, jež podnítl zájem dalších badatelů o dané téma. Všem našim následovníkům přejeme v jejich úsilí hodně štěstí a pevné nervy.

2 Ideové kořeny folkového hnutí a počátky folkových festivalů v Československu.

Dříve než se pustíme do popisu fenoménu jménem Porta, měli bychom zaměřit svou pozornost na ideové kořeny, ze kterých námi zmíněný fenomén vyrostl. Úvodem bychom měli poznamenat, že uvedený fenomén se během historie vyvinul ve svébytný organismus se svými vlastními pravidly, organismus žijící vlastním životem. Kde hledat jeho základy?

Prenatální předpoklady pro jeho vytvoření byly položeny dle našeho názoru v období první republiky a možná ještě o něco málo dříve. Právě v období první republiky se zrodily a prožívaly svůj zlatý věk skauting a tramping. Po roce 1945 začínají mít nálepku „protistátního hnutí“ a s tím byly samozřejmě spojené různé perzekuce. Toto vše je zakončeno rokem 1950, kdy byla uvedená hnutí definitivně zrušena. V 60. letech 20. století dochází ke všeobecnému uvolnění ve společnosti, a právě v této době na malý čas prožívají obě uvedená hnutí svou renesanci. Tento náš názor můžeme doložit skutečností, že v uvedeném období vzniká v Československé televizi jednak televizní dokument „Potlach“, dále komediální seriál „Dobrodružství šesti trampů“ a také jedna z nejlepších hudebních komedií „Limonádový Joe aneb Koňská opera“, což byla osobitá česká parodie na westerny. Toto krátké období končí počátkem 70. let tzv. normalizací, kdy dochází k opětovnému perzekuování skautingu a trampingu. Ideály skautingu a trampingu přesto i nadále zůstávaly přítomny ve společnosti. Na svou výchovu ovlivněnou skautským hnutím zavzpomínal příznačně Stanislav Wabi Daněk – jeho dětství bylo podle jeho vlastních slov předurčené vztahem jeho rodičů k přírodě. „*Oba byli od útlého věku skauti a já mám tak svoje dětství spojené s chatou, kterou táta se svými skauty postavil...po padesátém roce... bylo jasné, že skaut bude zrušený, napsala se ta chata na mého tátu. Ale dál tam jezdili všichni z oddílu.*“¹

Vliv trampingu lze také vysledovat v knize Pavla Žalmana Lohonky². Vrací se zde do svého dětství se vzpomínkami na poslech trampských písní, jež mu zprostředkovávali jeho rodiče. Existence ideálů, na něž se odkazovalo jak trampské, tak skautské hnutí, byla podprahově posilována promítáním filmů o apačském náčelníkovi Vinnetuovi.

Tramping a skauting nejsou jedinými pilíři, na kterých byl fenomén Porta vystaven. Základy, ze kterých se uvedený fenomén zrodil, byly stejně tak rozmanité, jako byla pestrost kultury 60. let 20. stol. v Československu. V jeho genetické informaci nalezneme kromě dříve zmíněných

¹ DANĚK, Wabi a David LAŇKA. *Neublížít*. s. 5.

² ŽALMAN LOHONKA, Pavel a Jan HLAVÁČ. *Ráno bylo stejné*.

stop i výrazné vlivy, kterými byly americký folk, jazz, country, folk rock, beatnická poezie, křesťanství a folklór, ale i hledání osobitých a alternativních náplní života včetně vztahu k přírodě.

Dříve než folkové festivaly začaly psát svou historii, dostala pospolitost jejich příznivců první výrazný impuls v podobě vystoupení amerického folkového zpěváka Pete Seegera. K Petu Seegerovi se také váže jeden z legendárních příběhů žánrově pestré scény, z které nedlouho poté povstanou folkové festivaly. Ona legenda vypráví o tom, jak si muzikant Marko Čermák vyrobil podle zvětšeniny fotografie Peta Seegera s jeho pětistrunným banjem první pětistrunné banjo v tehdejší Československu. Marko Čermák však tuto historku částečně popřel v televizním pořadu „Legendsy folku a country“ a stejnojmenné knize, neboť tak, jak je historka prezentována, by nebylo možné nástroj vyrobit. Výrobu svého banja uvedl na pravou míru slovy: „... ale já jsem to odpočítal od krku na kytaře a prodloužil jsem to podle toho, jak na té fotografii toho benja toho Peta Seegera ten krk byl dlouhý bylo to veliký riziko nakonec se to povedlo...“³

Zmíněná návštěva amerického levicového folkového zpěváka byla také první příležitostí, kdy občané Československa měli možnost slyšet a vidět hru na tento hudební nástroj. Do té doby u nás muzikanti běžně hrávali na tenorové banjo, které má pouze čtyři struny a tím pádem se na něj praktikuje odlišný způsob instrumentace.

V 60. letech, tedy ve stejné době, v jaké spatřil světlo světa první folkový festival „Sokolovský dostavník“, také začal nabírat na síle další československý fenomén – tak zvaná „divadla malých forem“. Právě tato divadla můžeme vedle výše zmíněné návštěvy amerického folkového zpěváka označit za další impuls, který měl velmi výrazný vliv na rozvoj folku a příbuzných žánrů.

Divadla malých forem totiž stejně jako již námi zmínění trampové a skauti, kteří v 60. letech obnovovali a zakládali nové osady a oddíly, navazovala svou činností na kulturní odkaz první republiky. Ať již se jednalo o Osvobozené divadlo nebo prvorepublikové kabarety, jejichž příkladem může být kabaret Červená sedma, jakýsi jejich předchůdce. Do dědictví, z něhož čerpala česká folková hudba, je třeba zahrnout také lidovou píseň, básně anarchistických buřičů, protiměšťácké básníky a levicovou poezii prvního čtvrtletí 20. století. Stejně jako Z. R. Nešpor⁴ i my sem musíme zařadit také osobnost Karla Hašlera, a to zejména pro jeho válečnou tvorbu.

³ *Legendsy folku a country 1/13, Česká televize: Dramaturgický list pořadu: IDEC:200 365 15171.*

⁴ NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest...: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let.* s. 100.

Sepětí Porty potažmo folku s divadly malých forem dokládají rovněž slova Miroslava Kovářika, který v rámci našeho zpracovaného dotazníkového šetření v odpovědi na otázku vztahu Porty a takzvaných divadel malých forem prohlásil: „*Komorní jeviště byla daleko komunikativnější než velké scény divadel nebo tzv. kulturních domů ... Malá divadla měla stejná společenská i politická témata.*”⁵

O tom, že i návštěvníci Porty měli k divadlům malých forem velmi blízko, svědčí i slova Honzy Brože, který v našem dotazníku uvedl: „*Rodiči jsem byl vychováván na Osvobozeném divadle, Semaforu...*”⁶

Navíc v historii české kinematografie a českého divadla nalezneme díla, která mohou dle našeho názoru posloužit jako další důkaz sepětí portovní muziky a divadel malých forem. Těmito díly jsou – divadelní inscenace brněnského divadla Husa na provázku s názvem *Balada pro banditu* (1975) a dále stejnojmenný film režiséra Vladimíra Síse (1978), v kterém účinkovali herci téhož divadla.

Myšlenka na převedení Olbrachtova díla do muzikálové podoby vzešla od zakladatele brněnského divadla „Husa na provázku“ Zdeňka Pospíšila, který si tím chtěl splnit svůj sen. Jako milovník westernů vytvořil divadelní představení s touto tematikou a aby ji co nejvíce přiblížil mladému publiku, umístil její děj „...*do ideálního světa trampských kamarádů.*”⁷

Pozdější filmové zpracování v tomto směru kopírovalo svojí divadelní předlohu. Jeho natáčení probíhalo „...*na Karlovarsku v lesním divadle na zřícenině hradu Andělská hora.*”⁸

O hudební složku filmu se výrazným způsobem zasloužila skupina Greenhorns, ověněná portovními vavříny. V případě zmíněného filmu a divadelní hry bychom našli ještě dvě silná pojítka s českým folkem, respektive s Portou. Prvním z nich je fakt, že některé písně z inscenace a filmu pocházející původně ze sbírek Františka Sušila, zpíval je ještě před Ivou Bitovou a Miroslavem Donutilem Jaroslav Hutka. Druhým pojítkem je skutečnost, že písničky z „*Balady pro banditu*“ zazněly v osmdesátých letech minulého století na portovním pódiu.

V neposlední řadě bychom neměli opomenout fakt, že to byla právě jeviště těchto malých divadel, z kterých se během osmdesátých let rekrutovala celá řada osobitých interpretů, kteří se

⁵ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Miroslavem Kovářikem ze dne 3. 11. 2019.

⁶ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Janem Brožem ze dne 9. 11. 2019.

⁷ MLÁDKOVÁ, Nela. *Dramatizace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka*. s. 56.

⁸ PROKEŠOVÁ, Soňa. *Balada pro banditu – srovnání první a prozatím poslední inscenace v divadle Husa na provázku*, s. 14.

objevovali na pódiích folkových festivalů. Podrobnější přehled nám poskytne níže uvedená ilustrační tabulka.

Divadla malých forem	Interpreti	Účinkující vyšli z divadel malých forem přenesli na pódia folkových festivalů určitý druh svobodomyšlnosti.
SEMAFOR	Paleček + Janík, Bohdan Mikulášek	Posledním podnětem, který spoluvytvářel podmínky pro vznik fenoménu jménem Porta, bylo folkové sdružení Šafrán. Šafrán bylo sdružení písničkářů, které pomohlo v rámci hudební scény
Studio Y	bratři EBENI, Jan Jiráň, Jiří Schmitzer	
Docela malé divadlo Litvínov	Miroslav Kovářik	
Činoherní klub	Vodňanský + Skoumal	

etablovat specifický druh interpretů. Nyní je čas vymezit, kdo je písničkář. K vysvětlení tohoto pojmu nám poslouží následující definice, podle které je písničkář charakterizován následujícími slovy: „*Zpěvák s neškoleným hlasem, který sahá od lidových písní k vlastním skladbám hlavně však obsahuje takové, v nichž je od každého něco.*”⁹

V dnešní době má termín „písničkář“ mnohem širší význam, než je rámeček předchozí definice. Máme však za to, že výše uvedené vymezení přesně odpovídá parametrům, které jsou na ně kladeny, budeme-li hovořit o generaci Šafránu. Možná, že leckomu přijde zvláštní, že jsme toto folkové sdružení zahrnuli mezi impulzy, které měly zásadní vliv na zrození portovního fenoménu. Vezmeme-li v potaz výpovědi písničkářů, kteří vtiskli v osmdesátých letech Portě její osobitý ráz, dojdeme k tomu, že pro tyto folkaře byli právě členové Šafránu impulsem, který je přivedl k jejich vlastní kariéře.

Kdo tedy patřil mezi osobnosti folkového sdružení Šafrán, které – jak vyplývá z předchozích slov – nepřímo formovalo celou jednu generaci písničkářů? Na prvním místě musíme zmínit jméno Jaroslava Hutky, další výraznou osobností v řadách Šafránu byl Vladimír Merta. Do skupiny zakládajících členů můžeme zahrnout následující jména: Vlastimil Třešňák, Pepa Nos, dále sem patří nestárnoucí folková babička Dagmar Andrtová Voňková, Vladimír Veit, Petr Lutka, kytarista Štěpán Rak a manažer Šafránu Jiří Palas. Tolik prozatím o folkovém sdružení Šafrán.

⁹ HANZEL, V. *Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku.*

Vraťme se nyní ke genezi fenoménu jménem Porta. Krom již dříve v naší práci zmíněných událostí, které se bytostně dotýkaly vzniku folkového hnutí a Porty, musíme se na následujících řádcích zmínit o dalších událostech, které se podle našeho soudu nemalou měrou zasloužily o to, že se z Porty stalo něco víc než jen obyčejný hudební festival.

Jednotlivé mezníky v čase tvoří zajímavé dvacetiletí vývoje nejen specifického hudebního žánru, ale také významných společenských přeměn. Prvním mezníkem je rok 1959, tedy rok, kdy bylo založeno divadlo Semafor jakožto první tzv. „divadlo malých forem“, které jsme již dříve zahrnuli mezi impulzy, které podpořily vývoj Porty a folkových festivalů obecně. Rok 1964 je bohatý na události dotýkající se folkového hnutí. Ať již vezmeme v úvahu návštěvu Peeta Seegera s jeho pětistrunným banjem (o jeho návštěvě píšeme v naší práci výše), nebo vznik nových kapel jako např. Rangers.

Postupně dochází ke vzniku dalších hudebních formací. Pro nás je nejdůležitější rok 1967, v tomto roce se konal první ročník festivalu Porta. Historickým mezníkem, který ovlivnil nejen folkové hnutí, ale i celospolečenské klima, je rok 1968. V této době je jednou z nejvýraznějších osobností písničkář Karel Kryl.

V roce 1971 spoluzakládá Michal Jupp Konečný v Malostranské besedě v Praze Folk a country club.

Letopočet 1972 je spjat se založením legendárního folkového sdružení Šafrán.

Pro příznivce folku a country se „zablýsklo na lepší časy“, neboť v roce 1974 hudební vydavatelství Supraphon vydává dlouhohrající desku s názvem „Písně dlouhých cest“.¹⁰ Na tomto albu si posluchači mohli ve studiové kvalitě vychutnat písně, které znali z portovního pódia. Při vzpomínce na výše zmíněné album zde musíme zmínit fakt, že tímto počinem Supraphon navázal na tematicky a žánrově podobně laděnou desku z konce 60. let, která nesla název „Písně divokého západu“.

V naší práci nemůžeme opomenout ani rok 1977, kdy byl sepsán dokument Charta 77. Jde o dokument, který velmi významně ovlivnil životní a profesní osudy hned několika písničkářů. Jedním z těch, jejichž osud byl ovlivněn podepsáním Charty 77, byl Jaroslav Hutka, který musel opustit republiku v rámci akce StB „Asanace“ v roce 1978, v roce 1981 odchází do emigrace Vladimír Veit a v roce 1982 Vlastimil Třešňák.

¹⁰ Ke zmíněným dlouhohrajícím deskám jako jsou „Písně dlouhých cest“, „Písně divokého západu“ a také dlouhohrající desky vydané pod názvy „Porta 81“ až „Porta 89“ se ve fondech Supraphonu nenacházejí žádné relevantní informace.

Další významnou událostí pro Československé posluchače folku a country, kterou nemůžeme nechat bez povšimnutí, byl v roce 1978 koncert Johnnyho Cashe.

Tak jako je pro nás důležitý rok 1967, se kterým se pojí vznik Porty, stejně tak je důležitý rok 1981, neboť jde o rok, kdy Porta konečně po dlouhých letech natrvalo – tedy až do roku 1990 – zakotvila na jednom místě, a to v západočeské metropoli Plzeň.

Dalším podstatným bodem našeho putování po historii folku a Porty je letopočet 1983. Tento rok můžeme považovat za startovní pro onu již dříve zmíněnou novou generaci písničkářů inspirovanou Šafránem, kterou reprezentují jména např. Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Slávek Janoušek a další.

Vrcholem Porty v podobě dnes již legendární a pro některé možná až mýtické Dvorany Porty byl rok 1989.

2.1 Počátky Porty

Porta má mezi folkovými festivaly výsadní postavení, a to nejen proto, že byla největším festivalem svého druhu, ale především proto, že Porta do jisté míry předurčovala formu a obsah daného společenství. A jak se tedy narodila? O jejím zrodu vydal před časem svědectví jeden z jejích otců zakladatelů Ing. Jiří Šosvald, který zrození Porty popsal těmito poetickými slovy: *„Většina lidí tehdy u televize usínala, já jsem se naopak při hymnách budil... Onoho babího léta v šestašedesátém muzika hrála a jak. Vysílali na noc přenos z nějakého jazzového festivalu... ozval se ve mně jakýsi lokálně-patriotický červík a zahlodal: ... Kdejaké hnízdo má slavíka, lyru, krokodýla, kotvu, Šrámek má Písek, Wolker Prostějov. I ten Kardaš má Řečici. A co má tvoje vonné veleměsto? Má ..." ... Vždyť tu máme kulturák jako hrom, ještě čpí barvou, krásné divadlo a přírodní kino pro osm tisíc diváků! To by chtělo festival, ale ne nějaký konfekční. Ano — v záplavě monstrózních festivalů s hvězdami první velikosti učiníme v Ústí nad Labem festiválek, později možná FESTIVAL pro všechny ony skromné skupiny, zabývající se romantickou muzikou, ... Proč by neměly mít svou každoroční scénu? “¹¹*

Idea Porty tedy spatřila světlo světa a mohla se začít zhmotňovat. Ještě před svým zrozením dostala Porta do vínku od svých zakladatelů své slavné jméno odvozené z latinského pojmenování geomorfologického útvaru, kterým řeka Labe vtéká do Ústecka a který je odjakživa označován souslovím Porta Bohemica, tedy Brána Čech. Poté nezbývalo nic jiného, než uvést Portu do života a její tvůrci tak učinili bez zbytečných průtahů. V prvních měsících

¹¹ ŠOSVALD, Jiří a Kapitán VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967—1970.*

roku 1967 rozeslali na kulturní odbory okresních národních výborů a kapelám, s kterými se buď osobně znali nebo o nich měli přinejmenším povědomost, první metodicko-informační list, který začínal slovy:

„Místu, kde Stará řeka, Velká i Zlatá řeka, spojené v jeden mohutný tok, rozrážejí České Středohoří, říká se od pradávna Porta Bohemica — Brána Čech. ...Je to kraj s prastarou tradicí, tradicí lásky k přírodě. První trampové — časově téměř souběžně s legendární Ztracenkou nebo Kocábou — se usídlili právě v tom údolí nad Sebužínem, ... Symbolický název PORTA 67 bude skutečnou branou pro skupiny, zabývající se tímto hudebním žánrem se zaměřením na malý vokální sbor s vlastním hudebním doprovodem.“¹²

Tento informační list také potvrzuje skutečnost, že zde nalezneme zcela zřetelné odkazy na některé z oněch inspiračních zdrojů, které jsme si již dříve definovali coby podnětné zdroje pro folkové společenství a Portu. Porta byla především hudebním festivalem a z tohoto důvodu je zcela na místě podívat se blíže na to, z jakých hudebních kořenů a tradic při svém zrodu čerpala. Mnohé sice naznačila výše uvedená citace z onoho metodicko-informačního listu, ale domníváme se, že by se slušelo dodat ještě pár faktů. Na prvním místě bychom měli zmínit skutečnost, že tramping jako jedna ze základních nosných idejí Porty si s sebou mimo jiné nese také specifický hudební žánr, kterým je tramská píseň, o jejímž vývoji nám více napoví následující citace.

„Tramská písnička, jako specifický hudební útvar, jehož tvůrcem a interpretem je spontánní hnutí trampingu. tramská písnička jako téměř jediná z celé škály zábavné hudby, udržuje při životě tzv. tradici společenského zpěvu. Plní tedy stále věrně funkci, která byla inspirátorem jejího vzniku.“¹³

Tramská píseň samozřejmě nebyla jediným hudebním žánrem, který mohli návštěvníci na Portě slyšet. Zejména v počátcích Porty byla, co se její hudební stránky týče, základním formativním prvkem tohoto festivalu.

Vezmeme-li na vědomí předchozí tvrzení, vyvstane před námi hned několik otázek. Zaprvé – kde se vůbec vzala samotná tramská píseň, kdo byli její autoři a z jakého hudebního žánru či proudu se ona sama vyvinula. Můžeme říci, že co se týče námětů textů, v těchto se odrážel všední život trampů. Nedílnou součástí tramských písní je také romantika a osobitý druh humoru. Je v nich kouzlo přírody, kamarádství a najdeme zde také zamyšlení nad životem. Počátky tramské písně v Čechách můžeme datovat do dvacátých let minulého století. Zprvu

¹² ŠOSVALD, Jiří a Kapitán VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967—1970.*

¹³ *Porta znamená brána, Gramorevue, 1983, 19 (1).*

se jednalo o textování cizích nápěvů, pro vnitřní potřeby tramského hnutí. Koncem 20. let však již vývoj směřoval k osobité české podobě tramské písničky, a to jak námětově, tak i melodicky. Písňe nesly i stopy české starší zábavné hudby, zejména jejích kupletů a kabaretních popěvků. Desítky těchto tramských písní vzniklých v této době se zpívají dodnes, např. „Řeka hučí“, „Cariboo“, „Až ztichnou bílé skály“ a „Sosna“. Píseň „Vlajka“ z této doby se vlastně stala jakousi tramskou hymnou.

„Je zajímavé, že ve, vlastně souběžně s naší tramskou písničkou, se ve 20. letech, ve spojených státech formovala pódiová podoba amerického bělošského folklóru, která tak dala vznik dnešní country hudbě.“¹⁴

Po tomto krátkém intermezzu popisujícím vývoj tramské písničky si pojd'me přiblížit, jak probíhal vůbec první ročník Porty, který se uskutečnil ve dnech 16. a 17. června 1967 v Ústí nad Labem. Jediné, co tehdy trochu narušilo původní plány pořadatelů, byla malá nepřízeň počasí. Díky této skutečnosti byla úvodní část programu, která původně byla stejně jako zbytek festivalu situována do prostředí ústeckého letního kina, přesunuta do prostor blízkého kulturního domu.

Předtím než dáme prostor vzpomínkám pamětníků, měli bychom se zmínit o tom, co tvořilo program Porty. Tak tedy, Porta byla dramaturgicky rozdělena do tří samostatných částí. První z nich byla označená Country and Western, druhá část byla věnovaná tramským sborům a závěrečnou část tvořil Velký potlach. Vraťme se nyní do onoho červnového večera roku 67 na první ročník Porty. Naším průvodcem nebude nikdo jiný než Jaroslav Velinský, tramské veřejnosti známý pod přezdívkou Kapitán Kid, ten při líčení prvního ročníku Porty použil mimo jiné tato slova:

„A tak konečně nadešel onen slavný Den, vlastně večer. Světla ve velkém, zcela zaplněném sále pomalu zhasínala a první PORTA téměř potmě spatřila světlo světa. Z ampliónů zazněla znělka v blue – grassu, neboť Vlajka ještě vzhůru neletěla, a konferenciér, neboť moderátoři se ještě nekonali...“¹⁵

Porta coby základní stavební buňka folkového společenství byla na světě a měla se celkem čile k světu. Jak už to bývá, také Porta dostala od svých zakladatelů cosi jako svou vlastní genetickou informaci, která do jisté míry, podle našeho mínění, definovala její budoucí směřování, ale především jako by v oné portovní DNA byly zakódovány všechny problémy, kterým musela Porta během své dlouholeté existence čelit. Snad to bylo dáno dobou, v které se

¹⁴ Na pódiu Porty začínala i cesta bratří Ryvolů. *Gramorevue*. 1983. **19** (1).

¹⁵ ŠOSVALD, Jiří a Kapitán VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967—1970*.

Porta narodila, oním československým předjařím, jehož atmosféru do sebe Porta nasála a jež mohli všichni její účastníci vnímat jako jistý pocit svobody a sounáležitosti. Dle našeho názoru se esence této svobody, sounáležitosti, postupem času přenesla skrze Portu do celého folkového hnutí a stala se jedním z jeho nejvýraznějších identifikačních znaků.

Všechny v předchozích větách zmíněné atributy se plnou měrou projevíly při druhém ročníku Porty, který se uskutečnil 24. až 25. května 1968. Tedy v průběhu procesu, pro který se vžilo označení „pražské jaro“. Porta onoho jara roku 68 rozkvetla, a to nejen tím, že se navýšil počet soutěžních kapel, ale co do kvality jejich výkonu. Zároveň můžeme konstatovat, že onoho roku byly položeny základy jednoho z portovních rituálů, tehdy totiž poprvé na úvod Porty zazněla „Vlajka“ a nad Portou skutečně portovní vlajka vlála. Symbolem na vlajce Porty byl znak hnutí tzv. ligy lesní moudrosti (woodcraft). Jak tato vlajka vypadala lze dohledat na webových stránkách ligy.¹⁶

Porta 1968 by také mohla nést přívlastek „první Porta s mezinárodní účastí“. V roce 1967 navštívil Jiří Šosvald Vídeň, kde v obchodě s hudebními nástroji chtěl zakoupit struny na své banjo. Náhoda tomu chtěla, že prodavač, s kterým se dal do řeči, byl hudebník a další šťastnou náhodou bylo, že byl kapelníkem skiflové skupiny a jak sám Jiří Šosvald řekl: „... *Navíc věděl i o další skupině The Blue Grass Specials, já mu pověděl o květnové PORTĚ, slíbili přijet a také přijeli, ...*“¹⁷

A tak díky náhodě se Porty 68 zúčastnily dvě rakouské skupiny.

I následující dva ročníky Porty přinesly pár zásadních momentů důležitých nejen pro festival samotný, ale také by se dalo říct, že ony události měly formativní vliv na další vývoj folkových festivalů.

Porta 69 byla Portou, ze které se poprvé pořizoval televizní záznam. Portě také narostl počet diváků a byla rozšířena o novou soutěžní kategorii. Tato kategorie byla pro Portu samu nesmírně důležitou, neboť právě v tomto roce se poprvé na Portě soutěžilo ve folku. Pořadatelé hned po skončení ročníku 1969 začali připravovat, tak jak bylo zvykem, ročník následující. Již v počátcích přípravy byla patrná změna společenského klimatu, která se odrazila v kladení překážek pořadatelům festivalu ze strany vedení Kulturního domu v Ústí n. Labem. Příčinu můžeme hledat ve změně osoby ředitele Domu kultury Ústí n. Labem. O této situaci píše Jiří Šosvald a Jaroslav Velinský:

¹⁶ Liga lesní moudrosti. Dostupné z: <https://www.woodcraft.cz>.

¹⁷ ŠOSVALD, Jiří a Kapitán VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967—1970*.

„... ředitel Láďa Deyl... odešel se šlechtit manuální práci. Na jeho místo byl nasazen jakýsi soudruh, ... Všichni jsme o něm věděli, že ještě nedávno... hřímal pro Dubčeka. Pak ale hbitě přehodil veksl a vplul do DK jako šéf. Tehdy totiž nad partají, převzal záštitu samozvaný spolek stalinovských veteránů a ti nemohli PORTU ani cítit. ... Jenže ušlajfovat PORTU se přece jen ještě nepodařilo.“¹⁸

Trochu barvitěji tuto událost popisuje Michal Jupp Konečný:

„Nový normalizační ředitel...pan soudruh Hašek je toho názoru, že festival by mohl pokračovat i s těmi trampy, pokud by tam společně s nimi také vystupovaly dočasně umístěné kulturní úderky sovětských vojsk... Přítomní trampští bardi v čele s Wabim Rovolou a Kapitánem Kidem sborově pravili, že na takovou Portu se můžou vysrat.“¹⁹

I přes názorovou rozdílnost mezi novým vedením DK Ústí nad Labem a pořadatelem festivalu se již nepodařilo zabránit konání dalšího ročníku Porty na stejném místě. Ale je pravdou, že toto byl na dlouho poslední ročník konaný v Ústí nad Labem.

Pořadatelé tento ročník překřtili na „Portu smutnou“ a to z několika důvodů. Jednou z příčin byly již výše zmíněné nedobré vztahy pořadatelů festivalu a nového vedení DK Ústí n. Labem. Druhým důvodem byla tragická autonehoda jedné ze soutěžících skupin.

Přes všechny zmíněné okolnosti můžeme konstatovat, že čtvrtý ročník Porty přinesl věci, které se staly její nedílnou součástí. Poprvé toho roku vyšly portovní noviny PORTÝR a také se poprvé konal závěrečný koncert s názvem „Dvorana Porty“, jehož název byl odvozen od anglického pojmenování pro síň slávy.

K předchozím dvěma skutečnostem můžeme přičíst ještě jeden bod, a to je vztah Porty a tehdejšího establishmentu. Je pravdou, že poslední bod lze označit za symptomatický pro celou společnost, a ne jenom pro folkové festivaly. Komunistický režim v čele s Gustavem Husákem uzavřel s občany Československa jistý druh „společenské smlouvy“, jejíž rámec byl dán dokumentem s názvem Poučení z krizového vývoje z 11. prosince 1970.

V případě pořádání Porty se nová „společenská smlouva“ projevila tak, že jejím pořadatelem byl od počátku sedmdesátých let minulého století Socialistický svaz mládeže (SSM). Původní spolupořadatel – Česká tábornická unie byla transformována v normalizovaných poměrech do oddělení volného času SSM. Tento fakt ovšem neznamenal, že by se z Porty stala akce, která by automaticky propagovala myšlenky nebo cíle komunistického režimu. Pořadatelé Porty, stejně jako pořadatelé jiných kulturních akcí v tehdejší době, se formálně podrobili pravidlům

¹⁸ ŠOSVALD, Jiří a Kapitán VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967—1970.*

¹⁹ KONEČNÝ, Michal Jupp. *Průlety folkovou pamětí.* s. 56.

pro jejich konání, avšak dali jim svůj vlastní obsah, jak o tom píše Přemysl Houda. Ve své knize tento autor prezentuje oficiální dokument „Statut festivalu PORTA – Ústí nad Labem – ČSSR“, který byl předložen ideologické komisi Okresnímu výboru v Ústí nad Labem, ve kterém se uvádí:

„...Porta je celostátní přehlídkou „trampské písně“, ale rovněž písně „dělnické a budovatelské“ a zrovna tak je přehlídkou „nejlepší interpretace písní, se kterými přišla Rudá armáda v r. 1945“²⁰

Musíme konstatovat, že ani pořadatelství Porty pod záštitou Socialistického svazu mládeže nebylo zárukou, že vše bude probíhat bezproblémově. Toto se projevilo v roce 1969 i postojem nového ředitele Kulturního domu Ústí nad Labem k pořádání festivalu v původním místě. Jeho postoj byl neměnný, a proto se Porta musela definitivně přestěhovat a nemělo to být stěhování poslední. Naopak můžeme říct, že v průběhu sedmdesátých let jako by si tehdejší moc, alespoň podle svědectví těch, kteří s Portou měli co do činění, hrála s ní onu známou dětskou hru škatulata, škatulata, hejbejte se. Porta tedy marně v tomto období hledala přístav, ve kterém by mohla zakotvit na delší dobu. Z této příčiny Porta navštívila celou řadu míst v Čechách i na Moravě, počínaje Sokolovem přes Český Krumlov, Karvinou, Litomyšl a Olomouc a konče Plzní.

Nyní si přiblížíme onen způsob hry, který vůči Portě uplatňovali zástupci moci. Pro ilustraci nám poslouží událost, jak se pořadatelé pokoušeli uspořádat jeden z ročníků Porty v Týně nad Vltavou.

„Vstoupil (štáb Porty pozn. autora) do jednání s Osvětovou besedou v Týně nad Vltavou a se všemi příslušnými...institucemi v jihočeském kraji. Byla už sestavena i realizační skupina festivalu, uskutečnily se i tři pracovní schůzky, ... termín bylo ovšem nutno proti tradiční době konání odložit až na měsíc září, ... 15. července však ústřední štáb Porty obdržel dopis z MěNV v Týně nad Vltavou, ve kterém mu bylo sděleno zamítavé stanovisko k pořádání Porty v tomto městě.“²¹

Hra probíhala vždy podobným způsobem. Je pravdou, že se nakonec vždy pořadatelům podařilo Portu uspořádat, dále je ale také pravdou, že to bylo na úkor obrovského osobního nasazení pořadatelů, vstřícnosti účinkujících a v neposlední řadě i diváků. Vyvstává otázka, proč měl tehdejší režim potřebu hrát výše naznačenou hru. I když nemáme žádný přímý důkaz, domníváme se, že příčinu je možné hledat ve strachu místních představitelů moci z trampů

²⁰ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

²¹ LANGER, Miloslav Jakub. *Porta znamená brána-(-i do nového století?)*. s. 21.

a takzvané volné mládeže. Jistým dokladem našeho předchozího tvrzení mohou být slova okresního tajemníka v Chebu, který když s ním pořadatelé Porty jednali o možnosti uspořádat Portu v městě Chebu, prohlásil:

„Víte, soudruzi, já mám tyhle písničky taky rád. Ale tady jsme kousek od hranic a představte si, že by ty stovky trampů, co sem přijedou, hromadně vyrazily až na hranici.“²²

Spojení se SSM přineslo Portě řadu pozitiv, ale mělo i své negativní dopady. Mezi pozitivní dopady tohoto spojení můžeme zahrnout fakt, že Porta mohla nadále existovat. Za další nesporné pozitivum můžeme označit skutečnost, že Porta byla od roku 1975 zařazena mezi celostátní festivaly zájmové umělecké činnosti, což umožnilo pořadatelům dosáhnout na příspěvek od ministerstva kultury. Pro představu můžeme uvést, že koncem osmdesátých let měl tento příspěvek hodnotu podle dokladů nalézajících se ve fondech Národního archivu²³ v Praze na Chodovci 20.000 korun ročně. Velký vliv na rozvoj Porty mělo také vytvoření stabilního zázemí v Plzni, kam se Porta přestěhovala, jak již jsme výše uvedli, v roce 1981.

Negativní důsledky toho, že se hlavním pořadatelem stal Socialistický svaz mládeže nebyly příliš patrné navenek, ale o to více se projevovaly v zákulisí. Docházelo k častým sporům uvnitř štábu Porty mezi osobami, které do štábu dosadilo vedení SSM a těmi, které přišly odjinud. Jednalo se kupříkladu o zásahy do dramaturgie festivalu, schvalování výsledků, obsazení redakce Portýra a tak podobně. Za jistý mezník těchto konfrontací můžeme považovat snahu zástupců SSM zbavit se hlavního dramaturga Porty Michala Jupp Konečného. Poprvé se o toto pokusili při finále Porty 1983, ale jimi navrhovaný M. J. Langer před finálem Porty 84 emigroval do mnichovské Svobodné Evropy a tak M. Konečný zůstal zatím na své pozici. Druhý pokus o změnu dramaturga se uskutečnil během festivalu v roce 1986. Pouze díky stmelnosti kolektivu kolem Porty se tento záměr svazákům nezdařil. Výše zmíněný ročník Porty můžeme směle označit za počátek nové české písničkářské vlny. Sem můžeme zařadit například Jaromíra Nohavicu, Karla Plíhala, Slávka Janouška, Ivo Jahelku, Jaroslava Samsona Lenka, Marka Ebena a celou řadu dalších interpretů.

Velký podíl na prosazení se nové písničkářské vlny, samozřejmě ne pouze na portovním pódiu, měli muži, které P. Houda²⁴ nazývá tzv. „růžovými pantery“. Razantní nástup nové generace, společně s velmi rychle rostoucí popularitou, která byla podle našeho názoru zapříčiněna tím, že se texty této generace písničkářů velmi výrazně lišily od předchozí generace trampských

²² KONEČNÝ, Michal Jupp. *Průlety folkovou pamětí*. s. 93.

²³ Národní archiv Praha (NAP), fond ÚKVČ, karta 48, *Materiál pro poradování vedení*.

²⁴ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

písničkářů, která ovládala Portu v jejích počátcích. Zatímco druhá jmenovaná generace písničkářů ve svých písních opěvovala široké dálavy, nová písničkářská vlna se v rámci své tvorby věnovala problémům tehdejší společnosti a navazovala tak na odkaz folkového sdružení Šafrán. Nově nastupující písničkáři měli svým způsobem štěstí, že se jejich písně díky vzrůstajícímu zájmu gramofonových firem a masmédií dostaly rychle do povědomí široké veřejnosti.

Všechny výše zmíněné aspekty měly za následek, že v průběhu osmdesátých let 20. století vznikla celá řada folkových festivalů. Můžeme jmenovat kupříkladu Folkové prázdniny v Telči, Folková Lipnice, Svojsický slunovrat a podobně. S tím, jak rostl počet folkových festivalů, sílil celý organismus. Žádný takovýto organismus by se nemohl vyvinout, nebýt jednotlivých osobností, které do něj po celá ta léta vkládaly část svého já.

3 Porta a státní moc

Je-li cílem naší diplomové práce popsat festival Porta jako dobový a společenský fenomén v celé jeho šíři, musíme se na následujících řádcích zabývat vztahem Porty a celého folkového hnutí k tehdejší státní moci. Tento vztah je totiž do jisté míry jedním ze základních formujících elementů jak pro Portu, tak pro celé folkové hnutí. Vztah, který nejen že formálně předurčoval podobu Porty, ale současně také do jisté míry predestinoval její obraz a konečné vyznění ve společnosti, protože to, co se na Portě reálně odehrávalo, mělo úplně opačný efekt, než byl ten, jaký představitelé moci, v našem případě reprezentování činovníky socialistického svazu mládeže (SSM), plánovali. Abychom tomuto vztahu porozuměli, musíme se nejprve podívat na základní parametry, které v průběhu času vytvářely jeho základní rámec. Mantinely vztahu Porty, folkového hnutí a komunistického režimu nebyly vytyčeny pouze onou společenskou smlouvou, o které byla řeč již v předchozí kapitole. Při psaní o Portě a státní moci, kterou v našem případě představují kromě výše zmíněného SSM také další složky komunistického režimu, je třeba brát zřetel na to, jak vedoucí představitelé tohoto režimu v Československu smýšleli o kultuře a jaké jí přiřkládali funkce v rámci společnosti, neboť právě to posléze definovalo chování reprezentantů nižších složek komunistického režimu v jednotlivých periodách jeho trvání.

3.1 Přeměna československé kultury

Po přečtení předchozího nadpisu možná někoho napadne otázka, jaký význam má v popisu vztahu festivalu Porta a státní moci podkapitola s názvem Přeměna československé kultury. Je zapotřebí mít na paměti fakt, že festival Porta byl již od počátku svého trvání součástí kulturního systému socialistického Československa, a právě z tohoto důvodu je podle našeho názoru velmi užitečné podívat se, na jakých ideologických základech byl tento kulturní systém postaven.

Cílem vůdčích představitelů komunistického režimu po dvacátém pátém únoru 1948 bylo vytvořit novou společnost a nového člověka. Jako jeden z nástrojů, který měl napomoci takového člověka a takovou společnost vytvořit, měla československým komunistům posloužit kultura. Aby kultura mohla být při naplňování tohoto cíle nápomocná, musela sama projít proměnou.

Na první pohled by se mohlo zdát, že při této proměně československé kultury se českoslovenští komunisté striktně přidržovali sovětského vzoru. Při bližším zkoumání dané problematiky však

zjistíme, že tento problém nelze zploštit na pouhé jednoduché tvrzení, že osobnosti, které měly v rámci komunistického Československa tuto kulturní přeměnu na starosti, čerpaly základní postuláty, pomocí kterých vymezovaly prostor, na kterém se měla ona přeměna odehrát, z děl sovětských ideologů, zejména pak z díla Andreje Alexandroviče Ždanova. Takový pohled by mohl vést k dnes velmi módnímu schematismu, který však neodpovídá tehdejší reálné situaci. Má-li být jedním z našich dílčích cílů v rámci této podkapitoly nastínit, z jakých idejí vycházeli ti, kteří měli onu kulturní přeměnu v Československu na starosti, pak musíme nejprve říci, že se v průběhu této kulturní proměny velmi výrazně odrážely dřívější diskuse o podobě umění probíhající uvnitř levicově orientované inteligence během třicátých let 20. století.

Hlavním důvodem, proč tomu tak bylo, byl fakt, že mnozí z těch, kteří se ve třicátých letech těchto diskuzí aktivně účastnili, teď měli přímý vliv na průběh a konečnou podobu námi zmiňované kulturní přeměny. Dalším důležitým faktorem, který se velmi výrazně spolupodílel na jejím průběhu, byla pro komunistický režim tolik typická dvojkolejnost moci, která v sobě obsahovala jisté napětí mezi státními a stranickými orgány, v našem konkrétním případě reprezentovanou na jedné straně Václavem Kopeckým a jeho skupinou ministerstva informací, na druhé straně pak skupinou tvořenou lidmi kolem Gustava Bareše.

Jaké tedy byly příčiny onoho napětí mezi těmito dvěma skupinami? V zásadě se dá říci, že hlavní příčinou napětí mezi Barešovou a Kopeckého skupinou byl boj o moc a vliv uvnitř strany a státu. Tento boj měl celou řadu rozličných podob. Jednou z nejvíce viditelných byl odlišný přístup právě k přeměně československé kultury, tedy přesněji řečeno jednalo se o to, z jakých zdrojů má tato přeměna vycházet.

Zatímco skupina kolem Václava Kopeckého, do které musíme ještě připočítat osobnost Zdeňka Nejedlého, prosazovala cestu opírající se o národní české tradice nebo se mnohdy k oním tradicím hlásila, byť možná leckdy jen tak na oko. Pak skupina Gustava Bareše, přinejmenším na první pohled se to tak jeví, důsledně lpěla na přijímání Ždanovových tezí.

Z výše uvedených důvodů nás tedy nepřekvapí, že exponenti prvně jmenované skupiny ve svých pracích vyzdvihovali dílo Bedřicha Smetany jakožto zakladatelské osobnosti české národní hudby. Dalším motivem, který bychom mohli nalézt v jejich textech, bylo husitství, v hudbě se jednalo zejména o husitský chorál.

Tento spor mezi těmito dvěma skupinami lze kromě již výše zmíněných dvou rovin, mocenské a ideové, označit jako spor generační. Jeho aktérům se jej podařilo přenést hned do několika oblastí nově budované československé kultury a mnohdy, jak píše ve své práci Jiří Knapík, se do sporu promítaly osobní animozity mezi jeho jednotlivými účastníky. V jakých odvětvích

československé kultury se tedy spor mezi Kopeckého a Barešovou skupinou projevoval? V zásadě se dá tedy říci, že tento mocensko-ideový konflikt měl dvě důležitá kulturní kolbiště. Prvním z nich byla zcela nepochybně literatura. Druhým neméně důležitým jevištěm tohoto sporu se stal zestátněný československý film.

Nyní je načase pokusit se ve stručnosti nastínit základní momenty onoho konfliktu, tak jak se odehrávaly ve dvou výše zmíněných kulturních odvětvích. Můžeme říci, že určitým pojítkem klíčových momentů v daném sporu se stala, a to v případě obou uměleckých oborů, osobnost českého literáta Vítězslava Nezvala. Okolo této osobnosti se totiž odehrávaly ty nejzásadnější bitvy konfliktu mezi Kopeckého lidmi z ministerstva informací a skupinou Gustava Bareše vycházející ze stranického aparátu. Důvodem, proč právě osobnost básníka Vítězslava Nezvala se stala jedním z hlavních bodů sváru, byl fakt, že Vítězslav Nezval se krátce po únoru stal velmi vlivnou osobností a jakožto takový byl také terčem pro všechny ty, kteří se snažili uzurpovat si svůj podíl na moci. Právě v případě československé kinematografie a s ní spojeného „boje o Nezvala“ v jejím vedení je tato skutečnost nejlépe viditelná. Historik Jiří Knapík k této záležitosti ve své knize píše:

„Václav Kopecký se ve svém pojetí filmu mohl především opřít o vedoucího filmového odboru ministerstva informací Vítězslava Nezvala. Jeho pozice byla natolik významná a specifická, že jej můžeme označit za Kopeckého exponenta ve filmu. Barešovi (potažmo sekretariátu UV KSČ) se Nezvalovo odvolání po únoru 1948 nedařilo a jeho postavení ve filmu spíše posílilo: díky vlivu u Kopeckého prosadil odvolání vlastního soka, generálního ředitele ČSF Lubomíra Linharta, na jehož místo Nezval dosadil v září 1948 svého známého Oldřicha Macháčka.“²⁵

Podobným terčem jako v případě československého filmu se stal Vítězslav Nezval také na literárním poli. Je nutno poznamenat, že v případě literatury nebyl jediným terčem. Na tomto místě můžeme připomenout takové osobnosti z pantheonu české poezie, jakými bezesporu byli Jaroslav Seifert či František Halas. S Nezvalovým jménem byla spojena závěrečná fáze celého sporu, historiky nazývaná jako takzvaný protinezvalovský pamflet. Jednalo se o satirickou parodii dvou studentů Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze na Nezvalovu básnickou sbírku Velký orloj. Její autoři Zdeněk Pachovský a Viktor Matys patrně doufali, že tímto svým počinem vyprovokují Vítězslava Nezvala k tomu, aby konečně jakýmkoliv způsobem reagoval na ostrou kritiku své básnické sbírky. Namísto básnickovy reakce však svou satirickou básní Velká láska vyvolali aféru, která v konečném důsledku znamenala vítězství pro Václava

²⁵ KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura, sovětizace české kultury 1948–1950.*

Kopeckého, Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla ve výše zmíněném sporu. Přeměňování československé kultury mělo být podle veřejných proklamací jmenovaných mužů pozvolným procesem.

Kdybychom tedy použili terminologii komunistických ideologů, mohli bychom společně s nimi prohlásit, že: „*proces přechodu od buržoazního umění k socialistickému, který zdárně pokračoval v objevování, „správného“ a „nového“ skladatelského výrazu,*“²⁶ k jehož nejvýraznějším plodům v tomto počátečním období patřila „masová píseň“.

Právě autorů tohoto hudebního žánru si představitelé režimu v počátcích kulturní přeměny cenili nejvíce, neboť jak tvrdili, tito autoři projevíli „*odhodlání neuzavírat se do pohodlného soukromí jako to činí dekadentní buržoasní skladatelé, ale aktivně pracovat pro lid a promlouvat k masám, být hlasateli, oslaviteli a zároveň prvními bojovníky za naši novou skutečnost...*“.²⁷

K tomu, aby se ze skladatelů masové písně mohli stát oslavovatelé a bojovníci za novou skutečnost, musely být nejprve vytvořeny podmínky. Nezbytným předpokladem pro uvedení výše zmiňovaného hudebního žánru do života bylo vytvoření hudebního tělesa, které by bylo schopné tento nový hudební produkt představit divákům a posluchačům. Domníváme se, že právě tento aspekt přinesl v průběhu padesátých let minulého století nárůst hudebních souborů, které se svými pásmy objížděly doslova celou zem. K nejvýznamnějším interpretům tohoto druhu „umění“ patřil Soubor Julia Fučíka založený roku 1948 skupinou bývalých členů Dismanova dětského rozhlasového souboru v čele s Pavlem Kohoutem. Z předešlých řádků lze tedy vyvodit, že na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století čelili pracovníci v kultuře, hudebníky nevyjímaje, typově stejným výzvám, před jaké byli postaveni dělníci v továrnách či rolníci na polích. Neboť jak řekl prezident Antonín Zápotocký:

*„Vyjádřit hudbou i písní myšlenky a city našeho lidu spojené s velkým pracovním úsilím při budování socialismu v naší vlasti. Píseň povzbuzuje v práci, obohacuje radostné prožívání života a posiluje v bojovém odhodlání obhájit mír i svobodu vlasti.“*²⁸

Proces proměny československé kultury se samozřejmě neobešel bez „obětí“. První obětí tohoto procesu se na počátku tohoto období stal jazz jako reprezentant zvrhlého umění. K tomuto je zapotřebí poznamenat dvě důležité věci. Zaprvé, řada sympatizantů komunistické strany před válkou jazz běžně poslouchala, jak uvedl Vítězslav Nezval:

²⁶ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 8.

²⁷ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*.

²⁸ *Tamtéž*. s. 9.

„Tehdy byl v Praze novinkou jazz a začínal svou éru jak jen možno divoce. Jazzbandista měl kromě svého bubnu a věcí, které k němu patřily, zařízení na střelbu ze slepých patron a končil obyčejně své číslo takovým výstřelem. To se nám líbilo stejně jako moderní tanec...”²⁹

Zadruhé, je také pravdou, že právě z oněch řad byl slyšet již v průběhu třicátých let minulého století kritický hlas, který nemířil pouze na jazz, ale především na prvorepublikovou levicovou avantgardu. Jedním z těch, kdo pozdvihl tento kritický hlas, byl Stanislav Kostka Neumann. Avantgardu označil za maloměšťáckou a dekadentní, a proto naprosto nevhodnou a nepoužitelnou pro budování socialismu. Tuto svou myšlenku vtělil do svého filozofického díla *Anti-Gide* neboli *optimismus bez pověr*,³⁰ jež bylo do jisté míry odpovědí a polemikou s reportáží francouzského spisovatele a intelektuála André Gide. Tento spisovatel ve své reportáži *Návrat ze Sovětského svazu* kritizoval poměry v této zemi.

Kritické články na tento hudební žánr se začaly objevovat záhy po únorovém komunistickém převratu na stránkách hudebních časopisů. Zejména se v jeho první fázi jednalo, ačkoliv to z našeho dnešního pohledu může znít poněkud absurdně, o stránky časopisu *Jazz*. Především šlo o úvodníky zmíněného časopisu, jejichž autorem byl v té době Bohumil Karásek, který na stránkách pounorového čísla hřimal:

„Nebude se již opakovat, aby se v tomto listě ... objevovaly články skrytě nebo otevřeně velebící formalistickou tvorbu úpadkových měšťáckých velkovýrobců“³¹

Našli se sice tací, kteří se snažili jazzu zastat, nicméně úsilí osobností, jakou byl kupříkladu Emanuel Uggé bylo marné, o čemž svědčí další Karáskův úvodník tentokrát z října 1948, který hlásal: *„Ryzí jazz je možno u nás hráti a to jako hudbu historickou ...sama o sobě již ztrácí rysy folkloru.“³²*

Na příkladě této kampaně proti jazzu můžeme dokumentovat dříve zmíněnou inspiraci sovětským vzorem. V souvislosti s tím je nutné poznamenat, že v samotném Sovětském svazu, kde podobné tažení, jaké probíhalo v Československu na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století, proběhlo mnohem dříve a jehož odraz můžeme najít i v krásné literatuře. Jako příklad je možno užít knihu Nikolaje Nosova – *Neználek ve Slunečním městě*.³³ V této knize nalezneme pasáž, ve které autor popisuje postavy takzvaných *Větroplachů*, jejichž vizáž a chování velmi nápadně připomíná jazzmany.

²⁹ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s.8

³⁰ NEUMANN, Stanislav Kostka. *Anti-Gide, neboli, Optimismus bez pověr a ilusí*.

³¹ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 10.

³² *Tamtéž*.

³³ NOSOV, Nikolaj Nikolajevič. *Neználek ve Slunečním městě*.

Mezi sovětskými literáty se nacházely také další velké osobnosti, které se k jazzu vyjadřovaly a jejichž názory měly v Československu kladný ohlas. Typem takového autora byl kupříkladu Maxim Gorkij, zejména pak jeho text s názvem O hudbě tlustých, který napsal roku 1928 a již jeho název dával tušit, jak jeho autor smýšlí o výše zmíněném hudebním žánru.³⁴

Nutno poznamenat, že metodou, kterou použili v Sovětském svazu k tomu, aby s jazzem zatočili se velmi silně inspirovali v nacistickém Německu. Podklady pro předchozí tvrzení jsou dohledatelné jednak v díle Josefa Škvoreckého, ale také to můžeme vyčíst ve vzájemné korespondenci dvou vysoce postavených nacistů Heinricha Himmlera a Reinharda Heydricha. Konkrétně se jedná o dopis z ledna 1942, jehož jádrem byl zásah proti takzvané swingující mládeži (Swing-Jugend), jenž se odehrál v Hamburku. Himmler sděloval v dopise Heydrichovi, že je proti polovičatým řešením a doslova napsal:

„Všichni strůjci spiknutí ... mezi nimi také učitelé těch, kteří jsou negativně nastaveni a swingující mládež podporují, jsou posláni do koncentračního tábora. Tam musí mládež nejprve dostat klackem, pak být co nejpřísněji vycvičena a nabádána k práci.“³⁵

Je nutné zmínit ještě jednu důležitou skutečnost. Je jí fakt, že pro oba výše zmíněné režimy byl jazz „nepřitelem“ a oba politické systémy se diametrálně lišily ve zdůvodňování toho, proč jazz za nepřítele považovaly.

Zatím co komunisté, jak jsme se již dříve zmínili, považovali jazz za jeden z projevů takzvaného zvrhlého umění, oproti tomu nacisté se o něm vyjadřovali jako o hudbě, jež je prostoupena židobolševickou nákazou.

Názor na jazz v Československu se proměňoval stejně tak, jako se proměňovalo celospolečenské klima. S touto pozvolnou změnou společenského klimatu, která se odstartovala v celém východním bloku na konci padesátých let 20. století, šly ruku v ruce snahy o rehabilitaci jazzu. Za vůdčí osobnosti těchto snah bychom mohli označit již zmíněného spisovatele Josefa Škvoreckého a muzikologa Lubomíra Dorůžku. Jmenovaní autoři se společně postarali o do té doby nevídanou apologii jazzu s názvem Tvář jazzu, která se výhradně opírala o prameny zahraniční provenience, což byl doslova průlomový počín. Jazz byl rehabilitován a jeho roli nepřítele převzal na krátkou dobu rock'n'roll.

Tažení proti rock'n'rollu, přestože se do něj zapojilo Rudé právo, nebylo tak intenzivní jako předešlé tažení proti jazzu. Tento fakt lze přičíst k celkovému společenskému uvolnění, ke kterému docházelo od poloviny 50. let 20. století. Jedním z podnětů byl XX. sjezd KS SSSR.

³⁴ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 11.

³⁵ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s.18

Uvolněnější atmosféra se odrazila také na sjezdu Československých spisovatelů v roce 1956. Na tomto sjezdu vystoupil s ostrou kritikou ministra kultury a dá se říci i celé politiky od roku 1948 i Jaroslav Seifert. Ve svém příspěvku požadoval především uměleckou svobodu. Hovořil zde o nesmyslném ničení českých knih v knihovnách i v tiskárnách a jejich nahrazováním novými napsanými až po únoru 1948.³⁶

Toto uvolnění nebylo v souladu s politikou KSČ, a tak dochází k opětovnému utužení poměrů v kulturní sféře, ale již ne v takové míře jako před rokem 1956. Počátek 60. let 20. století je ale opět dalším mezníkem v demokratizaci umění.³⁷

Přeměna kultury musela samozřejmě mít nějaký legislativní rámeček. O tom, jaký tento legislativní rámeček byl, nám více napoví následující podkapitola věnovaná právě tomuto tématu.

3.2 Legislativní rámeček československé kultury

Po únorovém převratu sílily v Československu hlasy, které volaly po institucionálním vyjádření nových poměrů v československé kultuře. Za představitele tohoto proudu bychom mohli označit kupříkladu Miroslava Barvíka. Jejich volání bylo brzy vyslyšeno. Jedním z prvních kroků bylo vytvoření Svazu československých skladatelů, který vznikl v květnu 1949. Tato organizace pod svá křídla zahrnuje členy již existujícího Syndikátu českých skladatelů, a to včetně jeho slovenské odnože a několika dalších typově podobných organizací. Zmíněnému kroku předcházela legislativní, jímž bylo schválení zákona č. 69/1948 Sb., o hudební a artistické ústředně. Cílem zákona bylo dostat pod kontrolu veřejnou produkci. Hned v jeho druhém paragrafu nalezneme ustanovení, které říká, že je nutné dbát na provozování hodnotné tvorby a zajistit také zlepšené sociální a ekonomické poměry aktivních umělců. Aby mohla ústředna plnit úkoly, bylo v zákoně stanoveno, co musí být dodrženo:

„ústředna: (3). vede evidenci veřejných produkcí hudebních a artistických (§ 15, odst. 2, písm. b). a koordinuje je (§ 16); b) zprostředkuje pracovní poměry výkonných umělců hudebních a artistů a jejich souborů.“³⁸

Zákon v § 8 rovněž vymezoval to, kdo je takzvaným výkonným umělcem, (*„Výkonnými umělci hudebními podle tohoto zákona jsou osoby, které ve svém hlavním nebo vedlejším zaměstnání*

³⁶ II. Sjezd Svazu československých spisovatelů-duben 1956. [online]. Dostupné z: www.pribehrozhlasu.cz/tenkrat-v-rozhlase/1956/1956_4.

³⁷ Slovník české literatury po roce 1945 [online]. Dostupné z: slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1629.

³⁸ Zákon č. 69/1948 Sb. o hudební a artistické ústředně [online]. Dostupné z: www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-69.

veřejně provozují díla hudební a jsou k tomu způsobilé.“³⁹) a je tedy oprávněn tuto produkci provozovat.

Stejným způsobem zákon ve druhém odstavci téhož paragrafu definoval hudební soubory. Norma tedy jasně definovala, kdo mohl veřejné vystoupení zprostředkovat a pořádat je. Kromě samotné hudební a artistické ústředny měli toto právo také za zákonem vymezených podmínek například hudební soubory, různé spolky, pracovníci v pohostinství, složky NF a zájmové organizace.

Součástí normy byly samozřejmě také sankce za porušení výše stanovených pravidel. Když někdo například neoprávněně sjednal vystoupení, byla sankce za toto porušení stanovena až do výše 25.000 Kčs. V zákoně byly vypsány ještě další přestupky a tresty. Pokuta do výše 5.000 korun československých hrozila také tomu, kdo si takto neoprávněně nechal své vystoupení zprostředkovat. Mohlo by se zdát, že se představitelům komunistického režimu podařilo přijetím tohoto zákona dostat československou kulturu zcela pod kontrolu. Čas ovšem ukázal, že realita byla poněkud složitější. Komunisté sice měli docela dobrý přehled o tom, co se odehrávalo v horních patrech československé kultury, ale do jejích dolních pater už jejich zrak dohlédnout nedokázal. To byl také důvod, proč ministerstvo informací a osvěty již v roce 1950 vydalo vyhlášku č. 237/1950 Ú. l., o veřejných produkcích hudebních souborů, a v roce 1952 vyhlášku o zřizování a vedení hudebních souborů č. 54/1952 Ú. l., které měla za cíl zmíněný nedostatek napravit. Tyto vyhlášky platily pouze na území Čech a Moravy, nikoliv na Slovensku a ve své podstatě se opíraly o zákon č. 69/1948 Sb. Vyhlášky byly primárně cíleny na jednotlivce, hudební soubory a skupiny, pro které nebyla umělecká činnost hlavním pracovním poměrem. Objektem tohoto ustanovení nebyli zprostředkovatelé hudebních vystoupení, ale byli jím zřizovatelé jednotlivých hudebních souborů a skupin. Výše zmíněné vyhlášky také přesně stanovovaly, kdo se může oním zřizovatelem stát. Mohly to být buď odborové organizace, jednotná zemědělská družstva nebo osvětové besedy. Bylo uzákoněno, že zřizovatel nese hlavní díl odpovědnosti za ideologickou čistotu vystoupení daného souboru či skupiny. Není proto divu, že se jednotlivé organizace příliš neměly k využívání této nové možnosti. Zmíněné normy také zaváděly nový institut tzv. uměleckého vedoucího. Ten, stejně jako výše zmíněný zřizovatel, měl dbát a odpovídat za ideologickou úroveň vystoupení. Musel být přítomen každému vystoupení svého souboru či skupiny. Při nedodržení výše stanovených podmínek se vystavoval jednak peněžité sankci, kterou byly oprávněny udílet okresní národní

³⁹ Zákon č. 69/1948 Sb. o hudební a artistické ústředně [online]. Dostupné z: www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-69.§ 8.

výbory a jejíž výše mohla činit až 100.000 korun československých, případně mohl být potrestán trestem vězení až do 3 měsíců nebo oběma tresty současně. Umělecký vedoucí zároveň jako jediný musel prokázat svou odbornou způsobilost Hudební a artistické ústředně dle zákona č. 69/1948 Sb. To ve svém výsledku vedlo k tomu, že bez něj nemohla kapela či soubor existovat. Tyto osoby dostávaly tzv. osvědčení pouze za předpokladu, že „... *prokáží náležitou odbornou a mravní způsobilost a mají kladný poměr k lidově demokratickému zřízení.*“⁴⁰

Přijetím výše jmenovaného právního předpisu byla v roce 1952 dovršena první fáze přebudovávání právního rámce československé kultury, tedy alespoň co se týče hudební oblasti. Přesto že kulturní legislativa doznala v daném období velkých změn, tak v průběhu času se ukázalo, že tyto změny nebyly dostatečně efektivní, a právě z tohoto poznání posléze vykristalizovala potřeba dalších zákonodárných změn.

Za oběť této druhé fáze přebudovávání legislativního rámce československé kultury v hudební oblasti padl v první etapě původně zamyšlený základní pilíř Hudební a artistické ústředny, kterou 16. 1. 1957 zrušil ministr školství, a to pro všeobecnou nespokojenost s její prací.

V nastalém mezidobí mezi zrušením Hudební a artistické ústředny a přijetím nové legislativy převzala její dosavadní funkce Pražská estráda, společně s krajskými středisky koncertů a estrád. První vlašťovkou, která předznamenávala start druhé etapy přebudování kulturní legislativy, byla směrnice Národního výboru hlavního města Prahy z dubna 1957 týkající se rekvalifikačních zkoušek pro hudebníky. Její přesný název zněl Směrnice pro kvalifikační zkoušky hudebních souborů hrajících za úplatu (mimo souborů profesionálních) – na území hl. m. Prahy. V jejím textu se kromě zajímavých statistických dat nachází i kritická slova o nízké úrovni základních hudebních znalostí i technické odbornosti umělců, a to vše ve spojitosti s neschopností vychovávat posluchače.

Resumé bylo tedy jednoznačné: povinnost přezkoušení všech souborů evidovaných na území hlavního města Prahy a ruku v ruce s ním jdoucí zpřísnění dozoru nad jejich uměleckými vedoucími. Umělečtí vedoucí pak v rámci přezkoušení byli nuceni prokázat znalost základů hudební nauky a také elementární znalost nauky o nástrojích. V neposlední řadě se u nich také předpokládala povšechná znalost dějin hudby, znalost základů harmonie, a to včetně modulace. Dále se předpokládalo že dotyční jsou orientováni v základech dirigování.

⁴⁰ *Vyhláška ministerstva informací a osvěty č. 54/1952 Ú. l., odst. 3, § 2.* [online]. Dostupné z: www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=29837&Section=1&IdPara=1&ParaC=2.

Zákonné normy, které byly přijaty v průběhu druhé fáze přebudování československé kultury, mají pro naši diplomovou práci zásadní význam. Zákony přijaté na přelomu 50. a 60. let dvacátého století totiž velmi významně ovlivňovaly kulturní dění v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech téhož století, a měly tak vliv nejen na dění ve folkovém hnutí a na námi sledovaném festivalu Porta, ale především nastavily základní parametry, v jejichž rámci se poté odehrávalo postupné přemalování československé společenské sféry, o které jsme hovořili v předchozí kapitole.

V tomto ohledu bylo důležitým krokem přijetí zákona č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti.⁴¹ Souběžně s touto zákonnou normou tehdejší Národní shromáždění projednalo ještě další zákonné opatření, a to zákon č. 82/1957 Sb., o estrádách, artistických produkcích a o lidové zábavě.⁴²

Průběh projednávání těchto dvou zmíněných ustanovení potvrdil již námi dříve zmíněnou nespokojenost s fungováním v této době již dlouho neexistující Hudební a artistické ústředny. Hlavní tezí této kritiky bylo tvrzení, že jedna jediná organizace nezvládne mít důsledně pod kontrolou celou oblast hudby. Vzhledem k předešlému výroku je více než patrné, že obě legislativní úpravy měly za cíl zkvalitnit dohled nad těmi oblastmi československé kultury, kterých se týkaly. Za tímto účelem se v obou předpisech nacházela téměř totožná paragrafová znění o dozoru nad veřejnými produkcemi, které vykonávaly odbory školství a kultury rad okresních národních výborů, a tuto svou působnost mohly přenést na výkonné orgány místních národních výborů. V zákoně č. 81/1957 Sb. to byl §14 a v zákoně 82/1957 Sb. šlo o paragraf 13.

Z předchozích zjištění celkem jasně vyplývá, že zákonodárce byl v případě obou zákonů veden snahou rozprostit jejich mechanismy pokud možno do všech sfér moci. K tomuto účelu sloužily také další ustanovení obou zákonných norem, na jejichž základě byla posléze vytvořena celá síť krajských agentur a kulturních středisek, s jejichž pomocí mohl mít komunistický režim dění v československé kultuře v podstatě ve své vlastní režii.

Obě zákonné normy obsahovaly ustanovení o vzniku dvou právnických osob, jejichž úkolem mělo být zaměstnávat špičkové umělce a zprostředkovávat jejich uměleckou činnost. Oba subjekty měly zároveň za úkol zprostředkovávat veškerý styk se zahraničím. Máme-li být

⁴¹ Zákon č. 81/1957 Sb. § 4 o koncertní a jiné hudební činnosti [online]. Dostupné z: psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=81&r=1957.

⁴² Zákon č. 82/1957 Sb. Zákon o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě [online]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1957-82/zneni-0.

konkrétní, pak § 4 zákona č. 81/1957 Sb. vymezoval úkoly zmíněné právnické osoby následujícím způsobem:

„a) v oboru koncertní činnosti napomáhat krajským jednatelstvím ...při organisování koncertů, zprostředkovávat přednostně pro krajská jednatelství...vystoupení vynikajících umělců a jich souborů, po případě takové umělce zaměstnávat.

b) v oboru jiné hudební činnosti evidovat všechny hudebníky z povolání, nabízet jejich vystoupení oprávněným pořadatelům a vybrané hudebníky z povolání zaměstnávat.

c) pořádat veřejné produkce v rozsahu stanoveném statutem.

d) v obou oborech obstarávat všechn zahraniční styk.“

Výše jsme uvedli, že námi citovaný čtvrtý paragraf zákona o koncertní a jiné hudební činnosti definoval povinnosti obou právnických osob. Z toho tedy vyplývá, že subjekt, jehož vznik předpokládal zákon č. 82/1957 Sb., o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě, vznikl na základě výše citovaného zákona. V této souvislosti je zajímavé zmínit se o tom, že totožný princip, který byl popsán v námi citovaném ustanovení zákona číslo 81/1957 Sb., uplatňovali představitelé komunistického režimu také v jiném odvětví, a to konkrétně v případě československých tenisových reprezentantů, kteří aby mohli být členy reprezentace, museli mít podepsanou smlouvu se společností Pragosport.

Zmíněné zákonné normy byly doprovázeny vyhláškami (99/1958 Ú. 1., 112/1960 Sb.) ministerstva školství a kultury, které zpřesňovaly a doplňovaly jednotlivá ustanovení obou zákonů. Obecně platilo, že jmenované vyhlášky ministerstva školství a kultury necílily pouze na námi již dříve zmíněnou síť krajských agentur, ale jejich adresáty se společně s nimi stali zřizovatelé jednotlivých formací a pořadatelé společenských a kulturních akcí. Podle jednotlivých předpisů měli nést zodpovědnost za ideovou čistotu vystoupení jednotlivých kapel, jednotlivců či souborů, rovněž byli nuceni vykonávat a plnit celou řadu administrativních úkonů před samotným konáním celé akce.

Jedním z nejdůležitějších úkonů před samotnou akcí bylo předložení obsahu plánovaného vystoupení na příslušný místní úřad, který měl poté právo vystoupení povolit či zakázat, případně jiným způsobem zasáhnout do jeho dramaturgie. Na daný úřad se předkládaly v písemné podobě texty všech písní, které měl interpret v plánu na vystoupení zahrát. Celému tomuto procesu, jenž jsme ve stručnosti popsali na předchozích řádcích, se lidově říkalo „povolovačka“. Tato pak musela vedle již zmíněných náležitostí ještě obsahovat údaje o zřizovateli daného souboru či skupiny a také informace o místě konání akce a o nejvyšším možném počtu diváků.

Kromě této „povolovačky“ museli mít pořadatelé jednotlivých akcí vždy rezervované nejméně jedno místo v sále pro tzv. kontrolory, které na místo vysílal místní národní výbor, na něhož tuto svou pravomoc přenášely odbory školství a kultury rad okresních národních výborů. Úkolem kontrolorů bylo dohlížet na soulad produkce se schváleným repertoárem a zejména na jeho kulturně politickou úroveň. Jejich další povinností byla kontrola dodržování všech předpisů, a to nejen těch bezpečnostních, ale také těch, které se týkaly odměňování vystupujících umělců. Kontrolor měl také právo přerušit danou produkci, shledal-li k tomu důvod.

Ministerská vyhláška č.112/1960 Sb.⁴³ přenesla větší díl zodpovědnosti za jednotlivá vystoupení z uměleckých vedoucích jednotlivých souborů na zřizovatele jednotlivých souborů. Jedině on mohl domlouvat vystoupení dané skupiny či souboru. Uměleckého vedoucího mohl nově jmenovat pouze zřizovatel. Existenci orchestru či skupiny schvalovaly okresní národní výbory, které při povolování měly brát zřetel na společenskou potřebu existence takového souboru. Národní výbory také vedly jejich evidenci, z čehož vyplývá, že námi dříve zmiňované krajské agentury neměly odpovědnost ani za uměleckou, ani ideologickou úroveň vystupujících umělců. Nutno podotknout, že tvůrci výše zmíněného právního předpisu předpokládali, ovšem jak se ukázalo, tak naprosto mylně, že na jeho základě budou vznikat kapely, které se budou především starat o zábavu na vesnických tancovačkách, tanečních zábavách a disco plesech ve městech a na jiných akcích podobného typu.

Dané vyhlášky celkem hojně využívali jednotlivci, kapely či soubory, kterým se z různých důvodů nepodařilo uchytit v některé z krajských agentur.

Zřizovatelem kapely či souboru podle této vyhlášky mohly být následující instituce: osvětová zařízení národních výborů, odborové organizace, jednotná zemědělská družstva, výrobní a spotřební lidová družstva a organizace se zvláštním povolením ministerstva školství. Dále bylo určeno, že jednotlivec, skupina nebo orchestr či soubor musel být vždy registrován v agentuře v místě jeho trvalého bydliště. V neposlední řadě je nutné poznamenat, že agentury zřízené na základě tohoto zákona měly, jak napsal Přemysl Houda: „*pečovat o uměleckou a ideovou úroveň a ušlechtilý výchovný obsah koncertní a jiné hudební činnosti*“.⁴⁴

⁴³ Vyhláška č. 112/1960 Sb. Vyhláška ministerstva školství a kultury o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků [online]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1960-112/zneni-0.

⁴⁴ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 33.

V osmdesátých letech minulého století se objevily snahy dostat ještě více pod kontrolu oblast lidových hudebníků, a to vydanou vyhláškou č. 109/1981 Sb.⁴⁵ V konečném důsledku se však představitelům státní moci nepodařilo nastavit přísnější kontrolní mechanismy v této oblasti. Jedním z opatření, které mělo dostat zřizovatele pod větší tlak bylo, že národní výbor, shledal-li, že se výrazným způsobem změnila umělecká úroveň vystoupení souboru, měl právo vyžadovat po jeho zřizovateli, aby podal žádost o přezkoušení interpretů. Zbývá také zdůraznit, že krajské agentury měly mít pod smlouvou umělecky a ideově prověřené soubory, kapely a jednotlivce.

Posledním významným legislativním předpisem, o kterém se v této podkapitole zmíníme a který ve své podstatě spoludotvářel legislativní rámec přeměny československé kultury v hudební oblasti, je vyhláška č. 90/1970 Sb.,⁴⁶ o úpravě odměn za koncertování.

Vyhláška rozdělovala interprety do 3 kvalifikačních stupňů, přičemž ten největší a nejlépe honorovaný byl určen největším hvězdám tehdejší populární hudby a odměna v něm se pohybovala v rozmezí od 400 do 600 Kčs za jedno vystoupení. V posledním stupni bylo rozmezí 80 až 200 Kčs. V rámci vyhlášky existovala také možnost přidělení mimořádné odměny. Ta mohla být přiznána ve společensky významných a odůvodněných případech a její výše mohla činit až jeden a půl násobku horní hranice kvalifikačního stupně daného interpreta. Umělci, kteří byli zprostředkováváni některou z agentur se vystupováním mohli obstojně žít. Zcela jinak vypadala situace v případě interpretů pocházejících z alternativních žánrů. Tito umělci nejčastěji vystupovali na základě zákona o lidových hudebnících, zde se výdělků pohybovaly pouze řádově v desítkách korun za vystoupení. Toto vedlo k tomu, že chtěli-li si interpreti navýšit své příjmy, byli nuceni se společně s pořadatelem koncertů pohybovat leckdy za hranou zákona.

Poté, co jsme na předchozích stránkách představili soubor zákonů a ministerských vyhlášek, mohlo by se zdát, že se komunistickým zákonodárcům podařilo vytvořit velmi kompaktní a propracovaný systém kontrolních mechanismů, s jejichž pomocí mohli ve své podstatě ovládat veškeré dění v hudební oblasti československé kultury. Musíme si však uvědomit, že do toho, jakým způsobem byly všechny námi výše zmíněné mechanismy uplatňovány, se velmi výrazně promítlo, již v jedné z předchozích kapitol zmíněné, pražské jaro 1968.

⁴⁵ Vyhláška č. 109/1981 Sb. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky, kterou se mění a doplňuje vyhláška č. 112/1960 Sb., o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků [online]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1981-109.

⁴⁶ Vyhláška č. 90/1970 Sb. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky o úpravě odměn za některé druhy umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr [online]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1970-90.

Celospolečenské uvolnění v této době z velké části zformalizovalo kontrolní procesy a tím de facto popustilo uzdu celé československé kultuře. V období po srpnu 1968 v tzv. normalizaci se představitelé komunistického režimu pokoušeli opět převzít otěže československé kultury pod svou kontrolu. Na to, do jaké míry se jim tento jejich cíl v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století dařilo naplňovat a jaké byly další nástroje kromě výše zmíněných zákonů a vyhlášek a již dříve zmíněného poučení z krizového vývoje a v neposlední řadě i to, jak se tyto a další kroky podepsaly na vztahu Porty a státní moci, bude předmětem další části této kapitoly.

3.3 Specifika vztahu tramského a folkového hnutí, Porty a státní moci

Zatím, co jsme na předchozích stránkách věnovali pozornost přeměně československé kultury po únoru 1948 a snažili se ve stručnosti nastínit její nejdůležitější etapy a principy včetně jejího legislativního rámce, je nyní naším prvořadým úkolem pokusit se v rámci této podkapitoly popsat specifika vztahu tramského a folkového hnutí, Porty a státní moci.

Na začátku našeho líčení se opět musíme vrátit do období první republiky, kdy jak už jsme v předchozí kapitole napsali, nejen že tramping jakožto jeden z nejsilnějších inspiračních zdrojů Porty prožíval svá zlatá léta, ale v průběhu dvacátých a třicátých let 20. století se také poprvé ve své krátké historii, a nutno podotknout, že nikoliv naposled, musel potýkat se státní mocí. A co že je na tomto prvním střetnutí trampingu se státní mocí při naší snaze popsat fenomén jménem Porta tak zajímavé? Je to právě přístup komunistické strany k samotnému tramskému hnutí. Zatímco v období první republiky, ponejvíce na přelomu 20. a 30. let, byl pro mnohé sympatizanty a přívržence komunistů tramping platformou pro prosazování jejich politických názorů, jak to ostatně popsal ve své diplomové práci Vojtěch Urbánek, který k této otázce napsal:

„V této době se také tramping poprvé dostává do kontaktu s politickou scénou. Popularita hnutí neunikla komunistům, národním socialistům, ani fašistům. Největší úspěch slavili komunisté, kteří v časopise Rudý večerník vydávali rubriku Z údolí a osad. Tramping se rozštěpil na dvě hlavní větve – politickou (časopis Tramp) a nepolitickou (Naše osady, Unie tramských osad).“⁴⁷

Na tomto místě je třeba poznamenat, že nejvíce viditelným výrazem politických ambicí trampingu bylo takzvané Českobudějovické svolání z roku 1931, jehož signatáři označovali

⁴⁷ URBÁNEK, Vojtěch. *K některým otázkám trampingu v perspektivě sociologie*. s. 37.

tramping za nové sociální hnutí a ve výše zmíněném dokumentu vytyčili také jeho hlavní zásady. Toto naše tvrzení je velmi dobře doložitelné níže uvedenou citací z knihy *Co je to tramping*, která vyšla na počátku 30. let minulého století.

„...z trampingu roste sociální hnutí pracující mládeže dělnických a středních vrstev, hnutí vyvolané a hnané nynějšími společenskými poměry. To je odpověď, kterou jsme si dali na tuto otázku na všech trampských slezinách v Československu, odpověď, stojící na prvním místě našeho, t. zv. Českobudějovického programu.“⁴⁸

Českobudějovický program byl reakcí trampského hnutí na nechvalně proslulou vyhlášku č. 180236 vydanou Zemským presidentem Hugo Kubátem v dubnu 1931, která obsahovala následující ustanovení:

„...zakazují při campingu a trampingu: Všeliké nepřístojné jednání nebo chování na místech veřejných, nebo veřejně přístupných, kterým se ruší neb ohrožuje veřejný pořádek, klid, bezpečnost, dobrý mrav nebo slušnost nebo se vzbuzuje veřejné pohoršení zejména:

společné táboření osob různého pohlaví v přírodě i ve stanech, chatách a srubech – vyjímaje táboření rodinné -, pobíhání v nedostatečném úboru zvláště v úboru koupacím mimo obvod vykázaných koupališť, zpívání popěvek obsahujícího nemravného, ...Přestupky této vyhlášky, jejíž účinnost počíná dnem vyhlášení, trestati budou – bez újmy soudního stíhání – politické úřady I. stolice tresty na penězích od 10 Kč do 5000 Kč nebo na svobodě od 12 hodin do 14 dnů.“⁴⁹

Trampové se se zmíněnou vyhláškou vypořádali po svém, a to sice trampskou písní *Zakazuje se*, jejímiž autory byli E. Starý a J. Chlumecký.

Pro ilustraci uvádíme část textu písně.

1)

„Stavět stany v hustém lese - ||zakazuje ||se.

Na pad'oury házet hroudy - ||zakazuje se.

chodit vedle cestiček, ||v lese pálit ohníček,

||toho strážte se - ||to zakazuje ||se.

2)

Jet na černo do Bránika - zakazuje se.

Při potlachu hráti cvika - zakazuje se.

⁴⁸ *Co je to tramping.*

⁴⁹ *Vyhláška ze dne 9. dubna 1931 č. 180236 ia 1931, 16-7500/16 ai 1930 [online]. Dostupné z: www.bohousek.cz.*

*zpívat trampské písničky, do chat vodit paničky,
toho strážte se - to zakazuje se.*⁵⁰

Předešlými řádky se nám snad podařilo dostatečně ilustrovat postoj prvorepublikové státní moci a také tehdejší postoj komunistů k trampingu. Můžeme s naprosto klidným svědomím říci, že se přístup komunistické strany k trampingu velmi nápadně podobá přístupu, který zaujímala k jazzu, a to jak za první republiky, tak po únoru 1948.

Vzpomeňme, s jakým nadšením a entuziasmem líčil vztah své generace k jazzu ve svých pamětech Vítězslav Nezval a také na to, jak velký problém pro komunistickou stranu představoval jazz poté, co se chopila moci.

Vztah komunistů k trampingu se proměnil rychle a radikálně. Tento postoj dokumentuje Vojtěch Urbánek ve své diplomové práci následovně:

*„...tramping narazil hned po únoru 1948 (...) ale vědomých brutálních zásahů proti trampskému hnutí byly stovky, spíš ale tisíce. Byl to ucelený program násilí a zastrasování. Podle některých zdrojů se vládnoucí režim a jeho tajné služby obávaly trampů pro jejich schopnost přežít a volného pohybu v přírodě, pro jejich údajnou organizovanost, vysoký stupeň vycvičenosti a značnou schopnost mobility.“*⁵¹

Trampové se s represemi ze strany tehdejší státní moci i v tomto období vypořádali se zarputilostí sobě vlastní, kupříkladu vyšitím takzvaných 7 N, „... které si zvláště děvčata vyšívala na své muklovské kapesníčky“,⁵² jejichž cílem bylo vyjádřit následující zásadu: „*Nás Nemůže Nikde Nikdy Nikdo Ničím Naštvať!*“⁵³ a stejně jako v případě takzvané Kubátovy vyhlášky, tak i v tomto případě se trampové s nastalou situací snažili vyrovnat pomocí písně. Tak vznikla přímo v tísnivé atmosféře pankráckých cel píseň Šáteček, jejím autorem je trampský bard Jindra Hartl. V dostatečně výmluvném textu se odráží touha po svobodném životě bez přetvářek a lží.

Šáteček

„Už se tvůj šáteček v dáli ztrácí, smutek v duši mám.

Já se pro tě v cele na Pankráci asi ustejskám.

A to proto jen, že jsem svou zem měl tak rád - dělí nás ostatný drát.

⁵⁰ *Zakazuje se* [online]. Dostupné z: nc-zpevnik.wz.cz/387_zakazuje_se.html.

⁵¹ URBÁNEK, Vojtěch. *K některým otázkám trampingu v perspektivě sociologie*. s. 17.

⁵² *Slánské listy, Rogloviný* [online]. Dostupné z: slanskelisty.cz/sl/publicistika/130410rogloviný.php.

⁵³ *Tamtéž*.

*Chtěl jsem s tebou jít od oltáře, zdravé děti mít.
Místo toho musím v potu tváře na bolšány dřít.
A to proto jen, že jsem svou zem měl tak rád - dělí nás ostnatý drát.
Nad Kladnem už bledne rudá záře jak má naděje.
Nepůjdu však světem s puncem lháře – což podstatné je.
A to proto jen, že jsem svou zem měl tak rád - dělí nás ostnatý drát.
Není vhodné mít svůj vlastní názor, jsou s tím potíže.
Tím pádem mě státní prokurátor šoupnul za mříž.
A to proto jen, že jsem svou zem měl tak rád - dělí nás ostnatý drát.“⁵⁴*

V průběhu 60. let 20. století prožíval tramping, jak už jsme napsali, svou renesanci, jejímž dokladem byl mezi jinými také vznik Porty. My však starost o zmíněnou renesanci trampingu přenecháme jiným badatelům, a to proto, že tramping není hlavním objektem našeho badatelského zájmu. Na místo toho zaměříme svou pozornost na dvě konkrétní události z období takzvané normalizace spjaté jak s trampingu, tak s Portou. Obě události, o kterých bude řeč, podle našeho názoru docela dobře ilustrují specifičnost vztahu Porty a tehdejší státní moci.

První z obou událostí se odehrála na Portě v Českém Krumlově v roce 1973, tedy na počátku normalizace, kdy komunistický režim po období uvolnění 60. let začal opětovně utahovat šrouby. Přesto se ve zmíněném roce stalo, že v autorské soutěži Porty zvítězila tramská brněnská kapela Příboj s písní Ontario. V písni se otevřeně hovoří o emigraci, jak je patrné z jejího textu. Zbývá dodat, že vítězství Příboje je o to překvapivější, že skupina při interpretaci svých písní vycházela z tradičního pojetí tramské písně, ostatně jako většina tramských kapel z Brna a okolí.

Ontario

*1: „Dostal jsem psaní z Ontaria
z té dálky dejchne poezie
otvírám list, však mezi řádky
je skryta nostalgie
2: Že prej má prachů jak nóbl pán*

⁵⁴ *Slánské listy, Rogloviny. Šáteček za ostnatými dráty* [online]. Dostupné z: <http://www.slanskelisty.cz/sl/publicistika/130410rogloviny.php>.

knihovnu plnou Hemingwaye

a novej vůz a taky nuda

klepe mu na věřeje

R: Odešli mnozí a jejich smích v campech už nezazní

toulavej vítr v strunách jim hrál možná song poslední

3: Dostal jsem psaní z Ontaria

píše mi přítel z emigrace

pošli mi, prosím, vzpomínek pár

sem do mý nový štace

4: Srdce prý nechal malinkej kus

ležet u cesty tu neděli

kde jsme se slečnou romantikou

na trávě dováděli

5: A tak jsem poslal do zámoří

pár stručnejch vět a komplimentů

že srdce v trávě dávno není

jen trocha sentimentu

6: Dostal jsem psaní z Ontária

z té dálky dejchne nostalgie.⁵⁵

Druhá událost, o které se zde chceme zmínit, souvisí s reakcí členů tramského hnutí na perzekuce ze strany státní moci vůči nim, které probíhaly v sedmdesátých letech minulého století. Vyvrcholením perzekucí se stala takzvaná „Velká dynamitová show“ z 20. ledna 1977. Jednalo se o akci StB, v jejímž průběhu došlo za pomoci výbušnin ke zničení starých tramských brdských osad. Tato událost se stala impulsem pro některé členy takzvané „brdské smečky“ k podepsání základního dokumentu Charty 77.

Reakce trampů na zmíněné perzekuce byla vtělena do výzvy s názvem Všem kamarádům – trampům a tulákům, jež spatřila světlo světa před finále Porty 1979. V dokumentu se autoři ohrazovali proti totalitnímu systému včetně omezování ve volném pohybu, represím a zastrahování osob. Tvůrci si zde kladli otázku:

⁵⁵ *Ontário - Staněk Vladimír/ROLF* [online]. Dostupné z: www.velkyzpevnik.cz/stanek-vladimir-rolf/ontario.

„Kam ale budeme ustupovat příště? Máme mnoho přátel mezi lesníky a vždy rádi přiložíme ruku k dílu při lesní brigádě. A přesto pokuta stihá pokutu, mnohdy jen proto, že se nebojíme jezdit ven. Co je to ale proti hrozbě, že Brdy se mají stát vojenským pásmem a Plešivec je dokonce už omotáván ostnatým drátem?“⁵⁶

Čtrnáct signatářů výzvy, která byla napsána na psacím stroji a rozmnožena pomocí kopíráků, vyzývalo kamarády, trampy a tuláky k tichému protestu slovy:

„Je nejvyšší čas ukázat naši sílu a jednotu. Zbrání ať se nám stane píseň! V červenci se bude konat v Olomouci Porta '79. Kamarádi z celé republiky, přijďte!“⁵⁷

Ještě než se podíváme, jaká byla reakce ze strany státní moci na tuto výzvu, musíme se zmínit o tom, že tato takzvaná „Velká dynamitová show“ měla svou odezvu také na hudebním poli. Jan Nedvěd spolu s Brontosaury zazpívali v pražské Malostranské besedě píseň „Brdskej kemp“. Poslední sloka mluví sama za sebe a je více než výmluvná:

Brdskej kemp

1. *„Každej má tichej kout, kam chodívá,*

když toulavý boty z kůže vyloví,

každej má tichej kout, co zakrývá

smutek, pláč a kupu hloupejch starostí,

starej vak si vezme pak, odřený džíny,

neslyší, míří sám jenom tam,

...

je to fajn, takhle se toulat bílým dnem.

2. *To se stává, že nákej vlak, že nechytíš,*

...však mně se zdá, ...

že všechny vlaky, co kolem jedou, ujíždí,

...

na prázdným nádraží jen málokdo by se smál,

... tenkrát nastal už čas,

kdy pobořil tenhleten svět i kousek z nás.

3. *I já měl kout, kde každej volnej čas jsem pobyl,*

měl jméno snad, ...

⁵⁶ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

⁵⁷ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

*měl tisíc krás a tisíc kouzel...
však jenom pro ty, co mu říkali „Brdskej kemp“,
jednou zrána zmizel náhle, co naděláš,
někdo má rád, někdo nemá, vždyť to znáš,
život běží, jenom pozor, tenkrát nastal už čas,
[: kdy pobořil tenhle ten svět i kousek z nás. :]“⁵⁸*

Státní orgány reagovaly na výše zmíněnou výzvu dvojím způsobem. Zaprvé – její autoři byli předvoláni k výslechu na Státní bezpečnost. Zadruhé – další ročník Porty se již v Olomouci uskutečnit nemohl, přesto že tam byl plánován a festival se těšil přízní tamního obyvatelstva. Velmi pozitivně se o tomto festivalu psalo v deníku Stráž lidu a v týdeníku Mladý svět v rubrice Táborový oheň.

„Je to velmi pěkné a také chvályhodné, když se mladí lidé sbližují tímto způsobem. Jezdí a chodí na společné výlety, hrají a zpívají společně hezké písničky – jako ty, které právě slyším. Doporučovala bych, aby co nejvíce mládeže v tom našlo zálibení. Oblečení máte slušné, pohodlné jako do přírody, žádné výstřelky, jak se říká, aby budilo pohoršení. Také jsem si všimla, že nemáte mezi sebou žádné nevkusné vlasatce, což svědčí o vaší inteligenci neb jak se říká o mladých chlapcích s dlouhými vlasy — dlouhé vlasy, krátký rozum. Přijímejte do svého kruhu nadále stejně uvědomělé, jako jste sami, aby byla vaše pověst stále pěkná. A přeji vám hodně zdaru a pochopení u starších občanů, kam přijedete. Mějte stále za své heslo „Zpěvem k srdci, srdcem k vlasti. Těším se opět na naše shledání v Olomouci ve Smetanových sadech. (Z dopisu Květoslavy Tomáškové, olomoucké občanky, která docházela do trampské „rezervace“ ve Smetanových sadech v době Porty).“⁵⁹

Dokladem toho, že se Porta z hanácké metropole musela stěhovat především z důvodu reakce na zmíněnou Výzvu, je patrné z příspěvku s názvem Brána i cesta, který byl uveřejněn v týdeníku Mladý svět.

„Nejjednodušší odpověď vypadá zjednodušeně, ale po letech práce kolem Porty (včetně mnoha rozhovorů s odpovědnými lidmi) si ji tak dovolím formulovat, hlavním problémem „jsou lidi.“ Už ne muzikanti. Ti první si vybojovali svým vystupováním, písničkami i oblečením důvěru. Problémem, zůstávají diváci, posluchači, a to i navzdory skutečnosti, že s nimi při žádném finále Porty nebyly nejmenší problémy. Jenže jak se ukazuje, je v nás příliš silně zakořeněno to maloměstácké, šaty dělají člověka. A protože řada písniček z Porty zní od jara do zimy na

⁵⁸ *Brdskej kemp - FOLKtime* [online]. Dostupné z: www.velkyzpevnik.cz/brontosauri/brdskej-kemp.

⁵⁹ *Ozvěny Porty 79, Mladý svět: týdeník*. 1979, 21 (33).

horách, u vody, u táboráků – i na Portu je jezdí mladí lidé poslouchat oblečení tak, jako do přírody. A nikoliv jen jako, protože skutečně při Portě a na Portě táboří, spí ve stanech i pod širákem, kuchtí si pokrmy a k tomu všemu od rána do večera tonou v blaženosti, protože jsou od ráno do večera zabaleni do písniček a setkání s těmi, kteří jejich oblíbené písničky skládají a hrají”⁶⁰

Tento fakt bude ještě lépe viditelný, až v dalším průběhu naší diplomové práce vyličíme vztah komunistického režimů a folku, a podíváme se na to, jakým způsobem tento vztah ovlivňoval dění na Portě.

Vztah komunistického režimu a folku byl v mnoha ohledech stejný, ba možná ještě mnohem komplikovanější, než byl námi již dříve popsáný vztah komunistického režimu k trampingu. Určitým vodítkem, proč tomu tak bylo, nám mohou být slova muzikoložky Pavličikové, která v úvodu své diplomové práce uvedla, že:

„...v širším pojetí je možno posuzovat folk i jako komplexní sociálně kulturní fenomén. Existence i vývoj folku je totiž bezprostředně spjat s geografickými, etnickými, sociálními a kulturně politickými podmínkami, v nichž se vyskytuje a funguje.“⁶¹

K etablování folku jakožto svébytného hudebního žánru došlo v Československu, jak už jsme naznačili v první kapitole naší diplomové práce, v průběhu 60. let 20. století. Proto abychom mohli co možná nejlépe pochopit a popsat složitý vztah státní moci a folku v Československu v 70. a 80. letech minulého století, musíme se nyní zmínit o jednom momentu z historie folku, který velmi zásadním způsobem proměnil jeho dosavadní tvář a snad i funkci. Tento moment je spjat s osobností nám už dobře známého amerického písničkáře P. Seegera, s jehož jménem, jak píše Pavličiková ve své diplomové práci, je spojeno „rozšíření folkového hnutí o rozměr společenské a politické angažovanosti.“⁶²

Kdyby nedošlo k výše zmíněnému rozšíření, patrně by se folk dle našeho mínění nikdy nestal oním specifickým hudebním žánrem, který doprovázel a reagoval na celou řadu historických událostí a společenských jevů. A to proto, že bez tohoto rozšíření by folk nepřekročil rámec své původní anglosaské definice, kde odvozené pojmy od slova folk = lid, folk music a folk song jsou označením pro lidovou hudbu a lidovou píseň.

⁶⁰ *Porta je brána i cesta, Mladý svět: týdeník. 1980. 22 (33).*

⁶¹ PAVLIČIKOVÁ, Helena. *Český folk-fenomén hudební i sociální.* s. 5.

⁶² *Tamtéž.*

3.3.1 Rekvalifikace

Komunistický režim v Československu si počal uvědomovat „společenskou nebezpečnost“ folku pro sebe sama na počátku sedmdesátých let minulého století, tedy s nástupem již dříve zmíněného procesu normalizace. Není proto divu, že se také interpreti tohoto hudebního žánru stali obětmi takzvaných rekvalifikací. Takzvané rekvalifikace byly jen dalším z celé řady nařízení, o kterých jsme blíže pojednali v předchozí podkapitole věnované legislativnímu rámci přeměny československé kultury, který měl napomoci československým komunistům dostat plně pod svou kontrolu celou hudební oblast. Z tohoto důvodu se rekvalifikační zkoušky vztahovaly také na oblast lidových hudebníků, což jak již víme z předchozího popisu byla oblast, v rámci níž se pohybovala většina folkových muzikantů.

Uvedené rekvalifikace měly za úkol – „*Pod záminkou, že tolik hudebníků země ani nepotřebuje, a je lepší upřednostnit kvalitu před kvantitou, mělo rekvalifikacemi dojít k snížení jejich počtu – což by následně samozřejmě vedlo k jejich snazší kontrole*“,⁶³ jak o tom píše Veronika Stehlíková ve své diplomové práci *Zakázali hrát a zakázali zpívat*.

Kromě popsaného cíle měly rekvalifikace také svůj ideologický cíl, jak je patrné z následujících slov:

„Umělec vhodný pro normalizovanou společnost tak měl splňovat následující definici: „Profesionální činnost v oblasti zábavní hudby, koncertní a estrádní mohou vykonávat jen odborně kvalifikovaní výkonní umělci, kteří i občansky a morálně jsou s to důstojně reprezentovat naši kulturu. Proto se všichni tito umělci podrobují kvalifikačním zkouškám, na jejichž základě se jim uděluje kvalifikační osvědčení.“⁶⁴

Ony rekvalifikace byly odstartovány na základě pokynu ministerstva kultury ČSR z 5. 7. 1972 ministerstvo kultury vydalo 15. 10. 1973 metodický pokyn č. j. 15 550/73/2, který konkrétně upravoval podobu rekvalifikačních zkoušek. Samotné zkoušky probíhaly mezi lety 1974 až 1975. Zbývá nám tedy odpovědět na otázku, kdo mohl vydávat výše zmíněné osvědčení a rozhodovat tak o tom, zdali ten či onen interpret je způsobilý vykonávat své povolání. Rekvalifikační zkouška měla tři důležité body.

⁶³ STEHLÍKOVÁ, Veronika. *Zakázali hrát a zakázali zpívat, Střetávání normalizačního režimu a československé folkové scény*. s.28.

⁶⁴ *Tamtéž*. s. 36.

Prvním bodem byla písemná práce, kde interpreti prokazovali znalosti z hudební teorie. Druhým bodem byl pohovor věnovaný otázkám společenského a uměleckého významu oboru. Třetí, praktickou část rekvalifikačních zkoušek tvořily takzvané přehrávky, jejíž součástí bylo předvedení muzikantských dovedností jednotlivých interpretů. Umělci, hlásící se k rekvalifikačním zkouškám, museli k přihlášce dokládat také svůj kádrový dotazník.

Účast na rekvalifikačních zkouškách byla pro všechny umělce povinná a nebylo možné ji žádným způsobem obejít, jestliže se totiž pozvaný umělec k této zkoušce nedostavil, byla mu rekvalifikace automaticky odejmuta. Pro takového umělce to znamenalo, že v podstatě nemohl veřejně vystupovat. To byl například případ písničkáře Jaroslava Hutky.

Samotný průběh rekvalifikace měla vždy na starost rekvalifikační komise, která měla nejméně tři členy, přičemž předsedu a místopředsedu komise musel vždy schválit příslušný Krajský národní výbor. V případě Pragokonzertu dokonce ministerstvo kultury ČSR. Z důvodu zaručení jednotnosti zkoušek byl k těmto zkouškám vyslán Pragokonzertem jejich zástupce, jenž měl funkci metodického poradce. Konkrétní termín rekvalifikačních zkoušek vypisoval vždy ředitel dané umělecké agentury.

Pozvánku k rekvalifikačním zkouškám během roku 1974 obdrželo celkem 6 475 interpretů, z toho rekvalifikaci posléze získalo pouze 3 450⁶⁵, což bylo 53 % z celkového počtu. Z uvedených dat je jasně patrné, že se komunistickému režimu podařilo naplnit jeden ze základních cílů, který si před začátkem rekvalifikací vytyčil, a to sice snížit počet umělců tak, aby se dali lépe kontrolovat. K těmto účelům získaly umělecké agentury celou řadu nových a nesmírně užitečných materiálů. Každý interpret měl u agentury vlastní obálku, ve které byly uloženy všechny jeho materiály, což této agentuře umožňovalo mít dokonalou evidenci umělců, které zastupovala. O průběhu rekvalifikací se vždy vedl protokol, který se záhy po jejich skončení odesílal nadřízeným orgánům. Obecně lze říct, že se rekvalifikace ukázaly jako velmi účinný nástroj, což byl také důvod, proč byly několikrát opakovány, i když už nikdy neměly takovou intenzitu jako na počátku sedmdesátých let minulého století. Než úplně opustíme téma rekvalifikací, měli bychom ještě zmínit pár důležitých okolností. Zaprvé se musíme zmínit o tom, jakými způsoby bylo nejčastěji zdůvodňováno neudělení rekvalifikace. Nejčastějším zdůvodněním byla nedostatečná dovednost hry na daný hudební nástroj. Naopak politické důvody v oficiálním zdůvodnění neudělení rekvalifikace nikdy nenajdeme. V dostupných pramenech se nenachází žádný důkaz o existenci jakýchkoliv kvót na počty umělců, kteří mohli

⁶⁵ STEHLÍKOVÁ, Veronika. *Zakázali hrát a zakázali zpívat, Střetávání normalizačního režimu a československé folkové scény.*

rekvalifikacemi úspěšně projít. Nakonec se musíme zmínit o existenci vnitřního předpisu, který nesl název Zákaz umělecké činnosti. Toto ustanovení mohla velmi jednoduše každá umělecká agentura implementovat do svých vnitřních předpisů, a to proto, že jej, jak píše Veronika Stehlíková,⁶⁶ vyhlášoval vždy vedoucí umělecké agentury. Zmiňovaný předpis neměl žádnou oporu v žádném zákonném ustanovení, přesto byl uměleckými agenturami využíván a dotkl se také vystupujících na Portě, jak si ještě ukážeme.

3.3.2 Folk a jeho aktéři v boji s režimem

Rekvalifikace sice byly účinným nástrojem, ale představitelé komunistického režimu neváhali v případě folku a především aktérů s ním spojených zajít ještě mnohem dál. Nutno podotknout, že v případě zásahu proti takzvaným folkařům nemohl komunistický režim využít svůj oblíbený a již prověřený nástroj v podobě mediální kampaně, tak jak jsme toho byli svědky u jazzu či rokenrolu. Zdůvodnění toho, proč nemohla být mediální kampaň proti folku a jeho aktérům využita, je v zásadě velmi prosté. V tomto bodě můžeme společně s ostatními autory, kteří se věnovali problematice folku konstatovat, že oním důvodem bylo osazenstvo folkových koncertů, které se z převážné většiny rekrutovalo z řad vysokoškolských studentů, tedy ze zástupců inteligence. Státní moc proto musela při vypořádávání se s folkaři v druhé polovině sedmdesátých let minulého století využít své další osvědčené nástroje.

Účinnost těchto nástrojů na sobě pocítili, v této nejtvrděší etapě vzájemného vztahu folku a moci, nejvíce členové nám již dobře známého folkového sdružení Šafrán. Na adresu jeho členů je možno uvést, že pro komunistický režim byli velmi zdatným soupeřem. Dle výpovědí některých členů zmiňovaného sdružení bylo postupně se měnící společenské klima na počátku normalizace jedním z hlavních důvodů, který je vedl (v roce 1972) k jeho vzniku.

Autorství názvu Šafrán je připisováno zpěvačce Zuzaně Michnové. Můžeme říci, že folkové sdružení Šafrán po svém vzniku slušně rozkvétalo, o čemž svědčí články uveřejněné v hudebním měsíčníku *Melodie*⁶⁷ a také fakt, že se jeho členové snažili sdružení neustále rozšiřovat. Za tímto účelem vypisovali soutěž O ptáka Noha, kde jedním z laureátů byl brněnský písničkář Slávek Janoušek, který se později v průběhu osmdesátých let 20. století stal jednou z písničkářských hvězd námi sledovaného festivalu Porta.

⁶⁶ STEHLÍKOVÁ, Veronika. *Zakázali hrát a zakázali zpívat, Střetávání normalizačního režimu a československé folkové scény*. s.38.

⁶⁷ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 121.

K zásadnímu zlomu v životě folkového sdružení Šafrán došlo na počátku druhé poloviny sedmdesátých let 20. století, kdy se významné osobnosti Šafránu dostaly do hledáčku Státní bezpečnosti. Zakládající člen Šafránu písničkář Jaroslav Hutka na besedě s názvem Šafrán v krásných dobách folku⁶⁸, konané 17. 12. 2018 v prostorách Knihovny Václava Havla v Praze, k tomu poznamenal, že v jeho konkrétním případě se tak stalo v souvislosti s jeho vystoupením v Loutkovém divadle v Chocni. Podle jeho vlastních slov se v jeho spisu, který na jeho osobu vedla Státní bezpečnost pod krycím jménem Zpěvák, nachází popis, jak Státní bezpečnost informace o choceňském vystoupení získala. Dle písničkářova líčení k tomu došlo tak, že se příslušný spolupracovník StB skryl již v průběhu odpoledne mezi loutkami, kde posléze strávil celý koncert, poté si ještě opatřil jeho nahrávku a druhý den ráno podal hlášení na příslušné služebně Státní bezpečnosti.

Když jsme v úvodu této podkapitoly hovořili o tom, že státní moc proti členům Šafránu využívala různé prostředky, je nutné se zmínit, že i členové sdružení Šafrán vyvinuli v průběhu času celou řadu rozličných strategií, s jejichž pomocí se snažili čelit sílicímu tlaku ze strany státní moci, a pokračovat tak ve své dosavadní činnosti.

Základem pro členy folkového sdružení Šafrán bylo vytvoření spřátelených sítí divadel a kulturních prostor, kde by se mohly odehrávat v relativním bezpečí jejich koncerty. Do zmíněné sítě patřila například divadla v Praze, a to Ateliér nebo divadlo v Nerudově ulici. Dále sem také patřily prostory jako Baráčnická rychta či Malostranská beseda. K tomuto výčtu musíme přidat i celou řadu vysokoškolských studentských klubů, které byly povětšinou pod patronací SSM. Na jejich „podezřelé“ aktivity upozorňovali také posluchači vysoké školy SNB, kteří ve svých diplomových pracích v souvislosti s daným tématem používali následujících formulací:

„Jedním z negativních projevů přímo v činnosti SSM je skutečnost, že řada funkcionářů místních skupin SSM se nechává ovlivňovat některými negativními elementy k tomu, že jim pod hlavičkou SSM umožňuje pořádání různých tzv. zábavných akcí. (...) Na těchto „koncertech“ v mnoha případech dochází k nevhodnému vystupování jak ze strany účinkujících, tak ze strany publika. (...) Dochází na nich k nekontrolovatelné koncentraci různých závadových osob, např. „HIPPIES“, které potom ovlivňují celkový program a zaměření. Rozborem poznatků v této oblasti bylo potvrzeno, že v některých případech se k pořádání těchto akcí propůjčili

⁶⁸ Šafrán v krásných dobách folku [online]. Dostupné z: [youtube.com/watch?v=hWuozI4boTY](https://www.youtube.com/watch?v=hWuozI4boTY).

funkcionáři SSM, kteří se tak stali garanty této činnosti. Někdy přímo funkcionáři SSM zneužívají svého postavení k protisocialistické činnosti.“⁶⁹

Výbornou strategií se ukázalo být samotné fungování Šafránu, ačkoli se o něm hovoří vždy jako o sdružení, dá se říci, že formálně toto sdružení vlastně nikdy neexistovalo. A to proto, že nebylo nikde registrováno a jeho členové neplatili žádné členské příspěvky a nevlastnili žádnou členskou legitimaci, kterou by se mohli prokázat.⁷⁰ Zmíněný fakt tak do značné míry komplikoval případný zásah proti tomuto sdružení ze strany státních orgánů. Dá se také říci, že jednou z nejúčinnějších strategií byla ta, podle které se vystoupení členů Šafránu konala vždy jeden konkrétní den v týdnu, například v úterý. Tento fakt usnadňoval členům Šafránu propagaci jejich vystoupení, neboť díky tomu, že se koncerty konaly vždy určitý den v týdnu, mohla propagace těchto akcí probíhat pomocí takzvané „šeptandy“, to jest ústním sdělením. Příslušnost k folkovému sdružení Šafrán pomáhala mnohdy písničkářům vyřešit problém s chybějící rekvalifikací. V případě, když některý z členů Šafránu momentálně neměl kvalifikaci a nemohl tak samostatně vystupovat a dostat tak za své vystoupení honorář, vystoupil na koncertě jako host dalšího člena, který příslušné oprávnění vlastnil a také se s ním podělil o část získaného výtěžku. Z výše uvedeného důvodu se v počátečních dobách existence Šafránu psaly smlouvy na jméno recitátora a konferenciéra Miroslava Kovářika.

Kromě již zmíněných strategií měli členové šafránu ještě mnohé další. Například již několikrát zmíněný Jaroslav Hutka velmi úspěšně využíval taktiku, kterou bylo možné vysledovat během osmdesátých let 20. století u celé řady folkových kapel, které se objevovaly na portovním jevišti. Namátkou zde můžeme uvést například jihočeské Minnesengry, Nezmarmy, Spirituál kvintet a podobně. Onou taktikou bylo uchýlení se k lidové písni, a to ať už se jednalo o lidové písně domácího původu či americké tradicionály.

O tom, že výše zmíněná taktika byla úspěšná také v případě Jaroslava Hutky, svědčí dvě jeho supraphonská alba vydaná v průběhu sedmdesátých let minulého století a skládající se z písní pocházejících ze sbírek Františka Sušila.

Všechny výše zmíněné strategie, jak už jsme řekli, komplikovaly zásah Státní bezpečnosti proti Šafránu jako celku, a proto nebylo možné zformovat jeden velký soudní proces, jako tomu bylo v případě kapel – Plastic people of the Universe a DG 307, i když to původně plánovala. Státní bezpečnosti se nicméně podařilo soustavným tlakem na jednotlivé členy Šafránu přimět

⁶⁹ STEHLÍKOVÁ, Veronika. *Zakázali hrát a zakázali zpívat, Střetávání normalizačního režimu a československé folkové scény*. s. 35.

⁷⁰ *Šafrán v krásných dobách folku* [online]. Dostupné z: [youtube.com/watch?v=hWuozI4boTY](https://www.youtube.com/watch?v=hWuozI4boTY).

významnou část jeho členů k odchodu ze země. V historii Šafránu lze vypočítat také jeden zajímavý aspekt. Jedná se o určitou rivalitu mezi slovenskou a českou částí StB. Tato rivalita se projevila např. v souvislosti s účastí Jaroslava Hutky na festivalu ve slovenském Pezinku během léta 1977. Poté, co byli slovenští příslušníci Státní bezpečnosti požádáni svými českými kolegy o součinnost, dostalo se jim z jejich strany na tehdejší dobu následující velmi překvapivé odpovědi:

„V zmysle Vášho dožiadania bolo zistené, že Jaroslav HUTKA, nar. 21.4.1947 v Olomouci, slobodný umelec, bytom Praha II., Neklamova 30, vystupoval v Pezinku /Atlas klub/ dňa 3.3.1977 od 19.00 hod svojim dvojhodinovým programom nazvaným „OBROZENECKÉ INSPIRACE“ na pozvanie referenta záujmovo umeleckej činnosti BORIŠA Pavla, študenta SVŠT Bratislava. MO SZM v Pezinku za vystúpenie mu vyplatila honorár 388,- Kčs. Cestou dôvernickej siete bolo ďalej zistené, že HUTKA spieval pesničky s ľudovým námetom a balady. V repertoári mal tieto piesne:

1/ Posílám tú

2/ Tak má milá

3/ Tkanička

4/ Lžička

5/ Stůj bříza zelená /LP/

6/ Káva synek, káva vráta /LP/

7/ Vandrovali hudci /LP/

8/ Slunečnice

9/ Pravdepodobné vzdálenosti

10/ Co je nejkrásnější.

Tri platne má HUTKA vydané ako LP vydavateľstvom OPUS cez združenie spevákov ŠAFRÁN v Prahe.

Organizácia SZM v Pezinku bude dňa 9.7.1977 poriadat' koncert mladosti, kde sú okrem iných pozvaní nasledovní interpreti:

- HUTKA Jaroslav zo skupiny folk ŠAFRÁN Praha,

- MERTA Vladimír, folk Praha /vystupoval tu vo februári 1977/

- LUTKA Petr, folk ŠAFRÁN Praha,

- TŘEŠŇÁK Vlasta, folk ŠAFRÁN Praha.

Poznatky ŠtB charakteru zistené neboli...⁷¹

Citovaný dopis velmi jasně dokumentuje, že i v jednotlivých strukturách moci docházelo ke střetům, které mnohdy vedly k nejednotnosti postupu a k oslabení jejího celkového vlivu. Příklad folkového sdružení Šafrán ukazuje ještě jeden zajímavý moment, a to sice ten, že právě přístup jednotlivých složek státní moci byl jedním z hlavních faktorů, který zapříčinil postupné sblížení Šafránu s prostředím a osobnostmi disentu a takzvané druhé kultury. Jedno takové setkání, na kterém došlo ke sblížení členů Šafránu s osobnostmi disentu se odehrálo na horské chatě v Krkonoších, kde tehdy působila ve funkci správcové jediná žena v řadách folkového sdružení Šafrán – Dagmar Andrtová Voňková, a ta na rozloučenou se zmíněnou horskou chatkou pozvala své přátele a jeden z nich Jaroslav Hutka přivedl na toto setkání Václava Havla. Sama Dagmar Voňková si z prvního setkání s budoucím prezidentem pamatuje pouze na to, jak při jeho odpoledním exposé usnula a on byl tak laskavý, že ji nechal v klidu spát.

K folkovému sdružení Šafrán zbývá dodat ještě pár důležitých informací. Státní bezpečnost kromě již zmíněného písničkáře Jaroslava Hutky vedla spisy také na další členy tohoto sdružení, můžeme zde například uvést písničkáře Vladimíra Mertu, jehož spis měl krycí jméno Šafrán, nebo již zmíněnou Dagmar Andrtovou Voňkovou, která měla krycí jméno Kolínská. Mohli bychom v tomto výčtu zajisté pokračovat, na místo toho se však pokusíme definovat určité spojující články mezi folkovým sdružením Šafrán a festivalem Porta.

Prvním takovýmto spojovacím článkem, který nějakým způsobem pojil obě entity byla zcela nepochybně osobnost Miroslava Kovářika, dalším článkem byl již výše zmiňovaný písničkář Slávek Janoušek, který právě díky folkovému sdružení Šafrán odstartoval svou úspěšnou kariéru. Mezi spojující faktory můžeme také započítat i písničkáře Vladimíra Mertu, na jehož vystupování na festivalu Porta v osmdesátých letech minulého století se váže jedna z jeho četných potyček s tehdejšími režimem, o které budeme referovat později. Mezi tyto faktory musíme také zahrnout folk jako hudební žánr dominující oběma entitám.

Na závěr našeho rozboru o propojujících člancích mezi festivalem Porta a folkovým sdružením Šafrán můžeme uvést ještě jeden zajímavý fakt, a to sice ten, že na závěrečné Dvoraně Porty na počátku léta 1989, tedy ještě před listopadovými událostmi, zazněla v podání skupiny Roháči

⁷¹ HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. s. 124.

z Lokte píseň Jaroslava Hutky *Náměšť*⁷², která se později společně s *Modlitbou pro Martu* stala kultovní písní sametové revoluce.

Náměšť

Jaroslav Hutka

...

„Co je nejkrásnější

Usměvavé tváře

...

Co je nejpevnější

Ta člověčí víra

...

Co je nejpustější

Žít život bez lásky

....

Co je však největší

*Ta lidská svoboda*⁷³

3.3.3 Režim mění strategii

V průběhu předchozí podkapitoly jsme se zmínili o tom, že druhou polovinu sedmdesátých let minulého století lze označit za nejtvrdší etapu vzájemného vztahu folku a státní moci. Na následujících řádcích se přesvědčíme o tom, že komunistický režim v Československu během osmdesátých let 20. století pozměnil strategii, podle které zacházeli a chovali se jeho představitelé k reprezentantům pocházejícím z folku a příbuzných hudebních žánrů.

Zrcadlem, skrze které budeme nahlížet změnu oné strategie režimů uplatňovanou vůči folku a příbuzným hudebním žánrům, nám bude námi studovaný festival Porta. A to proto, že právě zmiňovaný festival Porta se objevuje v oficiálních dokumentech, a také mediálních výstupech, kterými je možno velmi jasně dokumentovat změnu smýšlení odpovědných představitelů režimů k akcím podobného typu.

⁷² *Píseň Náměšť* [online]. Dostupné z: [cs.wikipedia.org/wiki/Náměšť_\(píseň\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Náměšť_(píseň)).

⁷³ *Náměšť* [online]. Dostupné z: hutka.cz/new/html/texty2.html#náměšť.

Je důležité říct, že tato změna postojů reprezentantů státní moci byla dost možná jedním z nejdůležitějších z celé řady faktorů, který umožnil festivalu Porta stát se významným společenským fenoménem osmdesátých let 20. století v Československu. Je tedy správný čas podívat se blíže na to, jak vypadala ona změna přístupu komunistického režimu k folku, Portě a akcím podobného typu.

Na začátku našeho nazírání výše zmíněné změny přístupu komunistického režimu k těmto akcím bude nejlepší podívat se na to, jak danou změnu koncipovali odpovědní představitelé komunistického režimu v jeho oficiálních dokumentech. Za takový oficiální dokument lze dle našeho názoru považovat studii Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze nesoucí název Studie ke společenské zábavě, ačkoliv je studie datována rokem 1989, máme zato, že její autor ve svém textu, z něhož citujeme „...*Pro potřeby naší studie chápeme tento pojem v užším pojetí "moderní populární hudba", kde vedle hudby tzv. "středního proudu" takto klasifikujeme i rock se všemi jeho odnožemi, country, folk a trampskou píseň, hudbu ke snadnému poslechu a nově se šířící hudební projevy se silnými vazbami na módnost a aktuálnost /disco, rap, hip-hop, house music, acid, atd./*“⁷⁴ celkem dobře popsal změnu, která se na úrovni společnosti v průběhu osmdesátých let minulého století odehrávala. V našem konkrétním případě se týkala uplatňování a především vnímání folku a příbuzných hudebních žánrů a tím i námi sledované Porty.

Jak je patrné, autor studie zahrnul folk a country do škatulky moderní populární hudby. Tímto svým krokem v zásadě postavil interprety dvou zmíněných hudebních žánrů na roveň umělcům z tehdejší pop-music.

Autor studie dále píše, že: „*Vnímání a spotřeba MPH (Moderní Populární Hudba poznámka autora) se vyznačuje vysokou úrovní spontaneity a silným a bezprostředním zastoupením sociálních a psychických funkcí, symboly, včetně pozdravu, užíváním slangu atd./*“ dále se zde uvádí: „*je spotřeba v soukromí zcela mimo dosah metodického působení. Je proto třeba přijetím nových zákonných opatření v maximální možné míře podpořit aktivity, směřující k živému předvádění moderní populární hudby na veřejnosti.*“⁷⁵

Z našeho pohledu se nejzajímavější pasáž výše zmíněné studie nachází v oddíle nazvaném Konkrétní návrhy pro ústřední orgány státu, společenské organizace NF a další zainteresované instituce. Zde upozorňují, že moderní populární hudbu je nutné brát také jako ekonomickou základnu a že je:

⁷⁴ Národní archiv Praha (NAP), fond ÚKVC, karta 33, Studie ke společenské zábavě.

⁷⁵ Tamtéž.

„... nutné zbavit moderní populární hudbu stálého podezírání z ideologické infiltrace cizími zdroji. Tato hudba je taková, jací jsou její tvůrci; je tedy načase se přiznat, že stávající řízení tohoto fenoménu bylo nekvalifikované, tendenční a vyvolalo celou řadu dalších, obtížně odstranitelných problémů.“⁷⁶

Nevíme, jak tomu bylo v případě dalších hudebních žánrů zmíněných v textu citované studie, ale jak jsme již dříve naznačili, domníváme se, že v případě folku, country a příbuzných hudebních žánrů výše uvedená studie „více či méně“ jen dobíhala danou společenskou realitu osmdesátých let 20. století. Kdyby tomu totiž tak nebylo, nebylo by možné podle našeho mínění sledovat v uvedené době, zvláště pak v její druhé polovině, zvýšený zájem o zmíněné hudební žánry nejen ze strany gramofonových firem, ale také ze strany hromadných sdělovacích prostředků a tisku.

Dokladem tohoto našeho tvrzení mohou být kupříkladu následující televizní pořady z roku 1986:

1. Hudební aréna, pořad věnovaný moderní populární hudbě – country. V pořadu se objevili následující účinkující: P. Bobek a Groš, Newyjou, Poutníci, T. Linka a Kanafas, M. Tučný a Tučňáci. Pořadem provázel J. Vejvoda. Režie pořadu se ujal A. Rezek;
2. V tomtéž roce Československá televize natočila další vydání stejnojmenného televizního pořadu, které ale bylo věnováno tramské písni a stejně jako tomu již bylo v předchozím případě se na televizní obrazovce objevili interpreti, kteří získali své první umělecké ostruhy na festivalu Porta. V rámci uvedeného televizního pořadu měli svou televizní premiéru písně skupiny Hop-Trop „Nehrálo se o ceny“ a „Amazonka“. Kromě zmíněné skupiny Hop-Trop dále vystoupily kapely Červánek, Stopa Pardubice a Pacifik;
3. Rok 1986 by se možná dal označit v jistém ohledu za průlomový, tedy alespoň budeme-li mluvit o pozornosti, kterou Československá televize věnovala festivalu Porta, tramské písni, folku a country. V tomto roce Československá televize uvedla kromě dvou již výše uvedených vydání pořadu Hudební aréna také pořad Telegramiáda, zaměřený na country.

V tomto pořadu vystoupila skupina Rangers tehdy ještě pod názvem Plavci, což jsou jedni z prvních vítězů Porty;

⁷⁶ Národní archiv Praha (NAP), fond ÚKVČ, karta 33, Studie ke společenské zábavě.

4. Na zimu téhož roku věnovala tehdejší Československá televize speciální televizní pořad festivalu Porta se stejnojmenným názvem. Jednalo se o zvláštní vydání Televizního klubu mladých, které moderoval Jan Dobiáš, redaktor týdeníku Mladý svět a jeden z konferenciérů festivalu Porta. V rámci pořadu byly využity také záběry z celostátního finále Porty 1986.

K výše uvedenému výčtu televizních pořadů je nutné poznamenat ještě jednu zajímavou poznámku, a to sice tu, že zvýšený zájem o folk a country hudbu neunikl pozornosti autorů tehdejší pop music, což je možné dokumentovat písní Stanislava Hložka Lásko má adie, která je napsána v country stylu a objevila se na albu Hany Zagorové – Naše láska ztrácí L, vydaném v témže roce.

V neposlední řadě nemůžeme opomenout také počiny firmy Supraphon týkající se Porty, folku a country. Výše jmenovaná gramofonová firma totiž v roce 1986 vydala kromě již tradičního profilového alba Porty „Porta 86“ ještě další, tentokrát dokonce dvojalbum s názvem „20 let Porty“, které bylo sestaveno z autentických nahrávek z Porty pocházejících ze soukromého archivu jednoho z portovních zvukařů Petra Beneshe. Ke dvěma výše zmíněným vydavatelským počínům musíme ještě připočítat druhou dlouhohrající desku písničkáře Wabiho Daňka nesoucí název „Vítr“.

Nebyly to však pouze Československá televize a hudební vydavatelství Supraphon, ale také Československý rozhlas a v neposlední řadě tištěná média, která v průběhu osmdesátých let minulého století šířila věhlas Porty a s ní spojených hudebních žánrů do světa.

U tištěných médií bychom se rádi zastavili déle, neboť právě na jejich příkladě je dle našeho názoru nejvíce doložitelná snaha státní moci ovlivnit ideové smýšlení o námi sledovaném festivalu Porta. Denním tiskem, na jehož stránkách ponejvíce byla patrná ona snaha ovlivnit ideologické smýšlení o festivalu Porta, byl plzeňský deník Pravda, kde se v průběhu osmdesátých let 20. století v článcích o zmíněném festivalu objevovaly následující pasáže:

„Především ale zůstane Porta nejmasovější akcí v rámci umělecké činnosti mládeže. Přispěje k tomu, aby se dobré písničky dostaly z lesů a od ohniček přímo na pódium, bojovaly za mír, za uchování kulturních tradic, dobré mezilidské vztahy a zdravé životní prostředí.“⁷⁷

Z novinových článků publikovaných v tomto období je v plzeňské Pravdě možné také vysledovat jeden z tehdejších mediálních dobových rysů. Šlo o neutuchající optimismus, který

⁷⁷ *Porta klepe na dveře*. Pravda, 1986, 67 (128). Dostupné z: kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437.

z novinových článků o festivalu Porta přímo čísel, jak je velmi dobře patrné z následujících slov:

„Porta – , recitálu ale také množství přátelských setkání. 4 dny doslova nabitě a bylo z čeho vybírat....A celý týden zde pobývali chlapci a děvčata ze všech koutů naší vlasti. Program však neobsahoval jen zábavné a soutěžní vystoupení skupin, ale nabízel možnost přiložit ruku k dílu na brigádě v zoologické zahradě a při úklidu lochotínského amfiteátru.“⁷⁸

Ne všichni obyvatelé Plzně byli z návštěvníků festivalu Porta tak nadšení jako autor výše citovaného článku Alan Svoboda. Článek s názvem *Cudnosti by neuškodilo*, který otiskla plzeňská *Pravda*, je psán v jiném duchu.

„...Nejsem takovou moralistou, že bych odsuzovala sebemenší výkřik módy, ale zjevení, jaká byla vidět, byla ostudná. Dívky skoro nahé, v plavkách či kalhotkách vzoru bikiny, na hrudi úzký proužek látky, byly k vidění na plzeňských ulicích, v prodejnách, v tramvajích a autobusech. Právě, v té době jsme měli hosty ze Sovětského svazu, kteří se podívovali, jak je možné pohybovat se po městě jako na pláži u moře. U nich v kterémkoliv městě, zvláště v jeho centru, by si to mladí lidé nedovolili.

I když uvedené zjevy omlouvám, bylo vedro, mohly si to dovolit snad jedině v lochotínském areálu, nikoliv v plzeňských ulicích, které se hemžily cizinci.

B. P., Plzeň.“⁷⁹

Přes tyto negativní ohlasy, které se čas od času objevily v plzeňském denním tisku, byl festival Porta na konci osmdesátých let 20. století akcí, která svým společenským významem překračovala rámec běžného hudebního festivalu. O tomto mimo jiné svědčí také fakt, že na dění kolem festivalu participovala rovněž největší univerzita v zemi. Z univerzitních struktur vyšla myšlenka takzvaného Ekostanu, jehož prostřednictvím se organizátoři Porty snažili vnést do celospolečenské diskuze téma ekologie a životního prostředí.

„V neposlední řadě pak připravila komise tvorby a ochrany Životního prostředí ČSV SSM pražské Univerzity Karlovy některé brontosauři akce. V areálu výstaviště bude instalovaný takzvaný Ekostan, v něm se uskuteční promítání filmů s ekologickou tematikou, besedy s ochránci přírody, ankety i recesně zábavné pořady při Dnu vody, Dnu vzduchu, Dnu civilizace a Dnu ochrany přírody.“⁸⁰

⁷⁸ SVOBODA, Alan. Z porťáckého zákulisí. *Pravda*. 1986, **67** (159). Dostupné z: kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437.

⁷⁹ Cudnosti by neuškodilo. *Pravda*. 1987, **68** (157). Dostupné také z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437>

⁸⁰ SVOBODA, Miroslav. Porta již za dveřmi. *Pravda*. 1987, **68** (147). Dostupné z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437>.

Ačkoliv by se tedy mohlo zdát, že symbióza Porty a státní moci probíhala takřka bez problémů, přesto v jejich průběhu zněl kritický hlas, jenž vyšel přímo z řad portovního společenství a o kterém si povíme v následující stejnojmenné podkapitole.

3.3.4 Kritický hlas

Nositelem kritického hlasu, jenž komentoval dění na Portě v průběhu osmdesátých let 20. století se stal samizdatový časopis s názvem Poportýr, jehož editorem, redaktorem a vydavatelem zároveň byl Stanislav Houla Zárybnický.

Zmíněný fakt je o to zajímavější, že uvedený Stanislav Houla Zárybnický byl dlouholetým redaktorem oficiálního portovního zpravodaje Portýr. Tato skutečnost mu však ani přinejmenším nebránila v tom, aby se na stránkách svého Poportýra velmi kriticky vyjadřoval k dění kolem Porty, a to ať se jednalo o chování některých návštěvníků, portovní výsledky, či námi zmíněnou symbiózu festivalu Porta se státní mocí.

Čtenáři Poportýra se tak na jeho stránkách mohli dočíst o cenzurních zásazích do autorské soutěže Porty. S. Houla Zárybnický v rozhovoru s Honzou Nedvědem položil otázku, zda on některé své písně zasílá do autorské soutěže, odpověď byla velice překvapivá a to záporná, neboť mu prý již tři roky po sobě písničky vyřadili kvůli textu.⁸¹

A nebyla to jen autorská soutěž Porty, co si vzal Stanislav Houla Zárybnický ve svém samizdatovém časopise lidově řečeno na paškál. Terčem jeho kritiky se stala profilová LP deska Porta 87. Pokud jde o desku Supraphonu, podrobil Zárybnický kritice nejen způsob nahrávání, ale především dramaturgii celého supraphonského projektu. Ostří kritiky bylo také namířeno na změny v organizačním štábu festivalu, při jejichž komentáři užil Zárybnický těchto slov:

„Co přinesli tito lidé mladého, čerstvého, že byli vyměněni za zkušené a přemýšlivé? Po výměně kádrů by se kvalita měla zvýšit, ne snížit. Ani úroveň organizace, ani Portýr, ani písničky tomu nenavědčují. Bude příští Portu navrhovat někdo vyškolený na dramaturgické škole místo samouka Juppa? Nadšení a zaujetí pro věc nenahradí žádná škola, o tom by mohli vyprávět herci, malíři i jiní. Přístup k lidem zas nenaučí žádné školení.“⁸²

Čtenářům Poportýra jistě neunikla ani slova utroušená na adresu Pragokonzertu, která jak se můžeme přesvědčit níže nevyzněla pro jeho pracovníky vůbec lichotivě. Uvedená slova popisují situaci kolem sjednávání a financování vystoupení amerického benjisty Tonyho Trischky a jeho skupiny Skyline v Československu:

⁸¹ *Poportýr, samizdatová literatura.*

⁸² *Tamtéž.* 1987

„A jak se mu předvedli naše instituce? Odmítli uvolnit jedinou valutu, a tak mu byl vyplácen honorář v československých Kč, Zajímalo by mne, co si to za ně koupil? Vystoupení a vše potřebné vyjednal Robert Braun z Katalogu, který si s Tonym už pár let píše – Pragokonzert si jen účtoval svou dávkou, za zprostředkování, což pro ně znamenalo jen razítko.“⁸³

V časopise byla přetištěná část diskuse, která se odehrála v průběhu Porty 1988 v rámci rozhlasového pořadu Radioporta, z níž jasně vyplynulo, že nejen Stanislav Houla Zárybnický se obával sílicího tlaku a vlivu na budoucí směřování festivalu Porta ze strany svazáckých kádrů. Hosté pořadu hudební publicista Ing. Jiří Černý, konferenciér Václav Souček, hlavní dramaturg festivalu Ing. Michal Jupp Konečný v něm pronesli mimo jiné následující slova:

*„**Jupp:** podstatný je obecný profil toho, kam se festival bude ubírat, kam se bude směřovat – myslím nejenom žánrově, písničkami ale i celým svým profilem, celým nazíráním.*

***Souček:** Bude nutno se scházet, poslouchat se, problémy řešit a nenechávat je stát, a hlavně se tolerovat. Porta je zařízení, které dneska funguje na bázi dvou front: Za prve: institucionální, to znamená ČUV SSM jako hlavní patron a za druhé: okolo ní dělá spousta dobrovolných pracovníků, dobrovolníků, kteří na Portě vyrostli, kteří jí rozumějí, kteří ji mají rádi a těm na ní záleží. Ten institucionální vztah musí být nutně poněkud jinačí. Čili tyhle dva druhy lidí se musí dostat dohromady a musí na sebe mluvit a poslouchat se. V tom já vidím hlavní problém.*

***Jupp:** Já myslím, že nejdůležitější je udržet na Portě, co vlastně bylo podstatou toho festivalu vždycky, to znamená písničkářství, nápady, myšlenky a tyhle věci, protože pokud se na Portu dostane obchod, pokud budeme podřizovat třeba dramaturgii nebo tvar koncertu tomu, že odtud budou vysílány přímé přenosy televizní – o čemž se dnes už vážně mluví – tak to je to, čím ten festival ztratil svou tvář.*

***Černý:** To je to, co Jupp říkal – to slovo podřizování. Tam, kde ta pop music normálně funguje, tam festival si jede svým tempem a ta televize se nějak do toho musí vejít a nepřipadá v úvahu, že by kvůli ní se cokoli podřizovalo. Tak se to u nás musej takhle buď naučit dělat – nebo na tý Portě nemaj svý místo.*

***Jupp:** Mělo by být samozřejmostí, že sdělovací prostředky budou zaznamenávat události, a ne si je přetvářet a brát je z úhlů, který by to stavěly do úplně jiného světla.“⁸⁴*

Z výše citovaného fragmentu rozhlasové diskuse podle našeho názoru celkem jasně vyplývá, že organizační štáb Porty nebyl a dost možná vzhledem k výše uvedeným skutečnostem ani nemohl být homogenním tělesem. Domníváme se, že právě tato skutečnost byla jednou

⁸³ *Poportýr, samizdatová literatura.*

⁸⁴ *Poportýr, samizdatová literatura.*

z hlavních příčin konfliktů mezi organizátory festivalu Porta a státní mocí. Na tyto konflikty se podrobně zaměříme v následující poslední podkapitole této kapitoly.

3.3.5 Některé konkrétní příklady konfliktů festivalu Porta se státní mocí

Napětí, o kterém hovořil Václav Souček v průběhu rozhlasové diskuse, mezi dvěma frontami čas od času vyvěralo na povrch. V důsledku tohoto vyvěráni bylo možné na festivalu Porta vysledovat v průběhu osmdesátých let minulého století některé konkrétní konflikty osobností spjatých s Portou se státní mocí.

Zmíněné konflikty se projevovaly různými způsoby. Buď se jednalo o cenzurní zásahy v případě písňových textů, či zásahy do dramaturgie portovních elpíček a televizních záznamů. Také se objevily snahy o změny na klíčových postech v organizačním štábu festivalu, a v neposlední řadě se nemůžeme nezmínit o zákazu umělecké činnosti některých interpretů. Je dobré si připomenout, že k akcím jako byl festival Porta se váže řada legendárních příběhů.

3.3.6 Příběh písničkáře Jaromíra Nohavici

3.3.6.1 *Legenda o Nohavicovi*

Kdyby někdo někdy chtěl sepsat portovní příběh písničkáře Jaromíra Nohavici do podoby legendy, jaké známe kupříkladu ze středověké literatury, mohl by takovýto autor své literární dílo rozdělit do tří částí.

První z nich by mohla nést název Zrodila se hvězda. Druhá část legendy by se klidně mohla jmenovat *Persona non grata*. Závěrečnou část této legendy bychom pak mohli nazvat *Triumfální návrat*.

Jaký příběh se tedy skrývá za jednotlivými částmi oné legendy?

3.3.6.2 *Zrodila se hvězda*

Náš příběh má svůj počátek v roce 1983, kdy se hlavní dramaturg festivalu Porta Ing. Michal Konečný rozhodl pozvat na něj coby hosta výše zmíněného písničkáře Jaromíra Nohavicu, a to i přesto, že od tohoto svého kroku byl odrazován některými svými spolupracovníky z portovního štábu. Tento jeho krok měl za následek jeho odvolání z funkce hlavního dramaturga festivalu pro rok 1984.

„Pro další ročník zadali dramaturgii do té doby „neprofláknutému” M. J. Langerovi, který předtím Juppa marně varoval, že doba ještě není zralá a že na vystoupení Nohavici je nutné „uklidit” papaláše se skleničkou vodky a s pohlednými hosteskami někam do zákulisí...“⁸⁵

Plán týkající se změny na postu hlavního dramaturga se však svazáckým funkcionářům nezdařil, neboť M. J. Langer těsně před začátkem dalšího ročníku Porty emigroval. Proto i nadále zůstal Ing. M. Konečný hlavním dramaturgem akce.

Jaromír Nohavica tedy dorazil na Portu, a to tak trochu ve stylu císaře Josefa II., neboť do Plzně přijel vlakem z Českého Těšína a aniž by se pokusil kontaktovat pořadatele festivalu, po bloumání městem zamířil na tábořiště, kde přenocoval mezi návštěvníky festivalu. Hned na druhý den se poprvé a naplno rozzářila jeho hvězda, čehož důkazem může být také fakt, že byl donucen obecenstvem na komponovaném pořadu, v rámci něhož vystoupil, opakovat jednu ze svých písní, ačkoliv to normálně neměl a nemá ve zvyku. Oslavné ódy na Nohavicovo první portácké vystoupení pěl i nám už dobře známý Stanislav Houla Zárybnický, který napsal: *„Začal a sál se rozezpíval refrény...“⁸⁶*

Podobně s erudicí sobě vlastní hodnotil první portovní vystoupení Jaromíra Nohavici hudební publicista Jiří Černý, který při svém hodnocení užil následujících slov:

„Silné písně plné poetiky smíchané s úderností charakterizují jeho osobnost. K tomu kultivovaný projev a textařské návraty do historie. Každému je jasné, že se zaplnila jedna z mezer v českém písničkářství. Jarek měl také zaslouženě největší aplaus. Oba po sobě, Karel Plíhal a Jarek Nohavica, mi dali řídký pocit štěstí, že jsem zrovna teď, tady, u toho.“⁸⁷

Nohavicův věhlas se velmi rychle šířil portovním společenstvím, čehož nezpochybnitelným dokladem může být skutečnost, že jeho samostatný recitál, který se odehrál v sobotu 8. července 1983 v areálu plzeňského výstaviště, byli nuceni pořadatelé, tedy jeho zvukovou stopu, pro velký zájem fanoušků přenášet živě na prostranství před výstavním pavilonem P, v němž se recitál Jaromíra Nohavici odehrával. Tehdejší atmosféru popsal St. Houla Zárybnický.

„Usedl jsem před okna do trávy mezi kopřivy, teď už pošlapané, stromky a další souznějící duše. Přicházeli další a další... A tak Nohavicovy refrény nezůstaly uzavřeny, ale zpívaly se i venku v tom novém mini amfiteátru vytvořeném uprostřed symbolických kopřiv. Nohavica dokáže požahat ty, kdo se v písních poznají, a potěšit ty, kdo je s potleskem stráví jako nejchutnější salát.“⁸⁸

⁸⁵ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

⁸⁶ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

⁸⁷ *Tamtéž.*

⁸⁸ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

K velkému zájmu o zmíněný Nohavicův sólový recitál nepochybně přispělo také jeho vystoupení v rámci večerního lochotínského koncertu, které se odehrálo pouhý den před výše zmíněným recitálem.

V průběhu tohoto svého vystoupení zahrál kromě písně o bláznivé Markétě, která v podchodu těšínského nádraží zpívá a zametá, také písničku *Husita* a především zhudebněnou báseň *Le Déserteur (Pánové nahoře)*⁸⁹ francouzského básníka Borise Viana⁹⁰ s českým překladem Miloše Rejchrtu.

*„Pánové nahoře,
já píšu vám dnes psaní
a nevím vlastně ani,
budete-li ho číst,
přišlo mi ve středu
do války předvolání,
je to bez odvolání,
tím prý si mám být jist.*

....

....

*Znám vaše věznice,
znám vaše kriminály,
i ty, kterým jste vzali
život či minulost,
vím také, že máte
solidní arzenály,
i když jste povídali
o míru víc než dost.*

*Pánové nahoře,
říká se, že jste velcí
a na věci to přece
vůbec nic nemění,*

⁸⁹ Jaromír Nohavica, *Pánové nahoře*. [online]. Dostupné z: Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/panove_nahore/panove.htm.

⁹⁰ Boris Vian [online]. Dostupné z: cs.wikipedia.org/wiki/Boris_Vian.

*pánové nahoře,
na to jste vážně malí,
abyste vydávali
rozkazy k vraždění.
Musí-li války být,
běžte si válčit sami
a vaši věrní s vámi,
mě, mě nechte být,
jestli mě najdete,
můžete klidní být,
střílejte, neváhejte,
já zbraň nebudu mít,
nebudu mít.“*

U většiny obecnstva se Nohavicovo lochotínské vystoupení setkala s bouřlivými ovacemi a nadšením. Ale takovéto nadšení nesdíleli někteří svazáctí funkcionáři, protože při interpretaci této písně uraženě opouštěli hlediště.⁹¹

Abychom co možná nejlépe pochopili tehdejší reakci svazáckých funkcionářů, musíme si k výše uvedenému textu uvést na první pohled pár ne až tak důležitých podrobností. Jak již jsme výše uvedli ve francouzském originále nese píseň název *Le Déserteur* a jak už sám název napovídá jedná se o protiválečnou píseň, což je patrně také důvod toho, že se zmiňovaná píseň objevila v repertoáru amerického folkového tria Peter, Paul and Mary. Pro naše vysvětlení je důležitější fakt, že autor českého textu evangelický farář a jeden z mluvčích Charty 77 Miloš Rejchrt ve svém českém překladu použil namísto původního francouzského sousloví *Monsieur le Président* (pane předsedo) pomnožné – *pánové nahoře*, čímž podle našeho názoru výrazně pozměnil dynamiku a vyznění celého textu a z ryze protiválečné písně učinil píseň protisystémovou.

Sám Jaromír Nohavica na toto vystoupení po roce v rozhovoru pro týdeník *Mladý svět* vzpomínal takto:

„Byla to ohromná nejistota, co tam vlastně dělám. Ivo Jahelka mi předtím říkal, jaká je tam bezvadná atmosféra. Jenže když člověk vyleze před tolik národa, je to nejdřív ze všeho pecka,

⁹¹ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

jakou ti nikdo nemůže dopředu popsat nebo tě na ni připravit. To se musí zažít. Vždyť já pak ani nevěděl, jak odejít z pódia – otočit se a odcházet k těm patnácti tisícům zády? Porta je příliš silná na to, aby ji člověk mohl brát jako normální koncert.“⁹²

Jaromír Nohavica završil svou první účast na festivalu Porta ziskem ocenění Osobnost Porty 1983.

Z tohoto důvodu je to o to větší překvapení, že na bilančním supraphonském albu s názvem „Porta 83“ se ani jedna píseň Jaromíra Nohavici nenalézá. Na druhou stranu jsou zde někteří interpreti zastoupení hned dvakrát, což se nikdy předtím, ale ani nikdy potom nestalo. Jednalo se o Wabiho Daňka a Karla Plíhala. Domníváme se, že v tomto případě druhá píseň těchto interpretů měla vyplnit časovou stopu gramodesky.

Publicista Vladimír Vlasák v textu své knihy⁹³ uvádí, že na výše zmíněném albu měla být uvedena Nohavicova píseň *Husita*, ale díky zásahu cenzury se tak podle jeho tvrzení nestalo. Tento jeho výrok nelze prozatím nikterak doložit, neboť jak jsme již dříve uvedli, archivní fondy společnosti Supraphon dosud nebyly plně zpracovány. Faktem zůstává, že zmiňovaná gramofonová deska má poněkud odlišnou dramaturgii než všechny ostatní portovní desky. Vlasák soudí, že cenzorům nejspíš nejvíce na Nohavicově textu písně *Husita* vadila slova refrénu „*Hejtman volá: Do zbraně! Bijte pány hrr na ně!...*“, neboť tato se mohla vykládat různým způsobem.

K neuvedení Nohavicovy písně na zmíněné desce můžeme jen poznamenat, že s ohledem na historický vývoj po roce 1983 mělo svou platnost výše citované tvrzení M. J. Langera o „nezralosti doby“, neboť již o tři roky později se na bilančním albu Porty s názvem „Porta 86“ mohla objevit píseň *Ten dělá to a ten zas tohle* v podání skupiny Hop-Trop s následujícím textem.

*„Páni ministři, prokurátoři
slovutní soudci, páni strážmistři...,
veřejná bezpečnosti, zkrátka spravedlnosti...,
a ten, co předražuje rajčata, je zelinář,
z melouchu vrátil se nám zedník
a z lochu s vojetejma auťákama šmelinář....
ten dělá to a ten zas tohle,
a všichni dohromady vydělají moc.*

⁹² S Jaromírem Nohavicou o písničkách i mnohém jiném ze života. *Mladý svět: týdeník*. 1984, 26 (16).

⁹³ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

*Já беру бонь, я зас марьки,...
i když se bojím, kolik za to jednou dostanu.
Zatím však věřím, že nepůjdu za mříže,
než se to provalí, zdrhnu do Paříže...
kdekoho živí kšeft a švindl
a všichni mají kolem huby svatozář.....
nacpanou šrajtofli nemáme za práci,...,
držíme zobáky, jak račte věděti,...
až všechno rozkradem, nebudem pracovat,
všechno si budeme navzájem pučovat,
ten pučí to a ten zas tohle
a všichni budem všechno mít dohromady.*⁹⁴

Jedná se o parodii na píseň z filmu *Císařův pekař – Pekařův císař*, napsanou Janem Werichem. V podání Hop-Tropu se jedná o satirický obraz pozdní Husákovy éry, kde líčí nešvary tehdejší společnosti. Jak jsme již výše uvedli, je opravdu s podivem, že tato píseň mohla vyjít na gramodesce.

Jaromír Nohavica se díky svému vystupování a své tvorbě ocitl již v roce svého prvního účinkování na festivalu Porta v hledáčku tehdejší Státní bezpečnosti. StB si na jeho osobu v roce 1983 založila signální svazek pod krycím jménem „Sólista“. Dá se říct, že od počátku své umělecké kariéry prožíval Jaromír Nohavica v profesním životě život plný paradoxů. V období let 1982 až 1983 odehrál 150 koncertů. O rok později, tedy v průběhu roku 1984 byl představen coby vycházející hvězda československého folku v týdeníku *Mladý svět*, také mu byla otištěna povídka v časopise pro vojáky. V té době měl již za sebou své první televizní vystoupení v pořadu Marie Rottrové – Divadélko pod věží. V neposlední řadě obdržel dne 5. listopadu 1983 od Severomoravského krajského výboru Svazu socialistické mládeže diplom za angažovanou tvorbu.

V ostrém kontrastu s předchozím tvrzením je pak dikce a celkové vyznění dopisu, který byl datován datem 22. 12. 1984 a jeho odesílatelem byla jeho zastupující umělecká agentura. Pisatelé dopisu Helena Rytychová a František Svobodník v něm písničkáři sdělovali, jak píše

⁹⁴ *Hop Trop, Ten dělá to a ten zas tohle* [online]. Dostupné z: velkyzpevnik.cz/hop-trop/ten-dela-to-a-ten-zas-tohle.

Přemysl Houda,⁹⁵ že jsou s ním dlouhodobě nespokojeni, a proto pozastavují zprostředkovávání vystupování jeho osoby. Dle autorů dopisu byly důvodem pro takovéto rozhodnutí Nohavicovy opakující se „chyby“, neboť podle jejich soudu již při předešlém pohovoru bylo společně konstatováno, že písně typu „Halelujá“, „Metro“ nebo „Jak se tak zmenšujou byty a pokoje“ jsou neslučitelné s profilem profesionálního umělce v socialistické společnosti. Dále se ve zmíněném dopise uvádělo, že se Nohavica nepoučil, a nebyl si „plně vědom“ závažnosti „společenského poslání umělce“, a to zejména v době „ostrých ideologických střetů dvou světonázorových soustav a zápasu o ideové vědomí a přesvědčování naší mladé generace“, neboť i nadále hrál na koncertech písně, které „nesou znaky písně, „Halelujá“. V dopise se také nachází pasáž, ze které je patrné, že tehdejší úředníci neoplývali přílišným smyslem pro humor: „... v době, kdy vám bylo pozastaveno zprostředkování, zpíváte o tom, že by Karel Plíhal neměl tloustnout, protože „... až ho někdo kopne odkutálí se pryč,“ ...“⁹⁶ Autorům dopisu byla proti mysli také píseň „Píseň zhrzeného trampa“ a v dopise sáhodlouze rozebírali celý text a v konečném důsledku obviňovali Jaromíra Nohavicu, že i po společném pohovoru nepochopil „...poslání a společenskou zodpovědnost socialistického umělce, hrajete na si „falešného hrdinu“ a získáváte tak lacinou popularitu...“⁹⁷.

Výše zmíněným dopisem také můžeme zakončit první dějství naší legendy o Nohavicovi.

3.3.6.3 *Persona non grata*

Druhé dějství legendy o Nohavicovi se odehrálo v létě 1985. V Plzni v termínu od 3. do 6. 7. probíhalo další celostátní finále festivalu Porta. Do Plzně dorazil také Jaromír Nohavica tentokrát v doprovodu své manželky Martiny. Stejně jako tomu bylo v případě prvního Nohavicova příjezdu na Portu v roce 1983, i nyní dorazil do západočeské metropole z Českého Těšína vlakem. Až potud se tedy naše líčení velmi nápadně podobá tomu, čeho jsme byli svědky v rámci prvního dějství „naší legendy“. A skutečně tomu tak bylo. Rozdílný děj je možné sledovat až od chvíle, kdy se Nohavica společně s manželkou Martinou ocitl uprostřed portovního dění a o jeho přítomnosti se dověděli činovníci SSM. V té chvíli Jaromíra Nohavicu vyhledal Miroslav Šlouf a naložil ho společně s manželkou do svého soukromého vozu a odvezl je na vlakové nádraží a počkal až do chvíle, než vlak odjel.⁹⁸

⁹⁵ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

⁹⁶ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

⁹⁷ *Tamtéž.*

⁹⁸ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

Na tuto událost si v rámci našeho dotazníkového šetření vzpomněl doktor Ivo Jahelka, který ji s odstupem desítek let líčil následovně:

„Na druhou stranu jsem zažil situaci, kdy veřejná bezpečnost doslova eskortovala Jarka Nohavicu i s jeho manželkou Martinou z Lochotína na nádraží s tím, že nesmí večer vystoupit a musí odjet z Plzně“.⁹⁹

Sám Jaromír Nohavica glosoval svůj tehdejší odjezd z Plzně na jednom ze svých následujících vystoupení s humorem sobě vlastním:

„...a tím bychom jako zrušily taky další jednu z fám. ... Porta dopadla tak že jsem z Porty z Plzně v sobotu se ženou jsme odjížděli, funguje taková fáma, že jsme byly vyvezeni, že jsme byly svázání, zbiti v Praze naložení do rychlíku, není pravdou.

Bylo nám jenom řečeno a bychom jako opravdu tomu se říká Persona non grata z čeho není třeba dělat jako žádnou vědu. Řekli, že tam bude lepší, když tam nebudeš tak jsem si říkal no tak dobře tak když mě tady nechcete tak co mám dělat.

Tak jsme se zvedli a v sobotu jsme odjeli velmi příjemně sledováni, ale to je druhá věc.

Takže tímto rušíme fámu jako není to pravda, když něco slyšíte jako takého, že tam bylo... se to u nás neřeší...

...před Portou mě napadlo .. hádanky víte jak se řekne účastník porty to je portáž ... všechno jsou to slovní hříčky na slovo porta.... víte, jak se řekne návrat z Porty, a to právě získalo aktualizaci velkou - návrat z Porty je deportace. ...když jsme jeli tak jsme si s Martinou říkali no vidíš nakonec se to i vyplnilo.“¹⁰⁰

Nohavicova neúčast vzbudila odezvu na straně návštěvníků festivalu, ti se nejen na stránkách Portýra dychtivě tázali:

„Proč se neúčastní Porty Jaromír Nohavica? - Proč nehraje Jarek Nohavica na letošní Portě? (!že tu někde je, to víme!) - Proč nám pořád berou Jarka Nohavicu? - Proč nevystupuje, ačkoliv byl uveden v „programu Porty“ v Mladém světě?- Milý, ušlechtilý kamaráde Portýre mohl bys vysvětlit a vnést trochu světla do toho, proč nehraje Jarda Nohavica? PS: Díky, kamaráde! Fakta!“¹⁰¹

Svou troškou do mlýna přispěl také St. Houla Zárybnický, ten ve svém Poportýru okomentoval celou záležitost způsobem sobě vlastním, když napsal:

⁹⁹ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Ivo Jahelkou ze dne 26. 11. 2019.

¹⁰⁰ Nohavica o tom, jak ho komunisti vykázali z Porty. 24.5.2016, [online]. Dostupné z: youtube.com/watch?v=crXZQnDuYMo&app=desktop.

¹⁰¹ HOUDA, Přemysl. Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce [online].

„Opět si úřady popudily proti sobě mládež – a přitom není proč!!! Jarek hrál v červnu v Rakovníku, dostal se svým repertoárem do trochu jiné polohy, dál, znovu dokázal svou pozici na špici písničkářeni a kdyby v Plzni zahrál, mohl to být velký krok k jeho znovuzrození na klubových scénách. Bohužel nedostal příležitost.“¹⁰²

Zákaz Nohavicova účinkování na Portě přiměl k reakci také jeho přítele písničkáře Karla Plíhala, který prohlásil, že když nemůže na Portě vystupovat Jaromír Nohavica, nebude na festivalu hrát ani on sám. Ke cti písničkáře slouží, že svůj slib dodržel. Nicméně musíme také konstatovat, že ne všichni přijali tento Plíhalův postoj s nadšením. Například v Poportýru vyšel článek, který jeho postoj kritizoval.

„Je tedy podle mne dost nesmyslný onen Plíhalův bojkot Porty – především proto, že v něm zůstal prakticky sám. Kdyby zmizelo z podíí podstatně víc písničkářů, třeba by si toho někdo i všimnul, takhle / a jak dlouho předem Karel věděl, že to dopadne takhle? /se mi to zdá nedomyšlené. Možná u těch ostatních zvítězilo komerčnější myšlení, kde jinde si lze získat a udržet popularitu tolika lidí, než na mamutím festivalu?“¹⁰³

Návštěvníci ročníku 1985 také byli svědky jednoho z paradoxu tehdejší doby. V tomto roce, jak jsme výše uvedli, byl Jaromír Nohavica z Porty fyzicky vykázán jakožto nežádoucí osoba. Nicméně právě zde hudební vydavatelství Panton prodávalo na svém stánku Nohavicovu malou desku s jeho písněmi. Pomyslným vrcholem někdy až absurdních situací, které se odehrávaly okolo osoby Jaromíra Nohavici ve výše zmíněném roce 1985, by mohla být skutečnost, že se Nohavica coby účinkující účastnil v září téhož roku folkového koncertu v tehdejší pražském Paláci kultury. Absurditou není samotná účast Jaromíra Nohavici na tomto koncertě, ale to, že na jeho organizování se velmi výrazně podílel Miroslav Šlouf, tedy ten samý člověk, jenž v létě Nohavicu a jeho ženu „doprovodil na plzeňské vlakové nádraží“.

Redaktor Jan Dobiáš na stránkách Mladého světa k jeho vystoupení poznamenal:

„Jen další důkaz toho, že síla dobré písničkářské tvorby skutečně spočívá v tématech ze života, v tom, co nás pálí, o čem přemýšlíme a z čeho se radujeme.“¹⁰⁴

Zatímco na začátku července byly Nohavicovy písně „prohlášeny plzeňským národním výborem za ideově závadné a proti socialistické“,¹⁰⁵ o dva měsíce později je tvorba téhož Jaromíra Nohavici, budeme-li se držet slov Jana Dobiáše, uváděna jakožto příklad dobré

¹⁰² Poportýr, samizdatová literatura.

¹⁰³ Poportýr, samizdatová literatura.

¹⁰⁴ Písničkáři dobyli palác. Mladý svět: týdeník. 1985, 27 (41).

¹⁰⁵ HOUDA, Přemysl. Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce [online].

písničkářské tvorby. Takový je tedy konec druhého dějství legendy o Nohavicovi, dějství, které by klidně mohlo nést podtitul – doba plná paradoxů.

3.3.6.4 *Triumfální návrat*

Poslední dějství Nohavicova portovního příběhu se odehrálo opět v Plzni roku 1989. Jeho dějištěm byl lochotínský amfiteátr, kde v rámci dnes již legendární Dvorany vystoupil Jaromír Nohavica coby jeden z jejích hostů a stal se spoluvůrcem a zároveň účastníkem okamžiku, který vešel do historie.

A jak se později ukázalo, nemělo to být v jeho případě v daném roce naposled. Jako by Nohavicu z počátku jeho návratu na portovní pódium přepadla nervozita, jak jinak si totiž vysvětlit, že se se svou kytarou usadil do zadní části jeviště, kde nebyl téměř vidět a dopředu se přesunul až poté, co se z publika začalo ozývat skandované dopředu, dopředu. Poté jeho vystoupení naplnilo očekávání a Jaromír Nohavica byl společně s kamarádem Karlem Plíhalem a svým vzorem Vladimírem Mertou jednou z nejvíce zářivých hvězd legendárního koncertu. Nohavica během svého koncertního bloku zahrál a společně se třicetitisícovým sborem zazpíval písně Divoký koně, V hospodě na rynku a další. Oním druhým historickým momentem, na kterém Jaromír Nohavica participoval v průběhu roku 1989, byla „Sametová revoluce“, neboť Jaromír Nohavica byl totiž vůbec prvním písničkářem, který kdy vystoupil na mítinku Občanského fóra. Stalo se tak ve čtvrtek 26. listopadu 1989 v odpoledních hodinách na Václavském náměstí. Nohavica zde podle svých vlastních slov na zapůjčenou kytaru od Jiřího Tichoty zahrál a zazpíval svou píseň Když mne brali za vojáka.

Faktem však také zůstane, že Jaromír Nohavica v roce 1987 podepsal spolupráci s StB. Dle našeho mínění jisté zdůvodnění tohoto kroku bychom mohli vyvodit z následujících Nohavicových slov, která pronesl pro studentský časopis těšínského gymnázia, kde v odpovědi na otázku, co by si přál, kdyby viděl padat hvězdu, prohlásil: „*Aby mé blízké nepostihla nějaká nemoc a abych už konečně kruci zas mohl vyjet mezi lidi a hrát*“.¹⁰⁶

Ještě výstižněji působí v tomto ohledu Nohavicova slova z nepublikovaného rozhovoru, jenž nese datum 26. března 1986. Nohavica v něm zdůvodňoval, proč chce být profesionálním hudebníkem a hrát pod agenturou.

„*A víš proč? Aby už skončila ta fáma kolem mě a nejen tady v republice, ale i třeba v Paříži a v Mnichově, jako Svobodná Evropa a tak... Zakázaný, zavřený. Teď povídali na Svobodné*

¹⁰⁶ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

Evropě, já to neslyšel, ale říkali mi to, „Dva roky je Nohavica zavřený“, tož chlapi, to jsou stejné kecy, jako tady slyšíš ty ženské folkové: „To tam Nohavica se mnou spal minulý týden.“ To je to samé. Všechno řeči.“¹⁰⁷

Z výše citovaných slov je celkem patrné, že se Jaromír Nohavica necítil být žádným mučedníkem či folkovým svatým. Je tedy otázkou, zda nedávná hysterie kolem Nohavicovy spolupráce s StB nebyla důsledkem toho, že si řada lidí z jeho osoby takového svatého prostě a jednoduše vytvořila a představa Nohavici jakožto agenta Státní bezpečnosti je s tímto jejich obrazem prostě neslučitelná. Také jsme toho názoru, že svět není nikdy černobílý.

Domníváme se, že se se svou minulostí a kroky učiněnými v té době musí vypořádat sám Jaromír Nohavica v rámci svého vlastního svědomí. Takový je tedy konec legendy o Nohavicovi.

3.3.7 Záměna Vladimíra Majakovského za Jana Palacha

I další aktéři festivalu Porta se čas od času ocitli díky svému vystupování na něm v konfliktu s reprezentanty tehdejší státní moci. Jeden z těchto epizodních konfliktů prožil během svého dlouholetého působení v roli portovního moderátora také recitátor a divadelník Miroslav Kovářík. V jeho konkrétním případě souvisel daný konflikt s činností, která byla Kováříkovým životním posláním. Jednalo se o to, že výše zmíněný Miroslav Kovářík se v rámci jednoho z blíže nespecifikovaných ročníků festivalu rozhodl recitovat níže uvedenou báseň Václava Hraběte *Blues na památku Vladimíra Majakovského*. Jeden z pořadatelů si ve své hlavě zaměnil jméno básníka Vladimíra Majakovského za jméno Jana Palacha a obvinil Miroslava Kováříka z toho, že recitoval báseň na jeho památku.

Václav Hrabě

BLUES NA PAMÁTKU VLADIMÍRA MAJAKOVSKÉHO

„Bylo to večer

Dole pode mnou zářila Praha

....

A v tom jsem uslyšel hrát blues

na památku velkého sebevraha

¹⁰⁷ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online].

Začal to klavír hluboko v basech

...

Několik Múz

na Střeleckém ostrově

nabízí talent režisérům

Gruzínský koňak

Chinin

a idioti - odporný sérum

proti žití Holky moje krásný!

...

Vincent van Gogh pořezaný sluncem

Z kavárny vyběh'

Celý krvavý

A zastavil se na malou chvíli

Počítal

Kolik mu zbývá přátel a kolik ještě let

...

Všichni přátelé měli v tu chvíli něco na práci

Bylo to v dubnu Po nábřeží se točil vítr jako štěstí

S nelidskou upřímností

koktaly svoji soustrast ubrečené dlažební kostky

Ten den šel naposled po bulváru v dešti

Vladimír Majakovskij“

V rámci našeho dotazníkového šetření odpověděl Miroslav Kovářik na otázku, zdali měl někdy problém ohledně svého účinkování na Portě takto:

„Ano, a právě s Hrabětem a jeho Blues na památku Velkého Sebevraha – jeden z pořadatelů to ohlásil jako oslavu Jana Palacha a bylo z toho vyšetřování... Využil jsem toho, že Majakovskij byl nedotknutelný a měl ho v oblibě i Stalin...“¹⁰⁸

¹⁰⁸ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Miroslavem Kovářikem ze dne 3. 11. 2019

Bohužel také Miroslav Kovářík byl v hledáčku Státní bezpečnosti. Dle sdělení pracovníků Archivu bezpečnostních složek však nelze prokázat přímou souvislost mezi působením Miroslava Kováříka na festivalu Porta a sledováním jeho osoby.

3.3.8 Zlatá Porta, Praha magická a zákaz umělecké činnosti

Další osobností, na kterou bychom se rádi zaměřili, je písničkář Vladimír Merta. Příběh tohoto písničkáře se odehrál na počátku července roku 1986. Vladimír Merta byl pozván na Portu, aby z rukou organizátorů převzal ocenění nazvané Zlatá Porta.

Zlatá Porta bylo a je ocenění udělované osobnostem, které se nějakým způsobem zasloužily o rozvoj a popularitu hudebních žánrů spjatých s Portou. Jedná se tedy typově o stejný druh ocenění, jakými jsou v rámci filmových festivalů ceny za celoživotní přínos a rozvoj v oblasti kinematografie.

Vladimír Merta,¹⁰⁹ věren své zásadě, že když jej někam pozvou, tak poprvé jde kamkoli a až napodruhé si to případně rozmyslí, pozvání pořadatelů přijal a na Portu tedy přijel a výše zmiňované ocenění převzal. V rámci svého vystoupení zahrál a zazpíval svou píseň „Praha magická“, což je ve své podstatě „historické podobenství“ o českých dějinách.

3.3.8.1 Praha magická

*„Sláva tobě Praho matko blahoslavená
v průsečíku dávných cest jantaru stavěná
v pozůstatcích vlhkých vůní cítíš keltská opida
v žaláři národů spíš – čekáš co ti Vídeň dovolí a dá

Temná zákoutí Týnského chrámu – Praha husitská
alchymií věků dýcháš rudolfínská magická
pootevřenými veřejemi Evropy řve své sny sprostá Praha nevěstek
Praha dobývaná pleněná sama v sobě dusí vztek

Město šibenic a pánů čekajících frontu na kata
plná jezuitů sbíráš síly – přijde odplata
Univerzito ze které mizí česká vzdělanost
podlá děvko moci nebudeš mít nikdy dost

Praho zpitá mocí spi ať překřičíš hluk němoty
trnová koruna – tvé korunovační klenoty*

¹⁰⁹ *Legendy folku a country 8/13, Dramaturgický list pořadu: IDEC:200 365 15171, Česká televize.*

*Praho pověstí a mágů šémů rabinů a výmyslů
transparentů nadějí šeptandy a nesmyslů*

*Stanné právo zatmění udušený vzdech
Praho haknkrajců razií a rudých vyhlášek
orgií zla hrůzy lidí hnaných ulicemi jako dobytek
plná stop po kulkách pomníčků a oprýskaných omítek*

*Šeříková vůně jara stoupá ze sadů
harmonikou opojená měníš rychle náladu
Praho sídlišť výkopů a věčných lešení
kolébko můj světe vesmíre i vězení*

*Město bouří ve sklenici piva... diskusí
básníků píšících svoje verše na schůzích
Jak balónek z pouti náhle život uletí
trváš rosteš sílíš touho drogo prokletí*

*Náměstím kde kdysi lidu kázal revoluční kněz
šustí šeky... limuzíny společnosti bez peněz
Na nároží hospoda Parlament kde do toho můžeš mluvit – pssst!
Za sto let budeš mít svoji ulici jak on jak mistr Hus*

*Roky letí za sebou jako voda stoletá
stoletím za stoletím tisíciletí dá
Milénium k miléniu – to už je nová epocha
V nečinnosti marně čekáme na falešného proroka¹¹⁰*

Vladimír Merta si za svůj výše zmiňovaný počín „vysloužil“ od úřadů zákaz umělecké činnosti. A na festivalu se opět objevil až jako jeden z hostů legendární Dvorany Porty v roce 1989.

3.3.8.2 K snídani je kousek mrože a k obědu dvě suchý tresky

Přibližně do stejného časového období jako předchozí příběh písničkáře Vladimíra Merty spadá také následující epizoda spojená se skupinou Spirituál kvintet.

Následující příhoda byla také spojená s druhým pokusem svazáckých funkcionářů odstranit z pozice hlavního dramaturga festivalu Porta Michala Juppa Konečného. Nabízí se tedy otázka, co že se to tak zásadního tehdy v Plzni na Portě odehrálo, že to přimělo svazácké funkcionáře sáhnout k tak razantnímu kroku, jakým bezpochyby je výměna na postu dramaturga?

¹¹⁰ MERTA, Vladimír. *Praha magická* [online].

Jednalo se o událost, kterou tehdy konferenciér Miroslav Kovářík eufemisticky pojmenoval Spirituál kvintet – zázrak v Lochotíně.

Jádrem celé události byla v zásadě jedna jediná píseň, k jejíž interpretaci přiměla kapelníka Spirituál kvintetu Jiřího Tichotu následující prosebná slova jednoho ze svazáckých organizátorů: „*Hele, Ticháku, dneska se vykašli na utiskované černochoy, mám průsery, furt se něco nelíbí, dejte nějakou srandu.*“¹¹¹

Jiří Tichota na jeho prosbu zprvu reagoval slovy: „*My moc nějaké srandy – nemáme.*“¹¹²

Ve snaze vyhovět se mu poté však v paměti vynořila jedna starší recesistická píseň věnovaná památce českého polárního badatele Jana Eskymo Welzla a rozhodl se společně s Dušanem Vančurou v rámci koncertního přídávku tuto píseň zařadit.

V rámci ztraktivnění rozdělili lochotínské hlediště, tehdy již čítající několik desítek tisíc diváků, na dvě poloviny a z nich pak vytvořili dvojhlasy recitační Voice-band a naučili je uvedený text refrénu.

*„Haů, bílou plání věčnou pustinou
letí řada saní, vlci v patách jim jsou
Haů kdo se zpozdí toho dostanou,
těch pár zbylých kostí sněhy zavanou.“*

V textu písně se dále zpívalo:

*„K snídani je kousek mrože.
K obědu dvě suchý tresky.
To je hezký!
Ale k večěři nic není.*

...

Proto sníme

...

*Psí spřežení, psí spřežení, psí spřežení, psí spřežení.*¹¹³

¹¹¹ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

¹¹² *Tamtéž.*

¹¹³ *Spirituál kvintet, Haů, bílou plání* [online]. Dostupné z: velkyzpevnik.cz/spiritual-kvintet/hau-bilou-plani.

Kamenem úrazu podle slov Michala Konečného byla přítomnost sovětského konzula. Tento pán si po uvedené písni pravděpodobně odskočil na WC. Tuto skutečnost si svazáčtí organizátoři vyložili zcela nesprávně a začali se obávat, že konzul odešel proto, že si text písně vyložil jako posměch s potravinovým zásobováním v Sovětském svazu, kde v té době s tím byly problémy.

Jejich hněv pocítil Jiří Tichota hned poté, co opustil jeviště: „*Soudruhu Tichoto, vy už si nezahrajete.*“ Hřímal jeden ze svazáckých organizátorů směrem k Jiřímu Tichotovi. Na otázku, proč a co se vlastně stalo mu rozezlený svazák opáčil: „*Byl tady sovětský atašé a ten to vzal jako výsměch na sovětské zásobování.*“¹¹⁴

Celá záležitost skončila tím, že Spirituál kvintet měl zákaz hraní v západočeském kraji a svazáčtí organizátoři se pokusili nahradit Michala Konečného Ivanem Doležalem. Tento jejich plán jim ovšem nevyšel, neboť ostatní členové štábu a muzikanti pohrozili v takovém případě bojkotem příštího ročníku festivalu.

3.3.8.3 Do splašených koní už zase lovci střílí aneb proč Československá televize přerušila natáčení

Bylo horké páteční červencové dopoledne roku 1989 a v amfiteátru tehdejšího plzeňského výstaviště právě probíhal denní program, z něhož Československá televize pod režijním vedením Viktora Polesného pořizovala televizní záznam. Tomuto záměru odpovídala dramaturgie celého programu. V rámci něho se na pódiu plzeňského amfiteátru vystřídaly jihočeské folkové kapely. Jmenovitě se jednalo o skupiny Sem Tam, Nezmaři a Žalman & spol. Z předešlého výčtu je tedy jasně patrné, že se jednalo o interprety, u kterých se nepředpokládal žádný problém s cenzurou.

A skutečně z počátku vše běželo jako na drátkách až do chvíle, kdy Pavel Žalman Lohonka začal hrát svou Jantarovou zemi. V té chvíli dle líčení pamětníků kupříkladu Miroslava Kovářika, který o tom hovořil v rámci svého průvodního slova na festivalu v Lochotíně konaného 8. května 2008, pracovníci Československé televize oznamují pořadatelům, že ukončují natáčení, protože se na Portě střílí do lidí.

U tohoto momentu se musíme zastavit a pohovořit o několika skutečnostech.

¹¹⁴ VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

Prvním faktem, který musíme zmínit, je skutečnost, že pracovníci Československé televize, jak je patrné ze záznamu dochovaného v archivu České televize,¹¹⁵ skutečně v první chvíli natáčení ukončili. Na zmiňovaném televizním záznamu se totiž souběžně se začátkem Jantarové země objevují titulky, poté však záznam pokračuje celým Žalmanovým blokem, a to včetně Jantarové země.

Podobná situace jako v případě Československé televize nastala rovněž v případě natáčení rozhlasového přímého přenosu, jak uvedl Pavel Žalman Lohonka ve filmovém dokumentu. Proto abychom pochopili, co bylo skutečným důvodem k zastavení natáčení, musíme si nyní říct, o čem vlastně píseň Jantarová země pojednává a kdy ji Pavel Žalman Lohonka napsal.

Pavel Žalman Lohonka složil píseň Jantarová země v lednu 1989 poté, co zhlédl záběry rakouské veřejnoprávní televize z brutálního zásahu československých bezpečnostních složek proti demonstrantům v rámci takzvaného Palachova týdne.

Zmíněná píseň Jantarová země je alegorickým popisem lednových událostí v Praze. Jak lze vyčíst nejen ze slov samotného Pavla Žalmana Lohonky vyřčených v rámci filmového dokumentu s názvem Žalman – Naslouchám tichu Země z roku 2018,¹¹⁶ ale především z níže uvedeného textu samotné písně.

Jantarová Země

- 1. „Do splašenejch koní už zase lovci střílí,
ulicí je ženou dolů k ohradám,
zítra jako vloni, hra je pro ně dohraná,
bujný hlavy skloní někam do trávy.*
- 2. Krá, až si kabát změní,
krá, bílé vrány odletí,
krá, v jantarový zemi
přistanou v jiném století.*
- 3. Zamčený jsou stáje, kat už hřívy stříhá,
lovčí král je v kapli po stý korunován,
sníh pomalu taje, těla stromů se probouzí,*

¹¹⁵ *Legendy folku a country 8/13, Česká televize: Dramaturgický list pořadu: IDEC:200 365 15171.*

¹¹⁶ *Žalman aneb Naslouchám tichu Země* [online]. Dostupné z: ceskatelevize.cz/ivysilani/11089265013-zalman-aneb-nasloucham-tichu-zeme.

v jantarový zemi bude zas co pít.

....¹¹⁷

Pro Pavla Žalmana Lohonku byla Porta 1989, jak se rovněž uvádí v již zmiňovaném dokumentárním filmu, důležitá ještě z jednoho důvodu, v jejím průběhu se totiž stal signatářem petice s názvem Několik vět.

Na závěr tohoto našeho mikropříběhu zbývá dodat, že výše zmiňovaný televizní program z roku 1989 se svou povahou a výběrem účinkujících velmi výrazně lišil od materiálu, který na Portě o den později natočili pracovníci Krátkého filmu Praha. Na jejich tehdejší práci je vidět, že ti na rozdíl od televizních pracovníků žádný strach z cenzurních zásahů neměli. Což se dá doložit kupříkladu faktem, že se v dokumentu zcela otevřeně hovoří o otázkách víry či budoucím směřování společnosti a také tím, že se celým filmem prolíná lehce provokativní text písničkáře Iva Jahelky, který zní: „*píšeme dějiny týchletý krajiny jaká to storry je poví až historie*“.¹¹⁸ S velkou pravděpodobností k tomuto jejich postoji přispívalo do značné míry vědomí toho, že ve zmíněném období zastával funkci ředitele Krátkého filmu Lubomír Jakeš, tedy syn tehdejšího generálního tajemníka ÚV KSČ Miloše Jakeše.

3.3.8.4 *Z mého života aneb až zavládne blahobyť*

Ve stejném roce, tedy v roce 1989, ale o den později než v předchozí epizodě, se na Portě odehrála následující příhoda. V sobotu večer v nabitém lochotínském amfiteátru, stejně jako již několik let předtím, se odbyval závěrečný večerní koncert probíhajícího ročníku festivalu Porta s názvem Dvorana Porty 89. Moderátoři večera Miroslav Kovářík a Jan Dobiáš právě ohlásili vystoupení kapely Hop-Trop. Nejen k jejich překvapení se však na jevišti objevil pouze sám Jaroslav Samson Lenk a přítomným divákům, z nichž nikdo prozatím netušil, že je aktérem koncertu, který vejde do dějin nejen samotného festivalu Porta a folkového hnutí, oznámil, že by jim rád sám zahrál jednu píseň s názvem **Z mého života**.

S ohledem na to, že nejsme muzikologové, nedovolíme si rozebírat podrobně text této písně, ale domníváme se, že se jedná o autobiografickou retrospektivu jeho života. V textu nalezneme odkaz na konkrétní historické epochy naší země.

¹¹⁷ *Žalman - Jantarová země* - [online]. Dostupné z: pisnicky-akordy.cz/zalman/jantarova-zeme.

¹¹⁸ Domácí archiv Lubomíra Hanzlíka

Domníváme se, že v první sloce jde o počátek nástupu nového společenského a politického zřízení v republice po roce 1948.

*„Než zavládne blahobyť, tak ne, aby sis pískal,
a koukej čestně oznámit, co nečestně kdo získal,*

...

®: *Jó, to mi bylo šest, já seděl v první lavici
a tohle všechno říkal náš pan hodnej řídící,
pak byla velká přestávka a já za pad'ana
jsem svačil mlíko vod krávy s třema houskama.“*

V další části písně se odráží 60. léta 20. století a intervence vojsk Varšavské smlouvy do naší republiky:

„A na Západě žije člověk, co haraší zbraní

...

*ještě tyhle poučení v hlavě mi zněly,
a ráno u nás pod okny už tanky duněly,*

...

kde chlap v podivným mundúru nám říkal "rebjata".

®: *Jó, to mi bylo dvanáct pryč a já už rozum bral,
všichni moc smutně koukali, proč, to jsem nechápal,
vždyť byly přece prázdniny a zrály jahody
a divný trampí na garmošky hráli u vody.“*

Následně se autor kriticky vyjadřoval k nesmyslnosti základní vojenské služby a úrovni jejich velících důstojníků.

*„v době, kdy jsem moh' pracovat a méně zahálet,
válel jsem se v krytu při přípravě na nálet.“*

...

a proč mi velí člověk, jehož hlavní předností

jsou neomezitelné meze omezenosti“.

I v dalších slokách jde o kritiku života v reálném socialismu.

„...“

*mám dojem, že si v televizi dělají legraci,
když krásnej chachar v obleku káže vo práci.*

*Říkal už můj děda, když jsem na poli ho vídal,
hladovejch slov že se ještě nikdo nenasnídal,*

....

*Jó, je mi třiatřicet, a taky mi jasný je:
kde vládnu prachy, končí každá ideologie,
vždyť už směje se nám celej svět, jací jsme hlupáci,
platíce za propagandu víc nežli za práci.“¹¹⁹*

Jako by tím sňal ze svých kolegů tíhu strachu a oni si řekli, když může Samson, můžeme my taky. Od té chvíle se totiž Dvorana Porty 89, pořádaná stejně jako celá Porta Ústředním výborem Socialistického svazu mládeže, stala jednou z předzvěstí polistopadových společenských a politických změn.

Samotný Jaroslav Samson Lenk v důsledku interpretace výše zmíněné písně přišel na nějaký čas o zaměstnání. V rámci našeho dotazníkového šetření komentoval onu záležitost těmito slovy:

„...V roce 89 mne za písničku Z mého života (Než zavládne blahobyť) vyhodili z agentury na dlažbu. O to se zasloužilo KNV, KSČ a pan ředitel tehdejší Plzeňské agentury, Fakan. Ale to se dalo čekat a já s tím vědomím na pódium tehdy šel.“¹²⁰

V poslední části této podkapitoly zaměříme svou pozornost na vztah festivalu Porta a Festivalu politické písně v Sokolově.

¹¹⁹ LENK, Jaroslav, Samson. *Z mého života* [online].

¹²⁰ *Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem J.Samsonem Lenkem ze dne 15. 11. 2019.*

3.3.8.5 *Porta a Festival politické písně Sokolov*

Na úplný závěr této druhé kapitoly se musíme zastavit u vzájemného vztahu festivalu Porta a Festivalu politické písně Sokolov.

Zmíněné akce měly k sobě mnohem blíže, než by se na první pohled mohlo zdát. Nespojovala je pouze instituce pořadatele, kterým v obou případech byl ÚV Socialistického svazu mládeže, ale především je spojoval fakt, že myšlenka na uspořádání Festivalu politické písně vzešla z okruhu lidí, kteří se pohybovali kolem festivalu Porta.

Impulem pro vznik Festivalu politická píseň byla dle pamětníků skutečnost, že se na festivalu Porta začalo objevovat čím dál více písní s angažovanou tematikou. Organizátoři se domnívali, že by bylo vhodnější pro tuto část tvorby vytvořit vlastní samostatný prostor, kde by se tyto písně mohly prezentovat.

Výše zmíněnou skutečnost je možné doložit citací z diplomové práce Zdeňka Flama:

„...Mirek Kovářik, který byl u Porty od samého začátku, a byl tedy i u prvních ročníků nového festivalu (tj.FPP): „Vymyslel to Jaroslav Studený, obětavý muž ze Sokolova, který vymyslel sokolovské Dostavníky a objevoval se na Portách. Tenkrát to mělo být takové setkání písničkářů a skupin, kteří mají svůj repertoár založený na ekologických tématech, na tématech lidského soužití. Měly to být protestsongy, to nám ale nedovolili. Festival angažovaných písniček nedovolili. Takže nakonec Festival politické písně. V našich rukou byly dva nebo tři ročníky. První ročníky nebyly špatné, ale pak se toho zmocnili ti, kteří si na Festivalech politické písně budovali svoji nejenom politickou kariéru.“¹²¹

Hned při jeho prvním ročníku se v jeho výsledcích projevil fakt, že se o něj starali lidé pohybující se kolem Porty. Jedno z ocenění si totiž odnesla sokolovská skupina Plížák, v níž působil písničkář Stanislav Wabi Daněk, jehož píseň Tommy byla jedním z oněch faktických impulsů, které vedly k založení festivalu.

Vzhledem k použitému amerikanismu a také s přihlédnutím k období, ve kterém skupina Plížák zmíněnou píseň hrávala na koncertech či festivalech, soudíme, že se jedná o Daňkovu reakci na v té době právě probíhající válku ve Vietnamu. Nutno podotknout, že uvedená píseň se svým zaměřením značně vymyká ze známé Daňkovy tvorby i repertoáru.

¹²¹ FLAM, Zdeněk. *Festival politické písně Sokolov*. s. 7.

Tommy

1: „Tommy můj drahej Tommy kam jsi to šel

...

Zavolej jó zavolej z tý velký dálky
z války mě zavolej z tý hrozný války.

...

2: ...

Za moře jó za moře letí mý přání.
Vrat' se mi jó vrat' co ti v tom brání

....

3: Tommy tvůj drahej Tommy už dávno pad
už ti tvůj Tommy nebude hrát.

Nevěřím já nevěřím tý zprávě lživý
uslyším ho u dveří Tommy je živý.“¹²²

Okruh lidí kolem Jaroslava Studeného participoval na Festivalu politické písně v jeho prvních dvou až třech ročnících, poté byli od pořádání festivalu svazáckou organizací odstřiženi. Avšak i v následujícím období se na festivalu objevovali interpreti spjatí s Portou. Svou účast na Festivalu politické písně brali jako nutné zlo, mnohdy se svou účastí snažili o vylepšení svého kádrového profilu, nebo pouze o možnost dalšího koncertování, jak píše Z. Flam.

„Účast na Festivalu politické písně byla pro účinkující víceméně povinná, byli „zváni“ k vystupování – bylo to pozvání, které se „neodmítá“. V případě odmítnutí hrozily ze strany oficiální moci různé postihy a tresty, spočívající například v znemožnění koncertování nebo v záměrném působení nesnázi v pracovním poměru apod.“¹²³

Koncem osmdesátých let minulého století přišli svazáčtí funkcionáři s myšlenkou o propojení všech velkých festivalů, na kterých se coby hlavní pořadatel podílel Socialistický svaz mládeže, v jeden velký mega festival. Tento svůj záměr prezentovali v televizní reportáži z Porty 1988 natočené pro televizní pořad Aktuality.¹²⁴

Zde se vyjádřili v tom smyslu, že by se napříště dramaturgie Festivalu politické písně tvořila na základě výsledků okresních a krajských kol Porty a Rockfestu. Cílem bylo podle slov

¹²² Wabi Daněk - Tommy [online]. Dostupné z: hudba.zoznam.sk/wabi-danek/piesen/tommy/.

¹²³ FLAM, Zdeněk. *Festival politické písně Sokolov*. S. 9.

¹²⁴ Domácí archiv Lubomíra Hanzlíka.

dotazovaných svazáků oživit v té době již skomírající Festival politické písně. Naštěstí tuto svou megalomanskou vizi nestihli zrealizovat, protože kdyby se jim tento jejich záměr podařil, znamenalo by to podle našeho názoru faktický zánik nejen Porty, ale také Rockfestu.

4 Portovní rituály

Dalším důležitým krokem na naší cestě při snaze o rozkrytí, popsání a pochopení všech aspektů, které spoluvytvářely fenomén jménem Porta, je poté, co jsme v předchozí kapitole nastínili některé důležité body, které podle našeho názoru do jisté míry předznamenávaly zrození našeho fenoménu, pokusit se prostřednictvím této kapitoly uchopit a blíže prozkoumat jeden z důležitých rysů, který se dal na Portě vysledovat.

Oním portovním znakem byly rituály, které se na Portě v osmdesátých letech dvacátého století praktikovaly. Je pravdou, že člověku, který nikdy nenavštívil Portu v době, o které pojednává tato práce, může přijít sousloví vepsané do názvu této kapitoly snad až příliš nadnesené. Patrně se mu po přečtení předchozích řádků mohou vyjevit v hlavě podobné myšlenky a pocity, které popisoval Karel Šíp ve své televizní talk show, kde jedním z jeho hostů byl Jaroslav Samson Lenk. Při popisu své návštěvy na hudebním festivalu Porta užil následujících slov:

„Byl jsem 2x, 3x na Portě a řada věcí mě tam velmi překvapila... Já jsem přijel na Portu a hned mě ho vyvrkly ten palec, to jsem ještě nevěděl proč ale, že to je zvykem takovým... ten člověk co mě přivítal, ... tak mě ještě říkal ahoj, no tak to že mi říkal ahoj je v pořádku ale řek mě „neviděl jsi Ňufa?“ Já tam byl prvně a já jsem říkal no tady běhal nějaký ratlík před chvilkou a on to byl nějaký folkař známej Ňuf. ...“¹²⁵

V další části této talk show moderátor s panem Lenkem rozebíral, z jakého důvodu a proč měli trampové přezdívky. Jak z rozhovoru vyplynulo, jedním z důvodů bylo i když ne a priori prvoplánově krytí před Státní bezpečností. Tímto způsobem tak byla částečně znemožněna identifikace osob druhou osobou.

Poté se Karel Šíp vrátil opět k líčení své návštěvy Porty.

„Říkám byl jsem na Portě poprvé... koncert večer začínal a konferenciér říkal a kamarádi a ted'ka na začátek si zazpíváme všichni hymnu. My jsme s Uhlířem vstali a začli jsme Kde domov můj a všichni ostatní zpívali Vlajka vzhůru letí...“¹²⁶

Nastal čas zdůvodnit význam onoho sousloví užitého v záhlaví kapitoly. V začátku bychom měli stručně objasnit etymologický původ jednoho ze dvou slov, které je obsaženo v názvu. Slovo *rituál* pochází z latinského výrazu *ritualis* (obřadný). Podle tohoto vysvětlení by název této kapitoly tedy zněl Porta a její obřady. Abychom mohli objasnit důvody, které nás vedly

¹²⁵ *Všechnopárty (talk show). Režie Viktor POLESNÝ. ČTI [online]. Dostupné z: ceskatelevize.cz/porady/10090925908-vsechnoparty/206522161600025/.*

¹²⁶ *Tamtéž.*

k napsání této části textu, musíme nyní podniknout krátký exkurz do kulturní a sociální antropologie. Měli bychom se podrobněji podívat na to, jak právě kulturní a sociální antropologie definuje rituál, to znamená, měli bychom si ukázat, jaké jsou podle antropologie hlavní znaky rituálu a jaké mohou být jeho významy.

Na začátku našeho kulturně antroposociologického exkurzu musíme říct, že rituál je cosi, co provázelo lidstvo od počátku lidské existence. Rituál mnohdy dával této existenci smysl a řád. Dalo by se také říct, že už od narození je život každého z nás provázen celou řadou rituálů, například: křest, začátek školní docházky, maturita, promoce, svatba nebo pohřeb. Mohli bychom s klidným svědomím prohlásit, že stejně tak jako existuje nepřeberné množství rituálů, je možné nalézt celou řadu definic toho, co je a není rituál. Podle jedné z definic by samotné pořádání Porty mohlo být považováno za rituál, neboť právě festivaly jsou považovány za jednu ze svébytných forem rituálu. Jiná definice definuje rituál následujícím způsobem: „*Symbolicky a normativně standardizovaný způsob chování a soubor obřadných činností, jehož prostřednictvím příslušníci určité skupiny udržují a upevňují hodnoty a normy své kultury.*”¹²⁷ Základní rysy rituálu lze rozdělit dle kulturních a sociálních antropologů do několika bodů, tak jak o nich píše ve své bakalářské práci Lucie Kolesová.¹²⁸

Rituál má v životě jedince či společenství celou řadu funkcí. Dříve než se pokusíme definovat konkrétní portovní rituály a jejich funkce, měli bychom se pokusit společně s kulturními antropology nastínit v obecné rovině funkce rituálu:

*„Rituál má mnoho funkcí, vyskytuje se na úrovni jak individuální, tak i kolektivní. Dokáže zprostředkovat a vyjádřit city, ...Dále řídí a prosazuje způsoby chování, a také ho zpevňuje, dokáže i podporovat nebo naopak narušovat status quo, vyvolávat změny nebo obnovovat soulad a rovnováhu. ... může zajišťovat správné vztahy a soulad mezi světem fyzickým a světem neviditelným, duchovním.“*¹²⁹

Poté, co jsme nahlédli očima kulturní a sociální antropologie na to, jak tato vědecká disciplína smýšlí o rituálech, pokusíme se na následujících řádcích prozkoumat Portu z hlediska definic výše uvedené vědecké disciplíny.

Nyní se musíme vrátit k jednomu z bodů, který jsme si v první kapitole této diplomové práce vymezili jako důležitý pro vývoj Porty. Tímto, pro nás primárním bodem neboli jakousi vstupní branou do našeho zkoumání portovních obřadů, bude letopočet 1981. Toto je rok, kdy Porta

¹²⁷ KOLESOVÁ, Lucie. *Kultura a rituál*. s. 13.

¹²⁸ *Tamtéž.*

¹²⁹ *Tamtéž.*

našla svůj nový domov v západočeské metropoli Plzeň. Právě od tohoto letopočtu začíná být konání Porty spjata s konkrétním městem a ročním obdobím (začátek letních prázdnin) a prostorem (areál plzeňského výstaviště Ex Plzeň, později ještě přibyl lochotínský amfiteátr). Již portovní zakotvení na jednom místě v čase a prostoru v sobě skrývá jistý rituální potenciál, neboť jak antropolog Murphy ve svém Úvodu do kulturní a sociální antropologie píše:

*„Existuje několik typů rituálu. Některé, nazývané výroční rituály, se konají každý rok přibližně ve stejnou dobu“.*¹³⁰

Mohli bychom tedy říci, že tím, že se Porta od roku 1981 konala na stejném místě a ve stejnou dobu, tak tím naplňovala výše uvedené podmínky výročního rituálu. Když nic jiného, tak minimálně mohla být takto chápána a mít tento význam pro portovní společenství, tj. návštěvníky, účinkující a pořadatele.

Za jistý doklad pravdivosti předchozího našeho tvrzení bychom mohli považovat vyjádření jedné z návštěvnic Porty, která v námi zadaném dotazníku mimo jiné uvedla:

*„Účastnila jsem se diváckého hlasování a pro mne bylo velmi důležité, aby zde byla možnost ohně a nocování pod širým nebem. Vždy mne uchvátilo, jak se z výstaviště stalo obrovské centrum dění, kde se v každém stánku hrálo na kytary a amatéři zde společně s interprety hráli a seznamovali se. Tyto rituály pro mě byly nejdůležitější.“*¹³¹

Z vyjádření tedy vyplývá, že Porta v očích návštěvníků mohla plnit stejnou nebo přinejmenším hodně podobnou funkci, kterou v prostředí trampské osady zastává potlach, tj. výroční setkání trampů. Kromě toho, že členové portovního společenství mohli vnímat Portu jako svůj výroční rituál, se nám v našem dotazníkovém šetření objevil ještě jeden neméně důležitý moment, a to vnímání Porty jakožto svébytného prostoru, který umožňoval všem, kteří na něm participovali, být jen na omezený čas, být účastníky přebarvování tehdejšího společenského prostoru.

Naše předešlá myšlenka naznačuje, že Porta dle našeho mínění naplňovala v očích těch, kteří na ní byli jakkoliv účastni, další námi již popsany rys rituálu. Jedním z důležitých rysů rituálu je, že je zasazen mimo sociální rutinu každodenního života.

Skutečnost, že Porta byla chápána jako svět sám pro sebe, tedy něco, co se v daný okamžik odehrává mimo danou společenskou realitu, dosvědčuje kupříkladu svědectví kapelníka folkové skupiny Devítka Jana Brože. Ten se Porty v osmdesátých letech 20. století účastnil jako divák a v našem šetření mimo jiné uvedl:

¹³⁰ MURPHY, Robert Francis. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. s. 186.

¹³¹ *Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Ivou Dvořákovou ze dne 15. 11. 2019.*

„Porta byl fenomén. Byla jediná. Mekka všech nevěřících i věřících. Porta byl smysl i cíl. Zněla dávno před a dlouho po plzeňském finále. Byla to až do revoluce jediná ohromná, a přesto naprosto soudržná rodina balancující na hraně systému. Svět kluků v maskáčích i holek v batikovaných šatech. Byla to NAŠE muzika a byli jsme to MY. Myslím, že něco podobného nemůže vzniknout jinde než v prostoru nesvobodném. V totalitním. Jako krotký a tolerovaný, ale přes všechno protest.“¹³²

O tom, že i z jeviště byla Porta v osmdesátých letech minulého století vnímána podobným způsobem, svědčí slova právníka a písničkáře Ivo Jahelky, který charakterizoval Portu v těchto letech následujícími slovy:

„Festival Porta v osmdesátých letech byl do jisté míry ostrůvek svobody v moři nesvobody. To, co zpočátku bylo pouze hudebním setkáním, časem přerostlo ve vyjádření určitého společenského názoru určité skupiny obyvatel – v tomto případě jednak samotných muzikantů a zároveň návštěvníků festivalu, kterých koncem osmdesátých let byly již desetitisíce. Pro každého z nás byla čest na Portě vystupovat a já jako písničkář se považuji za něco jako „dítě Porty“, protože tam začala moje písničkářská kariéra. Vrchol tohoto festivalu pak byl v roce 88 a 89 v amfiteátru Lochotín v Plzni, kde se již jednalo o zcela očividný protest proti stávajícímu režimu.“¹³³

Podobný étos lze dle našeho názoru také vysledovat ve vyjádření Miroslava Kovářika, který v rámci našeho šetření prohlásil, že na návštěvnost Porty v průběhu osmdesátých let minulého století mělo vliv hned několik faktorů:

„přitažlivost repertoáru, prostředí, kde se Porta odbývala, její hosté z jiných zemí např. Žaneta Bičevská, celková atmosféra, oslovování "kamaráde" místo "soudruhu“, hymna trampů Vlajka vzhůru letí aj...“ a také napsal, že: „Jen málokterý festival měl tak přirozenou atmosféru jako Porta – od místních jejích předkol až po dvoranu.“¹³⁴

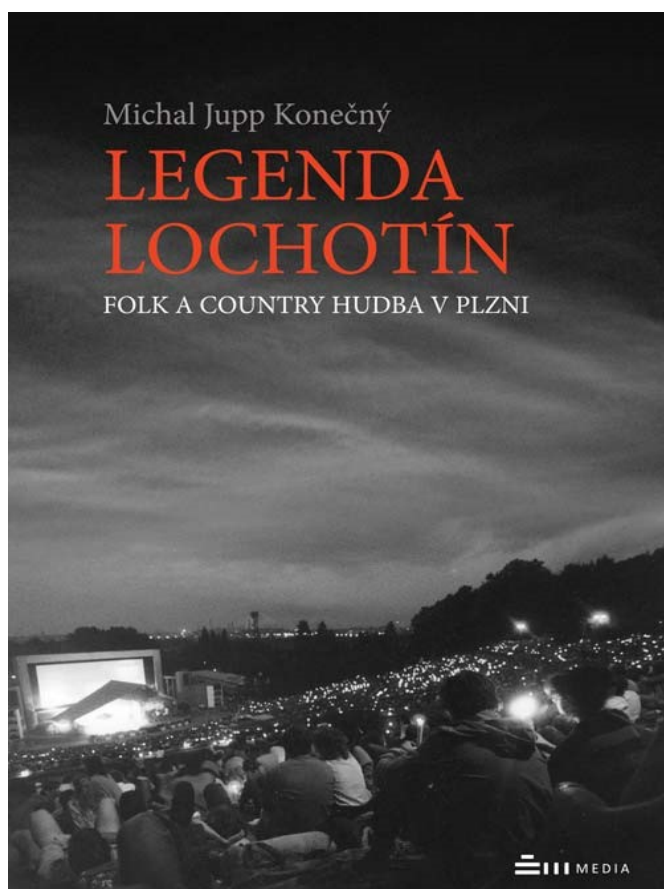
Nejen z předešlého vyjádření Miroslava Kovářika bychom mohli vyčíst, že Porta kromě již námi dříve zmíněných a dokumentovaných bodů, kterými naplňovala charakteristiky rituálu, v sobě obsahovala další rituály, které přejala do své genetické výbavy z tramského prostředí, se kterým byla spojena od svých počátků, tj. od konce 60. let minulého století. Právě sborový zpěv písně Vlajka na začátku večerních lochotínských koncertů a s ním spojené stání v pozoru je dalším dílkem do naší mozaiky, jímž dění na Portě naplňovalo charakteristiku rituálu.

¹³² Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Janem Brožem ze dne 9. 11. 2019.

¹³³ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Ivo Jahelkou ze dne 26. 11. 2019.

¹³⁴ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Miroslavem Kovářikem ze dne 3. 11. 2019.

Podobně jako v předchozím případě bychom mohli postupovat také v případě portovní Dvorany, která bývala zakončována sborovým zpěvem vybraných písní a plápolajícím světlem



svíček v hledišti.

Zmínka o sborovém zpěvu a plápolajících svíčkách je velmi dobře dokumentovatelná na televizních záběrech dochovaných v archivu České televize či na obalech portovních gramofonových desek nebo na přebalech knih věnovaných Portě.

Nutno podotknout, že výše zmíněný fakt, že Porta byla s některými svými rituály spjata velmi záhy po svém zrození, měl svůj zcela nezpochybnitelný vliv na přijímání a vnímání těchto rituálů. Tuto skutečnost vystihují i níže uvedená tvrzení Jaroslava Samsona Lenka, Romana Horkého a Jana Brože. Jaroslav Samson Lenk k těmto rituálům poznamenal: „Z počátků zůstala

trampská hymna, Vlajka, jako připomínka toho odkud Porta rostla. To jsem, jakožto tramp, akceptoval.“¹³⁵

Roman Horký o nich smýšlel následujícím způsobem: „Byly to silně emocionální a krásné chvíle, na které se nezapomíná. Každý finálový koncertní večer na Portě začínal trampskou hymnou „Vlajka“ od autora Jendy Kordy... „Vlajku“ rozhodně řadím mezi portovní rituály. Další rituály měly v kompetenci moderátoři, což v té době byli: Mirek Kovářík, Honza Dobiáš, Vašek Souček a další.“¹³⁶

Mínění Jana Brože dokládají následující řádky:

„Tož, nikdy jsem nebyl příznivcem uniforem a uniformity. Ale považoval jsem se v té době za trampa a možná jsem jím i byl. A to, co mě na trampingu bavilo, byl onen odvěký pokus

¹³⁵ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem J.Samsonem Lenkem ze dne 15. 11. 2019.

¹³⁶ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Romanem Horkým dne 28.11.2019.



nespokojených vytvořit si paralelní svět. Ve jménu onoho tramského hnutí dodnes, jsem-li kamkoli mezi NĚ pozván, ctím pravidla hostitele, včetně všech rituálů. (Mimochodem, tak by to přeci mělo být vždy a všude, jsem-li někde hostem!) Nu, ano. Povstával jsem na portovních koncertech při Vlajce. Podobný pocit sounáležitosti jsem neměl a nemohl mít nikde

jinde. A zpíval jsem. A bral jsem to vážně. Vlastně to občas dělám dodnes. A myslím to vážně."¹³⁷

Na tomto místě je nutno poznamenat, že některé výše zmíněné rituály známé z portovního prostředí byly posléze praktikovány i na jiných folkových festivalech. Rozšíření těchto portovních rituálů bylo s velkou pravděpodobností impulzem k diskusi nad jejich praktikováním v době, o které píšeme, na stránkách týdeníku Mladý svět. A o čem že čtenáři Mladého světa tehdy přesně diskutovali? Nejlepším vodítkem k odpovědi na námi položenou otázku nám byly samotné diskusní příspěvky čtenářů, z nichž jsme se rozhodli některé odcitovat. Pro někoho byl zavedený rituál na začátku a na konci festivalu silným až opojným prožitkem, pro další šlo o vyjádření úcty a vzdání pocty.

„...už všichni zpíváme a cítíme něco uvnitř, nějakou ohromnou sílu, která nás všechny spojuje....

INČA. Val. Meziříčí."¹³⁸

„...Odkáživa se Vlajka považuje za tramskou hymnu a tím, že při ní stojíme, jí vzdáváme hold. A když se hraje na závěr Rosa a většina kamarádů vstává ... A tak se při ukončení stojí a tím se vyjadřuje úcta, poděkování.

HEDVIKA z Pardubic."¹³⁹

¹³⁷ Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Janem Brožem ze dne 9. 11. 2019.

¹³⁸ DOPISY O SLUNOVRATU. Mladý svět : týdeník. 1984, 26 (34)

¹³⁹ Tamtéž.

Z výše citovaných diskusních příspěvků si dle našeho mínění zaslouží bližší pozornost komentář podepsaný Inčou z Meziříčí, a to z toho důvodu, že pisatelka v tomto komentáři popisuje kromě jiných věcí svůj duchovní prožitek, který zakoušela při praktikování výše popsaného rituálu. Tato pasáž Inčina komentáře nahrává níže uvedené tezi Zdeňka R. Nešpora, který ve své práci *Děkuji za bolest* napsal:

„Souvztažnost mezi písničkářem — „prorokem“ a jeho posluchači, projevující se ve společném zpěvu řady písní nebo jejich částí, měla určitý očištný charakter... Zároveň vytvářela i silné vědomí participace na posvátne nebo přinejmenším na „sakrálních“ hodnotách, projevujících se ve folkových písních, které až v sektářském duchu konstituovalo recipientskou skupinu a oddělovalo ji od běžné společnosti... ale folkový koncert nebo folkové písně v určitém prostředí... přece jen sloužily k sebeidentifikaci účastníků s danou sociální skupinou, respektive s jí zastávaným symbolickým univerzem. Splňovaly tak alespoň některé charakteristiky rituální akce...“¹⁴⁰

Roman Horký v dotazníkovém šetření zmínil důležitou roli moderátorů při vytváření a praktikování rituálů. A skutečně můžeme z jeho tvrzením souhlasit. Byl to právě konferenciér Miroslav Kovářík, který na Portu přinesl a se kterým se pojí jeden z výrazných portovních rituálů (znaků, či tradic), bez kterého si lze Portu tak jak jí známe jen stěží představit. Oním rituálem bylo recitování poezie. Odpověď na otázku, jak k zavedení této portovní tradice došlo nám poskytla osobnost nad jiné povolaná, a sice sám pan Miroslav Kovářík, který v odpovědi na tuto otázku užil následujících slov:

„skoro banalita, při výměně kapel došlo k nějaké technické výluce a já byl přivolán jako konferenciér, abych něco povídal. Napadla mě báseň Stoptime od Václava Hraběte... a protože sklidila velký potlesk, pokračoval jsem až do konce té technické vady.“¹⁴¹

I když Miroslav Kovářík popisoval v předchozí citaci deklamaci poezie jako pouhou výplň portovního programu, máme za to, že přinejmenším na konci osmdesátých let minulého století měla Kováříkova recitace, alespoň dle naší zkušenosti, mnohem hlubší význam. Na večerních lohotínských koncertech plnila nezastupitelnou roli duchovního, meditativního a silně intimního prvku, který dotvářel neopakovatelnou portovní atmosféru té doby.

V rámci objektivit je ale třeba také říci, že ne všichni přijímali uvedené rituály s nadšením, jak se lze dočíst v knize – *Folkaři, báječní muži*, kteří psali dějiny. Někteří přirovnávali tyto rituály

¹⁴⁰ NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest...: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let*. s. 335–336.

¹⁴¹ *Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Miroslavem Kováříkem ze dne 3. 11. 2019.*

ke spartakiádním vystoupením a k různým jiným lidovým veselicím. Velká kritika se snášela také na hlavy moderátorů Porty, kteří svou činností ovládali davy a „nutily“ je hrát dětské hry: „...*Kdo jsi kamarád, tak pojď si s námi hrát. A já si kladu otázku: Když jsem – necvičil-, tak nejsem kamarád?*“ A ještě Jan Burian: *"Díky ambiciózním konferenciérům se publikum letos naučilo i na povel se tlouct do hlavy. A tomu publiku, což je nejhorší, se to líbilo!"*¹⁴²

Na tomto místě je třeba poznamenat ještě dvě důležité věci. Zaprvé, ačkoliv se v předešlých vyjádřeních našich respondentů objevuje narativ, který Přemysl Houda ve své poslední práci problematizoval, soudíme, že námi prezentované výpovědi aktérů dokládají důležité postavení Porty v rámci přemalování společenského prostoru v Československu v průběhu osmdesátých let dvacátého století.

Zadruhé, přestože jak jsme výše uvedli, se objevily některé negativní ohlasy, jsme přesvědčeni,



že portovní rituály měly svůj význam, a to nejen protože upevňovaly sílu portovní komunity, ale především proto, že tyto rituály povyšovaly Portu nad rámec běžného hudebního festivalu a svým způsobem se tak podílely na vytváření fenoménu jménem Porta.

4.1 Způsob odívání na Portě

Výrazným identifikačním znakem každého společenství byl a je oděv jeho příslušníků. Nejinak tomu bylo i v případě lidí spjatých s Portou a folkovými festivaly. Způsob odívání těch, kteří navštěvovali folkové festivaly, případně nějakým jiným způsobem participovali na dění kolem folkových festivalů, vycházel hned z několika silných inspiračních zdrojů. Prvním inspiračním zdrojem pro módu, která zde hrála prim, byl tramping, přesněji řečeno oděv trampa. Trampský oděv měl svůj prapůvod v podobě skautského kroje. Na jeho vývoj měla také nemalý vliv druhá světová válka a oděv amerických vojáků.

Na trampském oděvu se od té doby objevují nášivky s označením osady tzv. domovenky, viz foto,¹⁴³ také se začínají ve velké míře používat tzv. usarny, což byl v podstatě původně batoh z výzbroje americké armády. Je to vlastně jen šikovně střižený kus látky s mnoha pevnými

¹⁴² VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online].

¹⁴³ Domovenka Old Snake River. Foto M. Jozová. (2018).

popruhy. Převzetím zmíněných vojenských prvků se ošacení trampů přiblížilo vojenským stejnokrojům. Dalším velmi výrazným prvkem, který se projevoval v rámci oblékání a doplňků na trampských a folkových festivalech, byla jasná inspirace oblečením z westernových filmů, a to včetně replik střelných zbraní, honáckých bičů a podobně. (Zvuk zmíněných zbraní a honáckých pomůcek je věrně zachycen na zvukových nahrávkách z prvních ročníků Porty). V době, o které píšeme, bylo velmi složité sehnat stylové oblečení, vhodné do lesa a na tramping, a to hned z několika důvodů:

- neexistovaly specializované prodejny s tímto druhem zboží;
- sehnat kvalitní materiál na to, aby si člověk dané oblečení mohl ušít, bylo rovněž velmi složité;
- jednou z možností, která ovšem nebyla dostupná většině, byla možnost nechat si dané oblečení poslat ze zahraničí.

Oděvní průmysl sice vyráběl volnočasové oblečení, avšak barevností a materiálem nevyhovoval nárokům osob, které trávily celý den a mnohdy i noc v lese, neboť jak napsal čtenář Mladého světa „...nedovedu si představit, že půjdu do lesa v červené větrovce, S růžovým spacákem anebo v polobotkách.... Vojenské věci, které nosíme nám prostě vyhovují svou praktičností... (JOGÍN. Brno).“¹⁴⁴

O složitosti dané problematiky svědčil také fakt, že docházelo k častým krádežím vojenské výstroje. To bohužel souviselo již s výše uvedenými skutečnostmi. Neboť... „Maskáč je věc praktická jak do zimy, tak do vlhka a právě pro tyto vlastnosti se stal středem zájmu lidí,



milujících přírodu... (MIREK, Lázně Bělohrad).“¹⁴⁵

Tento problém byl dlouhodobě diskutován čtenáři na stránkách týdeníku Mladý svět. Pisatelé se zde v rubrice *Táborový oheň* vyjadřovali i ke krádežím vojenského stejnokroje, a ne vždy tento jev odsuzovali.

V souvislosti s tím, jak rychle narůstal počet návštěvníků daných festivalů, se také měnila

¹⁴⁴ *Táborový oheň, Maskáč, Mladý svět: týdeník. 1983, 25 (2).*

¹⁴⁵ *Tamtéž.*

móda na těchto festivalech dosud obvyklá.

To znamená, že původní tramský stejnokroj a jeho zelená barva viz foto¹⁴⁶ byla postupně z velké části nahrazena džinami a tím pádem barvou modrou, což některým přívržencům pravověrného tramského hnutí nebylo zcela po chuti. I o tomto členění na trampy a ty ostatní je možné se dočíst v týdeníku Mladý svět v rubrice Táborový oheň.

Bohužel i když to dle našeho názoru nebylo asi stoprocentním pravidlem, také v této skupině občanů asi platilo to neblahé rčení „šaty dělají člověka“. Podle našeho názoru pádnou odpověď těmto rádoby pravověrným trampům dali sami čtenáři Mladého světa, kteří nesouhlasili s tímto postojem a napsali: „...Vím, že to v poslední době někteří trampové přehánějí a nevezmou mezi sebe někoho kdo má třeba tenisky a místo usárny starou polní. Nosí zásadně maskáče a kanady a na ostatní koukají povýšeně... MÍRA, t. č. v zeleném.“¹⁴⁷

„...Nač je nám diskuse či anketa o tom, zda se správný tremp pozná podle toho, co má na nohou. Chce to jen trochu tolerance a občas přemýšlet sami o sobě, nic víc. JUAN, Náchod.“¹⁴⁸

Přes všechna zmíněná fakta můžeme ale konstatovat, že oděv byl výrazným poznávacím znamením návštěvníka folkového festivalu.

¹⁴⁶ Bunda typu woodland, klobouk stetson. Foto M. Jozová (2016).

¹⁴⁷ Táborový oheň, Jak je to s Rosou, Mladý svět: týdeník. 1984, 26 (39).

¹⁴⁸ Táborový oheň, Jděte mi k šípku, Mladý svět: týdeník. 1984, 26 (45).

5 Výstaviště a Lochotín coby prostor portovní paměti

Dlouholetý dramaturg festivalu Porta Michal Jupp Konečný nazval jednu ze svých knih *Legenda Lochotín*¹⁴⁹. Zmíněný název v sobě ukrývá zajímavé skutečnosti. Samotné sousloví obsahuje cosi mýtického, přinejmenším budeme-li jej vnímat z pohledu samotného autora. Slovo legenda, které Konečný použil, nám evokuje neopakovatelný a jedinečný příběh v tomto případě spjatý s konkrétním prostorem. Jako by se autor snažil v paměti čtenářů vyvolat vzpomínky na konkrétní události odehrávající se na konkrétním místě.

Jinými slovy Michal Jupp Konečný odkazuje názvem své knihy k Lochotínu coby místu paměti. Francouzský historik Pierre Nora mimo jiné napsal:

*„Existují místa paměti, protože již nejsou prostředí paměti.“*¹⁵⁰

Jak se tedy vztahují slova Pierra Nory k festivalu Porta a Lochotínu? Členové portovního společenství (budeme-li alespoň pro tuto chvíli o pořadatelích, návštěvnicích a účinkujících uvažovat tímto způsobem) velmi dobře vědí, že festival Porta, tak jak jej prožívali v osmdesátých letech minulého století, se již nikdy nebude opakovat. Naše předešlé tvrzení je možné doložit nejen známým výrokem Michala Juppa Konečného o tom, „...že festival Porta skončil v roce 1989 v lochotínském amfiteátru, ...“¹⁵¹ ale je stejně tak dobře patrný z jedné z odpovědí Jaroslava Samsona Lenka v našem dotazníkovém šetření, která zněla:

*„Byla to, textově, hudebně i občansky, hezká platforma názorů. Což se s nynějšími, v podstatě lidovými veselnicemi, vůbec nedá srovnat.“*¹⁵²

A právě ono vědomí konečnosti a jedinečnosti poskytlo paměti pamětníků unikátní prostor pro vytvoření místa paměti. A jaký tedy je význam dvou předchozích slov? Autor tohoto historického konceptu nám již dobře známý francouzský historik Pierre Nora ve svém článku s názvem *Mezi pamětí a historií* uvedl:

*„Místa paměti náleží dvěma řádům ...jsou jednoduchá i nejednoznačná, přirozená i umělá, bezprostředně se nabízející smyslové zkušenosti, a přitom vycházející z abstraktní konstrukce. Místa jsou ve trojím smyslu, materiálním, symbolickém i funkčním...“*¹⁵³

¹⁴⁹ KONEČNÝ, Michal Jupp. *Legenda Lochotín*.

¹⁵⁰ *Mezi pamětí a historií.pdf* [online]. Dostupné z: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora>.

¹⁵¹ KONEČNÝ, Michal Jupp. *Průlety folkovou pamětí*. s. 201.

¹⁵² *Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem J.Samsonem Lenkem ze dne 15. 11. 2019*.

¹⁵³ *Mezi pamětí a historií.pdf* [online]. Dostupné z: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora>.

Naším cílem je tedy v rámci této části diplomové práce ukázat, že plzeňské výstaviště, které sice dnes již fyzicky neexistuje, a lochotínský amfiteátr se vyjevují ve vzpomínkách pamětníků jako prostor jedinečných životních prožitků.

Bylo-li naší snahou popsat hudební festival Porta jako kulturní a společenský fenomén, neměli bychom tento zajímavý aspekt opomenout. I když jsme si plně vědomi toho, že ono vyjevování výstaviště a Lochotína je produktem procesu vzpomínání, o němž Aleida Assmannová¹⁵⁴soudí, že se odehrává v čase, jenž se na jeho průběhu aktivně podílí.¹⁵⁵ Nicméně na tomto procesu takzvané funkční paměti nás ponejvíce zajímá psychologický moment, jež Assmannová popsala jako jednu z funkcí funkční paměti a definovala ji mimo jiné slovy:

„Další funkcí využití kulturní paměti je distinkce, čímž rozumíme všechny symbolické formy vyjadřování sloužící k profilování kolektivní identity.“¹⁵⁶

Domníváme se, že popsaná funkce paměti v rámci vzpomínání členů portovního společenství, za:

- a) upevňuje identitu členů v samotném portovním společenství;
- b) udržuje fenomén jménem Porta stále při životě, čímž zajišťuje jeho druhý život;
- c) ukotvením v konkrétním prostoru činí z plzeňského výstaviště a lochotínského amfiteátru pro členy portovního společenství místo zvláštního významu.

Naše předešlá tvrzení jsou doložitelná kupříkladu výpovědí pamětnice Lady z Aše, jejíž vyjádření o první návštěvě lochotínského amfiteátru v roce 1983 pronesená s odstupem let v rámci výzkumu Střediska orální historie SOHI při katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni reprodukovali tazatelé následujícími slovy: *„Měla prý pocit, že ji to ohromné množství lidí do sebe nasálo a ona byla součástí něčeho velikého.“¹⁵⁷*

A nebyla to jen námi citovaná Lada z Aše, kdo hovořil o Lochotíně a plzeňském výstavišti jako o místu svých jedinečných prožitků. Jedním z těch, komu se v paměti v podobném duchu vyjevily prostory výstaviště a Lochotína, byl také houslista, člen skupiny Duo Potemník Zdeněk Tochor, který své vystoupení v lochotínském amfiteátru v roce 1986 komentoval slovy *„zážitek jako blázen“¹⁵⁸*. K tomuto ještě uvedl následující:

„V podstatě jsme se s kolegou Vencou Polákem odnaučili bát, protože když si tímto člověk projde, tak už ho nic nevyděsí.“¹⁵⁹

¹⁵⁴ Aleida Assmannová [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Aleida_Assmann.

¹⁵⁵ ASSMANN, Aleida. *Prostory vzpomínání*. s. 153.

¹⁵⁶ *Tamtéž*. s. 157.

¹⁵⁷ MORÁVKOVÁ, Naděžda. *Plzeňská Porta očima pamětníků*. s.16.

¹⁵⁸ *Tamtéž*. s. 23.

¹⁵⁹ *Tamtéž*. s. 25.

Ve výpovědi Zdeňka Tochora najdeme kromě Lochotína také zmínku o areálu plzeňského výstaviště. Ke svému tamnímu vystoupení Tochor uvedl, že nemělo chybu.

Nesporným kladem výstaviště nejen podle Zdeňka Tochora byla skutečnost, že oproti Lochotínu nepodléhalo tak velké kontrole. Podobně se vybavilo výstaviště také herci, moderátorovi a písničkáři Marku Ebenovi, jenž k tomu poznamenal:

*„Navíc většina kapel měla kromě vystoupení na Lochotíně ještě recitál a to bylo perfektní, protože na ten přišli jen ti, co chtěli slyšet právě tuhle kapelu. Recitály byly v malých pavilonech, které praskaly ve Švech, nic lepšího si muzikant vlastně nemůže přát”.*¹⁶⁰

A i když, jak sám řekl, vystoupení na Lochotíně zrovna nemiloval, tak když vylezl před třicet tisíc diváků, byl to pro něj nepřekonatelný zážitek, protože do té doby nic takového nezažil.¹⁶¹

Také ve vzpomínkách písničkářky Pavlíny Jíšové, která vrcholné plzeňské Porty prožila coby členka skupiny Žalman a spol., se objevily výstaviště a Lochotín jako místa unikátních životních prožitků s jedinečnou, neopakovatelnou atmosférou. Pavlína Jíšová k tomu konkrétně v rámci již zmíněného výzkumu plzeňského centra orální historie poznamenala:

*„V té době se nekončilo v době, kdy jsme dohráli, nebo když skončila soutěž. Všichni muzikanti se po konci veřejné produkce přesunuli do zákulisí, kde společně ještě dlouho hráli. Vzpomínám si na situaci, kdy jsme hráli v koutě s Pavlem Žalmanem a pozoroval nás Spirituál kvintet nebo Marek Eben. Atmosféra toho místa byla neuvěřitelně přátelská a bylo cítit, že všichni přítomní muzikanti mají něco společného...”*¹⁶²

I Pavlína Jíšová považuje, dle svých vlastních slov, za svůj největší zážitek z vystoupení v lochotínském amfiteátru konkrétně moment, kdy s kapelou Žalman a spol. společně s českobudějovickými Nezmary uzavírali legendární Dvoranu Porty v roce 1989.¹⁶³

Podobné motivy, které jsme pozorovali u Pavlíny Jíšové, můžeme sledovat ve výpovědi jedné z členek skupiny Klíč Jarmily Pánkové, která své dojmy a zážitky z Lochotína a výstaviště popsala takto:

*„Pro nás to bylo na plzeňské Portě vždycky úžasné. Atmosféra neopakovatelná. Když s námi deset tisíc lidí se zapálenými svíčkami zpívalo v roce 1988 Pohár a kalich, měli jsme slzy dojetí v očích. Když si na to vzpomenu, běhá mi mráz po zádech. To nejde vyprávět, to se musí zažít. A taky ty bezvadné večery s ostatními muzikanty. Byla to jedna velká euforie.”*¹⁶⁴

¹⁶⁰ MORÁVKOVÁ, Naděžda. *Plzeňská Porta očima pamětníků*. s. 38.

¹⁶¹ *Tamtéž*. s. 26.

¹⁶² *Tamtéž*. s. 48.

¹⁶³ *Tamtéž*. s. 50.

¹⁶⁴ *Tamtéž*. s. 43.

Ve výše uvedených výpovědích pamětníků se dle našeho názoru plzeňské výstaviště a Lochotín jeví jakožto symbolická místa, o kterých Assmannová soudí, že „...k „místu“ směřuje pozornost se svou tajuplnou, nespécifickou významností.“¹⁶⁵

Specifické svědectví o atmosféře Lochotína ve druhé polovině osmdesátých let 20. století poskytl v roce 2006 tvůrcům televizního pořadu 13. komnata písničkář Jan Nedvěd, jenž usazen přímo v lochotínském amfiteátru charakterizoval tehdejší atmosféru daného místa následujícími slovy:

„Víte většina lidí se rodí s dobrým srdcem. Já jsem to poznával tady. Zrovna ty lidi byli tak krásní až až dojemně k pláči.... přijeli domů a kdoví co dělali a tady byly dojemně krásní. Jak si pomáhali, tady někdo seděl a byla zima a tady odsud někdo přišel a hodil mu takhle bundu ... aby ti nebyla zima. Nikdo si to neumí představit. To není Foglarova slušnost přehnaná Dušínovská, ne to bylo prostě součást toho života, těch lidí, kteří se sešli v tý jedný myšlence a v tom jednom správným čase jejich života.“¹⁶⁶

Máme za to, že předešlé svědectví Jana Nedvěda přináší do vnímání Lochotína coby místa paměti další rozměr. Jan Nedvěd totiž popisuje lochotínský amfiteátr jako památné místo. Jeho popis se nápadně podobá Petrarcovu líčení návštěvy Říma či Cicerovu popisu míst, kde se údajně nacházela Platónova athénská Akademie.¹⁶⁷

Chátrající Lochotín stejně jako v Petrarcově případě ruiny Říma plní v Nedvědově případě roli znaků, jenž jak píše Assmannová:

„...kódují jak zapomínání, tak i vzpomínku. Označují minulý život, odkrytý a zapomenutý, odcizený a ztracený v dimenzi dějin, a současně označují možnost vzpomínky, která se znovu probouzí v dimenzi paměti a spojuje v život to, co čas zpřetrhal a zničil.“¹⁶⁸

Obě výše uvedené interpretace plzeňského výstaviště a Lochotína jsou podle našeho názoru legitimní, a jako takové jsou nedílnou součástí fenoménu jménem Porta, kterému jsme zasvětili naši diplomovou práci.

¹⁶⁵ ASSMANN, Aleida. *Prostory vzpomínání*. s. 338.

¹⁶⁶ *13.komnata - Jan Nedvěd* [online]. Dostupné z: www.ceskatelevize.cz/porady/1186000189-13-komnata/205562210800004-13-komnata-jana-nedveda/.

¹⁶⁷ ASSMANN, Aleida. *Prostory vzpomínání*. s. 191

¹⁶⁸ *Tamtéž*. S. 351.

6 Závěr

Cílem této naší diplomové práce bylo odhalit příčiny, které vedly k přerodu žánrového hudebního festivalu PORTA v kulturní a společenský fenomén druhé poloviny osmdesátých let 20. století.

Při práci na tomto úkolu jsme byli nuceni se vypořádat s faktem, že k tomuto tématu neexistuje dostatek relevantních archivních pramenů. V archivech v celé České republice se nachází pouze střípky archivních materiálů a z těchto torz není možné podat vypovídající obraz o festivalu Porta.

Z tohoto důvodu jsme byli při své práci převážně odkázáni na sekundární literaturu, novinové a časopisecké články a v neposlední řadě výpovědi pamětníků. Velkým úskalím sekundární literatury je ale skutečnost, že velká část je věnována folku, trampingu a dalším hudebním žánrům, ale samotnému hudebnímu festivalu PORTA je věnováno velmi málo odkazů.

Během našeho bádání jsme dospěli ke zjištění, že na výše zmíněný proces měla vliv celá řada faktorů.

Jak jsme již v naší práci uvedli, festival PORTA vznikl původně jako přehlídka tradičních trampských sborů. Ke vzniku takového festivalu by však nikdy nemohlo dojít, kdyby v naší zemi nebyla hluboce zakořeněna popularita a tradice trampingu. Tato tradice má svůj počátek již v období první republiky a možná ještě o něco málo dříve. V tomto období můžeme také najít počátek specifického hudebního žánru (trampská píseň), který se postupem doby rozvíjel. Na jeho základech povstaly na konci 60. let 20. století takové kapely jako např. Mohykáni, Krakatit, Hobous a další.

Již dříve jsme napsali, že trampové a ne pouze oni se za první republiky potýkali s odporem ze strany policie, což jsme doložili i citací z nechvalně proslulé vyhlášky zemského prezidenta Huga Kubáta. V období první republiky byli příznivci trempingu pro komunistickou stranu a ostatní politické strany vítaným zdrojem potencionálních voličů a sympatizantů, toto ale již neplatilo v období po únoru 1948.

Komunistický režim po roce 1948 chtěl vytvořit novou společnost a odstartoval přeměnu Československé kultury. Do tohoto nového schématu jim ale již nezapadali trampové, a to ne pouze s ohledem na trampskou píseň, ale také s ohledem na jejich nazírání na svět. Ze strany policejních složek docházelo k represím vůči této části obyvatelstva, tak jak jsme o tom obsáhle psali v jedné z kapitol této práce.

Obecně lze říci, že umělci, kteří se chtěli prosadit v kultuře, byli nuceni plnit celou řadu požadavků, které vyplývaly z nově vydávaných zákonných norem a vyhlášek. Pro psaní naší práce byly důležité až zákonné normy přijaté v období takzvané normalizace. V 60. letech 20. století dochází v Československé republice ke změně společenských poměrů. V rámci tohoto dochází také ve větší míře k obnovování a zakládání nových trampských osad a vzniku folkových skupin. Nesporný vliv na rozvoj folkových skupin v tehdejší Československu měla návštěva amerického písničkáře Peta Seegera. Domníváme se, že tato návštěva měla také svůj podíl na vzniku námi sledovaného festivalu PORTA.

Ztotožňujeme se s vyjádřením doc. PhDr. Jana Randáka, Ph.D., že v 60. letech si komunisté uvědomují, že represe nestačí a chtějí stále populárnější tramping podchytit. Možná i z této snahy o podchycení může čerpat nakonec legalita a existence Porty.

V této době vznikají také tzv. divadla malých forem. Sem jsme zařadili divadlo Semafor, Studio Ypsilon, Docela malé divadlo Litvínov. I tato divadla se svým způsobem podepsala na přerodu festivalu Porta v kulturní a společenský fenomén druhé poloviny 80. let 20. století. Stejně tak jako divadla malých forem, tak i folkové sdružení Šafrán můžeme označit za důležitý faktor, který se podílel na tomto procesu jako ideový předchůdce takzvané 3. písničkářské generace. Tato generace písničkářů společně s ostatními folkovými skupinami se ve druhé polovině osmdesátých let minulého století podílela na vzniku fenoménu jménem PORTA.

Festival Porta byl od samého jeho počátku také z velké části ovlivňován politikou, a to nejen ve smyslu dodržování tehdy platných zákonů. Po celou dobu trvání komunistického režimu měli organizátoři, účinkující a návštěvníci kulturních akcí jasně vymezen prostor, ve kterém se mohli a museli pohybovat. Zatímco v průběhu sedmdesátých let 20. století se jejich představitelé dostávali velmi často do konfliktu s tehdejší státní mocí, tak ve druhé polovině osmdesátých let dochází ze strany státu ke změně přístupu ke zmíněným skupinám.

Pro tento náš názor svědčí námi nalezené archivní materiály v Národním archivu Praha, které mapují z odborného hlediska dění a vývoj na poli populární hudby, do které spadají i námi sledované hudební žánry. Z uvedených materiálů vycházela následně odborná doporučení pro konkrétní orgány státní správy. Jak jsme již uvedli v podkapitole 3. 3. 3 Režim mění strategii byla snaha dostat oblast moderní populární hudby, kam byly zařazeny i hudební žánry spojené s Portou, pod větší kontrolu státu.

Tato doporučení měla za následek například povolování většího počtu kulturních akcí. Současně s tímto dochází k většímu zájmu o tuto hudbu ze strany masmédií a gramofonových firem. S tím ruku v ruce dochází i k navyšování návštěvnosti akcí podobného typu. Bylo by ale

zavádějící domnívat se, že zároveň se zvýšením povolených akcí byly tyto méně kontrolovány ze strany státního aparátu, i nadále docházelo k restrikcím a nejednou i k zákazu umělecké činnosti.

Je nutné také uvést, že od roku 1971 byl festival Porta zastřešován ÚV Socialistického svazu mládeže, to s sebou přinášelo jak pozitiva, tak negativa. Jedním z pozitiv bylo, že tato akce se mohla nadále konat a na její pořádání byly finanční prostředky. Nelze také odhlédnout od skutečnosti, že i když docházelo ze strany státních orgánů ke kladení různých větších či menších překážek, vždy se podařilo akci Porta uskutečnit.

Tím nejdůležitějším, co Porta získala z výše uvedeného spojení se SSM, bylo její zakotvení v západočeské metropoli Plzeň, ke kterému došlo v roce 1981. Zakotvení festivalu Porta na konkrétním místě má za následek vnímání tohoto místa pamětníky jako místa paměti.

Domníváme se, že v druhé polovině 80. let 20. století byl festival Porta vnímán účastníky jako určitý protest proti tehdejšímu režimu. Na jeho atmosféře se odráželo postupně měnící se společenské klima a svým způsobem byla Porta předzvěstí sametové revoluce v roce 1989. Obecně se dá říci, že za přerodem festivalu Porta v kulturní a společenský fenomén té doby stála celá řada faktorů. Ať již šlo o zvyšující se popularitu folku a příbuzných hudebních žánrů, přes postupně měnící se vzájemný vztah Porty a státní moci až po rituály které se na Portě praktikovaly.

Jsme si vědomi, že naše diplomová práce přináší k danému tématu spoustu otázek a že je v ní řada bílých míst. Máme za to, že i přes tento nedostatek přináší práce první ucelenější pohled na festival Porta, kterému se až dosud odborná veřejnost vyhýbala.

Podle našeho názoru tkví její největší přínos v tom, že se nezabývá Portou jako pouhým hudebním festivalem, ale snaží se ji představit jako kulturní a společenský fenomén druhé poloviny 80. let 20. st. se všemi důsledky, které to přináší.

7 Seznam použité literatury a pramenů

7.1 Akademické práce

URBÁNEK, Vojtěch. *K některým otázkám trampingu v perspektivě sociologie*. Praha, 2009. Diplomová práce. UK Filozofická fakulta, Katedra sociologie. Vedoucí práce Jana Duffková.

STEHLÍKOVÁ, Veronika. *Zakázali hrát a zakázali zpívat, Střetávání normalizačního režimu a československé folkové scény*. Praha, 2018. Diplomová práce. UK Filozofická fakulta, Ústav českých dějin. Vedoucí práce Jan Randák. S. 35.

PROKEŠOVÁ, Soňa. *Balada pro banditu – srovnání první a prozatím poslední inscenace v divadle Husa na provázku, s. 14*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Masarykova universita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Viktor Pantůček.

PAVLIČÍKOVÁ, Helena. *Český folk – fenomén hudební i sociální*. Olomouc, 1998. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ivan Poledňák.

MLÁDKOVÁ, Nela. *Dramatizace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka*. Praha, 2010. Diplomová práce. UK Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury. Vedoucí práce Pavel Janoušek.

KOLESOVÁ, Lucie. *Kultura a rituál*. České Budějovice, 2008. Bakalářská práce. JU TF, Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Vít Erban.

HOUDA, Přemysl. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. Praha, 2011. Disertační práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav politologie.

FLAM, Zdeněk. *Festival politické písně Sokolov*. Brno, 2010. Diplomová práce. Masarykova universita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Aleš Opekar.

7.2 Literatura

ASSMANN, Aleida. *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3433-3.

DANĚK, Wabi a David LAŇKA. *Neublížít: (...a neposrat se)*. Praha: No Limits, [2016]. ISBN 978-80-87973-24-0.

HANZEL, V. *Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku*. Bez data. Libri prohibiti Praha: samizdat.

HOUDA, Přemysl. *Intelektuální protest, nebo masová zábava?: folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2353-7.

HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival, socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* [online]. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019 [cit. 2020-11-25]. Politeia (Karolinum). ISBN 978-80-246-4387-8.

KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura, sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004. Otazníky našich dějin. ISBN 80-727-7212-0.

KONEČNÝ, Michal Jupp. *Průlety folkovou pamětí*. Praha: Galén, [2018]. ISBN 978-80-7492-375-3.

- KONEČNÝ, Michal Jupp. *Legenda Lochotín: folk a country hudba v Plzni*. [Plzeň]: [nakladatel není známý], [2014]. ISBN 978-80-87911-03-7.
- LANGER, Miloslav Jakub. *Porta znamená brána-(i do nového století?)*. Praha: Adonai, 2001. ISBN 80-865-0023-3.
- MORÁVKOVÁ, Naděžda. *Plzeňská Porta očima pamětníků*. Plzeň: Pro středisko orální historie SOHI při katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni vydalo viaCentrum, 2013. ISBN 978-80-87646-03-8.
- MURPHY, Robert Francis. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2004. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-864-2925-3.
- NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest – náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006. ISBN 80-732-5101-9.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Anti-Gide, neboli, Optimismus bez pověr a ilusí*. V MKP 1. vydání. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018, 1 online zdroj (115 stran). ISBN 978-80-7587-985-1. E-kniha.
- NOSOV, Nikolaj Nikolajevič. *Neználek ve Slunečném městě*. 7., (v Lid. nakladatelství 6.) vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1986. Zvonky (Lidové nakladatelství). ISBN 978-80-242-2830-3.
- VLASÁK, Vladimír. *Folkaři, báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [online]. Řitka: Daranus, 2008 [cit. 2020-11-25]. ISBN 978-80-86983-57-8.
- Co je to tramping*. Praha: Tramp, [1931?].

7.3 Dotazníkové šetření

Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Ivo Jahelkou ze dne 26. 11. 2019.

Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Ivou Dvořákovou ze dne 15. 11. 2019.

Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Janem Brožem ze dne 9. 11. 2019.

Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem J.Samsonem Lenkem ze dne 15. 11. 2019.

Dotazníkové šetření (dotazník vypracovaný autorem DP) s respondentem Miroslavem Kováříkem ze dne 3. 11. 2019.

7.4 Archivní prameny

Archiv ČT Praha, Legendy folku a country 1/13, Česká televize: Dramaturgický list pořadu: IDEC:200 365 15171. Praha, 2000.

Archiv ČT Praha, Legendy folku a country 8/13, Česká televize: Dramaturgický list pořadu: IDEC:200 365 15171. Praha: Česká televize, 2000.

Národní archiv Praha (NAP), fond ÚKVČ

Spolek Společnost Libri prohibiti, *Poportýr, samizdatová literatura*. Praha: Libri prohibiti, 1988.

Archiv města Plzně (AMP)

Státní okresní archiv Most

7.5 Periodika

DOPISY O SLUNOVRATU. Mladý svět : týdeník. Praha: Mladá fronta, 1984, **26** (34). ISSN 0323-2042.

Písničkáři dobyli palác. Mladý svět: týdeník. Praha: Mladá fronta, 1985, **27** (41). ISSN 0323-2042.

Porta klepe na dveře. Pravda, 1986, 67 (128). Plzeň. Dostupné také z: kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437

Porta znamená brána, Gramorevue, Praha: Orbis pictus, 1965–1993. ISSN 0323-0783.

Pravda. Plzeň: Krajský výbor Komunistické strany Československa v Plzni, 1982, **63** (161). ISSN 1803-1633. Dostupné také z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437>

S Jaromírem Nohavicou o písničkách i mnohém jiném ze života. Mladý svět: týdeník. Praha: Mladá fronta, 1984, **26** (16). ISSN ISSN0323-2042.

SVOBODA, Alan. Z portáckého zákulisí. Pravda, 1986, 67 (159). Plzeň. Dostupné také z: kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/24436437

Táborový oheň, Jak je to s Rosou, Mladý svět: týdeník. Praha: Mladá fronta, 1984, **26** (39). ISSN 0323-2042.

Táborový oheň, Jděte mi k šípku, Mladý svět: týdeník. Praha: Mladá fronta, 1984, **26** (45). ISSN 0323-2042.

Táborový oheň, Maskáč, Mladý svět: týdeník. Praha: Mladá fronta, 1983, **25** (2). ISSN 0323-2042.

ŠOSVALD, Jiří a Kapitán Kid VELINSKÝ. *O pravěku Porty, Tentokrát jinak, 1967–1970*. Ústí nad Labem.

7.6 Internetové zdroje

Aleida Assmannová [online]. [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Aleida_Assmann

Boris Vian [online]. [cit. 2020-12-04]. Dostupné z: cs.wikipedia.org/wiki/Boris_Vian

Brdskej kemp - FOLKtime: velký zpěvník [online]. Praha [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: www.velkyzpevník.cz/brontosauri/brdskej-kemp

Hop Trop, Ten dělá to a ten zas tohle [online]. [cit. 2020-12-04]. Dostupné z: velkyzpevník.cz/hop-trop/ten-dela-to-a-ten-zas-tohle

II. Sjezd Svazu československých spisovatelů-duben 1956. [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: přibehrozhlasu.cz/tenkrat-v-rozhlase/1956/1956_4

- Liga lesní moudrosti* [online]. [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: woodcraft.cz/index.php?right=filozofie_znaky&lan=cs
- Mezi pameti historie.pdf* [online]. 1996 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora>
- Náměšť* [online]. [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: hutka.cz/new/html/texty2.html#náměšť.
- Nohavica o tom, jak ho komunisti vykárali z Porty. 24.5.2016*, [online]. [cit. 2020-12-04]. Dostupné z: youtube.com/watch?v=crXZQnDuYMo&app=desktop
- Nostalgický čundr zpěvník* [online]. [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: nc-zpevnik.wz.cz/indexsz.html
- Ontario - Staněk Vladimír/ROLF* [online]. Praha [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: www.velkyzpevnik.cz/stanek-vladimir-rolf/ontario
- Píseň Náměšť* [online]. [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: [cs.wikipedia.org/wiki/Náměšť_\(píseň\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Náměšť_(píseň))
- MERTA, Vladimír. *Praha magická* [online]. [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: vladimirmerta.cz/texty_pisni.php?te=22
- Slánské listy, Rogloviný* [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: slanskelisty.cz/sl/publicistika/130410rogloviny.php
- Slánské listy, Rogloviný. Šáteček za ostnatými dráty* [online]. [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <http://www.slanskelisty.cz/sl/publicistika/130410rogloviny.php>
- Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1629
- Spirituál kvintet, Haů, bílou pláni* [online]. [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: velkyzpevnik.cz/spiritual-kvintet/hau-bilou-planí
- Šafrán v krásných dobách folku* [online]. Praha: Knihovna Václava Havla Praha, 2018 [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: youtube.com/watch?v=hWuoZl4boTY
- Všechnopárty (talk show). Režie Viktor POLESNÝ. ČTI* [online]. Praha, 2006 [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: ceskatelevize.cz/porady/10090925908-vsechnoparty/206522161600025/
- Wabi Daněk - Tommy* [online]. [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: hudba.zoznam.sk/wabi-danek/piesen/tommy/
- Zakazuje se* [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: nc-zpevnik.wz.cz/387_zakazuje_se.html
- LENK, Jaroslav, Samson. *Z mého života* [online]. [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: hudba.zoznam.sk/jaroslav-samson-lenk/piesen/z-meho-zivota/
- Žalman aneb Naslouchám tichu Zemi* [online]. 2018 [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: ceskatelevize.cz/ivysilani/11089265013-zalman-aneb-nasloucham-tichu-zeme
- Žalman - Jantarová země -: akordy a text písně* [online]. [cit. 2020-12-12]. Dostupné z: pisnicky-akordy.cz/zalman/jantarova-zeme
- 13. komnata – Jan Nedvěd* [online]. [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: www.ceskatelevize.cz/porady/1186000189-13-komnata/205562210800004-13-komnata-jana-nedveda/

7.7 Legislativní normy

Vyhláška č. 109/1981 Sb. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky, kterou se mění a doplňuje vyhláška č. 112/1960 Sb., o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků [online]. [cit. 2020-12-08]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1981-109

Vyhláška č. 112/1960 Sb. Vyhláška ministerstva školství a kultury o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků [online]. [cit. 2020-12-08]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1960-112/zneni-0

Vyhláška č. 90/1970 Sb. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky o úpravě odměn za některé druhy umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr [online]. [cit. 2020-12-08]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1970-90

Vyhláška ministerstva informací a osvěty č. 54/1952 Ú. l., odst. 3, § 2. [online]. [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: www.epravo.cz/vyhledavani-aspi/?Id=29837&Section=1&IdPara=1&ParaC=2

Vyhláška ze dne 9. dubna 1931 č. 180236 ia 1931, 16-7500/16 ai 1930: opatření proti výstřelkům campingu a trampingu [online]. [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: www.bohousek.cz

Zákon č. 69/1948 Sb. o hudební a artistické ústředně [online]. Praha [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-69

Zákon č. 81/1957 Sb. § 4 o koncertní a jiné hudební činnosti [online]. Praha [cit. 2020-11-27]. Dostupné z: psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=81&r=1957

Zákon č. 82/1957 Sb. Zákon o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě [online]. [cit. 2020-12-08]. Dostupné z: zakonyprolidi.cz/cs/1957-82/zneni-0