

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav hospodářských a sociálních dějin



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Adam Havlík

**Západní hudba v Československu v období
normalizace**

Western music in the Post-1968 Czechoslovakia

Praha 2012

Vedoucí práce: PhDr. Michal Pullmann, PhD.

Poděkování: můj dík patří především vedoucímu práce PhDr. Michalu Pullmannovi, PhD. za odborné vedení, inspirativní kritiku, nové podněty, dodané během společných konzultací a za trpělivost s moji roztržitostí. Také bych chtěl poděkovat pracovníkům Národního archivu České Republiky a Archivu hlavního města Prahy za ochotu a vstřícnost. V neposlední řadě děkuji mé přítelkyni Anně za to, že části mé práce četla a pomohla mi s textem po stylistické stránce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a 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 27.4.2012

Jméno autora/autorky

.....

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá problematikou západní hudby v normalizačním Československu. Zkoumá jednak cesty, kterými se mohli obyčejní lidé k zahraničním nahrávkám dostat, postavení západní hudby v tehdejší společnosti a způsoby, jakými byl konstruován její obraz, se všemi nejednoznačnostmi a zdánlivými paradoxy, které se v této souvislosti vyskytovaly. Taktéž se dotýká otázky západních vlivů na podobu československé populární hudby, především v prostředí oficiální hudební scény a mapuje činnost institucí, které utvářely její charakter. Práci tak lze chápat jako příspěvek ke kulturním a sociálním dějinám socialistických diktatur.

Klíčová slova

Populární hudba

Západ

Ideologie

Černý trh

Socialistická diktatura

Abstract

This paper addresses the peculiar topic of western music in post 1968 Czechoslovakia with emphasis on the official music scene. It shows how western music was actually treated in Czechoslovakian society and how the image of western music was shaped within the public discourse , including many significant ambiguities. It also follows various ways (legal and also illegal) in which ordinary people used to obtain foreign music records in the era of late socialism. An analysis of actual impact of western music on Czechoslovak popular music and the role of institutions within that is also present. This paper could thus be considered as a modest contribution to the social and cultural history of socialist dictatorships.

Keywords

Popular music

The West

Ideology

Black market

Socialist dictatorship

Obsah

Úvod	11
1. Západní hudba a poválečná Evropa	16
1.1. Československo	19
2. Postavení západní hudby v československém veřejném prostoru v sedmdesátých a osmdesátých letech	22
2.1. Socialistický realismus, angažovaná tvorba	23
2.2. Jinakost, Budování identity československé kultury	28
2.3. Západní hudba v zrcadle oficiální rétoriky	29
2.3.1. Specifika normalizačního slovníku	29
2.3.2. Komerční faktory	30
2.3.3. Rétorika studené války	32
2.3.4. Skepse, nihilismus, dekadence	32
2.3.5. Fašismus	33
2.3.6. Pornografie	37
2.4. Pozitiva západní hudby	38
2.5. Příčiny ambivalentního postavení západní hudby	42
2.6. Přestavba a západní hudba	45
3. Instituce	47
3.1. Kvalifikační a rekvalifikační zkoušky	47

3.2. Textové komise, rozhlas, vydavatelství a cenzurní zásahy	56
3.2.1. Autocenzura	56
3.2.2. Rozhlas a vydavatelství	56
3.2.3. Textové komise	57
3.3. Národní výbory	61
3.4. SSM	63
4. Oficiální hudební scéna a západní vlivy	65
4.1. Přejímání zahraničních skladeb	65
4.2. Československá popmusic	67
4.3. “Povolený rock“	71
4.3.1. Texty v prostředí „povoleného rocku“	72
4.4. Mechanismy fungování oficiální hudební scény	75
4.4.1. Stáje	75
4.4.2. Korupce a klientelismus	76
4.4.3. Obraz korupce v médiích	81
4.5. Příjmy na oficiální hudební scéně	82
5. Možnosti kontaktu se západní hudbou v Československu	87
5.1. Rozhlas	87
5.2. Licenční desky	88
5.3. Převoz přes hranice	91
5.4. Pošta	93

5.5. Cizinci a Češi s kontakty v zahraničí	94
5.6. Inzerce v časopisech	95
5.7. Tuzex a kulturní střediska spřátelených zemí	96
5.8. Hudební burzy	98
5.8.1. Místa a účastníci	98
5.8.2. Represe	100
5.8.3. Sortiment	102
5.8.4. Legalizace hudebních burz	104
5.9. Přehrávání na pásky	105
5.10. Živý kontakt. Koncerty západních interpretů v tehdejším Československu	107
Závěr	109
Seznam použitých pramenů a sekundární literatury	111

Seznam použitých zkratk

BBC	British Broadcasting Corporation
CBS.....	Columbia Broadcasting System
CPZ OS SNB	cela předběžného zadržení Okresní správa Sboru národní bezpečnosti
CZZ	cela zadržení a zajištění
ČSSR.....	Československá socialistická Republika
FPP	Festival politické písně
KSČ.....	Komunistická strana Československa
LH.....	Lidoví hudebníci
LP.....	Long play (dlouhohrající)
MO VB.....	Místní oddělení Veřejné bezpečnosti
MS.....	Městská správa
MTV.....	Music Television
NDR.....	Německá demokratická republika
NSR.....	Německá spolková republika
OK NVP.....	Odbor kultury Národního výboru Praha
OO VB.....	Obvodní oddělení Veřejné bezpečnosti
OOK MS VB.....	Odbor obecné kriminality Městské správy Veřejné bezpečnosti
OS SNB.....	Okresní správa Sboru národní bezpečnosti
OSA.....	Ochranný svaz autorský
OV SSM.....	Okresní výbor Socialistického svazu mládeže
PKS.....	Pražské kulturní středisko
PLR.....	Polská lidová republika
SSM.....	Socialistický svaz mládeže

SSSR.....Svaz sovětských socialistických republik
StaSi.....Ministerium für Staatsicherheit
StB.....Státní bezpečnost
USA.....United States of America, Spojené státy americké
ÚV KSČ.....Ústřední výbor Komunistické strany Československa
ÚV SSM.....Ústřední výbor Svazu socialistické mládeže
VB.....Veřejná bezpečnost
ZUČ.....Zájmová umělecká činnost

Úvod

Diplomová práce se zabývá fenoménem západní hudby v normalizačním Československu, a to s důrazem na tehdejší oficiální hudební scénu. Pod pojmem západní hudba mám na mysli populární hudbu (za níž považuji, stejně jako např. Roy Shuker¹, jak rockovou hudbu, tak tehdejší pop music) především angloamerické provenience, která byla navzdory různým překážkám velmi oblíbená také mezi mládeží v tzv. Východním bloku. Mým záměrem je na následujících stranách přinést takový pohled na vybranou problematiku, který přesahuje zjednodušené vnímání typu západní kultura byla ze své podstaty něčím zcela odlišným a již proto, že pocházela ze Západu, byla v normalizační společnosti zcela v nemilosti. Přestože zde existovaly jiné nároky na kulturní tvorbu než v západním světě, které byly do velké míry spjaty s panující ideologií a některé projevy související se západní hudbou potlačovaly československé represivní složky dokonce násilím, nebylo její postavení zdaleka jednoznačné. V každodenní praxi existovala řada možností (ilegálních, legálních, a také státem tiše tolerovaných), jak se k západní hudbě mohli běžní lidé dostat. Také její obraz ve veřejném diskursu nebyl vůbec jednoznačný, přestože v oficiálních ideologických textech výrazně převažovaly negativní interpretace nad těmi pozitivními.

Cílem bádání v rámci této práce je:

- 1) Rekonstrukce **postavení západní hudby ve veřejném prostoru** v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jinými slovy předmětem výzkumu je zde jazyk, kterým se o západní kultuře mluvilo a vlastnosti, jež jí byly vytýkány (a některé na druhou stranu vyzdvihovány). Na tomto místě je záměrem též podat vysvětlení příčin jejího nejednoznačného vnímání.
- 2) Analýza praktické **činnosti institucí**, které posuzovaly ideovou a hudební stránku populární hudby a utvářely tak její ráz. Zde jsou předmětem bádání aktéři, kteří se podíleli na chodu kulturního života, mechanismy, jež měli při své práci k dispozici a procesy posuzování „míry přípustnosti“ kulturních produktů.
- 3) Zmapování **západních vlivů**, které byly domestikovány **na oficiální hudební scéně** a poodhalení mechanismů, které fungovaly v jejím rámci a určovaly do značné míry „pravidla hry“.

¹ Srov. SHUKER, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, New York 2001.

4) Výzkum různých možností **získávání přístupu k západní hudbě** v každodenní praxi, od zcela legálních až po ty nelegální.

Odtud se odvíjí členění práce do jednotlivých kapitol. První kapitola, která by se dala nazvat kontextuální, stručně shrnuje vývoj populární hudby v západním světě po druhé světové válce a krátce také zmiňuje charakter hudebních scén existujících v našich podmínkách v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Část práce je věnována vztahu západní hudby a panující ideologie. Na tomto místě se analyzuje dobový slovník, včetně nejcitovanějších floskulí, které se vázaly k Západu a jeho kulturním produktům. Zde se také text zaměřuje na proměnu významu určitých pojmů a také na otázku příčin ambivalentního postavení západní hudby v normalizačním Československu.

Instituce, v rámci kterých se vykonávala kontrola nad československou hudební scénou v praxi, jsou předmětem zkoumání ve třetí kapitole této práce. Jedná se o kvalifikační a rekvalifikační zkoušky v rámci uměleckých agentur, cenzurní zásahy na úrovni rozhlasu, hudebních vydavatelství, kde působily tzv. textové komise, dále národní výbory a Socialistický svaz mládeže.

Čtvrtá kapitola analyzuje vliv prvků ze západního hudebního světa na oficiální hudební scénu. I zde se do určité míry promítly trendy, které pocházely z „kapitalistické ciziny“, přestože se tato oblast nacházela pod přísným ideologickým dozorem. Také podhaluje principy, na kterých fungoval československý šoubyznys, včetně korupce, klientelismu a zákulisních praktik.

Poslední kapitola, která má více empirický charakter, se zabývá možnostmi kontaktu se západní hudbou, kterými disponovali obyčejní lidé v ČSSR. Sleduje se zde řada způsobů distribuce západní hudby, od těch, které podporoval stát (nákup v tuzexu, licenční desky, částečně i rozhlas, oficiální koncerty západních interpretů), k těm méně oficiálním (převoz přes státní hranice, hudební burzy, atd.)

Časové vymezení práce je shodné s posledními dvaceti lety trvání socialistické diktatury v Československu. Jakési pomyslné mantinely tedy tvoří z jedné strany nástup normalizačního vedení a jeho reakce na předchozí společenský vývoj v šedesátých letech, na druhé straně pak práci volně ohraničuje konec osmdesátých let. Během tohoto období se rétorika v souvislosti se západní hudbou do určité míry pozměnila (viz počáteční, ostrý

slovník začátkem sedmdesátých let ve srovnání s přestavbou koncem let osmdesátých), i když některé její prvky zůstaly zcela neměnné.

V rámci české historiografie se již otázkou západní hudby před rokem 1989 někteří badatelé věnovali. V tomto ohledu je činný především Miroslav Vaněk z Centra orální historie. Ve svých studiích a monografiích již zpracoval punkové hnutí v osmdesátých letech a také se zaměřil na širší okruh rockové hudby v Československu od počátků v padesátých letech do roku 1989 (v monografii „Byl to jen rock’n’roll?“). Největší badatelský přínos Vaňkovy knihy spočívá především v důkladném empirickém rozboru činnosti represivních složek, zejména zásazích proti různým hudebním skupinám. V této práci se pokusil také analyzovat vztah rockové hudby a ideologie. Upozornil zde na řadu důležitých skutečností, nutno však říci, že obraz západní hudby a způsoby jejího vnímání, její tolerance a represe byly přeci jen o něco diferencovanější.

Alternativním hudebním scénám se věnují některé části syntetické práce *Alternativní kultura*, jejímž editorem je sociolog Josef Alan, a také některé práce spíše muzikologického charakteru. Např. kniha *Bigbít hudebních publicistů Ondřeje Konráda a Vojtěcha Lindaura* mapuje vývoj jednotlivých žánrů rockové hudby v Československu více z muzikologické perspektivy, ale všímá si také dobových společenských souvislostí. Nonkonformní mládeži, konkrétně tzv. „vlasatcům“, jejichž životní styl byl do velké míry ovlivněn rockovou hudbou, se zabývá studie Filipa Pospíšila ve spolupráci s Petrem Blažkem, časově se však orientuje na šedesátá léta.

V rámci mé práce jsem se zaměřil především na oficiální československou hudební scénu, i když v určitých momentech její rámec překračuji. Zatímco některé aspekty alternativní hudební scény jsou již z muzikologické i historické perspektivy zpracované (především policejní represe a různé kampaně), ta oficiální zůstává až na dílčí práce spíše mimo badatelský zájem² Proto jsem se rozhodl zaměřit svoje historické bádání právě z velké části na toto prostředí.

² Například BÍLEK, Petr A., *K práci i oddechu*. Znakový systém normalizační popmusic, in: BÍLEK, Petr A., ČINÁTLVÁ, Blanka (ed.), *Tesilová kavalerie*. Popkulturní obrazy normalizace, Příbram 2010, nebo dále BLÜML, Jan, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989)*, in: POLEDŇÁK, Ivan a Kolektiv, *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007

Pramennou základnu mé práce tvoří materiály z různých prostředí. Pro analýzu postavení západní hudby a ideologických nároků s tím spjatých mi posloužily jednak materiály z Předsednictva ÚV KSČ, z Ideologické komise ÚV KSČ a Ministerstva kultury (tento fond je dosud nezpracován). Dále mi jako užitečný pramen v této oblasti posloužil záznam přednášky vedoucího odboru kultury ÚV KSČ Josefa Semína z roku 1973, metodická brožura s názvem Zábavná hudba v ČSR z roku 1983, či dobová monografie muzikologa Lubomíra Dorůžky o popuární a rockové hudbě. V neposlední řadě také archiválie dokumentující činnost pražského Národního výboru, uložené v Archivu hl. města Prahy. Ty zároveň tvoří podklad pro rozbor některých institucí spjatých s koncertní činností v socialistickém Československu.

Velkou vypovídací schopnost o postavení západní hudby ve společnosti má dobový tisk. Nesnažil jsem se nashromáždit všechny možné informace ze všech dostupných periodik. Místo toho jsem se důkladně zaměřil na oficiální hudební časopis Melodie, který vycházel od r. 1963. V Melodii vycházela v průběhu let řada rozhovorů s lidmi, kteří se pohybovali v prostředí souvisejícím s hudbou (ministerstvo kultury, Pražské kulturní středisko, vydavatelství Supraphon, atd.). Tyto rozhovory jsou pro danou problematiku mnohdy velice obohacující. V Melodii se také objevovaly profily zahraničních interpretů a zprávy ze zahraničních hudebních scén. Proto se také časopis stal jedním z pramenů, na jejichž základě objasňuji postavení západní hudby v tehdejší společnosti.

Normalizační, a v některých případech i starší legislativa je pro následující práci také důležitá, protože její studium mi umožnilo zasadit řadu faktů do dobového právního rámce.

Paměti hudebníků a lidí, kteří se ve sledovaném období pohybovali hudební branží, jsou též důležitým druhem pramenů. Už ze své podstaty přinášejí osobní pohled na řadu otázek a také pomáhají při historické rekonstrukci témat, která by byla jinak velmi těžko postižitelná (např. neformální vztahy v šoubyznyso). Bohužel dosud se k vydání pamětí, které mají dobrou vypovídací schopnost, neodhodlal příliš vysoký počet lidí, pohybujících se na oficiální hudební scéně. Přesto některé publikace přinášejí cenné vzpomínky, ať již od zástupců alternativní scény jako byl Mikuláš Chadima po normalizační popové hvězdy typu Michala Davida.

Část pramenů použitých v této práci jsem shromáždil již dříve, a to v rámci bakalářské práce, zabývající se hudebními burzami v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jde o výpovědi několika pamětníků, kteří se těchto akcí účastnili. Tyto výpovědi jsem získal s

pomocí metody orální historie. Vzniklé rozhovory mi umožnily zpětně proniknout do prostředí ilegálních akcí, kde se vyměňovaly a prodávaly hudební nosiče. Také denní zprávy Veřejné bezpečnosti jsem využil již jednou v rámci bakalářské práce. Ty mi umožnily nahlédnout na různé případy kriminální činnosti týkající se pašování zboží (také hudby) do Československa a také přinesly řadu informací ohledně hudebních burz z „té druhé strany“.

Jedním z pramenů jsou pro mě i samotné písně československých i zahraničních interpretů 70. a 80. Let, i když konečný počet titulů, které cituji je samozřejmě jen zlomkem celkové tehdejší produkce.

Sekundární literaturu zastupují kromě nepočtené domácí produkce také zahraniční práce, ke nimž jsem získal přístup díky výměnnému pobytu v Berlíně v rámci programu Erasmus (říjen 2010- červen 2011).

1. Západní hudba a poválečná Evropa

Protože angloamerická populární a rocková hudba dosáhla postupem času celosvětové popularity a získala vsutku hegemonní postavení, stejně tak jako americká populární kultura obecně, považuji za nezbytné alespoň stručně přiblížit její vývoj od konce druhé světové války.

Pro rozmach populární a rockové hudby po druhé světové válce musely přirozeně existovat příhodné společenské podmínky. Spojené státy a jejich ekonomický potenciál hrály v tomto směru hlavní roli. Hospodářství Spojených států, ve srovnání se zničeným evropským kontinentem netknuté, zažilo prudký růst a nové postavení zámořské velmoci ve světové politice přineslo výraznou ekonomickou podporu západoevropských států. Přesto, že v prvních poválečných letech měl Bílý dům jiné plány³, díky složité situaci v Evropě převládá pocit zodpovědnosti za poválečný vývoj. Strach ze sociálních nepokojů a ze šíření komunismu při této změně hrály hlavní roli. Nejmarkantnějším symbolem nové hospodářské politiky USA a Západní Evropy byl Marshallův plán, který, ač původně počítal i se zapojením SSSR a států střední a východní Evropy, pomohl hospodářsky obnovit země na západ od rýsující se železné opony. Také v Západní Evropě se po překonání hospodářských potíží prvních poválečných let v souvislosti s novými ekonomickými stimuly prudce zvyšovala životní úroveň („Věk hojnosti“) a změny postihly též oblasti, jako byl životní styl, konzumní návyky, či volný čas. Ve všech těchto sférách se objevovaly nové vzorce a možnosti.⁴

Jedním z fenoménů, který ovlivňoval evropskou mládež, byla její „amerikanizace.“ Do Evropy pronikaly ve zvýšené míře americké produkty z různých výrobních odvětví, ať už se jednalo o džínové kalhoty, coca-colu, hollywoodské filmy či rock'n'roll, a i zde se rychle prosazovaly. Produkty populární kultury patřily k významným exportním artiklům Spojených států již od meziválečných let. Prvkem, který umožňoval šíření americké kultury do Evropy na konci druhé světové války, byli sami američtí vojáci. Kupříkladu jazzová hudba se šířila po Evropě v závislosti na postupu americké armády⁵. Po utichnutí zbraní druhé světové války došlo na další, tentokrát však mnohem silnější „importní“ vlnu americké populární kultury do Evropy.⁶

³ JUDT, Tony, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, The Penguin Press, New York 2005, s.109.

⁴ Srov. SCHILDT, Alex, SIEGFRIED, Detlef, *Between Marx and Coca – Cola. Youth cultures in changing European societies, 1960-1980*, New York 2007.

⁵ YURCHAK, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More : The Last Soviet Generation*, [s.l.] : Princeton University Press 2005, s.166.

⁶ JUDT, Tony, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, The Penguin Press, New York 2005, s.231 – 234.

Rock'n'roll představoval rozhodně jeden z nejsilnějších popkulturních vlivů importovaných z USA do Evropy a položil základy pro mnoho na něj navazujících hudebních žánrů, které se souhrnně označují jako rock, či rocková hudba. Vzniknul ve Spojených státech na přelomu čtyřicátých a padesátých let a rychle si získal oblibu také v zahraničí. Rock'n'roll vycházel z kombinace starších hudebních žánrů typických pro afroamerické obyvatelstvo, jako bylo blues, jazz a gospel, s bělošskou country music. Proto se někdy hovoří o tom, že rock'n'roll byl vlastně Afroameričanům „ukraden“ bílými Američany. Typickými znaky byl zvuk elektrifikované kytary, výrazná rytmičnost a čtyřčtvrtinový takt. Nejslavnějším představitelem tohoto hudebního žánru se bezpochyby stal Elvis Presley⁷. Rock'n'roll zdaleka nebyl pouze hudbou, byla s ním spjata specifická móda, tanec, a celkově životní styl, jehož charakteristickým prvkem byla rebelie mladé generace.⁸ Tento žánr dosáhl vrcholu popularity v padesátých letech a na jejich konci již jeho popularita uvadala. Přispěly k tomu také události jako smrt několika předních rokenrolových interpretů (Buddy Holly, Ritchie Valens, J.P. Richardson) při havárii letadla v únoru 1959 či povolávací rozkaz pro Elvise Presleyho o rok dříve.

V Evropě se jako přední velmoc v oblasti populární hudby prosadilo Spojené království. Popularita tamějších interpretů brzy přesáhla Britské ostrovy a o počátku šedesátých let se hovoří jako o éře „britské invaze“⁹: skupiny jako Beatles, Rolling Stones, Kinks a další dobývaly v té době americké hitparády a ovlivnily ráz tamější hudební scény. Od té doby lze za dominantní a považovat populární hudbu *angloamerické* provenience. Interpreti populární hudby v ostatních státech dosahovali samozřejmě také úspěchů – za všechny zde lze vzpomenout např. na populární švédskou čtveřici ABBA – ale přesto nelze zpochybnit vedoucí postavení produkce ze Spojených států a Spojeného království a jejich vliv na podobu místních hudebních scén.

K enormnímu nárůstu populární hudby ve druhé polovině 20. století přispěl též technický pokrok. Roku 1948 se na trhu objevily dlouhohrající gramofonové desky, tzv. elpíčka (LP= long play), na které bylo možné nahrát cca. 50 minut stereofonně zaznamenané hudby, což nahrávajícím značně rozšiřovalo jejich možnosti. Postupně se ve světě rozšiřoval počet rozhlasových stanic. Novým médiem se stal televizor; ten představoval (nejen) pro hudební interprety zcela nové médium a přinesl nepoznané způsoby jejich prezentace a

⁷ ČERNÁ, Miroslava, ČERNÝ, Jiří, *Hvězdy světových mikrofonů*, Praha 1969, s. 79-97.

⁸ POSPÍŠIL, Filip, BLAŽEK, Petr, „Vraťte nám vlasy!“. První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů, Praha 2010. s. 28.

⁹ V anglickém originále „British invasion“.

propagace, i když specializované hudební kanály se objevily později, v osmdesátých letech.¹⁰ Také elektrická kytara, nástroj, který se stal doslova symbolem rockové hudby a definoval její zvuk, se dočkala masovějšího rozšíření právě po druhé světové válce.

Mezi mladými lidmi se v poválečné Evropě vytvářely nové *subkultury*, spojené se specifickým životním stylem. Lišily se oblečením, jazykem, symbolikou a samozřejmě také hudbou s nimi spojenou. Nastupující subkultury odrážely touhy mladých lidí vymezit se vůči většinové společnosti a generaci jejich rodičů a získání nové identity v poválečných společenských podmínkách. Jednou z důležitých předpokladů byl podle britského historika Tonyho Judta prostý fakt, že si toto všechno mohli mladí lidé finančně dovolit¹¹. Postupně se objevila celá řada subkultur, spojených s různými hudebními žánry. Některé z nich měly politický náboj. V šedesátých letech, hlavně koncem této dekády, se rocková hudba pro mladou generaci stala prostředkem, jak vyjadřovat své politické názory a stala se jedním ze symbolů protestních hnutí roku 1968.¹²

Nejen v prostředí socialistických diktatur (jak si ukážeme jinde), ale i v západním světě se recepce nástupu rocku jako nové hudby mladých lidí vyznačovala podezíravostí ze strany „establishmentu“. Rozdíl však spočíval v tom, že na Západě panovaly společenské podmínky, kde převažovala přeci jen větší tolerance vůči různým nonkonformním kulturním trendům, a tamější prostředí umožňovalo svobodnější tvorbu, která nebyla tolik svázána s politickými požadavky na kulturu. Také v kolébce rockové hudby, tedy v angloamerickém světě, však docházelo v souvislosti s vlivem rockové hudby na mladou generaci ke konfliktům, štvavým kampaním, skandalizaci v médiích atd. Často přicházela, především ze strany starší generace, na paškál hlučnost rock'n'rollové hudby, výstřednost oblečení, divoké tance a nespoutanost, která někdy končila násilnostmi a zásahem policie.

V atmosféře strachu z šíření komunismu (podněcován v padesátých letech např. senátorem McCarthym a aktivitou Sněmovního výboru pro neamerickou činnost), kdy v americké společnosti rezonovala hrozba dalšího celosvětového konfliktu- tentokrát s nukleární apokalypsou jako možným výsledkem - byl rock'n'roll dokonce v některých případech spojován s diverzní činností, kterou mají na svědomí komunisté.¹³ Dostí zajímavé je srovnání této rétoriky se způsobem, jak byla obecně rocková hudba přijímána v prostředí

¹⁰ SHUKER, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, New York 2001. s. 182.

¹¹ JUDT, Tony, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, The Penguin Press, New York 2005, s. 347.

¹² Srov. LINDAUR, Vojtěch, *Šance sněhových koulí v pekle*, Praha 1999.

¹³ VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s.75-76.

socialistických diktatur. Zde se totiž také v některých případech její původ spojoval s různými ideodiverzními centrály a její účel byl spatřován v negativním působení na místní mládež. Příkladů problematické recepce různých hudebních žánrů v západním světě ve druhé polovině dvacátého století je možné najít více. Např. konzervativní britskou společnost šokoval koncem sedmdesátých let nástup punku. Tato hudba byla z počátku částečně cenzurována¹⁴, britský tisk se pozastavoval nad tvorbou punkových skupin a nejslavnější z nich, Sex pistols, hrála po nějaký čas pod názvem S.P.O.T.S., aby se vyhnula problémům s pořádání koncertů.

1.1.Československo

I přesto, že byla Evropa po druhé světové válce rozdělena na dva tábory a kontakty mezi nimi se kvůli „železné oponě“ značně omezily, pronikal vliv západní hudby v různých formách i do států Východního bloku. Nutno podotknout, že zde také hrála svoji roli jistá kontinuita s předválečným obdobím (šíření jazzu atd.) V podmínkách, kde kulturní politika byla mnohem více spjata s ideologickými požadavky vládnoucí strany, se kulturní produkce ocitla pod přísným dohledem státních institucí.¹⁵ Ačkoliv se nároky na kulturu ve Východním bloku značně lišily od prostředí západního světa, západní hudba se stala enormně populární i mezi zdejší mládeží.

Tato práce se zabývá obdobím posledních dvou dekád existence socialistické diktatury v Československu, proto se nyní v krátkosti zaměřím na charakter hudební scény v ČSSR v tomto období. Celkovou charakteristiku kulturního života v sedmdesátých a osmdesátých letech podal v publikaci o alternativní kultuře sociolog Josef Alan. Podle něj lze v této souvislosti rozlišovat tři hlavní proudy: a) **kulturu oficiální**, která tvořila jakýsi referenční rámec a definovala hranice přípustného. Ta se vyznačovala především masovostí; např. hudebníci z oficiální hudební scény měli, pokud se dokázali obratně pohybovat v různých neformálních sítích, přístup do rozhlasu a televize a vycházely jim desky. S tím souvisí i ideologický dozor nad jejich tvorbou. Veškerá jejich umělecká činnost byla kontrolována (roli zde samozřejmě hrála také autocenzura). Dalším znakem byla její institucionalizace, „jejíž

¹⁴ VANĚK, Miroslav, *Kytky v popelnici. Punk a nová vlna v Československu*, in: VANĚK, Miroslav (ed.). *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*, Praha 2002, s. 180.

¹⁵ Srov. KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950*, Praha 2004.

součástí je pojetí aktéra jako profesionála, přičemž profesionalita je definována jak formálními atributy (diplomem, titulem apod.), tak úrovní výkonu.¹⁶

Naproti tomu alternativní hudební scéna (jako jeden z projevů *alternativní kultury*) měla amatérský ráz. Zde se rozvíjely především žánry, které na oficiální scéně nebyly (po dlouhou dobu) tolerované a tvorba se permanentně pohybovala „na hraně“. Nonkonforměji působící hudebníci museli, pokud nechtěli riskovat hraní na černo, úspěšně absolvovat kvalifikační zkoušky, stejně jako ti, kteří měli ambice působit jako profesionální hudebníci. Pokud uspěli, komise jim zpravidla udělila amatérskou kvalifikaci (status „lidových hudebníků“ či „zájmová umělecká činnost“). Oficiální hudební scénu ovládali naopak interpreti s profesionální licenci. Kvalifikační a rekvalifikační zkoušky tak sloužily státní moci k regulaci a utváření charakteru československé populární a rockové hudby. Podrobněji se jim věnuji na jiném místě této práce.

Západní vlivy byly v tomto prostředí značné, ať už po čistě hudební stránce (inspirace postupně přicházejícími trendy jako hard rock, punk rock, nová vlna rocku, heavy metal, atd.), či ostatními prvky jako byla móda. Postup státních institucí vůči alternativní hudební scéně se pohyboval od tiché tolerance k represivním zásahům a zde byly neustále vyjednávány hranice diktatury¹⁷, tj. kam až mohli aktéři zajít, aniž by překročili pomyslnou čáru, která oddělovala přípustné a nepřípustné chování. Mnozí hudebníci z alternativní scény měli zkušenosti s represivními zásahy Veřejné bezpečnosti na koncertech či štvavými kampaněmi, které skrze státem kontrolovaná média útočila na nekonformní. Nejznámější takovou kampaní bylo tažení proti punku a nové vlně v první polovině osmdesátých let.¹⁸

c) krajní pól alternativní kultury představoval underground, který byl v přímé opozici vůči establishmentu, jeho představitelé zpravidla nevedli dialog s kulturou oficiální a prosazovali naprostou nezávislost a svobodu jejich tvorby. Dokonce v tomto prostředí vznikaly i programové texty a mnozí „androši“ se aktivně účastnili neoficiálního politického života a udržovali kontakty s politickým disentem, především s Chartou 77. Proces se skupinou Plastic People of the universe byl dokonce důležitým impulsem k jejímu vzniku.

¹⁶ ALAN, Josef, *Alternativní kultura jako sociologické téma*. in: ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*, Praha 2001, s. 48.

¹⁷ K tomuto konceptu blíže LINDENBERGER, Thomas, *Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung*, in: LINDENBERGER, Thomas, *Herrschaft und Eigen – Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Köln 1999.

¹⁸ Srov. VANĚK, Miroslav, *Kytky v popelnici. Punk a nová vlna v Československu*, in: VANĚK, Miroslav (ed.), *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*, Praha 2002.

Vývoj čs. undergroundu je již v odborné literatuře celkem uspokojivě zmapován, a proto mu z mé strany na následujících stránkách nebude věnována větší badatelská pozornost. Z hlediska tématu této práce, tedy západní hudby a jejím vlivu, lze československý underground charakterizovat následujícím způsobem: samotný koncept undergroundu pocházel původně ze západního světa a rezonoval i v socialistickém Československu, i když je nutné dodat, že zde underground plnil poněkud jinou roli než na západě, kde nebyl podrobován podobným represím: *„Zatímco angloamerický princip undergroundu byl principem dobrovolného, často spíše deklarovaného než reálného odchodu ze společenských nebo šoubyznysových struktur (jako formy společenského protestu, nesouhlasu s politikou gramofonových firem apod.), u nás bylo hudební podzemí postaveno na principu odchodu nedobrovolného. Ivan Jirous se sice v některých částech své Zprávy o třetím hudebním obrození pokoušel naznačit, že šlo o dobrovolné sebevyloučení z normalizované společnosti, ale některé pokusy Plastic People (např. účast na přehrávkách) ukazují, že ze strany mladých umělců alespoň symbolická snaha o udržení se na oficiální hudební scéně byla.“*¹⁹ Po čistě hudební stránce byl vliv západní tvorby na československý underground zřejmý (i když tím nechci ani v nejmenším zmenšovat původnost tvorby), skupiny se inspirovaly zahraničními interprety, mezi nimiž vynikala především formace the Velvet Underground a zpěvák Frank Zappa.

¹⁹ VLČEK, Josef, *Alternativní hudební scény*. in ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001, s.203.

2. Postavení západní hudby v československém veřejném prostoru v sedmdesátých a osmdesátých letech

„Ani v textech ani v hudbě nejde ještě o ideální stav, ba ani zatím o plně uspokojivý standard – tvorba je stále příliš závislá na cizích vzorech, žánrových, stylových, tematických i obsahových. Pokládáme ovšem za nesmysl požadovat jakýkoliv určitý ideální model; jde nám o to, aby tvorba obsahově vyrůstala z našich vlastních potřeb, z atmosféry naší socialistické společnosti a z pocitů životních jistot optimismu, jež se v řadě písní už nepochybně projevují.“²⁰

V této kapitole se snažím objasnit postavení západní hudby ve veřejném diskursu normalizačního Československa. Jako přínosná metoda se v tomto případě nabízí sémantický rozbor textů, které se dotýkají problematiky především angloamerické populární hudby. Jde mi tak především o to postihnout, jakým jazykem se o západní hudbě mluvilo na úrovni stranických textů a v tehdejších médiích a s jakými rétorickými figurami byla spojována. Západní hudba byla ve veřejném prostoru vykreslována často v negativním světle a vytýkala se jí celá řada špatných vlastností, které si postupně představíme skrze nejběžněji užívané ideologické fráze. Pozornost ze strany státu se přitom obracela zejména na hudební směr, jenž byl v té které době nový a zrovna získával na popularitě. V padesátých letech to byla jazzová hudba, později rokenrol. V šedesátých a sedmdesátých letech mládež obdivovala rockovou hudbu spojenou s hnutím hippies a takzvaný hard rock. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se objevil punk a nová vlna. Vymezováním se vůči západní hudbě se zároveň částečně budovala identita československé populární kultury.

Na druhou stranu se čas od času v oficiálním tisku objevovaly nezkreslené informace o dění na americké či britské hudební scéně a také recenze, které nebyly zatíženy ideologickým slovníkem. Rovněž přístup státních institucí vůči západní hudbě v koncertní praxi si nelze představit jako jednoznačný. Některé prvky a žánry byly více stigmatizované, jiné naopak do určité míry tolerované a dokonce domestikované v tuzemském prostředí. Tuto ambivalenci (a obecněji ambivalentní postavení západní hudby, projevující se také v její dostupnosti), klíčovou pro pochopení celé problematiky, se též snažím analyzovat v této části práce. Jako hlavní inspirační zdroj mi přitom slouží teze antropologa Alexeie Yurchaka.

²⁰ „Získávat autory a interprety pro naše cíle“, rozhovor s ředitelem odboru umění ministerstva kultury ČSR Jaromírem Hrabou, in: *Melodie* I/1975, s. 1.

2.1. Socialistický realismus, angažovaná tvorba

K tomu, aby následující výklad byl srozumitelný, je třeba zasadit vnímání Západu do širších společenských souvislostí. Proto je důležité nejdříve přiblížit obecnější rysy kulturní politiky v průběhu posledních dvaceti let trvání socialistické diktatury u nás. Stěžejním byl pojem socialistický realismus, který byl přítomen v ideologických formulacích spjatých s kulturou prakticky až do zhroutení socialistického Československa. Zde se po únorovém puči situace v oblasti kultury radikálně změnila. Podle sovětského vzoru byl socialistický realismus programově zaváděn jako oficiální umělecký směr, a to napříč různými odvětvími (malířství, architektura, hudba, literatura). Již koncem čtyřicátých let došlo ke zřízení uměleckých svazů, zaručující sepjetí kultury s požadavky stranické politiky. Institucionální změny související s nastupující novou kulturní politikou a legislativní proces s tímto spojený jsou v historiografii již zpracovány.²¹

Socialistický realismus měl původ v sovětském a vyznačoval se především tím, že působil jako nástroj stranické propagandy. V Sovětském svazu byl přijat jako závazný umělecký kánon po sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934²². Zde byly definovány jeho hlavní znaky:

1. Proletářský ráz, umění musí být spjaté s dělnickou třídou a jí srozumitelné.
2. Umění má zobrazovat typické výjevy z každodenního života lidu.
3. Realismus ve smyslu reprezentace
4. Stranickost. Má podporovat cíle strany a státu.

Do té doby byla v SSSR kulturní tvorba volnější, přestože často obsahovala výrazný ideologický náboj. Některé avantgardní směry držely krok s aktuálními trendy ve světě umění a dokonce patřily k těm, které zde udávaly směr. V oblasti hudby se socialistický realismus jako oficiálně podporovaný kulturní vzor etabloval o něco později než jinde. V roce 1948 se v Sovětském svazu konala konference moskevských hudebních skladatelů. Hlavní slovo zde měl Andrej Ždanov, kterého pověřil Stalin řízením sovětské kultury. Ždanovův projev obsahoval kritiku tzv. formalismu v hudbě (součást širší kampaně proti formalismu) a také

²¹ Srov. KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950*, Praha 2004.

²² Texty z tohoto sjezdu jsou v anglickém jazyce k dispozici na internetu (http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/index.htm)

nastínil, jakou představu o podobě sovětské hudby měly politické špičky: „*Je třeba, aby si všichni uvědomili, že naše strana bude podporovat, v zájmu státu a národa jenom zdravý, pokrokový směr v hudbě, směr sovětského socialistického realismu.*“²³ Tím se distancoval od hudby, která údajně nevycházela z tradic lidovosti, odkláněla se od realismu a měla kosmopolitní charakter.

V hudební oblasti se socialistický realismus nejvíce odrážel v tzv. masových písních. Pojmem masová píseň se u nás podle Josefa Kotka označuje „*stylově žánrový druh písní, spjatých s ideologií komunistické strany a propagandisticky využívaných k hromadnému, kolektivně stmélujícímu zpěvu nebo alespoň k agitačně uplatňovanému poslechu.*“²⁴ Pokud nahlédneme na budovatelské písně ze sémantického hlediska, můžeme nalézt dominantní, stále se opakující okruh motivů. Především jde o tematiku mládí, fetišizaci práce, kolektivu, optimismus, víru v lidský pokrok a emancipaci, oslavu politických vůdců a jejich činů, budování nové společnosti (motiv budování zde bylo často spjato s výstavbou těžkého průmyslu, tématem, které legitimizovalo přeměnu československého hospodářství na „kovadlinu Východního bloku“), plnění plánu, proletářskou tematiku. V oblasti písňové tvorby byla též rozšířena armádní tematika, nedílná to součást stranické propagandy v dobách, kdy československou společnost svírala atmosféra nejistoty a strachu z dalšího možného světového konfliktu s nedozírnými následky. Typickou masovou písní, kde se odrážely výše zmíněná témata, byl Proletářský pochod s texty od Iljy Barta a V. Zavázalové:

1. Vzhůru pod prapory rudé,
soudruzi do našich řad (našich řad!)
silný, radostný a mladý
vpřed jde proletariát.

refrén

||: Duní kroky milionů,
rudá hvězdo dál nás ved',
proletářské naše řady
neustoupí nikdy zpět! :||

2. K novým bojům do pochodu
s mladou písní vítěznou,

²³ ŽDANOV, Andrej, CHRENNIKOV, Tichon, Problémy sovětské hudby, Praha 1949, s. 31.

²⁴ KOTEK, Josef, Dějiny české populární hudby, Praha 1998, s. 250.

každý rád svůj život složí,
za svobodu, za vlast svou.

Od druhé poloviny padesátých let do konce let se v souvislosti s celkovým společenským vývojem postupně otevíraly dveře liberálnějšímu projevu v kultuře. Mezi hlavní změny po roce 1953 patřila tzv. destalinizace, chruščovovské tání, politika mírového soužití, a snaha o určité změny v hospodářství. Důraz nebyl kladen téměř výhradně na industrializaci a budování těžkého průmyslu, ale také na zvýšenou produkci spotřebního zboží a zvyšování životní úrovně. Vyhrocený budovatelský étos se postupně vytrácel a agresivní propaganda do určité míry ustoupila do pozadí. Kulturní život se zvolna oprošťoval od schématismu a jeho vývoj se ubíral novými cestami, méně konvenujícími se zkonstatěnými stranickými floskulami o socialistickém realismu²⁵. V Československu vycházelo větší množství světové literatury, výstava EXPO 58 v Bruselu přinesla české tvorbě mezinárodní ocenění, určité proudy v českém výtvarném umění se odkláněly od dosavadních tendencí (např. český informel). V oblasti populární hudby pronikaly v šedesátých letech do Československa nové trendy ze zahraničí a v hojném počtu vznikaly beatové skupiny podle západních vzorů.

Jejich nástup se neobešel bez problémů: v ideologických debatách a v médiích se poukazovalo na řadu negativ, v praxi se stávalo, že bigbitové koncerty byly předčasně ukončeny represivními složkami. Přesto však měly volnější pole působnosti než v letech po srpnové okupaci a převážila snaha tuto vlnu spíše usměrňovat, než zakazovat, což dokládá i článek s názvem „Zakázat?“ z měsíčníku *Melodie* z roku 1963. V něm autor sice poukazuje na zahraniční repertoár bigbeatových kapel a řadu problémů, které se v tomto prostředí vyskytují („kvalita zpěvu“, apel na skladatele, ať vytvoří alternativu ke skladbám přejímaných ze zahraničí) nicméně končí ve smířlivém tónu: *„Asi nikdy se nám nepodaří hrát a provozovat hudbu, která by vyhovovala všem posluchačům, všem společenským vrstvám, generacím, mladým i starým. Vyhraněné okruhy milovníků různých hudebních žánrů tu jsou, byly a budou nadále. Mělo by však přibývat stále více těch, kteří budou mít schopnost mít pochopení pro dobrou hudbu, ať už patří do kteréhokoli žánru. V tomto smyslu je třeba chápat i práci nových kytarových skupin. Tedy nikoliv zakazovat, ale pomáhat jim!“*²⁶

²⁵ ALAN, Josef, *Alternativní kultura jako sociologické téma*. in: ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*, Praha 2001, s. 12 – 13.

²⁶ CHLÍBEC, Jiří, *Zakázat?*, in: *Melodie* V/1963, str.73.

V období normalizace proklamovalo politické vedení znovu pěstování kultury v duchu „socialistického realismu“, avšak otázkou je, do jaké míry tento pojem koreloval s pojmem socialistický realismus, který byl používán v minulosti. Od padesátých let prošla československá společnost řadou proměn, a tudíž byl v sedmdesátých a osmdesátých letech naplněn poněkud pozměněným významem. V oficiálním umění se nadále preferovala témata každodenního života, odrážela se zde politická angažovanost, a byl naplňován i požadavek masovosti, lidovosti.²⁷ Ale socialistický realismus jako oficiální umělecký směr byl kanonizován v jiných společenských podmínkách o více jak třicet let dříve, tj. ve stalinistickém SSSR. Zde byl silně přítomný étos budování socialismu a utopická víra v lepší zítřek. Socialistický realismus měl za úkol mobilizovat masy a sloužil jako nástroj aktivní politické indoktrinace, což bylo v posrpnovém Československu jen těžko proveditelné. Spíše se jednalo o jakýsi vyprázdněný pojem, otevřenější k aktivní reinterpretaci, který se však přesto ve stranických textech stále vyskytoval: *„Ideologická práce s tvůrčí inteligencí je dnes zaměřena k tomu, aby si umělci uvědomovali svou společenskou odpovědnost, splňovali požadavky kladené na umění v socialistické společnosti a přistupovali k tvorbě s mnohem vyššími ideovými i uměleckými nároky, aby byla jejich tvorba prodchnuta stranickostí a představovala socialistický realismus ve vši bohatosti stylů a žánrů. Kulturní politika strany vychází z toho, že tvorba vyvěrající z principů socialistického realismu je myslitelná jen na základě pevného marxisticko – leninského světového názoru a přesvědčení talentovaného umělce, že díla naplněná komunistickou stranickostí mohou vytvářet jen tvůrci bytostně spjatí se socialismem, ideologicky a politicky vyspělí.“*²⁸

Přestože socialistický realismus představoval v posledních dvou dekadách socialistické diktatury v Československu spíše vyprázdněnou formulkou a z ideologických debat zmizel onen utopický, budovatelský tón, neznamenal to, že by hudba a ideologie byla v tomto období zcela oddělena. Politická píseň existovala nadále, ale v poněkud jiné podobě. Na přeměnu jejího charakteru se poukazovalo v metodické příručce z roku 1983. Zde se hovoří o tom, že dříve politická píseň působila jako jeden z „*nástrojů společenských přeměn*“, zatímco nyní, v podmínkách reálného socialismu, měla za úkol „*sdělovat pravdivé politické poznání*“ (jinými slovy legitimizovat stávající řád), zprostředkovávat společenskou kritiku,

²⁷ V jednotlivých kulturních odvětvích se motivy konvenující se socialistickým realismem odrážely v odlišné míře, např. ve výtvarném umění či literatuře častěji než ve filmu či hudbě.

²⁸ Národní archiv české republiky, fond Předsednictvo ÚV KSČ, Informace o současné situaci a plnění úkolů v oblasti kultury a umění (1980), s. 4.

vyzývat ke spoluzodpovědnosti za osud planety a ovlivňovat myšlení mladé generace²⁹. Charakter politické písně se změnil i po stránce hudební. Zde se projevila ona snaha o domestikaci, totiž skloubit rockovou a populární hudbu, tolik oblíbenou u mladé generace, s požadavky stranických ideologů. Výsledek tak měl oslovit mladou generaci více než starší a neaktuální masové písně. Proto se objevovala hesla jako rock proti pravici či rock pro pokrok a mír a podobně.

Dokladem hudební tvorby explicitně spjaté s propagandou a oficiální budiž různé festivaly angažované tvorby. Nejznámější a největší akcí byl v tomto ohledu Festival politické písně Sokolov. Z dalších jmenujme alespoň Rockový maraton za mír, Děčínskou kotvu, Zlatý palcát (armádní), Festival sovětské písně v Ostravě, či festival v Martině. Jako vzor pro FPP Sokolov posloužil organizátorům Festival politické písně v Berlíně. Proto pocházel první zahraniční host, který zavítal do Sokolova, z NDR – jednalo se o skupinu Oktober Klub. Festival politické písně nabýval rychle na důležitosti a získával čím dál více publicity. Postupně doplnily skladbu festivalu různé doprovodné programy (výstavy, besedy) a akci živě vysílala ČSTV. Festival měl také své vlastní logo – propojení písně a politické angažovanosti symbolizovala kytara, jejíž hlava přecházela v sevřenou pěst. Symbolické bylo i pevně stanovené datum akce se konala každoročně v únoru na počest tzv. Vítězného února z roku 1948. Hlavním organizátorem FPP Sokolov byl Socialistický svaz mládeže, dále se na něm podílelo ministerstvo kultury ČSR a SSR, Ústřední rada odborů a též místní organizace v rámci okresu³⁰.

A jak vypadal festival po hudební stránce? Jak už název napovídá, v Sokolově se prezentovala politicky angažovaná tvorba. Program byl rozdělen na amatérskou a profesionální část, přičemž v profesionální části se objevovala jména předních interpretů československé oficiální scény. V roce 1976 vystoupili mj. Karel Černocho, Karel Hála, Josef Laufer, Pavel Liška, Jana Matysová, Jaromír Mayer, Petr Rezek, Marie Rottrová, Jiří Štědroň, Hana a Petr Ulrychovi, Helena Vrtichová, Jaroslav Wykrent, Karel Zich, či skupina Olympic³¹. Poměr amatérských a profesionálních interpretů vystupujících v Sokolově, s v průběhu let poněkud změnil, nikdy však nešlo o čistě profesionální či amatérský koncert. Festivaly tohoto druhu představovaly také jakýsi kontrolní mechanismus pro československou

²⁹ *Zábavná hudba v ČSSR*. Východiska pro uplatňování kulturně politických a ideově uměleckých hodnot hud. zábavných žánrů v kult. životě Čs. socialistické republiky. Současný, přehodnocený pohled na úlohu zábavné hudby a jejích žánrů, Praha 1984, s. 10.

³⁰ ČERMÁKOVÁ, Milada, *Festival politické písně*, in: *Ročenka* Státního oblastního archivu v Plzni za rok 2005, Plzeň 2006, s. 91.

³¹ Tamtéž, s. 92.

populární hudbu. Kdo z pozvaných interpretů se odmítal zúčastnit (to se týkalo především profesionálních hudebníků), mohl počítat s problémy v dalším průběhu hudební kariéry. Neochota účasti na politicky angažovaných festivalech mohla být interpretována jako politická nespolehlivost.

V písňové tvorbě, zařazované na program festivalu, komentovali hudebníci aktuální světové události, poukazovali na společenské problémy, propagovali mír a socialismus, či se propagandisticky vraceli k minulosti: „*Benešovský Keks protestoval ve svém soutěžním příspěvku proti izraelské agresi, která proměnila Libanon ve zpusťosenou zemi a tisíce Palestinců připravila o život, Bratislavský Ventil RG, laureát letošní slovenské národní přehlídky politické písně v Martině, uvedl skladbu s refrénem Raději dnes být aktivní než zítra radioaktivní, oživující heslo mírových pochodů a protiválečných demonstrací. Další laureátka z Martina '83, Eva Wolframová, přijela s politickým šansonem, kterým uctila památku rudoarmějců, padlých při osvobozování naší vlasti krátce před koncem války. Dnes už tradiční účastník festivalu – folkové duo Pohled ze stejnojmenné vesnice u Havlíčkova Brodu – ani letos neslevil z náročnosti svého repertoáru v přemýšlivé písni s poetickým textem, vracejícím se do mrazivých únorových dní před pětatřiceti lety, kdy „všechno, co žilo v písních, se tehdy hnulo pod hvězdami a prapory cest a zima roztála v zaťaté pěsti únorového jara.“³² Některé z těchto angažovaných písní vytvořili hudebníci spontánně, jiné byly napsány přímo na objednávku.*

2.2. Jinakost, Budování identity československé kultury

Důležitým prvkem, přítomným v ideologických frázích, bylo poukazování na rozdíly mezi dvěma různými společenskými systémy. Tento postup plnil mj. svoji funkci také při utváření obrazu československé kultury. Tím že se v textech souvisejících s kulturou na Západě zdůrazňovaly atributy, které stály v protikladu k socialistické kultuře (jinými slovy: čím zdejší kultura není), docházelo vlastně z části k budování její identity. Důraz na negativní vymezení však přináší také své limity, především v tom, že přehlíží možné společné rysy. Teoretický přístup, zdůrazňující konstruování vlastní identity při potýkání se s „jinakým“, je dnes běžně využíván i v historické vědě³³. Stejně jako docházelo k budování identity Evropanů díky tureckému nebezpečí v raném novověku, tak i identita společností

³² NAVRÁTIL, Jaroslav M., *Svět musí žít v míru! Sokolov '83*, in: *Melodie V/1983*, s. 144.

³³ Srov. HÖFERT, Almut, *Alterität diskurse: Analyseparameter historischer Antagonismuskonstruktion und ihre historiographischen Folgen*. In: HAUG – Moritz, Gabriele, PELIZAEUS, Ludolf (ed.), *Repräsentationen der islamischen Welt in Europa der Frühen Neuzeit*, 2010 Aschendorff Verlag Münster. V českém prostředí se problematice věnuje především Prof. PhDr. Luďa Klusáková, CSc., vedoucí Semináře obecných a komparativních dějin na FF UK.

socialistických diktatury 20. století se vytvářela obdobným způsobem. Podobnou problematikou se zabýval i akademici z jiných společenských oborů. Způsoby, jakými byl vytvářen v dějinách obraz Orientu v západním světě, popsal literární teoretik a zakladatelská osobnost postkoloniálního myšlení, Edward Said ve své slavné knize *Orientalismus*³⁴.

Teoretický základ tohoto přístupu lze spatřit v díle švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussure. Ten ve svých lingvistických analýzách tvrdil, že jazyk je autonomní systém a nemůže tedy sloužit jako „čistý“ nástroj, který objektivně zprostředkovává reálný svět. O Jednotlivé znaky jsou podle F. de Saussure spojením označujícího, tedy zvuku či obrazu a označovaného - pojmu, nebo mentálnímu obrazu, k němuž označující odkazuje. Znaky mají arbitrární charakter a v rámci jazykových systémů získávají svůj význam tím, že se odlišují od znaků ostatních a nikoliv tím, že se ke skutečnosti vážou jinými způsoby.³⁵ Myšlenky švýcarského lingvisty aplikoval později antropolog Claude Lévi- Strauss při studiu domorodých kmenů na každodenní společenskou praxi. V českém prostředí analyzoval dichotomie ve stranické rétorice Vladimír Macura v jeho esejích o socialistické kultuře. K takovým dichotomiím patřila kupříkladu dvojice slov mír – válka, kdy mír a snaha jej udržet pro celý svět byly vždy přisuzovány socialistickým zemím, naopak protiklad, tedy válka a agrese, se spojoval výhradně se zeměmi kapitalistickými.³⁶

2.3. Západní hudba v zrcadle oficiální rétoriky

2.3.1. Specifika normalizačního slovníku

Potlačení reformního procesu koncem šedesátých let se promítlo i do frazeologie textů z oblasti kultury. Můžeme zde hovořit o normalizačním slovníku, který kanonizoval zásadní dokument nového politického vedení, tj. Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Obsah textu schválilo plenární zasedání ÚV KSČ v roce 1970. Jeho charakter byl hlavně legitimizující; poučení podávalo vysvětlení, proč došlo k neblahému obrodnému procesu vrcholícím „*kontrarevolucí*“ (Pražským jarem), identifikovalo viníky (*pravicové, antisocialistické a oportunistické síly, reformisté, revizionisté*) a zdůvodňovalo, proč muselo dojít k nápravě v podobě okupace v srpnu 1968 (bratrská pomoc) a ke změně

³⁴ SAID, Edward, *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*, Praha 2008.

³⁵ de SAUSSURE, Ferdinand, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha 1996, s. 95-99.

³⁶ MACURA, Vladimír, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha 2008, s. 36-47.

politického vedení. Před politickou reprezentací vedenou Gustávem Husákem stály po nabytí moci nové úkoly; *konsolidace, normalizace situace a náprava předchozích deformací*.³⁷

S pojmy jako kontrarevoluce, pravicové, antisocialistické síly, oportunismus, revizionismus, konsolidace, normalizace či napravení předchozích deformací se nejintenzivněji operovalo v prvních letech po invazi vojsk Varšavské smlouvy. Stejná sémantika pronikla také do kulturní sféry. Ta se řadila mezi oblasti, které údajně nejvíce ovlivnil negativní vývoj v šedesátých letech.³⁸ Podle nového vedení působily na kulturní tvorbu šedesátých let příliš intenzivně západní vlivy a měly na svědomí její nízkou úroveň. Proto nyní vyvstala povinnost se od tohoto vývoje odvrátit a oblast kultury od západních vlivů očistit: „*...je třeba říci, že dosud konsolidace v oblasti kultury a umění je opožděna, že zaostává za některými jinými oblastmi a že vyřešení některých závažných otázek, směřujících k odstranění negativních důsledků dlouhodobého předcházejícího vývoje, potrvá ještě nějakou dobu. Opoždění má podle našeho názoru dvě příčiny. [...] ... skutečnost, že oblast kultury patřila mezi oblasti nejvíce zasažené pravicovým revizionismem, oportunismem a antisovětským, že zde došlo k naprostému rozpadu státního řízení i uplatňování internacionalistického, marxisticko-leninského vedoucího vlivu strany... [druhou příčinou] byl často nedůsledný a ne dost principiální přístup pracovníků ministerstva kultury a jím řízených ústavů, institucí a zařízení především v otázkách kádrových a i v otázkách důsledného prosazování stranické a státní linie. To se týká – otevřeně řečeno – od řadových pracovníků po bývalého ministra kultury*“³⁹ S touto kritikou šlo ruku v ruce prosazování původní tvorby, podpora domácích umělců a snaha omezit zahraniční vlivy, které se údajně podepsaly na úpadku československé populární hudby.

2.3.2. Komerční faktory

Kulturní sféra v socialistických zemích se prezentovala jako alternativa ke kultuře „buržoazní“ pěstované v kapitalistických státech. Podle marxistické teorie základny a nadstavby určovaly ráz dominantní kulturní tvorby v různých společnostech (jako součást nadstavby) materiální podmínky, tedy momentální konstelace výrobních vztahů. Jako jeden z hlavních znaků západní, buržoazní kultury byl pochopitelně sledován její komerční

³⁷ Text Poučení je přístupný na internetu, např. na webových stránkách www.totalita.cz

³⁸ Srov. SEMÍN, Josef, *XIV. sjezd KSČ a plnění hlavních úkolů v oblasti kultury* (záznam přednášky Josefa Semína, vedoucího odboru kultury ÚV KSČ, přednesené 27.9.1973 v Praze jako zahajovací lekce dvouletého kursu Kulturní politika pro pracovníky ministerstva kultury ČR), Praha 1973.

³⁹ Tamtéž, s. 2.

charakter. Její podobu totiž do velké míry určovalo kapitalistické prostředí, kde hrál hlavní roli finanční zisk. Kvůli komercializaci kulturní sféry pak měly její produkty mít podle ideologické rétoriky socialistického Československa zákonitě nízkou úroveň.

Vliv komerčních faktorů na populární a rockovou hudbu v nesocialistickém prostředí byl nejednou tematizován v dobových textech různého typu. Příručka pro „správné posuzování zábavné hudby“ vydaná roku 1984 pro široký okruh lidí, spolupodílejících se na různých úrovních na utváření a dodržování kulturní politiky státu, není v tomto případě výjimkou: *„Zajímavý obraz diferenciací poskytuje stav zábavné hudby v nesocialistických zemích, kde se obchod s ní stal výnosným podnikáním. Komercializace a preferování takových typů hudby, které mají obchodní úspěch, jsou příznačným rysem šíření společenské realizace zábavné hudby v zemích, kde vládne ekonomika trhu.“*⁴⁰

I v západním světě se ale podle tehdejších stranických ideologů vytvářely spontánním způsobem kulturní produkty, jež byly kompatibilní s jejich představami. Vždy však hrozilo nebezpečí, že budou pozřeny nemilosrdným tržním prostředím: *„Pochopitelně na druhé straně i v buržoazní společnosti se formuje i pokroková kultura, jejímiž nositeli jsou především vrstvy dělnické třídy a pracující inteligence. Tato kultura však není vládnoucí, její –můžeme říci– výhonky nabírají síly právě proti reakční buržoazní kultuře. S touto kulturou samozřejmě jsme, a s bojem proletariátu nás pojí internacionální svazky. S představiteli této kultury samozřejmě také v mezinárodním měřítku.“*⁴¹

Zajímavý pohled poskytuje interpretace role ekonomiky v kultuře koncem osmdesátých let, konkrétně z roku 1988. Odráží totiž kardinální problém přestavby v Československu, to jest vysvětlit zaváděné změny směrem k tržnějším principům, zároveň však neodbočit od interpretačního rámce, který stanovilo politické vedení v sedmdesátých letech dokumentem Poučení z krizového vývoje: *„Ekonomika se stává jedním z klíčových momentů budoucnosti kultury. Zároveň je však třeba čelit komercializaci kultury, která ji degraduje pahodnotami a ohrožuje duchovní vývoj mladých lidí.“*⁴²

⁴⁰ *Zábavná hudba v ČSSR. Východiska pro uplatňování kulturně politic. a ideově uměleckých hodnot hud. zábavných žánrů v kult. životě Čs. socialistické republiky. Současný, přehodnocený pohled na úlohu zábavné hudby a jejích žánrů*, Praha 1984, s. 2.

⁴¹ SEMÍN, Josef, *XIV. sjezd KSČ a plnění hlavních úkolů v oblasti kultury* (záznam přednášky Josefa Semína, vedoucího odboru kultury ÚV KSČ, přednesené 27.9.1973 v Praze jako zahajovací lekce dvouletého kursu Kulturní politika pro pracovníky ministerstva kultury ČR), Praha 1973, s. 6.

⁴² Národní archiv České republiky, fond Ideologická komise ÚV KSČ, Rozvoj ideologické práce v období nástupu k přestavbě, (30.6.1988), s. 25.

2.3.3. Rétorika studené války

Informace o populární kultuře západního světa byly v rámci hegemonního diskursu zatíženy frazeologií studené války. Rivalita dvou rozdílných systémů a s ním související paranoidní atmosféra se projevovaly na všech možných frontách: v hospodářství, mocenské politice, vojenství, ale i v kultuře. Populární kultura v této konstelaci získávala nové atributy; mohla být totiž vnímána ne pouze jako produkt či zábava, nýbrž i jako artikl, skrze jehož export lze ovlivňovat společenské postoje mládeže. V Československém tisku naráželi čtenáři na termíny jako „ideová a kulturní diverze“, „diverzní centrály“, které naznačovaly, že populární kultura na Západě je produkována (kromě zisku) také přímo pro to, aby působila jako zbraň v rukou Západu. „Studenoválečnická“ rétorika byla patrná zejména ve formulacích, kdy byla hudba přirovnávána ke zbraním, skrze které se vedl ideologický boj o získání mládeže. Také se objevovaly formulace přirovnávající západní popkulturu k drogám s nebezpečným účinkem na mladou generaci: *„Buržoasní manipulátoři s myšlením, ideologové a diverzní centrály si rychle uvědomili, že rocková hudba - dostane-li „správný“ obsah (tzn. takový, který mládež odvádí od politiky, od třídního boje, od každodenních životních problémů) - se může stát drogou, která má koneckonců stejný účinek jako drogy skutečné. Vede mládež k pasivitě, k útěku od reality do říše snových představ, vytváří bezvýhodné postoje.“*⁴³

2.3.4. Skepse, nihilismus, dekadence

V Československé společnosti v období socialismu, zejména v letech jeho budování, se silně propagoval optimistický pohled na svět a víra v lepší budoucnost. Podle stranických floskulí, zakonzervovaných ve stejné podobě po mnoho let, a také uměleckých děl, byla budoucnost společnosti vykreslována jako něco zárného a pozitivního. Vladimír Macura dokonce přirovnal takové myšlení k představám o ráji na zemi⁴⁴. V tomto rámci měla kultura mnohdy za cíl zobrazovat právě náměty prodchnuté radostí ze života a vírou ve šťastné zítřky. Optimistická rétorika čerpala svoji legitimitu z pojetí času v rámci ideologie marxismu - leninismu. Zde se totiž objevovala myšlenka nevyhnutelného vítězství socialismu v boji s kapitalismem (myšlenka vědeckého socialismu). Naproti tomu se západní morálka často spojovala s úpadkem, dekadencí a nihilismem: *„V období šedesátých let došlo v zábavné hudbě k postupnému pronikání negativních tendencí anglosaské proveniencí (vliv vysílače*

⁴³ KRÝZL, Jan (smyšlený autor), „Nová“ vlna se starým obsahem.

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/dopluky/nvlnasestobsahem/nvlnasestobsahem.php>, původně publikováno v časopisu Tribuna, č. 12/1983.

⁴⁴ MACURA, Vladimír, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha 2008, s. 14-36.

Luxemburk SIC! a dalších) a k podřízení celé této sféry komerčním zájmům.[...] Z dramaturgie sdělovacích prostředků i gramofonové produkce vymizela pokroková tvorba socialistických států, zejména Sovětského svazu, produkovala se v masovém rozsahu ideově závadná tvorba [...]Do písňových textů pronikaly životní pocity vlastní kapitalistické společnosti, jako nihilismus, anarchismus, filosofie hippies, životní skepse apod.“⁴⁵

Tato rétorika se nejmarkantněji projevila v souvislosti s punkovou hudbou, i když nebyla zdaleka užívána jen zde. Punk dorazil do Československa na konci sedmdesátých let a kvůli divoké estetice a politickým poselstvím se rychle dostal do hledáčku stranických ideologů. Hlavním mottem punku bylo „no future“, tedy žádná budoucnost, což přirozeně stálo v kontrastu s optimismem, propagovaným nejen v umění: „*Ukazuje se, že prakticky ve všech okresech byly založeny „punkové“ hudební skupiny nebo došlo alespoň k pokusu o jejich založení. Je kriticky poukazováno na často vulgární či přímo protisocialistické texty písní, šíření nihilismu, skepse, beznaděje.*“⁴⁶

Expresivní jazyk, specifická móda a symbolika, lišící se žánr od žánru, se také stávaly terčem kritiky: „*Primitivní texty spojené s primitivní hudbou, odporné šaty, provokující chování, oplzlá gesta, odmítání všeho normálního, barvení vlasů na zeleno, na modro, na růžovo, tetování hákových křížů, malování barevných pásů na obličej apod. to byl výsledek, který tato vlna přinesla.*“⁴⁷

2.3.5. Fašismus

Jedním ze znaků československé předlistopadové společnosti byl silný antifašismus. Socialismus byl a je založen na zcela odlišném pojetí lidské společnosti než fašismus či německý národní socialismus. Zatímco socialismus klade hlavní důraz na lidskou rovnost, ideologie extrémní pravice hlásá pravý opak. Proto měly socialistické země vždy potenciál být vůdčí antifašistickou silou. Silná antifašistická propaganda byla přítomna již v prostředí SSSR nejpozději od 30. let, kdy se komunisté prezentovali jako nejsilnější protivník a předvoj v boji proti krajní pravici, což souviselo s novou zahraniční politikou Sovětského svazu (politika lidových front). Po 2. Světové válce se v Československu zrodil doslova kult vítězství nad fašismem. Mezi projevy patřila adorace Slovenského národního povstání, partyzánů, sovětsko-českého spojení, či českých vojenských jednotek na východní frontě.

⁴⁵ NAČR, fond Předsetnictvo ÚV KSČ, Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR (1974), s.1.

⁴⁶ NAČR, fond Ideologická komise, Některé poznatky o současném působení buržoazní propagandy a ideologické diverze na mladou generaci (22.2.1984), s. 6.

⁴⁷ KRÝZL, Jan, „Nová“ vlna se starým obsahem.

Antifašismus se stal velmi důležitým prostředkem dodání legitimacy socialistických diktatur a Západ v čele s USA se ve stranické propagandě nezdůvodňoval s fašismem jako jeho pokračovatel.

Právě zde je třeba hledat důvod, proč dohlížitelé nad kulturním děním a nad mládeží reagovali velice podrážděně, a v mnoha případech až hystericky, na jakékoliv náznaky propagace fašismu. Skutečný neonacismus však nebyl v socialistickém Československu rozšířeným fenoménem. David Řeřicha uvádí ve své diplomové práci, že před zhroutilím socialistické diktatury v listopadu 1989 se zde nacházelo přibližně 70-90 „nepříliš vyprofilovaných skinů“ a v rámci subkultury skinheads byl tehdy rasismus marginálním jevem.⁴⁸

Tradí se, že americká rocková skupina Kiss se v Československu údajně ocitla na pomyslném černém seznamu proto, že grafická úprava názvu skupiny, přesněji ostré tvary dvou písmen S ve slově Kiss, evokovala runový symbol nechvalně proslulých jednotek SS v nacistickém Německu. Skupina, jejíž baskytarista Gene Simmons je žid, však nikdy k nacistické ideologii neinklinovala. Fašistické symboly používaly některé zahraniční hudební skupiny (často se jednalo o punk rock) čistě jen jako provokaci, jako prostředek k tomu, aby mohly šokovat. Podobně na tom byly se svými texty. V nich používali fašistický či nacistický slovník jednak k provokaci, ale také ke sžíravé kritice stávajících společenských poměrů. Píseň California über alles od skupiny Dead Kennedys takto zesměšňovala tehdejšího guvernéra Jerryho Browna:

I am governor Jerry Brown
My aura smiles and never frowns
Soon I will be president...
Carter power will soon go away
I will be Fuhrer one day
I will command all of you
Your kids will meditate in school
Your kids will meditate in school

California Uber alles
California Uber alles
Uber alles California

⁴⁸ ŘEŘICHA, David, *Kořeny a vývojové trendy hnutí Skinheads v 80. a 90. letech 20. Století*, diplomová práce obhájená na UHSD FF UK v roce 2001, s. 34.

Uber alles California

Zen fascists will control you
Hundred percent natural
You will jog for the master race
And always wear the happy face
Close your eyes, can't happen here
Big Bro' on white horse is near
The hippies won't come back you say
Mellow out or you will pay

California Uber alles...
Uber alles California...

Now It Is 1984

Knock knock at your front door
It's the suede denim secret police
They have come for your uncool niece
Come quietly to the camp
You'd look nice as a drawstring lamp
Don't you worry, it's only a shower
For your clothes here's a pretty flower
Die on organic poison gas
Serpent's egg's already hatched
You will croak, you little clown
When you mess with President Brown

California Uber alles...
Uber alles California...

Já jsem guvernér Jimmy Brown
Má aura se směje a nikdy nemračí

Brzy budu prezidentem
Carterova moc brzy zmizí
Stanu se führerem
Všem vám budu rozkazovat
Vaše děti budou ve školách meditovat
Vaše děti budou ve školách meditovat

Kalifornie nade vše
Kalifornie nade vše
Nade vše Kalifornie
Nade vše Kalifornie

Zen – fašisti tě budou ovládat
Stoprocentně přírodní
Budeš běhat za čistou rasu
A vždy se u toho se usmívat
Zavři oči, to se zde nemůže stát
Velký bratr na bílém koni je tu
Říkáš, že hipíci se nevrátí
Zklidni se nebo zaplatíš

Kalifornie nade vše
Nade vše Kalifornie

Teď je rok 1984
Ťuky ťuk na tvé dveře
Je to tajná policie v džínách a semiši

Přišli si pro tvoji nudnou neteř
Pojď tiše do tábora
Budeš dobrý jako stínítko na lampu
Neboj se jsou, to jenom sprchy
Tady máš kytičku na tvé oblečení

Zemřeš v organickém jedovatém plynu
Hadí vejce se již líhne
Budeš skřehotat ty malý šašku
Když se zapleteš s Jerryem Brownem

Kalifornie nade vše
Nade vše Kalifornie

„Fašizující tendence“ mezi mládeží byly též pečlivě sledovány Státní bezpečností: *„Závažným problémem jsou v současné době fašizující tendence, projevující se zejména v účasti a podléhání části středoškolské, učňovské a dělnické mládeže vlivu punk rocku a dalším dekadentním směrům buržoazní kultury. Např. za období od 1.1.1985 do 15.8.1986 bylo zjištěno 85 závažných případů propagace fašismu, za něž bylo trestně stíháno celkem 113 osob. Celkový počet zapojených osob v této činnosti byl však značně vyšší.“*⁴⁹

2.3.6. Pornografie

Pornografie v socialistickém Československu oficiálně neexistovala, výjimkou snad byly v šedesátých letech některé podniky, kde se provozoval striptýz. Pornografii prezentoval stát ve veřejném prostoru vždy v negativních souvislostech jako doklad úpadku, v němž se nacházela společnost na Západě a socialistická estetika takové produkty přísně odsuzovala. Přísné odmítání čehokoliv, co jen zavánělo pornografií, připomíná též případ hudební skupiny Abraxas. Ta se provinila vůči společenským konvencím, protože své vystoupení ve východočeském městě Chvalětice v roce 1977 zpestřila promítáním snímků nahých žen, čímž

⁴⁹ Archiv bezpečnostních složek, fond Správa kontrarozvědky pro boj proti vnitřnímu nepříteli (X. správa), Operativní porada náčelníka X.správy SNB konaná dne 17.12.1986.

pobouřila organizátory akce. V dopisu psaném předsedou okresního výboru SSM v Pardubicích čteme: „*Vážení soudruzi, okresní výbor SSM v Pardubicích potvrdil na základě platných opatření v oblasti kulturně výchovné činnosti svazáckých organizací koncert, jež pořádala základní organizace SSM Chvaletice. Tento koncert se uskutečnil dne 4.9.1977 v letním kině ve Chvaleticích a vystupovaly na něm přední pražské skupiny, jež metodicky a odborně řídí určená agentura. Svoje vystoupení zde předvedly tyto skupiny: Abraxas, E.T.C a Energit. Vzhledem k tomu, že je v zájmu OV SSM, aby všechny akce podobného kulturního charakteru měly důstojný průběh a splňovaly ideový záměr, nemůžeme být lhostejní k produkci hudební skupiny Abraxas, která v průběhu svého vystoupení promítala diapozitivy nahých žen jako zvukové a vizuální efekty. Není nám známo a nechce se nám věřit, že je to v oficiálním schváleném programu a proto se na Vás obracíme se žádostí, aby tyto skutečnosti byly vzaty v úvahu a učiněna taková opatření, aby se tyto negativní jevy neopakovaly. Všem nám jde jistě o to, aby kultura předkládaná mladým lidem měla výrazně socialistický charakter a stala se výchovným prvkem a nástrojem formování zdravého myšlení naší mládeže a proto se domníváme, že zmíněný koncert a vystoupení uvedených skupin tyto zásady nesplnily Vaši zprávu a jsme se soudružským pozdravem Čest práci!*“⁵⁰

2.4. Pozitiva západní hudby

Západní hudba však nebyla prezentována pouze v negativním světle (i když tento pohled převažoval). v období normalizace se na stránkách oficiálního hudebního časopisu Melodie objevovaly čas od času také informace o dění v hudebním světě na Západě. Jestliže se sedmdesátá léta nesla spíše ve znamení „mlčení“ (přestože někdy články s touto tematikou vycházely), v osmdesátých letech se pro hudební fanoušky situace z hlediska množství informací poněkud zlepšila. Určité její vlastnosti shledávali straničtí ideologové za pozitivní a ty vyzdvihovali. Proto se ve stranických textech či oficiálním československém tisku objevovaly také rétorické figury, které zdůrazňovaly pozitivní aspekty rocku a připomínaly, že i na Západě mohla vznikat rocková hudba, jejíž sdělení mělo blízko k myšlenkovému světu socialismu.

Mezi tvorbu, jež byla vnímána poměrně pozitivně, patřily především politicky angažované písně a písňe, kde se objevovala sociální kritika: „*Rocková hudba měla v procesu svého formování i značný sociální náboj, zejména proti masovému útlaku a proti válce ve Vietnamu. O tom, kam její obsah mířil, nejlépe svědčí skutečnost, že již v roce 1961 Výbor pro*

⁵⁰ Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy, inv. číslo 885, Kulturní akce. Stížnost na nevhodné vystupování Abraxas, s. 5.

neamerickou činnost v USA zakázal vystupování zpěváku Pete Seegerovi, protože jeho písně měly ostrý sociální náboj. Jeho nástupce Bob Dylan již za rok ovládl "rockové pole" písněmi typu *Oxford town* o černošském studentu Meredithovi, jenž se mohl zapsat na universitu jen za asistence federální policie. V téže době černošský zpěvák James Brown v *Madison Square Garden* v *New Yorku* při koncertu své skupiny vmetl do tváře obhájčům rasismu v USA: "Jsem černoch a jsem pyšný na barvu své kůže, jsem pyšný, že jsem se narodil jako černoch." V polovině 60. let svět tleskal skupinám *Beatles* a *Rolling Stones* a jejich písním, které odsuzovaly válku ve *Vietnamu* a barbarství, které v ní *Spojené státy* s takovou bezostyšností prokázaly; písním, které podporovaly boj černých Američanů v ghettech a slums v *New Yorku*, *Miami* a v jiných městech USA... Také velký říjnový pochod v roce 1967 proti špinavé vietnamské válce k *Bílému domu* začal rockovým koncertem. V té době vznikala jedna bojová píseň za druhou.. Takovýto bojový rock, hudba a texty, které strhávaly tisíce chlapců a děvčat do boje - i když jen živelného - proti politice kapitalistických států, nebyl po chuti její vládnoucí třídě.⁵¹

Rocková hudba tak nemusela být již sama o sobě něčím nežádoucím. Její charakter závisel do velké míry na společenských podmínkách, ve kterých se rozvíjela: „*Rocková hudba má předpoklady k tomu, aby působila na životní postoje a morálku mládeže – a to jak kladně, tak i záporně. V rukou ideologických odpůrců socialistického zřízení se může stát účinným prostředkem narušování zdravého vývoje mládeže. Při správném ovlivňování, které odpovídá současným potřebám naší společnosti může být naopak prostředkem dobré zábavy mládeže. Svými mobilizujícími a sjednocovacími schopnostmi se může stát např. působivým nositelem pokrokových myšlenek. Rozhodující pro hodnocení je proto obsah, který tato hudba přináší a skutečnost, zda použité výrazové prostředky jsou tomuto obsahu adekvátní.*“⁵²

Někdy bývala rocková hudba dokonce na stejném místě za určité vlastnosti pranýřována, zatímco jiné její aspekty se vyzdvihovaly, jako v případě zprávy s názvem *Současný stav zábavné hudby* a opatření ke zvýšení její ideové úrovně z roku 1986. Tento dokument byl určený pro schůzi Ideologické komise ÚV KSČ. Zde také rock nevystupoval sám o sobě jako apriorní zlo, nýbrž nástroj, skrze který bylo možné pozitivně i negativně ovlivňovat společenské vědomí: „*V oblasti zábavné hudby dnes vystávají nové problémy, které se dříve nevyskytovaly. Zejména současná rocková hudba v kapitalistických zemích se dostala do*

⁵¹ KRÝZL, Jan, „*Nová vlna se starým obsahem.*“

⁵² *Zábavná hudba v ČSSR. Východiska pro uplatňování kulturně politických a ideově uměleckých hodnot hud. zábavných žánrů v kult. životě Čs. socialistické republiky. Současný, přehodnocený pohled na úlohu zábavné hudby a jejích žánrů, Praha 1984, s. 27.*

*rozmanitých i protichůdných ideových poloh. Setkáváme se v ní s protestem proti konzumnímu způsobu života, proti neofašistickým diktaturám, rasismu, imperialistickým hvězdným válkám a horečnému zbrojení. Nezřídka se však vyjadřují prostřednictvím této hudby k politickým a společenským i ultrapravicové, anarchistické, antikomunistické a nábožensko-mystické skupiny. Část naší mládeže není ke správnému, kritickému posuzování těchto vlivů dostatečně připravena, a proto dochází k reálnému nebezpečí jejího názorového ztotožnění s prvky, které jsou k nám záměrně vnášeny a jsou pro naši společnost zcela nepřijatelné. Jejich cílem je odcizit naši mládež socialismu a třídnímu chápání vývoje světa.*⁵³

Nejednoznačné postavení západní hudby v ČSSR se promítlo také v oficiálním hudebním časopisu Melodie. Čtenáři se při jeho čtení čas od času dostali oficiální cestou k relativně objektivním informacím o západní hudbě. Poměr toho, kolik článků o západních, socialistických a tuzemských interpretech mohlo vycházet, byl nejspíš regulován, stejně tak jako poměr domácích a zahraničních písní v rozhlase. Článků, které pojednávaly o západní hudbě tak vycházelo malé množství, ale přesto portréty některých západních interpretů či recenze jejich tvorby poskytovaly fanouškům relativně objektivní informace, nezátížené ideologickými frázemi: „*Motorhead představují v hardrockové muzice určitý pól. Nejsou to typy, s nimiž byste pustili svou dceru na pomaturitní oslavu. Jejich hudební jazyk je docela průhledný, jakoby vyjádřený v titulu i tvaru písně No Class (Žádná třída) z alba Overkill: jedovatý riff, křičená verze, opakovaný, snadno zapamatovatelný refrén, kytarové sólo... Baskytarista a zpěvák Lemmy (Kilmister), bývalý člen legendárních Hawkwind, razí pro tuto schůdnou cestu svou teorii: „Chceme zůstat jako Status Quo pořád stejní. Chuck Berry ani Little Richard taky nikdy neměnili svůj styl.“* Sotva si povídám s lidmi, kteří poslouchají pouze Motorhead. Ale na druhé straně si nemyslím, že setkání s tímto londýnským triem znetvoří umělecký vkus a cit. Jeho hudba má styl a názor, drive a pravověrnost, která nakonec zapříčinila současnou krizi souboru.“⁵⁴ Kdyby v té době v Československu skupina Motörhead - považována mimochodem za průkopníka žánru speed metalu - vystupovala před očima některého z krajských inspektorů pro kulturu, či jiných funkcionářů ze stejné oblasti. Určitě by na její produkci našli celou řadu negativ. Od hlučnosti (kapela sama sebe označovala za „nejhlučnější na světě“), přes závadný obsah textů (alkohol, drogy, sex, násilí, nihilismus, atd.), po vizuální pojetí (logem skupiny je agresivně vyhlížející divoké prase s kovovou helmou, ostrými zuby a řetězy). Články o západních skupinách, jejichž tvorba by

⁵³ Národní archiv České republiky, fond Ideologická komise ÚV KSČ. Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně, 18.11.(1986), s. 2.

⁵⁴ TŮMA, Jaromír, *Jsmo Motorhead, vstávejte!*, in: *Melodie* V/1983, s. 143.

klidně mohla být současně bleskurychle odsouzena, zkrátka nebyly něčím zcela výjimečným. Pro ilustraci uvádím ještě dva příklady z časopisu Melodie.

Nespoutaný sexuální život a užívání drog byla témata v socialistickém dosti tabuizována a patřil k negativním charakteristikám Západního světa. Přesto se v článku o skupině Rolling Stones z roku 1970 mluví o drogách a sexu neutrálně, jsou chápány jako osobitý umělecký projev britské rockové skupiny, jako výpověď o problémech soudobé britské mládeže. Autor také vyzvedl syrovost a opravdovost jejich hudby, která sice není technicky dokonalá, avšak na druhou stranu syrově upřímná a autentická: *„Beatles nikdy nebyli oficiální, uhlazení a konformní, ale Stones stáli ještě hlouběji ve zvláštní, syrové i vřelé nové pospolitosti mladých. Přímou s jejich jmény jsou spojeny problémy, které trápí jejich vrstevníky, i kterými oni sami trápí okolí. U Rolling Stones vždy hrály velkou roli texty písní, rozervané, nic neskrývající. Hledání komunikace, odpor k násilí, sex, drogy, hudba. Pět bodů v životě těch, za něž skupina mluví, pět vykřičníků v tvorbě Rolling Stones. Let It Bleed je jejich nejvyzrálejší a nejzávažnější odkazem – vzhledem k tomuto zvláštnímu postavení Rolling Stones, nikoliv pokud jde o dokonalost a čistotu hudby. Ta je stejně syrová, démonická, avšak pravdivá, až varovná, jako předchozí Beggar’s Banquet.“*⁵⁵

*„Rockové hvězdy se rodí, září a pohasínají. Jen málokteré mají to štěstí, že se stávají legendami. Jako klasický příklad nám může posloužit „silná trojka“, jak byly označovány skupiny Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple, které na začátku sedmdesátých let daly vzniknout hardrockovému hudebnímu stylu. První z nich již zanikla, druhá zmírání na úbytě a třetí se pokouší o comeback. Jejich legenda je ovšem nesmrtelná a k hudebnímu odkazu této trojice se hlásí (více či méně oprávněně) veliké množství nynějších heavymetalových skupin, jako například Iron Maiden, Judas Priest, Manowar. Také řada dalších nových kapel, vyznávajících tvrdý rock, uvádí jako svůj hudební vzor starou „hardrockovou mámu“ Deep Purple. Jen málokterá je k tomu však oprávněna. Nemohu se ubránit dojmu, že nejryzejším pokračovatelem „párplovské“ tradice nebyli ani Rainbow, ani Gillan a už vůbec ne Whitesnake, ale muž, který v Deep Purple nikdy nehrál. A tím je americký zpěvák malý postavou, ale velký výkonem – Ronnie James Dio.“*⁵⁶

⁵⁵ TŮMA, Jaromír, *Svět u mikrofonu*, in: *Melodie IV/ 1970*, s. 113.

⁵⁶ KOULA, Jiří, *Malý velký muž (Ronnie James Dio)*, in: *Melodie XI/1985*, s. 10.

2.5. Příčiny ambivaletního postavení západní hudby

Vysvětlení příčin ambivalence ve vnímání západní hudby v Československu sedmdesátých a osmdesátých let nám může nabídnout práce antropologa ruského původu Alexeje Yurchaka. Yurchak, zabývající se ve svých studiích především sovětskou poválečnou společností, vidí jednu z podmínek existence této ambivalence ve specifickém vztahu obyvatel Sovětského svazu k ideologii, resp. ve způsobu její interpretace v každodenním životě období „pozdního socialismu“ (takto označuje období od Stalinovy smrti do nástupu perestrojky). Tento vztah byl podle něj ovlivněn především vývojem na poli sovětské lingvistiky.

Na počátku padesátých let totiž J. V. Stalin velkou měrou zasáhl do způsobů, jakými byl jazyk vnímán a jak s ním bylo zacházeno. Do té doby byl vztah jazyku k ideologii, resp. jeho role při utváření společenského vědomí dvojí: sovětskými lingvisty v čele s Nikolajem Marrem byl považován v dialektice základna – nadstavba za součást nadstavby a změny v základně se měly tudíž v jazyce projevat. V politické praxi byl však jazyk používán jako nástroj pro utváření společenského vědomí, tudíž byl považován za součást základny – zde hrál roli předpoklad, že existuje „arbitr“, jenž určuje, jak jazyk odpovídá realitě a jak s ním má být nakládáno. Podle Stalina neměl již jazyk nadále být součástí vztahu základna – nadstavba, ale měl se řídit „obecnými vědeckými zákony“, to znamená, že nemohl již být využíván pro vytváření společenského vědomí, protože nebyl součástí základny a zároveň nemohl ani následovat vývoj sociálně – ekonomické základny, protože nebyl již vnímán ani jako součást nadstavby. Tím Stalin odstranil pozici „arbitra“, autority, určující, zda je používání a práce s ideologickým jazykem správné či nikoliv.⁵⁷

V důsledku Stalinových zásahů do lingvistiky v SSSR utichly veřejné diskuze o povaze ideologického jazyka. Byl sice nadále stejným způsobem (především formulacemi funkcionářů na různých stupních stranické hierarchie) artikulován, ale již scházelo hodnocení jeho „správnosti“. Začal se prosazovat nový, „sémantický“ jazykový model, kde doslovný význam textů byl chápán jako by již v samotných textech byl zakotvený, předem vysvětlený a nezávislý na kontextu.⁵⁸

Při vytváření stranických textů a přípravě proslovů upřednostňovali jejich autoři již prověřené fráze a formulace, protože mezi nimi panovaly obavy, aby se případné nové

⁵⁷ YURCHAK, Alexei, *Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever Until It Was No More*, in: *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, No. 3, Cambridge University Press 2003, s. 488.

⁵⁸ Tamtéž, s. 489-490.

formulace příliš neodlišovaly. Straničtí funkcionáři mohli porovnávat své texty jen s texty svých kolegů a jen podle nich své vlastní korigovat. Vyvinul se způsob vytváření textů podle dříve existujících šablon, projevy se staly unifikovanými a jen výjimečně si někdo dovolil od nich odbočit (např. při veřejném projevu). Tato praxe používání prefabrikovaných textových bloků signalizovala přesun od „sémantického modelu“ jazyka k „pragmatickému modelu“; doslovné významy výrazně ustupovaly do pozadí a posilovala váha ideologických forem⁵⁹. Takový charakter ideologického jazyka, kde forma dosáhla hegemonního postavení, umožnil změny ve způsobu, jak s ideologií zacházeli lidé v každodenním životě. V praxi si totiž mohli ideologii aktivně reinterpretovat „podle svého“ a obdivovat dokonce hodnoty stojící v rozporu s oficiální ideologií, přestože věřili v základní hodnoty socialismu. Bylo by tak mylné interpretovat příklon lidí k jednotlivým produktům západní kultury jako více či méně vědomou formu opozice či odporu. Západ pro ně díky absenci reálného kontaktu znamenal spíše jakýsi imaginární, vzdálený svět. Yurchak přesvědčivě ukazuje, že právě přepjatost (jeho slovy „hypernormalizace“) ideologického jazyka umožnila aktérům přijímat jednotlivé prvky západní kultury, domestikovat je v každodenním životě a cítit se přitom jako dobrý socialistický občan. Yurchak tento stav demonstruje na příkladu někdejších, v sedmdesátých a osmdesátých letech činných komsomolců. Ti podle výpovědí upřímně věřili v základní hodnoty socialismu a politicky se angažovali. Zároveň byli vášnivými fanoušky angloamerické rockové hudby -zakládali své vlastní rockové skupiny a poslouchali interprety jako Pink Floyd, Led Zeppelin či King Crimson, kteří byli veřejně odsuzováni jako představitelé západní kultury a neviděli v tom žádný rozpor⁶⁰.

Stejný proces se odehrál také na poli kultury. Absence autority, která by s konečnou platností posuzovala kompatibilitu jednotlivých kulturních produktů s marxisticko-leninským kánonem, otevírala při každém kontaktu s nimi nová pole interpretací. Kupříkladu jazzová hudba mohla být jednu dobu zakazována, poté tolerována a znovu zakazována. Mohla být hudbou lidu, navazující na hudební tradice vykořisťovaných afroamerických otroků, stejně jako hudbou buržoazie a jejího kosmopolitismu. Tato ambivalence se stala trvalou a zřetelnou součástí veřejného diskursu v posledních desetiletích existence socialistických diktatur.⁶¹ Do tohoto kontextu můžeme zasadit také vnímání pojmu socialistický realismus, které jsem naznačil výše. Kulturní pracovníci na různých úrovních byli při své každodenní činnosti obklopeni nesčetnými vágními frázemi o „správné“ kultuře, která měla být pěstována právě

⁵⁹ Tamtéž, s. 491.

⁶⁰ Tamtéž, s. 503.

⁶¹ YURCHAK, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More : The Last Soviet Generation*, [s.l.] : Princeton University Press 2005, s. 159-206.

v duchu socialistického realismu. Zároveň bylo jejich úkolem posuzovat míru „západnosti“, ideovou a uměleckou úroveň různých interpretů, např. hudebních skupin. Zde lze spatřit jeden z kořenů ambivalentního postavení západní hudby.

Alexei Yurchak se zabývá výhradně sovětskou společností. Jistě nelze přenést výsledky jeho bádání do prostředí normalizačního Československa beze zbytku; sovětská společnost procházela odlišným vývojem a tamější uspořádání si udrželo až do posledních roků své existence vyšší míru legitimacy. V posrpnovém Československu vnímali lidé ideologii často mnohem pragmatičtěji a étos samostatné cesty k socialismu vystřídal étos výrazně méně utopický, orientovaný na stabilitu, konzum a zvyšování životní úrovně.⁶² Přesto nám může Yurchakův koncept poskytnout významné vodítko pro pochopení každodenní praxe při práci s ideologií v našem prostředí. I v ČSSR lze nalézt podobně „dřevěný“ ideologický jazyk a i zde můžeme spatřit příklady podobné ambivalence.

Jednou z příčin ambivalentního postavení západní hudby v Československé bylo též již zmíněné dědictví šedesátých let. K němu patřila větší volnost v kulturní sféře, méně cenzurních zásahů a pronikání nových kulturních trendů ze západního světa ve větší míře. Zájem o západní hudbu především mezi mladou generací byl již staršího data, avšak právě v šedesátých letech její popularita enormně stoupla⁶³. Vývoj byl sice násilně přerušen, nicméně hlad po západních produktech (ať již kulturních či těch určených ke každodenní spotřebě) zůstal vysoký.

Bylo jistě v silách státních institucí přistupovat k západní hudbě ještě přísněji a její projevy na různých úrovních vytlačovat jen za pomoci propagandy a represí, ovšem takový krok by býval přinesl kontraproduktivní účinky. Pro politické vedení by to však znamenalo ztrátu legitimacy a důvěry, hlavně mezi mladými lidmi. „Získat pro sebe mládež“ a vychovat ji ke svému obrazu byla totiž snaha všech socialistických diktatur a v této oblasti probíhal vždy intenzivní ideologický boj. Také navenek by si ČSSR uškodila. Její obraz v zahraničí v tomto směru byl pošramocený procesem s undergroundovou skupinou Plastic People of the Universe⁶⁴ (případ souvisel se vznikem Charty 77 a s otázkou porušování lidských práv poté, co se ČSSR k jejich dodržování písemně zavázala na konferenci v Helsinskách roku 1975). Fakt, že rocková hudba byla zčásti tolerována a některé její prvky úspěšně domestikovány

⁶² Srov. KALINOVÁ, Lenka, *Konec nadějí a nová očekávání*. K dějinám společnosti 1969 – 1993, Praha 2012.

⁶³ VLČEK, Josef, *Alternativní hudební scény*. in ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001, s.201.

⁶⁴ Procesy byly součástí celostátní akce bezpečnostních složek s názvem „Kapela“. VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s. 435-440.

(což dokládá oficiální hudební scéna), mohl být vnímán okolním světem rozhodně pozitivněji než její hypotetická úplná likvidace.

2.6. Přestavba a západní hudba

Specifickou podobu mělo postavení západní hudby v Československu v druhé polovině osmdesátých let. V tomto období se neslo ve znamení zavádění projektu přestavby, který měl svůj vzor v sovětské perestrojce. Perestrojka byla koncipována novým vedením v čele s M. Gorbačovem jako komplexní přestavba hospodářského mechanismu v Sovětském svazu, která měla vést k ozdravení disfunkční ekonomiky (skrze přijetí nových ekonomických mechanismů tržního typu). S perestrojkou souvisel také pojem glasnost, tedy „otevřenost“. Sovětská společnost měla být skrze tuto novou politiku více zainteresována o dění kolem sebe a vedena k aktivní participaci na projektu perestrojky. Zároveň tím Gorbačov a jeho lidé mířili do vlastních řad a glasnost jim umožnila poukázat na řadu nešvarů a kritizovat konzervativní politické kádry. Mezi Gorbačovovy snahy o obrodu socialismu patřilo také otevírání nových témat, jak společenských, tak kulturních. Důsledkem byl o něco tolerantnější přístup k dosud přehlíženým, či potlačovaným kulturním formám.

Přijetí projektu přestavby v Československu provázela řada obtíží a v nových podmínkách, kdy byl nahrazen dosavadní normalizační pragmatismus, a na přetřes přišly zásadní otázky o základních hodnotách socialismu, došlo nakonec k rozpadu křehkého společenského konsenzu.⁶⁵ Nás však bude zajímat především dopad přestavby na vnímání západní hudby v tehdejší společnosti. Nejmarkantnějším znakem byla větší otevřenost vůči západní populární kultuře. Informace o západních hudebních skupinách se nyní vyskytovaly v o něco větším množství. Můžeme říci, že hranice tolerovaného se posunuly u řady žánrů, které do té doby byly v nemilosti stranických ideologů a pohybovaly se „na hraně“. Zatímco např. punk rock či heavy metal se do té doby rozvíjel v omezených podmínkách a pod hrozbou represivních zásahů, nyní měli příznivci možnost spatřit tyto interprety při vystoupení v rámci oficiálních akcí, tzv. „Rockfestů“⁶⁶

Ve druhé polovině osmdesátých let prošla také rétorika spojená s rockovou hudbou kvalitativními změnami; Objevil se zde sebekritický tón, kupříkladu Petr Dvořák, autor článku o rockové hudbě v časopisu *Melodie* (rok 1987) s pregnantním názvem „Rock má nárok“ poukazuje na následující problémy: v sedmdesátých a osmdesátých letech se prý

⁶⁵ Srov. PULLMANN, Michal, *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha 2011.

⁶⁶ Přesto zůstaly tyto žánry až do zhroutení diktatury v roce 1989 doménou amatérů, až na některé výjimky.

v Československu o rockové hudbě mlčelo, spontánní aktivity v této oblasti byly v lepších případech tiše tolerovány, v těch horších represivně potlačovány prostřednictvím kampaní. Navíc chyběla podle autora jakákoliv koncepční práce v rámci institucí, která by umožnila rozvoj tuzemské rockové scény. V posledních letech se prý situace mění k lepšímu, i když potrvá déle (kvůli dlouhému zanedbávání), než bude situace ideální⁶⁷

⁶⁷ *Melodie* XI/1987, str. 2.

3. Instituce

Následující část práce se pojednává o tom, jakými způsoby se kulturní produkty (a také míra jejich přijatelnosti) posuzovaly v praxi. Právě zde docházelo ke každodenní práci s ideologií a vyjednávala se „pravidla hry“. Zaměřuje se na jednotlivé instituce, které svojí činností ovlivňovaly charakter československé populární kultury. Tyto instituce se samozřejmě nenacházely ve vzduchoprázdnu a jejich se přizpůsobovala dobovým zákonným opatřením týkajících se kultury⁶⁸. Mým cílem je přiblížit spíše konkrétní činnost několika institucí a jejich možnosti při posuzování „závadnosti“ kulturních produktů, kdy kritériem byly často také osobní preference jednotlivých kulturních pracovníků. Jedná se o systém takzvaných kvalifikačních a rekvalifikačních zkoušek v rámci uměleckých agentur, textové komise a jejich cenzurní zásahy, národní výbory, které měly na starost povolování kulturních akcí, a Socialistický svaz mládeže.

3.1. Kvalifikační a rekvalifikační zkoušky

Typickým rysem socialistických diktatur Východního bloku byla snaha o organizaci kulturního života a zavádění ideologické kontroly do této sféry. Pro převádění cílů kulturní politiky (jakkoliv někdy mlhavě formulovaných či paradoxně znějících) do praxe sloužila celá řada mechanismů. Zde je však třeba dbát zvýšené opatrnosti při chápání některých pojmů. V odborné literatuře se operuje s pojmy jako „převodové páky“. Tento slovník jakoby nazančoval, že příkazy shora byly beze zbytku uváděny do praxe, a jejich zavádění bylo bezvýhradně a bez konfliktů přijímána. Takovýto hladký obraz, související s představou o totálně ovládnuté společnosti, je poněkud problematický.

Důležitým mechanismem, který udržoval kontrolu nad československou hudební⁶⁹ scénou v sedmdesátých a osmdesátých letech a spoluutvářel tak do značné míry její charakter, byl systém tzv. přehrávek neboli kvalifikačních a rekvalifikačních zkoušek. Kvalifikační zkoušky v sedmdesátých a osmdesátých letech organizovaly umělecké agentury v jednotlivých krajích, v Praze pak PKS neboli Pražské kulturní středisko⁷⁰ a Pragokonzert (na Slovensku Slovkonzert). Ke koncertnímu vystupování za účelem pobírání odměn bylo

⁶⁸ VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s. 325. a 391, dále pak Konrád, Ondřej, Lindaur, Vojtěch, Bigbít, Praha 2001, s. 59-60.

⁶⁹ Nejednalo se pouze o populární hudbu. Kvalifikační zkoušky podstupovali různí „estrádní umělci“. Pod tuto kategorii tak spadal např. balet, mimové, konferenciéři, moderátoři, aj.

⁷⁰ Srovnání charakteru kvalifikačních zkoušek v různém prostředí, např. Praha a okresní města – by jistě bylo přínosné, v této práci však vycházím z materiálů z prostředí hl. m. Prahy, která představovala přirozené centrum kulturního života v Československu.

totiž nutné mít potřebnou kvalifikaci a profesionální umělci museli být povinně zastupováni státními uměleckými agenturami⁷¹. Kvalifikaci získal uchazeč po úspěšném absolvování kvalifikačních zkoušky před odbornou komisí.

Vedle profesionálních kvalifikačních zkoušek existovaly pro hudebníky ještě další možnosti jak legálně vystupovat, ovšem v těchto případech na amatérské bázi. Společným jmenovatelem zde byla nutnost sehnat si pro své vystupování zřizovatele. Zřizovatelem mohly pro hudebníky být všemožné společenské organizace, jak se vyjádřil Mikuláš Chadima: „... od SSM až po hasiče.“⁷² Zřizovatelé měli plnit funkci jakéhosi garanta a odpovídat za hudebníky. V této sféře lze rozlišovat dvě skupiny interpretů; jednalo se jednak o takzvané „Poloprofesionály“ neboli o ty, kteří získali tzv. kvalifikaci LH (lidoví hudebníci). Tyto kvalifikační zkoušky měly jednodušší charakter, kromě praktické části skládal ústní zkoušku pouze jeden člen skupiny. Finanční ohodnocení bylo nižší, pohybovalo se v desítkách Kč za vystoupení⁷³ Alternativu vůči profesionálním a poloprofesionálními kvalifikačním zkouškám představovala ještě tzv. ZUČ – Zájmová umělecká činnost. V rámci ZUČ nepotřeboval zpěvák či skupina absolvovat přehrávky. Hráli oficiálně bez nároku na honorář a jedinou podmínkou zde byla povinnost opatřit si povolení zřizovatele.⁷⁴

Nejnebezpečnější variantou z právního hlediska bylo nelegální hraní bez jakýchkoliv administrativních postupů a zcela nezávislé na tehdejších institucích. Tento riskantní postup volily hlavně hudební skupiny, které byly z různých důvodů neakceptovatelné pro státní instituce, a koncertní činnost jim nebyla oficiálně dovolena. Mám na mysli především interprety z prostředí československého undergroundu jako Plastic people of the universe, DG 307, Umělá hmota, Hever a vazelína band, Aktuál, či Bílé světlo apod. Pořádání nelegálních koncertů s sebou přinášelo různé druhy postupů a strategií ze strany organizátorů (což byli zpravidla lidé spjatí přímo se skupinami). Jako vhodné lokality volili často odlehlá místa ve vesnickém prostředí, např. chalupy, stodoly, apod. Okruh lidí pozvaných na tyto akce se zpravidla omezoval na přátele, známé či užší okruh „zasvěcených“ a za organizaci neoficiálních koncertů takovýchto skupin hrozil postih podle tehdejších zákonů (nedovolené

⁷¹ K vývoji povinného zprostředkování srov. BLÜML, Jan, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989)*. In: POLEDŇÁK, Ivan a Kolektiv, *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007, s. 44-47.

⁷² CHADIMA, Mikuláš, *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikací k „nové vlně se starým obsahem“)*, Brno 1992, s. 8.

⁷³ Pro osmdesátá léta - srov. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky o úpravě odměn za hudební činnost vykonávanou členy souborů lidových hudebníků (110/1981 Sb)

⁷⁴ CHADIMA, Mikuláš, *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikací k „nové vlně se starým obsahem“)*, Brno 1992, s. 8.

shromažďování, výtržnictví). Změna v charakteru koncertů skupiny Plastic People se začala projevovat zejména po tzv. budějovickém masakru; v březnu roku 1974 měla skupina vystupovat poblíž Českých Budějovic a koncertu se mělo účastnit asi 1500 lidí z celé republiky. Ke koncertu nikdy nedošlo a fanoušci byli násilně rozehnáni a poté odesláni vlaky zpět domů. Několik z nich poté dokonce stanulo před soudem⁷⁵.

Vraťme se však ke kvalifikačním a rekvalifikačním zkouškám, jejichž charakter se v průběhu let do určité míry pozměnil. V šedesátých letech měly poněkud jiný ráz než později; probíhaly podle předpisů z r. 1958 a obsahovaly méně prvků než u rekvalifikací v sedmdesátých a osmdesátých letech. Chyběl politický pohovor a otázky z hudební teorie byly jednodušší. V průběhu šedesátých let se zkoušky stávaly čím dál větší formalitou, někdy se dokonce vůbec nekonaly. Tento stav vydržel až do začátku let sedmdesátých. Podle Mikoláše Chadimy probíhaly přehrávky do roku 1973 v liberální atmosféře a jediným požadavkem kladeným na hudební soubory bylo zahrát před porotou několik skladeb z repertoáru⁷⁶. V roce 1973 připravilo ministerstvo kultury nový systém přehrávek, tzv. rekvalifikace jako reakce na vládní usnesení č. 212, které stanovilo cíl „zvýšit interpretační úroveň v oblasti zábavy“⁷⁷. První plošná vlna rekvalifikací poté proběhla v roce následujícím.

Na toto opatření je třeba pohlížet v širším kontextu společenských změn, jež se udály po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy. Rekvalifikace roku z 1974 totiž sloužila jako nástroj pro vykonání čistky mezi hudebníky⁷⁸. Posrpnové stranické čistky a personální změny probíhaly již dříve v jiných oblastech. Ideologický tlak napříč společnostmi se po invazi vojsk Varšavské smlouvy a instalaci nového, Moskvě loajálního politického vedení zvýšil a mj. se v této souvislosti zotřovala protizápadní rétorika v různých oblastech. Oblast populární kultury za tímto vývojem poněkud zaostávala, ale v první polovině sedmdesátých let se i zde začal postupně projevovat dopad procesu tzv. normalizace. Oběťmi těchto zpřísněných opatření se staly hlavně rockové skupiny. To je vzhledem k jejich situaci pochopitelné, protože právě tato tvorba byla nejvíce spojena se západními vlivy, pronikajícími ve zvýšené míře koncem šedesátých let do Československa. Jejich počet se oproti plodným šedesátým létům dramaticky snížil. Na oficiální rockové scéně se tak v sedmdesátých a osmdesátých letech pohyboval malý počet interpretů hrajících rockovou hudbu – jednalo se především o

⁷⁵ Tamtéž, s. 57-58.

⁷⁶ CHADIMA, *Alternativa*, s.7.

⁷⁷ VANĚK, Miroslav, *Byl to jen rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu*, Praha 2010, s. 391.

⁷⁸ Tzv. rekvalifikace se konaly během 70. a 80. let nepravdělně (např. 1974, 1982) na rozdíl od kvalifikací, probíhajících zpravidla dvakrát do roka.

skupiny Olympic, Katapult, zpěváka Jiřího Schelingera, některé formace hrající ničím „neškodný“ jazzrock, v osmdesátých letech se objevili také další interpreti.

Rekvalifikační zkoušky se stejně jako dříve konaly před odbornou porotou, pozměněn byl však jejich průběh. Nyní se skládala z těchto částí:

- a) Teoretická část, tzn. „Individuální písemné práce z hudební teorie a zejména znalosti základů harmonie z uměleckých oborů: zpěváci, instrumentální sólisté, doprovoděči a členové vokálních instrumentálních souborů; odborných otázek u dalších uměleckých oborů jako např. konferenciér, ohlašovatel, atd.“
- b) Politický pohovor: „individuální pohovor zaměřený na otázky společenského a uměleckého významu oboru, popř. na příslušné odborné znalosti“
- c) Praktická část: „individuální a souborové přehrávky, při níž bude zejména zvážena umělecká a kulturně politická hodnota výkonu a společenská použitelnost umělce v oblasti zábavného (estrádního) umění. [...]”⁷⁹

Tato třístupňová forma zkoušek platila posléze nejen pro rekvalifikace, nýbrž také pro každoroční kvalifikační zkoušky. Změny ve druhé polovině osmdesátých let, které souvisely se zavedením tzv. přestavby a glasnosti, pak přinesly další změny v průběhu kvalifikací. Zde se však více jednalo o vstřícnější přístup kulturních pracovníků a (především) představitelů SSM vůči hudebním skupinám, než nějaké větší administrativní změny v průběhu a charakteru přeherávek. Po úspěšném absolvování profesionálních kvalifikačních zkoušek byli estrádní umělci zařazováni do tří kategorií: Soubory mohly být: 1)“začínající s malou praxí, ale s perspektivou růstu“ 2)“poloprofesionální úroveň“, 3) „výběr- profesionální úroveň“ a podobně jednotlivci se mohli ocitnout v kategoriích: 1) „slabší úroveň s perspektivou růstu“, 2)“střední – slušný výkon“ a 3)“výborný – profesionální úroveň“. Jednotlivým výkonnostním kategoriím, do kterých agentury řadily jednotlivé interprety, odpovídalo i odlišné finanční ohodnocení za jednotlivá vystoupení, stanovené podle vyhlášky ministerstva kultury České socialistické republiky ze dne 22. září 1970 o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr⁸⁰.

Někteří umělci byli automaticky zařazováni do nejvyšší platové kategorie, především prověřené hvězdy pop music. Ta největší jména z hudební oblasti nebyla zastupována Pražským kulturním střediskem, ani ostatními krajskými agenturami, nýbrž agenturou

⁷⁹ Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945, inv. č. 880, Pokyn MK ČSR pro rekvalifikaci umělců z oblasti zábavního umění (estrád) v ČSR, 15.3.1973, s. 2.

⁸⁰ 90/1970 Sb.

Pragokonzert, která měla primárně na starost vývoz a dovoz umělců. Tento stav dokládá rozhovor redaktora časopisu *Melodie* s vysoce postavenými zaměstnanci Pražského kulturního střediska z roku 1972: Petar Zapletal (redaktor): „*Koho pražské kulturní zastupuje a co všechno pro pop music dělá*“

Vedoucí dram. oddělení PKS dr. Petr Růžička: „*Patrně by bylo lépe položit otázku obráceně: koho nezastupujeme... Prakticky jde jen o špičkovou pěťici Josefa Laufra, Evu Pilarovou, Karla Gotta, Waldemara Matušku a Helenu Vondráčkovou.*“⁸¹

Výsledky kvalifikačních zkoušek měly pro interprety velký význam a hudebníci před nimi měli často důvody k obavám. Někteří hudebníci např. k rekvalifikacím v roce 1974 ani nedorazili, protože tušili předem, že by neměli šanci uspět, jiní sáhli pro získání potřebné kvalifikace k různým kompromisním či kamuflážním strategiím. Řada audiovizuálních prvků, které mohly případně vzbudit nevoli ze strany komisí, byla dočasně upozaděna; některé soubory například hrály mnohem tišeji než obvykle, aby hluk elektrických nástrojů nedal komisi záminku k připomínkám. Běžným jevem se stalo přejmenovávání, a to jak skupin, tak svého repertoáru, anglické názvy se měnily na české, provokativní názvy se „uhlazovaly“. Nejznámějším dokladem byla skupina Blue Effect, ta si změnila název na počestěný Modrý efekt, ale nikoliv v době rekvalifikací, nýbrž začátkem sedmdesátých let. Dalším taktickým manévrem bylo vytváření speciálního repertoáru písní, které měly být pro komise „stravitelné“. Skupiny obvykle komisi předkládaly seznam svých skladeb, z nichž několik zahráli podle svého vlastního výběru a další (obvykle dvě až tři písně) si vybrala komise. Někteří také využívali neznalosti poroty a schválně hráli jiné písně, než jim byly určené. V takovém případě bylo ale nutné se předem domluvit co se bude hrát a mít vágní názvy některých písní aby nebylo poznat, že jde o jiné. Taktéž vizáž, důležitý to prvek v oblasti popové a rockové hudby, byla pro tuto příležitost pozměněna a tak obvyklé oblečení nahradily obleky a dlouhé vlasy jejich majitelé schovávali za límeček či si je svazovali do culíku. V případě úspěšného složení zkoušek mohli nastartovat kariéru profesionálních hudebníků. Pokud u profesionálních přehrávek neuspěli či zvolili jinou formu (lidová hudebníci či zájmová umělecká činnost), zvyšovala se pravděpodobnost, že se přiblíží více k alternativní hudební scéně. Velmi pregnantně shrnul tento stav Mikoláš Chadima: „*Tam se to vlastně lámalo, kdo bude dál úspěšný v té éře, která nás očekávala a kdo holt se bude*

⁸¹ „*Bojujeme o pečeť serióznosti prostředkovatelské činnosti*“. Rozhovor s ředitelem Pražského kulturního střediska Janem Zvolským a vedoucím dramaturgického oddělení dr. Petrem Růžičkou, in: *Melodie* II/1972, s. 36.

*potáčet někde v tom přízemí, nebo přímo v tom sklepě.*⁸² Ne náhodou zvolili autoři k publikaci mapující československou novou vlnu a alternativní scénu název „Excentrici v přízemí“⁸³.

Odborné komise, které posuzovaly výsledky žadatelů o kvalifikaci, schvalovaly (na návrh ředitele agentur) příslušné krajské národními výbory, v hl. městě pražský národní výbor a v případě Pragokonzertu ministerstvo kultury. Komise mívala zpravidla předsedu, místopředsedu a další členy. Počet lidí v komisi si stanovila agentura sama podle svých potřeb, pohyboval se nejčastěji okolo třiceti. Minimální počet přisedících u jednotlivých zkoušek byly tři osoby, obvyklé číslo se pohybovalo v rozmezí 3-5 členů.⁸⁴

Z návrhu na složení komise pro kvalifikační zkoušky Pražského kulturního střediska pro rok 1976 (květen-červen)⁸⁵ lze přibližně rekonstruovat, jací lidé vlastně v komisích zasedali (návrh byl v zásadě schválen až na několik personálních změn). Předsedou komise byl Boris Michajlov, tehdejší umělecký šéf PKS, místopředsedou hudební skladatel Dr. František Šauer a Josef Kostečka z Československého rozhlasu. Členy komise byli: Miroslav Mařík - vedoucí kádrového oddělení PKS, Miloš Hercík - vedoucí umělecko – provozního odboru, ing. Vladimír Zubek - vedoucí ekonomického odboru PKS, Doc. Božena Brodská - profesorka taneční katedry AMU, Ludmila Pelikánová - recitátorka, Karel Hála - zpěvák, Jan Sounar – zpěvák, Alexander Henkrych - pracovník ÚV SSM, Miloš Haken - člen Divadla Spejbl a Hurvínek, Jaroslav Lauda - profesor Lidové konzervatoře, Miroslav Homolka - šéfdirigent Hudebního divadla v Karlíně a Nuslích, J. Málek z městského výboru SSM, jeden zástupce Městského výboru KSČ, jeden zástupce odboru kultury pražského národního výboru, jeden zástupce Městského výboru a k tomu ještě experti pro jednotlivé obory.

U různých kulturních pracovníků, kteří posuzovali (nejen uměleckou) kvalitu interpretů na této úrovni, byla důležitým prvkem jejich činnosti každodenní práce s ideologií. Tito lidé byli zpravidla „vychováni“ obecnými, často dosti strnulými frázemi o kulturní politice jako byla snaha vyjadřovat skrze hudbu „optimismus“, „angažovanost“, „stranickost“, „pocity současného člověka“, „duch socialistického realismu“ atp. Měli se řídit různými metodickými pokyny, které přicházely např. z ministerstva kultury, a také museli do určité

⁸² Mikoláš Chadima v pořadu české televize Bigbít (díl č. 18).

⁸³ Kolektiv autorů, Excentrici v přízemí. Stará vlna v Japonsku, nová vlna v Čechách první poloviny osmdesátých let, Praha 1989.

⁸⁴ BLÜML, Jan, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989)*. In: POLEDŇÁK, Ivan a Kolektiv, *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007 s. 47.

⁸⁵ Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945, Složení kvalifikační komise (22.4.1976).

míry kalkulovat s tím, jakou odezvu vzbudí jejich činnost na vyšších místech. Kupříkladu v rámci hierarchií v Pražském kulturním středisku či agentuře Pragokonzert měl ředitel vždy právo měnit rozhodnutí komisí při udělování licencí: „*My jsme dali návrh na kvalifikaci a pokud proti tomu bylo shůry něco, tak pan ředitel té instituce, v našem případě Pražského kulturního střediska, , měl prostě možnost to nepodepsat, ten náš návrh. A ač jsme mu dali třeba trojku, tak nedostal ten dotyčný kvalifikaci vůbec.*“⁸⁶ Centrálně řízený proces rozhodování představoval integrální část tehdejších politických, hospodářských i kulturních institucí. V některých případech bylo komisi předem sděleno, že není vhodné, aby určitý interpret složil kvalifikační zkoušky a přestože na ně mohl interpret udělat dobrý dojem, nařízení shora musela komise respektovat.

V těchto podmínkách pro rozhodování a s výše nastíněným mentálním horizontem posuzovali kulturní pracovníci řadu sólových interpretů a hudebních skupin, kteří byli někdy inspirováni hudebními směry pro mnohé neznámými a výstředními. Kromě samozřejmé generační propasti a z ní pramenícího nepochopení sehrála pro formování podoby československé hudební scény v sedmdesátých letech svoji roli obecná atmosféra normalizace, charakterizována větším stupněm nedůvěry vůči západnímu světu a jeho kulturním formám. V posrpnovém politickém slovníku patřily (hlavně v období prvních let po invazi vojsk Varšavské smlouvy) ke klíčovým pojmy s protireformním ostnem, dodávající legitimitu stávajícímu mocenskému uspořádání. V mnoha dokumentech hrají prim výrazy jako např. pravicový revizionismus, oportunistus, konsolidace⁸⁷. Tyto obecné pojmy pak museli jednotliví pracovníci také překódovat do sféry hudby a určovat, které kulturní produkty byly z tohoto hlediska přípustné a které nikoliv. Signifikantním pro postupy kulturních pracovníků při posuzování přijatelnosti a nepřijatelnosti hudebních produktů se podle Josefa Vlčka stalo heslo „*Nejsi-li si jist, povolení nedávej*“⁸⁸. Během tzv. přestavby v druhé polovině osmdesátých let se však tato situace poněkud změnila, což analyzuji na jiném místě této práce.

Jak již bylo naznačeno (viz. Složení komise 1976 výše), v kvalifikačních a rekvalifikačních komisích zasedali vedle kulturních pracovníků (např. zaměstnanci Pražského kulturního střediska apod.) také lidé z odlišného prostředí a mnohdy s jiným pohledem na

⁸⁶ Jirí Tichota v pořadu Bigbít (díl č. 18).

⁸⁷ SEMÍN, Josef, *XIV. sjezd KSČ a plnění hlavních úkolů v oblasti kultury* (záznam přednášky Josefa Semína, vedoucího odboru kultury ÚV KSČ, přednesené 27.9.1973 v Praze jako zahajovací lekce dvouletého kursu Kulturní politika pro pracovníky ministerstva kultury ČR), Praha 1973, s. 2.

⁸⁸ VLČEK, Josef, *Alternativní hudební scény*. in ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001, s. 203.

kulturní dění. Někdy šlo o známé, již etablované zpěváky, kteří se v tehdejších nových trendech v populární rockové hudbě vyznali o mnoho více a mohli se zkušenými sdílet podobné představy o tom, co „by se mělo hrát“. Vedle konzervativních členů komise zde zasedali někdy též progresivní hudební „věrozvěsti“, např. publicisté jako byl Jiří Černý. Jeho vzpomínky na působení v kvalif. komisi při posuzování skupiny Plastic People of the Universe přináší nejen pohled na jejich složení, ale i konkrétní praxi a komunikaci členů při posuzování: *„The Plastic People Of The Universe hráli výhradně pro nás, asi deset lidí, takto rekvalifikační komisi Pražského kulturního střediska. Doba totiž už byla normalizovaná: kdo nedostal od agentury lejstro, nesměl hrát. Psal se 17. květen 1973. Plastiky sice předcházela všelijaká pověst, ale pořád ještě byli držiteli ceny Mladého světa za Beat Salon 1969, tedy skupinou nikoli podzemní. Zahráli nám instrumentálku NF 811 a Mejla zazpíval svoji pomalou písničku na text Jiřího Koláře Růže a mrtví. Takové docela zapeklité blues, náročné pro hráče i posluchače. Plastici skončili, odešli za dveře a naše komise se rozpovídala. Countryový zpěvák Ladislav Vodička, řečený Voda: "Nebylo to nějaký falešný?" Greenhornovský textař Jan Vyčítal: "Ba ne, to tak má bejt." Voda: "No, nevím, nevím." Vyčítal (ke mně): "Mně se líbilo, jak to ten zpěvák jen tak jako odhazuje." Kytaristovi Jiřímu Jirmalovi se to, pokud se pamatuji, moc nelíbilo, ale byl zdrženlivý. Posléze Petr Janda: "Každopádně je fakt, že při jiných vystoupeních se tady pořád spíš bavíme, kdežto teď jsme opravdu všichni poslouchali." Diskžokej a zároveň funkcionář Jožka Zeman prohlásil, že oni (asi nějakí svazáčtí pořadatelé) by ale za tuhle skupinu nemohli vzít záruku. Copak na to vše řekl ředitel PKS Jan Zvolský, dříve snad vývozce šicích strojů, těžko reprodukovat. Mluvil dlouho, hlasitě a zlostně. Zvláště miloval slovo "morbidní". Při jiné příležitosti i Jaroslavu Hutkovi vytkl morbidní texty. (Nevěděl, že Hutka zpíval moravskou národní.) Když se Zvolský dovynadával, odešel. "Jediné, co vidím jako opravdu morbidní, byl proslov pana ředitele," zvolal za ním Milivoj Uzelac, slovatný dirigent všemožných orchestrů. Uzelac pak dál vedl svou a přikyvovali jsme i my s Jiřím Tichotou. Nakonec "naše" komise navrhla Plastikům druhý nejvyšší možný kvalifikační stupeň. Zvolský jim ho nedal a do té komise nás už nikdy nepozval. Plastiky za tři roky hnali před soud do Karmelitské a já dostal druhou příležitost hodnotit Mejlův zpěv.“⁸⁹*

Při práci se vzpomínkami aktérů na jejich minulost vyvstává vždy řada specifík. Jednotlivci totiž popisují svoje jednání v minulosti vždy skrze určitý filtr současnosti a podle

⁸⁹Černý, Jiří, *Mejla Hlavsa a růže a mrtví*, in: *Načerno*, internetové stránky Jiřího Černého. Článek vyšel též v časopisu Reflex (18.1.2001) a je k dispozici na internetu: <http://www.nacerno.cz/view.php?cisloclanku=2003080803>

toho také své vyprávění přizpůsobují⁹⁰. Některé vzpomínky záměrně potlačují a jiné vyzdvihují, často, jak se zdá, zejména proto, aby byly kompatibilní se současnými výkladovými vzorci a kolektivní pamětí. V porevoluční společnosti se rychle prosadil metanarativ nevyhnutelného vítězství kapitalismu a liberální demokracie a s tím se samozřejmě změnil i charakter historické paměti. Při „vyrovnání se“ se svoji předrevoluční minulostí je typické, že někteří svůj život a společenskou aktivitu heroizují, jiní zase zastávají apologetické stanovisko či jiným způsobem přizpůsobují své vzpomínky tomu, aby zpětně *působily konformněji vůči současnosti*? Na příkladech tzv. přehrávek se ukazují různé druhy historické paměti, dalo by se hovořit o dvou konfliktních směrech. Jedním je perspektiva členů komisí, kteří zpětně hájí svoji činnost a řada z nich tvrdí, že se snažili kvalifikační zkoušky interpretům co nejvíce ulehčit a vyhovět tak co největšímu možnému počtu uchazečů, např. výběrem jednoduchých otázek atp: *„My jsme se snažili to dělat tak abychom kladli co možná přijatelné otázky například kdo je předseda vlády, to jsme předpokládali, že každý bude vědět. A v mnoha případech se nám podařilo kandidáta zachránit.“*⁹¹ Naopak řada muzikantů, zejména těch, kteří měli blíže k rockové hudbě, má na kvalifikační a rekvalifikační zkoušky negativní vzpomínky, často doprovázené ironickým úsměvem. Za nejtěžší a zdaleka nejméně oblíbenou část zkoušek považovali mnozí politický pohovor, kde se setkávali podle nich s absurdními a naprosto zbytečnými otázkami: *„...nový systém kvalifikačních zkoušek, který byl v podstatě diskriminační, neměl žádný smysl. V podstatě pokud člověk nevěděl, kde se narodil Lenin, tak i kdyby byl super extra skvělý muzikant, tak neměl šanci ty zkoušky dostat.“*⁹² Členy komisí popisují mj. jako nevrle a upjaté „papaláše“ či „dědky“, kteří současné hudbě vůbec nerozuměli a měli čas od času zájem interprety schválně potopit a neudělit jim potřebnou licenci.

3.2. Textové komise, rozhlas, vydavatelství a cenzurní zásahy

Jedním z prvků, které spoluutvářely charakter populární hudby v socialistickém Československu, byla cenzura. Cenzurní zásahy v ČSSR před rokem 1989 se objevovaly na různých úrovních a státem kontrolovaná média nebyla výjimkou. Vývoj lze stručně shrnout následujícím způsobem: především koncem čtyřicátých a v první polovině padesátých let byla cenzura velmi silná, v období tzv. Pražského jara cenzurní zásahy slábly a dokonce byla

⁹⁰Srov. VANĚK, Miroslav, *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*, Praha 2004.

⁹¹ Petar Zapletal V pořadu Bigbít (díl č.18)

⁹² Petr Janda v pořadu Bigbít (díl č. 18)

přijata novela zákona, která cenzuru oficiálně rušila⁹³. Po událostech v srpnu 1968 a následném období se opět objevovala ve zvýšené míře. Nás bude tento fenomén zajímat v kontextu československé populární hudby, proto se zaměříme na následující okruhy: československý rozhlas a proměny jeho dramaturgie a také tzv. textové komise. Tyto schvalovaly po obsahové stránce podobu písní, které měly „jít do éteru“, či na gramofonové desky. Tvorbu písní ovlivňovala zajisté také autocenzura samotných autorů.

3.2.1. Autocenzura

V normalizačním Československu byla autocenzura hojně se vyskytujícím jevem. Jednotliví lidé, kteří měli co dočinění s kulturní politikou, ať to byli zaměstnanci rozhlasu či hudebních vydavatelství, činovníci na Národních výborech, autoři hudebních textů a melodií, museli při své práci kalkulovat s tím, jakou odezvu vyvolá „tam nahoře“ a zda jim za jejich činnost nehrozí potrestání. Některá témata (kupříkladu citlivá otázka politického vývoje během Pražského jara) byla tabuizována a autoři si uvědomovali, že v případech, kdyby tato témata pozitivně refleктоvali, jim mohl hrozit postih, nejčastěji ve formě propuštění ze zaměstnání a zamezení v dalším kariéerním růstu.

Při historickém zpracování autocenzury vyvstává zásadní problém, podobně jako při rekonstrukci jevů typu korupce či neformálních vztahů. Autocenzura je fenomén, který se odehrává v myšlenkových procesech historických aktérů a její konkrétní projevy prakticky nejsou empiricky zachytitelné. Spíše lze obecně rekonstruovat, o čem se v této době psát, mluvit, či zpívat nemohlo. (viz témata výše). Perspektivním přístupem, pomocí kterého lze fenomén autocenzury dostat do nového světla, se zdá být metoda orální historie. Zpracování vzpomínek tehdejších autorů hudebních textů či jiných lidí činných v oblasti kultury by i přes úskalí, se kterými se orální historie potýká, by jistě bylo pro historický výzkum velmi přínosné.

3.2.2. Rozhlas a vydavatelství

V Československém rozhlasu, stejně jako v řadě dalších důležitých institucí, došlo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let také k řadě změn. Jednak se v souvislosti s výměnou stranických legitimací změnilo personální složení a také skladba vysílání získala jiný ráz. Některé pořady, jako byl populární „Dvanáct na houpačce“, uváděné Jiřím Černým, zanikly a vznikly nové (Větrník).

⁹³ Zákon č. 84/1968 Sb. ze dne 26. června 1968, kterým se mění zákon č. 81/1966 Sb. o periodickém tisku a o ostatních hromadných informačních prostředcích.

Na základě dokumentu s názvem „Poslání zábavné hudby v Čs. rozhlas“, který projednalo a schválilo vedení československého rozhlasu v únoru 1971, byla realizována „očistná“ opatření. Mezi ně patřilo zamezení „narůstání zábavné hudby v rozhlasovém vysílání“ a regulace poměru písní vzniklých u nás a v cizině. Tento poměr stanovilo vedení na 50% domácích, 25% ze socialistických zemí a 25% z „ostatních“ zemí.⁹⁴ Jednalo se o jednoduchý způsob, kterým stát reguloval množství zahraniční produkce v jím kontrolovaných médiích. Příslušné instituce prostě vydaly nařízení, ve kterém bylo procentuálně vyjádřeno, kolik zahraničních a domácích písní mohly kupříkladu rozhlasové stanice pouštět. Státní instituce regulovaly poměr tuzemských a zahraničních skladeb také v jiných zemích socialistického tábora, ať již v rámci rozhlasu, hudebních nosičů, či koncertních vystoupení. V Německé demokratické republice byly kvóty související s poměrem skladeb zavedeny již v roce 1958 a stanovily podíl na 60/40 (od toho tzv. „60/40 Regelung“⁹⁵), přičemž 40% znamenal maximální podíl zahraničních skladeb z „devizové“ ciziny.

Stejně jako v prostředí československého rozhlasu se ideologické požadavky zpřísnily také ve státem kontrolovaných hudebních vydavatelstvích. Zvýšil se dohled nad obsahem písňových textů a tímto dohledem byl pověřen Český úřad pro tisk a informace. Došlo i k výměně vedoucích pracovníků v Gramofonových závodech, n.p. Loděnice u Berouna a v Pragokonzertu. Taktéž byl přijat plán, který přikazoval pravidelné konzultace textů, určoval proporcionalitu hudební produkce z hlediska původu (poměr domácí a zahraniční tvorby) a zabezpečoval autorství doprovodného textu a charakteru skladeb (vážná hudba, dechovka, zábavná hudba).⁹⁶

3.2.3. Textové komise

Textové komise hodnotily písně po obsahové stránce a jejich texty buďto schvalovaly, korigovaly, či neschvalovaly. Komise existovaly při různých institucích, ať už se jednalo o státní hudební vydavatelství, či Československý rozhlas. O každodenní praxi textových komisí toho bohužel moc nevíme. I vydané paměti lidí, kteří se v tomto prostředí pohybovali,

⁹⁴ KOLEKTIV autorů, *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003, s. 389.

⁹⁵ WICKE, Peter, *Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR – Kulturbükratie*. In: WICKE, Peter, MÜLLER, Lothar, *Rockmusik und Politik. Analysen, Interview und Dokumente*, Berlin 1996, s. 20.

⁹⁶ VANĚK, Miroslav, *Byl to jen rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu*, Praha 2010, s. 176.

jsou na informace o procesu schvalování a popis cenzurních zásahů dosti skoupé. Za nejvlivnější osobnost v této oblasti byl považován dosud žijící Václav Hons.

Honsův profesní a tvůrčí život je velmi pestrý. V letech 1968-1969 působil na ministerstvu kultury a informací jako vedoucí literárního oddělení a tiskový tajemník a roku 1969 v časopisu Tvorba. Poté pracoval v Československém rozhlasu. V roce 1970 se stal na krátko šéfredaktorem literárně dramatické redakce a posléze hlavní dramaturgem rozhlasové stanice Vltava. Psal také (a dodnes píše) angažované básně, otextoval také řadu písní pro přední interprety československé popmusic. Honsovo vlivné postavení v tehdejších médiích potvrdil také Hudební vědec Aleš Opekar. Zpětně označil Václava Honse za čelní osobnost rozhlasové textové komise a také naznačil, že činnost textových komisí ovlivňovaly někdy neformální praktiky: *A: Nejdůležitější tělesa byly textové komise, kterým se předkládaly ke schválení všechny texty, a když je zamítly, nesmělo se to natočit. Ale v Pantonu [stejně jako v Supraphonu –pozn. A.H.] a v rozhlasové textové komisi seděli podobní lidé, mezi nimi tehdy zaujímal čelní místo Václav Hons a na ostatní si nepamatuji... Tak se stalo, že pokud textová komise text zamítla a doporučila změnu, některý člen komise mohl říci, tento text je špatný a já vám napíšu takový text, který u nás projde. A kapela mohla říci, ne, my si píšeme texty sami, nebo řekla dobře, my o tu desku stojíme a texty neumíme psát, vy to určitě budete umět líp, takže pak vyšla deska a byly tam texty podepsané třeba pod pseudonymem některým z členu textové komise, ale ve skutečnosti tam zůstal ten samý text jako tam byl předtím.[...]Takže šlo taky o tantiémy, byly to takové mafie, které to schvalovaly.*⁹⁷

Honsovo postavení a jednání si vybavuje na konkrétním příkladu také tehdejší zpěvák skupiny Arakain Aleš Brichta: „Urban mi tehdy volal, že některé obraty v textech na první desce (Lucie) Bílé tutově nejsou Honse, ale moje, což byla pravda (Brichta tehdy pro Lucii napsal nějaké texty). Ovšem peníze za to bral Hons. On v té době dělal předsedu textové komise v Supraphonu a spolupracoval s Hannigem. Začuchal nějaké peníze, a tak se jednalo o vydání singlu pro Supraphon s podmínkou, že on provede lektorské úpravy textů, takže bude uveden jako jejich spoluautor. Vzpomínám na veselou historku, kdy změnil několik slov v textu ‘Gladiátora’, takže namísto ‘zbraň pevně v ruce’, navrhoval ‘kyj pevně v ruce’. Nepomáhal ani můj argument, že gladiátoři kyje neměli a když budu zpívat kyj, každý bude

⁹⁷ Tak sbohem Mejlo.. Rozhovor Michala Kyselky s Alešem Opekarem pro internetový časopis Think: <http://www.think.cz/issue/41/10.html>

rozumět pyj.⁹⁸ Singl „Excalibur“/„Gladiátor“ byl natočen na podzim 1986 ve studiu Smetanova divadla, a dopadl (na české poměry) lehce nadprůměrně.

Schvalovacím procesem procházely též texty československých coververzí zahraničních písní. Pro ilustraci uvádím překlady dvou písní původně od britské hardrockové skupiny Black Sabbath. České coververze otextoval František Ringo Čech pro zpěváka Jiřího Schelingera. Jednalo se o písně Into the Void a National Acrobat. Samotný název první z těchto písní, tedy Into the Void (lze přeložit jako vzhůru do nicoty) vyznívá dosti nihilisticky. Text pojednává o konci světa, o útěku z neobyvatelné, znečištěné a válkou zpustošené planety Země kamsi do hlubin vesmíru. Konec písně je sice optimistický (nalezení lásky a porozumění v novém, neznámém světě), celkové vyznění však na první pohled odporuje jedním z požadavků, kladených na kulturní tvorbu v tehdejším Československu, totiž na optimismus či „vyjádření pozitivních životních pocitů současného člověka“⁹⁹. Koneckonců cílem rozvinutého socialismu bylo vytvořit skrze materiální blahobyt nový druh společnosti zde na zemi. V písni se dokonce objevuje i satanistický motiv („Leave the earth to Satan and his slaves . Leave them to their future in the grave.” – “Zanechte zemi Satanovi a jeho otrokům. Zanechte je budoucnosti, kterou stráví ve svých hrobech.”). Pokud by se někdo snažil o co nejpřesnější překlad této písně do českého jazyka s cílem tuto píseň oficiálně vydat, zcela jistě by tento text nemohl být schválen. Česká coververze, otextovaná Františkem Ringo Čechem, má zcela jiný text, podstatně všednějšího charakteru, totiž o každodenním životě dopravních pilotů.

"Into The Void"

Rocket engines burning fuel so fast
Up into the night sky they blast
Through the universe the engines whine
Could it be the end of man and time?
Back on earth the flame of life burns low
Everywhere is misery and woe
Pollution kills the air, the land and sea
Man prepares to meet his destiny

⁹⁸ Bigbít - Internetová encyklopedie rocku: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/2695-arakain/>

⁹⁹ Sborník hlavních dokumentů XVII. Sjezdu Komunistické strany Československa, Praha 1986, s. 85.

Rocket engines burning fuel so fast
Up into the night sky so vast
Burning metal through the atmosphere
Earth remains in worry, hate and fear
With the hateful battles raging on
Rockets flying to the glowing sun
Through the empires of eternal void
Freedom from the final suicide

Freedom fighters sent out to the sun
Escape from brainwashed minds and pollution
Leave the earth to all it's sin and hate
Find another world where freedom waits

Past the stars in fields of ancient void
Through the shields of darkness where they find
Love upon a land a world unknown
Where the sons of freedom make their home
Leave the earth to Satan and his slaves
Leave them to their future in the grave
Make a home where love is there to stay
Peace and happiness in every day

„Báječní muži“

Letí muži báječní sem k nám,
stroje na zem dosadí, tleskám,
jejich čela zpocená at' jsou,
denně jako ty do práce jdou,
jsou to muži báječní, jak víš,
letí nocí v oblacích, ty spíš,
a když bouře veliká se zdá,
cestující klidně dál klimbá.

Londýn, Moskva, Paříž, Bombay, Řím,

málo o nich hochu, málo víš,
romantická se ti jejich práce zdá,
pilot romantiku ale nevnímá,
musíš rychle dolů a tak neváhej,
do rukou mu klidně život svůj teď dej,
jsou to muži báječní, jak víš,
v jejich očích pocit strachu nespátříš.

Nastupte k nám, prosím, nic není náhodou,
jsme muži báječní, létáme oblohou,
stroje už burácí, tak povel dávej,
každý ti zamává, že chlap si správný.

Letí muži báječní sem k nám,
stroje na zem dosadí, tleskám,
jejich čela zpcená ať jsou,
denně jako ty do práce jdou,
jsou to muži báječní, jak víš,
letí nocí v oblacích, ty spíš,
jsou to muži báječní, jak víš,
v jejich očích pocit strachu nespátříš.

Podobným příkladem je další předělávka písně skupiny Black Sabbath „A national Acrobat“, kterou též otextoval František Ringo Čech. V anglickém originálu se zpívá o početí, reinkarnaci, životě a smrti. Česká verze nás přenesse do světa pražského metra, které je zde oslavováno, protože ulehčilo dopravní situaci v hlavním městě a zlepšilo tak život místního obyvatelstva.

3.3. Národní výbory

Důležitou institucí, která formovala ráz československé populární a rockové hudby, byly národní výbory. Národní výbory plnily v socialistickém Československu roli orgánů státní správy na různých úrovních (od místních ke krajským). K jejich agendě patřila také spoluorganizace kulturního života a vedle kvalifikačních zkoušek fungovaly jako další ideologické síto pro hudebníky; v jejich kompetenci totiž bylo povolování jednotlivých koncertů. Působení národních výborů v oblasti hudební produkce reguloval již zákon z roku

1957: „K řízení a organizování koncertní činnosti v kraji zřizují rady krajských národních výborů jako součást některého krajského kulturně osvětového zařízení krajská jednateleství; rada krajského výboru může však řízení a organisování koncertní činnosti v kraji svěřit krajskému symfonickému orchestru.“¹⁰⁰ K jejich úkolům podle stejného zákona patřilo: a) pečovat o uměleckou a ideovou úroveň a ušlechtilý obsah koncertní a jiné hudební činnosti, b) napomáhat pořadatelům veřejných produkcí v kraji při organisování koncertních a jiných hudebních produkcí, c) pořádat veřejné koncertní a jiné hudební produkce v kraji a nabízet takové produkce jiným pořadatelům, d) zprostředkovávat pořadatelům veřejných produkcí vystoupení koncertních umělců a jejich souborů.“

Pokud někdo chtěl vystupovat na hudebním koncertu, musel na příslušný národní výbor předem předložit: pečlivě vyplněnou žádost, repertoár písní, které měl(i) v úmyslu na daném koncertu hrát a v neposlední řadě povolení, prokazující, že interpret může hrát veřejně (získané po úspěšném absolvování kvalifikačních zkoušek). Žádosti o koncertní činnost posuzovali různí inspektoři, pověřeni na národních výborech prací v oddělení kultury. Ti kontrolovali veškeré formality s tím spojené a také posuzovali ideovou a uměleckou stránku. Vlastně vykonávali podobnou práci jako členové kvalifikačních a rekvalifikačních komisí, rozhodovali (nutno říci že mnohdy bez hlubších znalostí) o přípustnosti tvorby jednotlivých interpretů. Při povolování koncertů také záleželo na osobních preferencích lidí z národního výboru. Někteří měli například pochopení s tím, že mezi mladými lidmi patří rocková hudba k velmi populárním žánrům, stavěli se k potřebám mladé generace pozitivněji a neobávali se tolik, že jejich benevolence vzbudí negativní reakce u nadřízených. Jiní se naopak stavěli k povolovacímu procesu podstatně striktněji. Špatnou pověst mělo v tomto ohledu zejména město Hradec Králové. Zdejší národní výbor byl pověstný svojí nelibostí k pořádání rockových koncertů a mezi hudebníky a fanoušky proto vzniklo přísloví, že „správný rocker do Hradce nejezdí.“¹⁰¹

V této souvislosti se jako legitimní jeví otázka, proč představitelé národních výborů kontrolovali činnost hudebníků, když ti už byli jednou stejně prověřeni při kvalifikačních zkouškách. Odpověď lze nalézt v nedokonalosti kontrolních mechanismů, které měly státní instituce k dispozici. Mnoho hudebních skupin z alternativní scény například působilo v rámci ZUČ (zájmové umělecké činnosti), tj. na amatérské bázi. Ke koncertování nepotřebovali absolvovat kvalifikační zkoušky, pouze si museli opatřit povolení zřizovatele. Právě řada

¹⁰⁰ Zákon o koncertní a jiné hudební činnosti, 81/1957 sb.

¹⁰¹ CHADIMA, Mikoláš, *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikací k „nové vlně se starým obsahem“)*, Brno 1992, s. 362.

těchto skupin hrávala rockovou hudbu v té podobě, která nevyhovovala představám kulturním pracovníkům. Není náhodou, že hudební směry jako punk - rock běžně pro tehdejší kulturní pracovníky nepřijatelné, se rozvíjely dlouhou dobu právě v tomto prostředí. Také interpreti, kteří získali „poloprofesionální“ kvalifikační zkoušky a oficiálně vystupovali jako lidoví hudebníci (slangově „elháčka“) mohli při koncertech působit zcela jinak než u kvalifikačních zkoušek, kde bylo možné uplatnit celou škálu různých strategií k „obelštění“ komise (ať už repertoárem či jinými způsoby). Kvalifikační zkoušky se přeci jen nekonaly pořád a tak se mohl repertoár kapel po jejich absolvování měnit. Pro údajné nedodržování repertoáru na jaře roku 1983 omezily státní orgány pražské rockové skupině Jasná páka (evidované jako soubor lidových hudebníků) vystupování pouze na oblast hl. města Prahy. Podnětem byla stížnost, kterou podal po koncertu kapely v Západočeském kraji tamní krajský národní výbor. „*Na vystoupení souboru Jasná páka byla OK NVP zaslána stížnost Západočeského kraje – osobně místopředsedou KNV s. Jaroslavem Wiendlem (...) Na základě této stížnosti bylo souboru povoleno účinkování pouze v hlavním městě a jeho působení je zřizovatelem neustále sledováno. Do této chvíle nedošly zřizovateli žádné jiné stížnosti – až na uvedení jména souboru v Rudém právu z 30.3.1982, Tribuna 12. číslo. Dne 6.4.1983 má soubor opět přehrávku svého vystoupení. Zřizovatel i členové souboru popírají (kromě uvedení některých písní na vystoupení v Západočeském kraji), že by vystupovali s jiným repertoárem než tím, který byl souboru povolen. O písni „Pal vodsud’ hajzle“ nic nevím.*“¹⁰² Jak naznačuje tento případ, docházelo také k paradoxním situacím, kdy některé skupiny měly zákaz vystupování v jednom městě či kraji a na jiných místech republiky nikoliv. Řada pražských hudebních skupin měla dokonce zákaz činnosti v některých obvodech hlavního města, zatímco v jiných mohli hrát nadále.

3.4. SSM

Socialistický svaz mládeže byl v ČSSR pevně spjat s organizací kulturního života mladých lidí. Jako posrpnový nástupce Československého svazu mládeže, byl organizací, sdružující mladé lidi ve věku 14-30 let, jejíž hlavní úkoly spočívaly ve výchově svých členů pod vedením KSČ v duchu marxismu leninismu. Indoktrinační charakter je patrný již ze stanov SSM: „*[SSM] Vychází z programu a cílů KSČ, rozvojem všestranné činnosti získává pro jejich uskutečňování mladou generaci. Vede mladé lidi k čínorodému vztahu k práci, studiu a životu v rozvinuté socialistické společnosti, usiluje o to, aby získávali v SSM zkušenosti z politické a veřejné činnosti a učili se být dobrými*

¹⁰² Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy, inv. číslo 896, Informace o problémových profesionálních a amatérských souborech v posledním roce (1983), s. 7.

*hospodáři své země, spolupodílí se na formování jejich třídního vědomí a socialistické morálky.*¹⁰³ Spektrum aktivit SSM bylo skutečně široké, mezi nejčastější činnosti patřily volnočasové aktivity a pořádání různých kulturních a společenských akcí. Pro představu činnosti SSM v hudební oblasti nechme promluvit bývalého vedoucího oddělení kultury ÚV SSM Josefa Trnku (z roku 1983): „Svaz mládeže je zřizovatelem více než 10 000 svazáckých kolektivů zájmové umělecké činnosti, je organizátorem šestadvaceti přehlídek ZUČ a tří festivalů v oblasti profesionálního umění. Více než 100 000 mladých lidí denně může uspokojit své kulturní zájmy 56 klubových zařízeních SSM, 816 klubech mládeže a 6(?)100 klubovnách SSM. [...] Bohatá je činnost SSM i v oblasti hudby. Každoročně jen na ústředních kulturních akcích vystoupí na šedesát mladých hudebních těles a souborů a téměř dvě stě skupin a interpretů populární a lidové hudby.“¹⁰⁴ SSM byl v této době zřizovatelem více než 1000 hudebních skupin, jeho základní organizace a kluby mládeže pořádaly koncerty a „diskotékové programy“. Svaz se podílel na pořádání všech velkých hudebních festivalů, jako byla Porta, Festival politické písně v Sokolově a Martině, Mladá píseň v Jihlavě apod. Vysílal zástupce do rekvalifikačních komisí, podílel se na vydávání gramofonových desek, atd.

Ve druhé polovině osmdesátých let se v SSM prosadily progresivnější proudy v reakci na změny v Sovětském svazu. Součástí snahy najít cestu k mládeži se stal benevolentnější přístup k dosud spíše přehlíženým, a někdy dokonce i pomocí násilí potlačovaným hudebním žánrům. Tento proces neznamenal konec cenzurních zásahů a ideologického dohledu nad západní hudbou, ale jisté uvolnění bylo zřejmé. SSM kupříkladu spolupřátel od roku 1986 tzv. Rockfesty. Tyto hudební festivaly byly novinkou, protože čistě rockové festivaly se do té doby v Československu prakticky nekonaly. Jako vhodné (i když se nakonec ukázalo naopak jako nepřiliš vhodné) místo pro konání Rockfestu zvolili organizátoři Kongresové centrum, budovu určenou pro konání stranických sjezdů. V útrokách Kongresového centra se během Rockfestu odehrávaly scény do té doby nepředstavitelné: na chodbách se při čekání na své oblíbené skupiny procházeli ještě nedávno stigmatizovaní a někdy i persekvovaní „pankáči“, „metalisti“, „máničky“, „depešáci“ atd.

¹⁰³ Stanovy SSM – http://www.totalita.cz/txt/txt_ssm_stanovy.pdf, s. 1.

¹⁰⁴ *Upřímnost a neustálé hledání*. Rozhovor s vedoucím oddělení kultury úv ssm Josefem Trnkou, in: *Melodie* I/1983, s. 1.

4. Oficiální hudební scéna a západní vlivy

Vliv západní hudby na podobu oficiální československé hudební scény v praxi se projevoval různými způsoby, ať již šlo přímo o přejímání skladeb z kapitalistické ciziny či o domestikaci trendů, které měly svůj původ v západním světě. Do tuzemské tvorby se promítly různé žánry a audiovizuální prvky, které měly svůj původ v západní hudbě. Největší význam měl nejspíš fenomén přejímání zahraničních skladeb, dále však představíme i obecnější trendy.

4.1. Přejímání zahraničních skladeb

Přejímání zahraničních písní mělo vícero podob. Některé hudební skupiny, zejména z prostředí alternativní hudební scény, byly natolik ovlivněny zahraniční tvorbou, že do svých repertoárů zařazovaly (často neoficiálně, protože repertoáry na koncertní vstoupení procházely schvalovacím procesem) coververze cizojazyčných písní s původním textem. Vzhledem ke zvýšenému ideovému dohledu a případným právním komplikacím se takové přejaté písně na oficiální hudební scéně neobjevovaly. Zde se prosadil jiný fenomén - přejímání jednotlivých zahraničních skladeb, jejichž hudební stránka zůstala stejná a místo cizojazyčných textů byly k písni vytvořeny texty české – v podstatě tvorba „*českých coververzí*“¹⁰⁵. Takových skladeb se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let objevilo na v československé populární hudbě mnoho (jednalo se o starší praxi, rozšířenou v letech šedesátých) a celá řada z nich figurovala na předních příčkách tehdejších hitparád. V roce 1982 tak bodovala Hana Zagorová s písní Mimořádná linka Praha – Tokyo (původně Aneka – Japanese boy) a country zpěvák Michal Tučný se prosadil s přejatou skladbou Boty toulavý (Willie Nelson – On the road again), o rok později se populární stala píseň Trojice Kotvald – Hložek – Zagorová To by nebylo fér (pův. píseň od slavného autora elektronického popu Vangelise a zpěváka Jona „I’ll find my way home“). V roce 1985 zazářila Jitka Zelenková s písní Bez lásky láska není (Foreigner – I want to know what love is). A v roce 1987 se hitem stala píseň Už nejsem volná Petry Janů (Jennifer Rush – Power of love).¹⁰⁶ Většinou šlo spíše o popové písně než o rockové, i když lze nalézt i některé coververze britských hardrockových skupin – např. některé písně skupin Black Sabbath, Deep Purple, či Status Quo, přezpívané Jiřím Schelingerem.¹⁰⁷ Přesně určit poměr československých písní a těchto coververzí

¹⁰⁵ Za přední československé textaře lze v tomto ohledu považovat poměrně nepočetnou skupinku lidí, mezi nimiž vyčnívali zejména Zdeněk Borovec, Zdeněk Rytíř, Jiří Zmožek, Ladislav Štáidl.

¹⁰⁶ www.youtube.com/user/KomunistickaTV -zde jsou k dispozici singlové hitparády pokrývající časový úsek 1982 – 1989.

¹⁰⁷ Viz např. alba Bájecní Muži (1975), Nemám hlas jako zvon (1975) a některé singly.

původně zahraničních písní na tuzemské oficiální hudební scéně by vzhledem k rozsahu tohoto materiálu vyžadovalo přímo nadlidské úsilí. Hrubý obrázek nám může poskytnout pohled na hitparády v časovém rozmezí 1982-1989, resp. na žebříčky, jež zpětně sestavili nadšenci podle dobových hitparád a umístili je na server www.youtube.com. Písně bývaly přejeté z různých zemí, např. z USA či států západní Evropy (především Itálie, Spojeného království či Německé spolkové republiky), pro které tuzemští textaři napsali vlastní texty¹⁰⁸.

Na obálce singlů byly za názvy přejetých skladeb uváděny také původní, zahraniční názvy písní. I v případě, že posluchač originální verzi písně neznal (což nejspíš nebylo vzhledem k překážkám v přístupu k západní hudbě nic neobvyklého), z obalu se dověděl, zda jde o coververzi či nikoliv. Přejímání v zásadě nebylo veřejnosti zatajováno. O samotném procesu výběru skladeb, které se ukázaly jako vhodné pro přejímání, víme pouze střípky a těžko se v tomto kontextu pronášejí obecné soudy, protože výběr nejspíše záležel na konkrétních aktérech a jejich preferencích. Podle platných mezinárodních úmluv¹⁰⁹ musel Ochranný svaz autorský, podobně jako v případě licenčních desek, za tento druh přejímání západní hudby platit smluvním partnerům ze zahraničí. Platby probíhaly samozřejmě v devizách, pro socialistické Československo tehdy velmi žádaných. Vyplácení cenných devizových prostředků za popkulturní produkty rozhodně vypovídá o tom, jak velký význam tehdy populární kultura měla, jakož i o vysoké poptávce po zahraniční hudbě. Můžeme tedy konstatovat, že si socialistické Československo muselo (alespoň z části) „kupovat“ produkty populární kultury ze západního světa, a to i přesto, že obraz Západu byl prezentován často s pomocí dosti negativních přívlastků. Přejímání zahraničních písní a jeho finanční náročnost bylo tematizováno v různých druzích textů, od stranických dokumentů přes odbornou a populárně naučnou literaturu. V listopadovém čísle časopisu *Melodie* např. stojí: „*A vezmeme-li v úvahu, že za nahrávky zahraničních písniček (zpívaných našimi zpěváky s naším, českým textem) poukáže OSA tuto částku v plné výši v devizách do zahraničí, můžeme už pochopit, proč nahrávání zahraničního repertoáru může vytvářet problémy nejen umělecké a ideové, ale i ekonomické.*“¹¹⁰

Stejně podmínky, tedy povinnost platit ve valutách za jednotlivá přehrávání zahraničních písní, panovaly v Čs. rozhlasu: „... *Z nesocialistické tvorby chceme zařazovat jen to nejlepší, nebo to, čeho máme zatím citelný nedostatek např. orchestrálních skladeb.*

¹⁰⁸ Množství přejetých titulů, které se objevily v hitparádách, se rok od roku lišil. Zatímco např. v roce 1983 to bylo plných 13 písní z celkových 40ti, ve druhé polovině dekády se jejich počet snižoval.

¹⁰⁹ DORUŽKA, Lubomír, *Populárna hudba*. Priemysel, Obchod, Umenie, Bratislava 1978. s. 122.

¹¹⁰ DORUŽKA, Lubomír, *Hudba a Právo (I.)*, in: *Melodie* XI/1975, s. 322-323.

Uvedení skladeb západní provenience se samozřejmě musí platit v tvrdých valutách, a těmi se pochopitelně všude šetří. Málokdo si ovšem uvědomuje, že do této nákladové položky se započítávají i česky otextované skladby cizích autorů, takže opticky třeba může vzniknout dojem, jako bychom hráli skladeb z kapitalistických států málo“.¹¹¹

Problematiku přejatých písní lze objevit i ve stranických dokumentech, konkrétně např. z provenience Ministerstva kultury ČSR. Zde se (jedná se o rok 1984) vysoká atraktivita písní západní produkce, tedy vědomé a časté vypůjčování si kulturních forem z druhé strany železné opony, pojímá tak, že v ČSSR je nedostatek „kvalitních“ písní vyprodukovaných v domácím prostředí, jinými slovy neschopností zdejších hudebních autorů: *„Otázkami kvalitnější produkce se však musí trvale zabývat i naše hudební vydavatelství Supraphon a Panton, zejména při přípravě LP desek. Zdaleka není možno vyjádřit spokojenost s gramofonovými alby některých špičkových zpěváků a souborů. Při výběru tvorby se objevuje stále nepřijatelné množství průměrných titulů a zvláště u profilových desek některých interpretů se vyskytuje neúměrný počet přetextovaných skladeb ze západních produkcí. Tato skutečnost svědčí o tom, že naši autoři nejsou schopni napsat dostatečné množství nových kvalitních písniček, zejména v oblasti tzv. hlavního písničkového proudu. Je proto nutno i ve vydavatelské sféře uložit opatření, které povede ke zvýšení pozornosti při uplatňování společenské objednávky tak, aby byly vytvořeny předpoklady pro její účinnější využívání.“¹¹²*

4.2. Československá popmusic

Tvůrci, kteří působili na oficiální scéně v Československu, se také do určité míry snažili reagovat na nové trendy ze zahraničí a importovat je do tuzemského prostředí. I zde lze hovořit o kulturním transferu mezi Západem a Východním blokem. Recepce nových stylů a audiovizuálních prvků však neznamena mechanické přejímání těchto vzorů. Ideologický dozor určoval možnosti jednotlivých proudů k prosazení. Jako nezávadná byla kupříkladu vnímána takzvaná disko hudba díky svým donekonečna se opakujícím melodiím a poměrně nenáročným, někdy až heslovitým (či lze snad říci primitivním) textům. Jednoduchost disko-hudby byla nejspíše hlavním důvodem, proč se (především) v osmdesátých letech tento hudební směr výrazněji prosazoval. Nejznámějším interpretem se v rámci tohoto žánru stal bezesporu Michal David. Jeho hudební začátky jsou přitom spjaty s jazzovou hudbou: David

¹¹¹ *Šance Hvězdy – kvalita*, Rozhovor s vedoucím redaktorem hudebního programu rozhlasové stanice Hvězda Danielem Dobiášem, in: *Melodie X/1982*, s. 289.

¹¹² Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo kultury ČSR (nezpracovaný materiál), Materiál pro poradu vedení MK ČSR: Informace o dosavadním postupu při uplatňování materiálu „Zábavná hudba v ČSR v praxi a návrh souboru akt. úkolů v oblasti zábavné hudby, (5.6 1984).

– vlastním jménem Vladimír Štancl – zpočátku platil za nadějného muzikanta. Na pražských hudebních dnech v roce 1976 dokonce získal ocenění „hudebník roku“. Spolupráce s Františkem Janečkem, která začala v druhé polovině sedmdesátých let, však jeho kariéru posunula do zcela jiné roviny. V osmdesátých letech ovládla skupina Kroky Františka Janečka, ve které Michal David zpíval a hrál na klávesy prakticky celou diskotékovou scénu, především písněmi jako „Nonstop“, „Pijeme Colu“, „Céčka“ atd. Jako jeden z inspiračních vzorů zde sloužila italská diskotéková hudba. Ta se k nám dostávala také skrze vývoz italských umělců do ČSSR.¹¹³

Charakter textů normalizační popmusic zajímavým způsobem analyzoval literární teoretik a historik Petr A. Bílek. Podle Bílka, který se věnoval především sedmdesátým létům, byly texty písní normalizační popmusic z obsahového hlediska vyprázdněné a chybělo jim většinou hlubší sdělení.¹¹⁴ Ideologické proklamace nebyly na oficiální hudební scéně viditelné (tedy alespoň v písních objevujících se v rozhlase, na LP deskách a v televizi). Tento fakt lze umístit do širšího společenského rámce. Poté co v posrpnovém Československu z veřejného diskurzu ustoupil utopický étos budování socialismu a byl nahrazen jiným, více orientovaným na postupný přechod k socialismu skrze zvyšování životní úrovně, ztratily budovatelské písně svoji dřívější pozici.¹¹⁵ S politicky angažovanou tvorbou se lidé mohli setkat na specifických akcích jako například na Festivalu politické písně v Sokolově, které se konaly zpravidla jednou do roka. Tvorba prezentována na FPP se však nikdy neprobojovala na přední místa tehdejších hitparád.

Československá populární hudba se místo explicitně ideologického obsahu vyznačovala nejčastěji neškodnou, často banální, na jednoduchém humoru vystavěnou poetikou. Odrážela se zde často jakási bezstarostnost a radost ze života v normalizované společnosti¹¹⁶, což konvenovalo s obecnými floskulami z různých stranických materiálů o tom, jakými hlavními rysy se má kulturní produkce vyznačovat. Texty západních skupin v oblasti populární hudby samozřejmě byly též často banální. Motivy písní byly mnohdy přirozeně podobné – láska, mezilidské vztahy, dospívání, atd. Koneckonců hlavním účelem

¹¹³ *Paskvil 80's special*, (speciální díl pořadu České televize Paskvil), 2001. Vliv italské produkce je patrný i při pohledu na tehdejší hitparády.

¹¹⁴ Srov. Bílek, Petr A., *K práci i oddechu*. Znakový systém normalizační popmusic, in: BÍLEK, Petr A., ČINÁTLOVÁ, Blanka (ed.), *Tesilová kavalerie*. Popkulturní obrazy normalizace, Příbram 2010.

¹¹⁵ Na úrovni televizní tvorby tomu odpovídá i depolitizace témat populárních seriálů. Viz BREN, Paulina, *The Greengrocer and his TV*. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring, Ithaca and London. Cornell University Press 2010.

¹¹⁶ Bílek, Petr A., *K práci i oddechu*. Znakový systém normalizační popmusic, in: BÍLEK, Petr A., ČINÁTLOVÁ, Blanka (ed.), *Tesilová kavalerie*. Popkulturní obrazy normalizace, Příbram 2010, s. 65 a n.

popmusic byla (a dodnes nejspíš je) její masová konzumace a sdělení textu. Naopak myšlenková hloubka má při jejím vytváření menší důležitost než podbízivé, snadno zapamatovatelné melodie. Přesto se v západním světě ve sféře populární hudby objevovala také tvorba, která byla ve srovnání s tou tuzemskou o něco myšlenkově hlubší a autentičtější a dotýkala se témat, která byla v Československu tabuizována (např. politicky laděná kritika). Zajímavé bezesporu je, že i straničtí ideologové si tristní situaci uvědomovali, a na úroveň textů upozorňovali: *„Při hodnocení současné zábavné hudby je nutno věnovat zvláštní pozornost textům populárních písní. Přestože i na tomto úseku bylo v posledním období vykonáno mnoho užitečné práce, nedošlo dosud k žádoucímu posunu v kvalitě textů běžné tvorby. Tyto texty mnohdy trpí nejen nízkou úrovní tvůrčí vynalézavosti, ale nemají ani potřebnou kulturu jazyka. Rovněž tematicky jsou některé texty jednotvárné a nereagují v dostatečné míře na mnohostrannost života našich lidí a aktuální problémy společnosti.“*¹¹⁷

V některých případech se posluchači přesto mohli seznámit s písněmi, kde byly patrné náznaky kritiky různých společenských nešvarů „v mezích zákona“, tzn., že prošly sítím textových komisí. Píseň Půlnoční závodní dráha tak varovala proti alkoholu za volantem:

Katapult - Půlnoční závodní dráha

Šli na pár piv,
bylo jich víc,
pak jeden dostal nápad,
v autě se svízt.
Kámen byl klíč,
spojený drát,
tak na to dupni brácho,
jed' co to dá.

R.:Půlnoční závodní dráha,
kvílení rychlých kol.
Půlnoční závodní dráha,
tam jezdí alkohol.

Zatáčka, strom,

¹¹⁷ Národní archiv České republiky, fond Ideologická komise ÚV KSČ. Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně, 18.11.(1986), s. 5.

kde se tu vzal,
snad tohle není konec?
Chceš přece žít!
Brzdy a smyk,
rána a křik,
a pak jen prázdné ticho,
a víc už nic.

R.:Půlnoční závodní dráha,
kvílení rychlých kol.
Půlnoční závodní dráha
tam dojel alkohol.

Ekologickou tematiku lze nalézt v tvorbě skupiny Olympic z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, konkrétně v albech Prázdniny na zemi, Ulice a Laboratoř. V československé popmusic druhé poloviny osmdesátých let byl též reflektován konzumní způsob života v reálně socialistickém Československu, a to v některých případech vcelku kriticky.

Dalibor Janda – Tisíckrát krásnější

Jako v rallye Paříž-Dakar
zabloudíme na poušti
Štvanici za leskem věcí
život těžko odpouští
Obchodáky probíhame
čím dál sobě cizejší
v igelitu na večeri
nesem chleba včerejší

1000 krát krásnější než jsou prachy
je pár slov šeptaných do vlasů
nebo hrát s dívkou svou něžný šachy
smát se všem nechtěným trapasům

Jan Cézar - Vizitka

Já vždycky začal žít až zvečera
jak kýčovitej hit
představ si to,
když mně u chodníku stála Sierra¹¹⁸
už neuměl jsem snít.

Můžeš mít krásnej byt
můžeš sto známých mít
můžeš mít milion vizitek
bez lásky nejde, nejde žít

4.3. „Povolený rock“

Rocková hudba jako taková nebyla nikdy v socialistickém Československu výslovně zakázána¹¹⁹, přestože se ocitla pod zvýšeným ideologickým dohledem a mnoha interpretům byla z tohoto hlediska omezována jejich činnost. V sedmdesátých a osmdesátých letech působil na oficiální československé hudební menší počet skupin, které hrály rockovou hudbu, zpětně označovanou např. jako „povolený rock“¹²⁰. Nejznámější a nejdéle působící byly skupiny Olympic a Katapult. Činnost takovýchto kapel byla přirozeně daleko více pod dohledem různých institucí než činnost hudebníků z prostředí tzv. alternativní scény. Objevovaly se totiž na obrazovce Československé televize, v rozhlase, vycházely jim dlouhohrající gramofonové desky a koncertovaly na různých místech po Československu. Jejich masová obliba zkrátka přispěla k tomu, že byly pod ideologickým drobnohledem. Nezvyklou postavou oficiálního československého rocku byl až do své předčasné smrti Jiří Schelinger, spolupracující se svým dvorním textařem F.R. Čechem. Jeho tvorba se pohybovala od čistě popových písní k tvrdému rocku. V jeho repertoáru je možné nalézt vedle popově laděných „sladáků“ také coververze zahraničních hard-rockových skupin, či původní české písně znějící na svoji dobu neobvykle „tvrdě“. Na oficiální scéně se uchytily také některé jazzrockové formace, jako byl Energit či Modrý efekt, a.j.

¹¹⁸ Automobil značky Ford, k dostání v omezeném počtu skrze n.p. Mototechna či p.z.o Tuzex.

¹¹⁹ V tom smyslu, že by existovala kupříkladu konkrétní legislativní opatření namířená přímo proti rockové hudbě.

¹²⁰ *Bigbít*, dokumentární cyklus České televize (cyklus natočen v letech 1995-2000), díl č. 23 – zde se pojem „povolený rock“ používá a celý díl se takto i jmenuje.

Nutno říci, že hranice mezi oficiální a neoficiální tvorbou nebyly zcela nepropustné, i když pohyb zde převládal pohyb spíše směrem dolů než naopak. Pro ilustraci se přímo nabízí osud skupiny Pražský výběr během námi sledovaného období. Skupina byla v sedmdesátých letech vedena u Pražského kulturního střediska jako profesionální hudební těleso. V roce 1983 jí však byla – v souvislosti s celostátní kampaní proti punku a nové vlně v hudbě – pozastavena činnost a členům odebrána kvalifikace. Oficiálním důvodem byly: „*Opakované stížnosti na nedostatky ideového a uměleckého rázu při vystoupeních této skupiny.*“¹²¹ ke koncertní činnosti se vrátila ve druhé polovině osmdesátých let pod názvem Výběr.

I zaběhnuté rockové skupiny měly problémy s ideologickým dozorem, např. Katapult se potýkal čas od času se zákazy činnosti v některých krajích a měl i problémy s vydáváním desek a Olympic měli v sedmdesátých letech období, (1973-1978), kdy nenatočili žádné dlouhohrající album. I od rockových kapel se očekávala účast na festivalech jako Festival politické písně v Sokolově. Svoji loajalitu musely prokazovat i jinými způsoby, např. podpisem veřejného prohlášení „Za nové tvůrčí směry ve jménu socialismu a míru“, nyní nazývaném Anticharta. Přirozeným důsledkem proto bylo napětí mezi těmi, kteří působili na oficiální scéně a těmi, kteří se pohybovali v „Chadimově“ přízemí. „*Celá hudební scéna byla rozdělena na jako povolené a žádané a nepovolené a nežádané. Teď vznikaly takové zvláštní „protivztahy“. Já si myslím, že zase na jednu stranu šoubyznysu to bylo jedno a ta druhá strana bigbitu a neoficiálních [skupin] a undergroundu, ta se koukala s velkým despektem na šoubyznys. Do určitý míry měla samozřejmě velkou pravdu.*“¹²²

4.3.1. Texty v prostředí „povoleného rocku“

Texty písní skupin z oblasti „povoleného rocku“ působí na rockové poměry velmi mírně a neutrálně. Pro rockovou hudbu je typická autenticita a určitá divokost, se kterou je často spojeno také užívání specifického, až vulgárního jazyka. Texty oficiálních československých rockových skupin však takové prvky postrádaly. Tematicky se písně taktéž odlišovaly. Drogy, alkohol, sex a násilí lze hledat marně. Explicitní a ostrá společenská kritika, typická pro některá odvětví rocku, se v jejich textech také nevyskytovala. Písně se zkrátka musely vejít do interpretační mřížky, skrze kterou na tvorbu dohlíželi různí kulturní pracovníci, a měla odpovídat jejich vágním představám o abstraktních pojmech jako „vyjádření pocitů současného člověka“, „optimismus“ či „socialistický realismus“. I zde

¹²¹ Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy, inv. číslo 896, Informace o problémových profesionálních a amatérských souborech v posledním roce (koncept), s. 2.

¹²² Ondřej Soukup v pořadu Bigbít (23. díl).

probíhalo při psaní textů, vydávání desek, či vizuální prezentaci vyjednávání a hledání „přípustných mezí“ mezi interprety a textovými komisemi, na což vzpomíná František Ringo Čech v rozhovoru s Martinem Mošnou pro internetovou verzi hudebního časopisu Rock & Pop:

M.M.: *„Album Hrrr na ně... je v podstatě milník českého rocku. Jak je možné, že takový ryzí hard rock v té době mohl vůbec vyjít, když tu bylo tolik zákazů od komunistů?“*

F.R.Č.: *„Dělali jsme to stejně jako za okupace, kdy americký swing vydávali muzikanti za dánský nebo finský skladatele a Němci o tom nevěděli vůbec nic. Když jsme nahráli Metro, dobrý den, což jsou vlastně Black Sabbath (píseň A National Acrobat – pozn. aut.), tak jsme si z toho udělali srandu. Ten text je úplně blbej. (smích)*

M.M.: *„Nemělo to co do činění s komisí, aby vám umožnila povolit, co hrát nebo vydat na desce?“*

F.R.Č.: *„Jistě. Já jim pak říkal: „Soudruhu tajemníku, vždyť vidíte, jak my se soudruhem Schelingerem zpíváme o tom, jak metro vozí pracující dělníky sem a tam a budují socialismus.“ Pak jsme se tomu smáli, div nám nudle nevylítla. Ale jinak to tenkrát nešlo! Máničky věděly, jak to doopravdy je¹²³.*

Dalším typickým rysem profesionálních hudebních skupin sedmdesátých a osmdesátých let byl ústup od anglicky zpívaných písní k českým, s čímž souvisí i vlna přejmenování mnoha skupin z anglických názvů do češtiny (konkrétní praxi – viz kapitola kde je cenzura a textový komise). Některé hudební skupiny se snažily i přesto evokovat svým jménem jakousi světovost a tak se objevuje celý seznam neutrálně zabarvených cizích slov jako názvů skupin, např. Katapult, Energit, Modus, Vitacit, Prototyp, Turbo, Kern, Proges, atd.

Oblečení oficiálních rockových skupin bylo také zpravidla střídmější než u jejich západních kolegů. U západních rockových skupin, a to napříč specifickými žánry jako byl hard rock, art rock, heavy metal, punk atd.- hrála vizuální prezentace často velmi důležitou roli pro jejich „image“, což v československém prostředí z velké části chybělo. Například fantasy symbolika, či stylizace evokující divokost, násilí či pesimistická témata (včetně satanistických symbolů, které však byly na západě mnohdy používány v nadsázce a

¹²³ „Schelinger byl jako Jekyll a Hyde.“ Rozhovor Martina Hošny s Františkem Ringo Čechem z 1.3 2011.. In: <http://old.rockandpop.cz/frantisek-ringo-cech-schelinger-byl-jekyll-hyde>

s humorem), se v tomto prostředí nevyskytovala. Nicméně ambivalentní postavení západu a kulturních forem z něj vzešlých se do jisté míry u oficiálních rockových skupin odrazilo i v jejich vizuální estetice. Byly u nich totiž do jisté míry tolerovány některé atributy typické pro rockové skupiny ve světě. Jednalo se především o dlouhé vlasy hudebníků, fenomén, jež byl obvykle v normalizačním Československu tematizován dosti negativně a proti „vlasatcům“ byly vedeny represivní kampaně s podporou tehdejších sdělovacích prostředků¹²⁴. Džínové kalhoty se také tolerovaly. Celkově působilo oblečení interpretů mnohem civilněji, i když zde lze rozlišovat mezi jednotlivými údobími. V druhé polovině osmdesátých let pak byla situace o něco volnější a „meze přípustnosti“ se alespoň o trochu posunuly.

Specifickým prvkem spoluurčujícím image interpretů bylo výtvarné řešení obalů desek. U zahraničních hardrockových a metalových skupin pokrývaly obaly desek často hororové či fantaskní malby, desky psychedelických rockových skupin naopak hrály pestrými barvami, někdy se na nich objevily i erotické prvky. Desky tehdejších československých interpretů působily i v tomto ohledu podstatně střídměji: *„Obaly gramofonových desek, s kterými jsme se setkávali po probuzení zájmu o hudbu v době našeho dětství a do jisté míry i dospívání v 60. letech, byly z velké většiny bezbarvé a nudné. Teprve LP, tedy „elpička“, jak se jim v Československu říkalo, přinesla abstraktní barevné motivy vycházející z grafického stylu doby. Když jsme pak měli možnost uvidět první obaly desek „ze Západu“, na kterých byly fotografie, kresby, koláže a fotomontáže, otevřel se pro nás posedlé hudbou a hladové po informacích jakéhokoli druhu nový obzor. Nejenom že jsme měli možnost vidět ve velkém formátu naše hudební idoly západoevropské a americké beatové, později se říkalo rockové scény, tyto obaly vyjadřovaly svým grafickým pojetím hudebně – obsahové přesvědčení skupiny samotné a vyzývaly ke komunikaci, byly často provokativně přímé a nutily k uvažování o jiném zorném úhlu.“*¹²⁵

¹²⁴ Srov. POSPÍŠIL, Filip, BLAŽEK, Petr, „Vraťte nám vlasy!“: První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů, Praha 2010.

¹²⁵ PRIMUS, Zdeněk, *The Pope Smoked Dope*. Papež kouřil trávu. Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60.let, Praha, 2005, s.13.

4.4. Mechanismy fungování oficiální hudební scény

4.4.1. Stáje

Pro oficiální československou hudební scénu sedmdesátých a osmdesátých let bylo typickým jevem dominantní postavení několika osobností a kolem nich sdružených hudebních formací a zpěváků. Dlouhou dobu dominovalo v této sféře několik jmen: Karel Gott, Helena Vondráčková, Hana Zagorová, Waldemar Matuška. V osmdesátých letech se k nim přidali nové tváře, především Michal David, Petr Kotvald se Stanislavem Hložkem, Dalibor Janda, Iveta Bartošová, a další. Neměnnost, konvenující do velké míry s obecným společenským klimatem sedmdesátých a velké části osmdesátých let, měla svůj původ v tom, že zde neexistovaly takové konkurenční podmínky jako v západním světě. Oficiální hudební scénu ovládalo, především v osmdesátých letech, několik „klanů“, či „stájí“ v režii Ladislava Štáidla, Karla Vágnera, Františka Janečka a Petra Hanniga. Ty budovaly své vlastní vlivové sítě, prosazovaly okruhy interpretů, které měly pod svými ochrannými křídly¹²⁶. Jednotlivé klany se snažily podchytit co nejširší spektrum potenciálních posluchačů, a proto lze vysledovat určitou strategii v jejich produkci. Patrná zde byla snaha prostřednictvím více interpretů s různými distinktivními rysy o oslovení posluchačů z více věkových a sociálních skupin. Hudební skupina Kroky Františka Janečka tak měla následující složení: pro děti byl k dispozici mladičkový Josef Melen, který zpíval mj. o starostech školáků prvního stupně základní školy („Ne pětku ne“), Pavel Hornák platil též za idol o děti školního věku. Pro dospívající zde byl k dispozici Michal David, roli rebela plnil exoticky působící Sagvan Tofi, Markéta Muchová zase působila svými vnady (nikoliv však kvalitou zpěvu) na mladé muže, písně Milana Dyka oslovovaly především ženy.

Takto zhruba vypadaly jednotlivé „stáje“ a jejich hlavní „esa“ (po určitou dobu):

Petr Hannig: Vítězslav Vávra, Lucie Bílá, Jakub Smolík

Karel Vágner: Petr Kotvald a Stanislav Hložek, Petr Rezek, Hana Zagorová

Ladislav Štáidl: Karel Gott, Darina Rolincová, Iveta Bartošová, Jitka Zelenková

František Janeček: Michal David, Sagvan Tofi, Markéta Muchová, Milan Dyk, Josef Melen

Jak Karel Vágner, tak i František Janeček a ostatní působili v jimi vytvořených formacích jako kapelníci. Kromě hraní na hudební nástroj v rámci své skupiny (Karel Vágner

¹²⁶ *Paskvil 80's special*, (speciální díl pořadu České televize Paskvil), 2001.

hrával na baskytaru, František Janeček a Petr Hannig na klávesy) zajišťoval kapelník chod tělesa, staral se o administrativní povinnosti, a především hledal v rámci tehdejších struktur v československé popmusic možnosti, jak prosadit své „koně“, to znamená jak prosadit natáčení desek, domluvit koncerty, zajistit úspěch v rozhlasu a také televizi. To usnadňovaly kontakty na jednotlivé instituce a dobré vztahy s osobami, které měly v jejich rámci vliv. Pozice kapelníka byla podle vyhlášky ministerstva kultury České socialistické republiky o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr lépe finančně ohodnocena, a to až do dvojnásobně oproti ostatním členům souboru.¹²⁷

Praxe v pseudopodnikatelském prostředí v rámci normalizační popmusic přišla některým kapelníkům vhod jako užitečné know-how pro budování kariéry v letech devadesátých:“ *Poznamenejme, že kapela představovala už tehdy, v minulém režimu, samostatnou ekonomickou jednotku: musela se finančně postarat, jak jsme již naznačili, sama o sebe a veškeré náklady si hradila. Takže kapelník byl už v té době – ač se to nesmělo vyslovit nahlas – jakýmsi podnikatelem. Ta zkušenost přišla Karlovi, který v orchestru s rozdělováním peněz nikdy problém neměl, posléze velice vhod.*“¹²⁸

4.4.2. Korupce a klientelismus

Korupce a klientelismus byly fenomény těsně spjaté s fungováním oficiální hudební scény. Existovaly samozřejmě v dějinách vždy a to v různých formách v odlišných typech společnosti. V podmínkách socialistických diktatur se některé jevy, jako černý trh, či spletité sítě neformálních konexí a známostí, staly nedílnou součástí každodenního života různých společenských skupin, od politických elit k dělnictvu. Tyto strategie používali lidé běžně k prosazení svých vlastních zájmů. Ve stalinistickém Rusku se „blat“ (do češtiny lze volně přeložit jako „zatăhnutí“), tedy výraz, který obecně označoval systém neformálních vztahů založených často na známosti a vzájemné výpomoci, stal vzhledem k otřesným životním podmínkám během tzv. budování socialismu v jedné zemi pro mnoho lidí nezbytností k zajištění alespoň základních životních potřeb. Oproti tomu členové nomenklatury využívali neformálních sítí spíše k získání symbolického kapitálu.¹²⁹ V oblasti kultury panovaly podobné podmínky. Protekce u výše postavených a dobré vztahy s nimi znamenaly větší šanci na prosazení svých vlastních zájmů. Přestože byly klientelismus, korupce a černý trh

¹²⁷ Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky ze dne 22. září 1970 o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Číslo předpisu: 90/1970 sb.

¹²⁸ VEVEŘKA, Přemysl, *Karel Vágnr*. Nejen mistr basu, Praha 1999, s.139.

¹²⁹ Srov. FITZPATRICK, Sheila, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford University Press 2000.

prezentovány ve veřejném prostoru jako negativní společenské jevy, a staly se ústředním bodem různých propagandistických kampaní, v praxi nebylo možné po celé období existence socialistických diktatur tyto prvky vymýtit a staly se tolerovanou skutečností. Dokonce můžeme tvrdit, že působily jako faktor, který utvářel společenskou stabilitu.

Zatímco ve sféře populární kultury v zemích západního světa dominovaly tržní vztahy, specifické podmínky v kultuře v socialistických diktaturách umožňovaly, aby významnou roli v kariérním postupu mnoha umělců hrály i jiné faktory, než jejich prodejnost a popularita. V řadě případů nezáleželo tolik na uměleckých „kvalitách“ či na obchodním talentu jeho spolupracovníků jako na schopnostech pohybovat se v protekčních sítích a využívat různých známostí. Tím samozřejmě nemá být řečeno, že v jiném prostředí bylo takové jednání vyloučeno, ale v socialistických diktaturách byly k takovému druhu jednání společenské podmínky přeci jen příznivější. V současnosti, a dobrým dokladem toho jsou dnešní média, bývají často v souvislosti s československou oficiální hudební scénou používány (kromě „stáje“ či „klany“) také termíny ještě explicitněji spojené s korupcí, jako mafie¹³⁰. Tehdy vlivné osobnosti jsou zpětně označovány za „bossy“ atd. V historické paměti je tato oblast zkrátka spojena se značně negativními konotacemi co se panujících poměrů týče, avšak to nebrání mnoha dnešním posluchačům v tom, že poslouchají s jistou dávkou nostalgie tehdejší písničky a považují je za kvalitní.

Při snaze o detailnější historickou rekonstrukci neformálních vztahů v oblasti československé oficiální hudby vyvstává řada obtíží. Předně se badatel při snaze o analýzu potýká se specifickými souvisejícími s povahou samotných pramenů. Historičtí aktéři zapleteni do korupčních praktik a zákulisního jednání neměli rozhodně zájem o zveřejňování jejich činnosti. Proto se zpravidla odehrávala v zákulisí – prostřednictvím telefonních rozhovorů, různých schůzek, tajné korespondence atd. Potenciální způsob, jak tyto praktiky mohly vyplout na veřejnost, představovala cílená skandalizace v rámci nějaké kampaně či při soudním procesu. Běžně byly a jsou dodnes tyto cesty přenosu informací krajně obtížně zaznamenatelné. Určitou pramennou základnu však představují alespoň vzpomínky pamětníků, pohybujících se v těchto kruzích.

Neformálními vztahy v kulturní sféře socialistických diktatur se již zabývaly některé zahraniční studie. Historik Kiril Tomoff analyzoval v jednom ze svých článků prostředí vážné

¹³⁰ ŠVEHLA, Marek, *Mafie Heleny Vondráčkové*, internetová verze týdeníku Respekt, 12.8.2002
<http://respekt.ihted.cz/c1-36168970-mafie-heleny-vondrackove>

hudby v Sovětském Svazu v období stalinismu.¹³¹ Tomoff se zde kromě popisu jednotlivých případů snažil také vytvořit určitou typologii lidí, kteří se na tomto jednání podíleli a jejich jednání. Jednak to byli podle něj tzv. „patroni“ a „klienti“ a poté „zprostředkovatelé“ (patrons, clients, brokers). Schéma klient- patron vypadalo následovně: jako klient vystupoval člověk, jenž k prosazení svých zájmů nemohl spoléhat na instituci, v rámci které se vyjednávání (například spory o charakter písňových textů v rámci uměleckých svazů) odehrávalo. Využíval tedy vlivu svého patrona, což byl člověk, který stál obvykle nad rámcem instituce, kde došlo ke konfliktní situaci. Patron poté sám, pokud měl moc, intervenoval ve prospěch klienta či využil svých vlastních kontaktních sítí a postoupil klientovu žádost ještě výše. Vztah klient-patron osvětlil Tomoff mj. na dvojici Sergej Prokofjev (hudební skladatel) a Michail Tuchačevskij (sovětský vojenský velitel): Prokofjev, se při sporech o text kantáty na počest V.I. Lenina s pracovníky Všesvazového výboru pro umění obrátil na svého známého, maršála Tuchačevského. Tuchačevskij využil svých kontaktů v nejvyšších politických kruzích a o problému referoval tehdejšímu předsedovi rady lidových komisařů (ekvivalent k pozici ministerského předsedy) Vjačeslavu Molotovovi. Ten prostřednictvím jím nadiktovaného dopisu pracovníkům výboru nařídil, aby se při tvorbě onoho uměleckého díla podřídili skladatelovým návrhům a požadavkům, což bylo splněno.

Výše popsané schéma nepředstavuje kompletní spektrum možného jednání, ale pouze jednu z možných variant. Pro dosažení svého cíle mohli leckteří využít – pokud je měli - kontaktů přímo v instituci (v ČSSR např. v rámci Pražského kulturního střediska), či jednat na vlastní pěst a pokusit se třeba při prosazování svých zájmů nabízet úplatky, ať už ve formě peněz, příslibu vzájemné pomoci, či nedostatkového zboží.

Konkrétní praxi v kulturní sféře v Československu v období normalizace lze demonstrovat na několika příkladech: začněme případem herce, spisovatele, mima a ilustrátora Miloše Nesvadby. Ten se roku 1983 pokusil využít svých kontaktů s Františkem Trojanem – tehdejším vedoucím Oddělení umění Odboru kultury Národního výboru hl. m. - k tomu, aby pomohl svému synovi Michalovi. Pokud navážeme na Kirilla Tomoffa a jeho výkladové pojmy, můžeme označit Nesvadbu jako klienta, jehož zájmy jsou v konfliktu s institucí (Pražské kulturní středisko) a Trojana jako patrona stojícího v hierarchii nad institucí s dostatečnou mocí intervenovat v klientův prospěch. Nesvadbova žádost, napsaná na

¹³¹Srov. TOMOFF, Kiril, 'Most Respected Comrade...' Patrons, Clients, Brokers and Unofficial Networks in the Stalinist Music World, in: *Contemporary European History*, Vol. 11, No. 1, Special Issue: Patronage, Personal Networks and the Party-State: Everyday Life in the Cultural Sphere in Communist Russia and East Central Europe (Feb., 2002), Cambridge University Press.

lístek papíru (nalezeno v archivu hl.m. Prahy), vypadá následovně: „*Milý Františku, dávám Ti na vědomí odvolání mého syna k rekval. zkouškám. Musí tam mít nějakého nepřítele, protože se to opakuje jako před 2 lety, kdy dělal zkoušky jako mim. Prosím Tě, kdyby bylo třeba, promluv tam s někým. Dík.*“¹³².

Pokud uchazeč nesouhlasil s průběhem kvalifikačních zkoušek, když mu nebyla vůbec udělena kvalifikace, či byl zařazen do nižší třídy, než očekával, existovala možnost podat stížnost a odvolání, což byla oficiální forma komunikace mezi agenturou a interpretem. Pokud ovšem někdo měl kontakty mezi kulturními pracovníky, mohl jich podobně jako Nesvadba ve výše popsaném případě zkusit využít. Zmíněný František Trojan jakožto vedoucí Oddělení umění Odboru kultury Národního výboru hl. m. zastával v hierarchii vyšší místo než předseda a členové kvalifikační komise. Ředitel agentury měl sice právo zamítnout nebo schválit návrh komise, ale ten stál v rozhodovacím procesu také níže než Trojan, který měl podle všeho moc rozhodnutí komise změnit.

Dalším dokladem toho, jak neformální vztahy zasahovaly do československé oficiální hudební scény, přináší sám František Janeček; ve svém příspěvku v životopisu Michala Davida vzpomíná na situaci, kdy díky svému vlivu intervenoval ve prospěch svého budoucího spolupracovníka Michala Davida u kvalifikačních zkoušek. David prý nezvládl společensko-politický pohovor, ale Janeček využil svých kontaktů v PKS a zařídil, aby jeho „světenec“ potřebnou kvalifikaci získal: „*Napoprvé proletěl u přehrávek na Pražském kulturním středisku. V muzice pochopitelně uspěl, i když mu ještě tenkrát dělala problém hudební teorie, ale totálně neuspěl při společensko-politickém pohovoru. Výsledek? „Soudruhu, je nám líto. Přijďte příště a lépe připraven!“ Nakonec pomohla má intervence u tehdejšího ředitele Pražského kulturního střediska, ale i tak Michal dostal nejnižší honorářovou sazbu – sto dvacet korun za koncert.*“¹³³

V rámci neformálních sítí se mnohdy rozhodovalo o tom, který konkrétní kulturní produkt bude označen za vhodný a tím pádem povolený a který povolen nebude. Doklady takového jednání lze také demonstrovat na vzpomínkách pamětníků. Jaroslav Čejka, před rokem 1989 ve vysoké pozici v SSM a později i na ÚV KSČ, vzpomíná v rámci projektu centra orální historie o životě politických elit za normalizace na následující událost: mezi ním a Miroslavem Müllerem (tehdejší vedoucí oddělení kultury v ÚV KSČ) se vyjednávalo o tom,

¹³² Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945., Odbor kultury NVP, inventární číslo 900 (Kvalifikace, rekvalifikace umělců), 24.2.1983.

¹³³ DAVID, Michal, *Život nonstop*, Řitka 2008, s. 92.

zda se může hrát v jednom chebském divadle (kde působili Čejkovi přátelé) Topolova hra Konec masopustu. Tato hra byla nejdříve schválena v rámci dramaturgického plánu, ale na okresním výboru KSČ v Plzni odmítnuta. Čejka prý diskutoval s Müllerem o tom, zda je Topol z hlediska charakteru přípustný (jedním z konfliktních bodů byl Topolův podpis Charty 77), nakonec Müllera přesvědčil, aby dramaturgii této div. hry povolil. Ten prý osobně telefonoval do Plzně a zanedlouho se divadelní hra dočkala své premiéry¹³⁴.

Právě Miroslav Müller, vysoce postavený politický činitel v rámci stranické hierarchie, platil za nejmocnějšího muže v kulturní sféře v normalizačním Československu s takřka neomezenými pravomocemi, co se týkalo dohledu nad kulturní tvorbou. Müllerova politická kariéra začala roku 1947, kdy „se stal tajemníkem krajského výboru Společnosti přátel SSSR. Po absolvování prezenční vojenské služby začal 1950 pracovat v aparátu Ústředního výboru KSČ. Jako absolvent Vysoké stranické školy Ústředního výboru Komunistické strany SSSR v Moskvě (1954–57) se zde stal vedoucím referentem a od roku 1959 zástupcem vedoucího mezinárodního oddělení. Od konce 60. let byl členem redakční rady časopisu *Život strany*; 1969 byl jmenován zástupcem vedoucího oddělení mezinárodní politiky a vedoucím odboru pro socialistické státy v ÚV KSČ, počínaje rokem 1972 zde působil jako vedoucí oddělení kultury. Již o rok dříve byl na 14. sjezdu KSČ zvolen členem Ústřední kontrolní a revizní komise a jmenován do ideologické komise ÚV KSČ. Až do jara 1989 tak zastával klíčové postavení v ideologickém řízení kultury komunistickou stranou.“¹³⁵

S Miroslavem Müllerem přicházeli do kontaktu přední představitelé populární hudby v Československu. Dobré vztahy s ním jim zaručovaly privilegované postavení a řadu výhod. Jedním z „bossů“ spolupracujících s Müllerem byl František Janeček, který platil za jednu z nejvlivnějších postav v oblasti populární hudby v období normalizace. Na výhodu kontaktů s Miroslavem Müllerem vzpomíná hudební publicista Vojtěch Lindaur: „*Müller měl kontakty, vlastně ze své pozice řídil jak Supraphon, tak i Panton, přes něj se dojednával náklad desek. Nejčastějšími hosty v jeho kanceláři byli jak Ladislav Štáidl, který s ním hrál karty, tak i František Janeček, který „vynalezl“ ještě vypočítavější postup, nechal si totiž od vedoucího oddělení (pod pseudonymem Miroslav Melen) dokonce otextovat některé skladby, což pak zaručilo jejich kolovrátkové přehrávání v rádiu i televizi.*“¹³⁶

¹³⁴ VANĚK, Miroslav, URBÁŠEK, Pavel (ed.), *Vítězové? Poražení?* Životopisná interview, Díl II. Politické elity v období tzv. normalizace, Praha 2005, s. 36-37.

¹³⁵ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=714>

¹³⁶ Ústav pro soudobé dějiny (ÚSD), Centrum orální historie (COH), sbírka Rozhovory. Rozhovor s Vojtěchem Lindaurem vedl Miroslav Vaněk, 2008.

4.4.3. Obraz korupce v médiích

Zákulisní vztahy v šoubyznysu (a nejen v něm) byly tematizovány také v dobových médiích. Tento pedagogický /poučný způsob jak poukazovat na různé společenské problémy v socialistické diktatuře, byl běžným jevem v televizních seriálech sedmdesátých a osmdesátých let¹³⁷. Řadu nešvarů (nikoliv však systémových!) musela u svých kolegů v samoobsluze řešit „žena za pultem“ Jiřina Švorcová ve stejnojmenném seriálu, různé nepravosti a negativní společenské jevy se objevují v seriálech z politického prostředí jako Muž na radnici, Okres na severu, detektivní sérii Třicet případů majora Zemana, a v řadě dalších. V seriálu Bylo nás šest pojednávajícím o každodenním životě vysokoškoláků v hlavním městě ve druhé polovině osmdesátých let, je zmíněno prostředí hudebního šoubyznysu. Jeden z titulních hrdinů Jiří (Jan Šťastný) má hudební talent a sám si ve volném čase skládá písně. Jeho přítelkyně se dozví o talentové soutěži a informuje Jiřího o ní. Ten však odmítá účast s tím, že zná panující poměry v československé popmusic a má za to, že bez známostí a klientelismu je jakýkoliv úspěch v hudební branži vyloučen.

Hanka: Jirko, ahoj

Jirka: Ahoj, co tady děláš?

H: Něco pro tebe mám (vyndává kousek papíru z kabelky)

J: Co to je?

H: (čte) Pražské kulturní středisko spolu se Svazem českých skladatelů a koncertních umělců, Československým rozhlasem a Českým hudebním fondem pořádají autorskou soutěž mladých talentů „Píseň pro májovou Prahu“. Zúčastnit se může každý kdo zašle skladbu v úpravě pro zpěv a klavír podloženou textem s tématem máj a láska. Co ty na to?

J: Jseš trošku naivní miláčku, copak nevíš, *jak to dneska v muzice chodí? Samá protekce, známosti..*¹³⁸

Jiřího píseň však přítelkyně Hanka odešle do rozhlasu bez jeho vědomí a (ne)překvapivě vyhraje první cenu. Tuto zápletku lze interpretovat tak, že obraz československého hudebního průmyslu může sice být ve společnosti vnímán negativně jako

¹³⁷ MACHEK, Jakub, *Normalizace a populární kultura*. Od domácího umění k Ženě za pultem. In: BÍLEK, Petr A., ČINÁTLVÁ, Blanka (ed.), *Tesilová kavalérie*. Popkulturní obrazy normalizace, Příbram 2010, s. 19-26.

¹³⁸ *Bylo nás šest* (1986), režie Jiří Adamec.

instituce protkaná korupcí a neformálními vztahy, ale reálný stav není tak špatný jak se může jevit. Stejně šablony lze nalézt v jiných dobových seriálech.¹³⁹

O poznání satiričtější obraz poskytl celovečerní snímek *Prodavač humoru* (1984) režiséra Jiřího Krejčíka. Příběh se odehrává ve světě zábavných estrád a divák se společně s hlavním hrdinou, poctivým ředitelem estrádní agentury (Július Satinský), potýká s protekcí a korupcí doslova na každém kroku. Kvůli intrikám a zákulisním hrám tak přijde o post ředitele ve prospěch ambiciózního konkurenta (Pavel Zedníček) a je v rámci agentury přeřazen na nižší pozici.

4.5. Příjmy na oficiální hudební scéně

Jak na tom byli hudebníci na oficiální československé hudební scéně po finanční stránce? Je jisté, že výše příjmů předních osobností na oficiální československé hudební scéně byla na zcela jiné úrovni ve srovnání s tehdejšími interprety na západě, především USA a Velké Británii. Tamější prostředí umožnilo vzniku kultu velkých popových a rockových hvězd. Některé osobnosti se skrze hudbu dostaly k závratným sumám a získaly enormní, celosvětovou popularitu. Řada z těchto hvězd podle hesla „sex drogy a rokenrol“ žila výstředním životem protkaným různými výstřelky a skandály, které se staly díky různým bulvárním periodikům společenskými tématy. V socialistickém Československu nebyly společenské podmínky v konstelaci, která by tento fenomén dovolila rozvinout do takové míry jako na Západě. Československé hvězdy působily mnohem civilněji a méně výstředně než jejich západní kolegové, což se týče jak populární, tak rockové hudby. Skandály hvězd, pokud nějaké byly, se ani nemohly ve společnosti naplno šířit, protože zde bulvární tisk neexistoval.

Omezenější materiální zázemí a technické podmínky pro hudebníky se projevovaly také na podobě hudebních klipů. Ve Spojených Státech zahájila v srpnu roku 1981 své vysílání MTV, první televizní stanice věnující se 24 hodin denně hudebním klipům. Během své existence zásadně změnila tvář západního hudebního průmyslu a jeho sepjetí s médii. Videoklipy k písním se staly důležitou součástí tvorby a často na ně tvůrci vynakládaly velké finanční prostředky¹⁴⁰. Některé videoklipy se tak svojí výpravou a příběhovou linkou dokonce podobaly filmům. Československé hudební klipy působily naproti tomu podstatně skromněji.

¹³⁹ V seriálu *Chlapci a chlapi* (1988, režie Evžen Sokolovský) byl nastíněn problém šikany mezi vojáky základní služby. Zde se šikana líčila jako problém, který reálně existuje, ale díky funkčnosti institucí (případ šikanování jednoho z hlavních hrdinů) dojde pachatel spravedlivému trestu. V tomto případě byla evidentní snaha tvůrců o zlepšení obrazu Československé lidové armády v očích především mladých lidí.

¹⁴⁰ Například rozpočet klipu k písni *Thriller* (Michael Jackson) se vyšplhal na 500 000 dolarů.

Vyznačovaly se nízkými náklady a výpravou. Často měly podobu prostého záznamu interpretace písně ve studiu a působily téměř amatérsky. Možnost srovnání úrovně československých a zahraničních videoklipů měli lidé žijící v příhraničních oblastech Československa, kde bylo možné naladit západní televizní stanice: „Videoklip u standardní kapely je něco podobného jako standardní reklama. Prostě Rychle stříhané, dokonale udělané. To se mi vždycky líbilo jako zajímavé řemeslo a hltal jsem [videoklipy] to na vojně v Domažlicích v osmdesátém prvním, jako z německých televizí. Možná [to bylo] téměř poprvé, co jsem něco takového vůbec viděl.“¹⁴¹

V rámci oficiální hudební scény existovalo pro interprety několik cest k výdělku. Za účinkování v rámci veřejných produkcí (čili běžných koncertů) a různých estrádních a varietních pořadech pobírali hudebníci odměny podle tehdy platných zákonů. Konkrétně se jednalo o vyhlášku Ministerstva kultury České socialistické republiky ze dne 22. září 1970 o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Ta stanovovala výši finančních odměn za jednotlivá vystoupení podle toho, do jaké kvalifikační třídy byl daný umělec zařazen po úspěšném absolvování kvalifikačních zkoušek.¹⁴²

Státní regulace zasahovala též do oblasti samotné organizace a ekonomického fungování hudebních koncertů, což ji odlišovalo od tržního prostředí Západu. Výměr cen vstupného na koncerty nebyl stanovován libovolně jejími pořadateli. V Praze byly například v roce 1981 stanoveny ceny vstupného na různé kulturní akce (od koncertů přes estrády, galerie, muzea, poutě, atd.) Národním výborem hl. m. Prahy.¹⁴³ Ceny byly odstupňované podle toho, v jaké kvalifikační třídě se nacházel vystupující interpret a také podle velikosti sálu. Hudebníci měli za určitých okolností možnost zisku z tržeb, ale ta byla regulována vyhláškou Ministerstva kultury: „*Zprostředkující organizace může dále sjednat dohodou s pořadatelem pro účinkující hudebníky podíl na hrubých tržbách produkce, o něž se hudebníci svým mimořádným výkonem zaslouží. Výše tohoto podílu pro všechny účinkující hudebníky může činit nejvýše 5 % hrubých tržeb dosažených při produkci.*“¹⁴⁴ Otázkou je, co bylo míněno pod pojmem hrubé

¹⁴¹ Ivan Tatiček v pořadu Bigbít.

¹⁴² Při celovečerních hudebních produkcích, trvajících nejméně dvě hodiny, které měly povahu koncertního vystoupení, obdrželi interpreti v I. kvalifikačním stupni I. 80 – 140 Kčs, ve druhém 140-240 Kčs a ve třetím 240-400 Kčs. Za účinkování v estrádách a varietních pořadech byly odměny o něco vyšší, nejvyšší možný výdělek dosahoval 600 Kčs (pro III., tedy nejvyšší kvalifikační stupeň) Srov. Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky ze dne 22. září 1970 o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Číslo předpisu: 90/1970 sb.

¹⁴³ Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy, inv. číslo 888, Kulturní akce. Výměr cen vstupného na kulturní produkce (1981), s. 2 - 4.

¹⁴⁴ Vyhláška ministerstva kultury České socialistické republiky ze dne 22. září 1970 o úpravě odměn za některé umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Číslo předpisu: 90/1970 sb.

tržby dosažené při produkci. Mohlo se jednat o vstupné na koncert a také o jiné tržby, např. pokud v prostorách zřizovatele existovala možnost občerstvení.

Pokud srovnáme výši příjmů za jedno vystoupení mezi předními československými interprety a největšími zahraničními hvězdami, pak je rozdíl skutečně obrovský. Jestliže umělci jako Rolling Stones, Led Zeppelin, Bob Dylan, Jimi Hendrix či jiní pobírali již v druhé polovině šedesátých let za jedno koncertní vystoupení až desetitisíce amerických dolarů¹⁴⁵, nemohly se jim přední osobnosti československé popmusic rovnat ani v nejmenším. Toto srovnání není zcela objektivní, protože v socialistickém prostředí bylo finanční ohodnocování umělců budováno na jiných principech než v západním světě. Místo individuálního zisku na volném trhu bylo prioritou pro socialistické diktatury přerozdělování pomocí státní regulace a rovnost, i přesto, že příjmy v rámci oficiální československé hudební, byly za určitých podmínek a pro některé interprety přeci jen dosti lukrativní, srovnáme-li odměny z této sféry s průměrnou mzdou. Kromě honorářů získávaných za vystoupení podle zákonem stanovených platových tabulek poskytovalo umělcům prostředí československé populární hudby ještě další možnosti jak vydělávat peníze. Mezi ně patřily podíly z příjmů za prodané hudební nosiče, podíly z tržeb za koncertní vystoupení, či tantiémy za to, že písně, na jejichž vzniku se podílely, byly hrány v rozhlase. Tržnější mechanismy však byly zaváděny krátce před rokem 1989.¹⁴⁶

Jako lukrativní se ukázaly zájezdy hudebníků do ciziny, ať už (a to častěji) do spřátelených zemí, či do zemí kapitalistických. Vývoz předních osobností popmusic na západ přinášel do státní kasy devizy, o které mělo československé politické vedení velký zájem. Získávání tvrdé měny bylo potřebné pro mezinárodní obchod se západními státy. Na tomto poli se nemohly uplatnit nekonvertibilní měny zemí Východního a clearingový systém, který fungoval v tomto prostředí, byl v rámci obchodu s populární hudbou nepoužitelný. Navíc byly tyto akce spojeny s možností propagovat Československo ve světě jako zemi, která je schopna produkovat úspěšné (pop)kulturní statky prosazující se na mezinárodní úrovni. Některé osobnosti, jako např. Karel Gott, vystupovaly ve více zemích na obou stranách železné opony – např. v Spolkové Republice Německo i v NDR.

Zájezdy do zahraničí a s ním spojené finanční výhody umožňovaly hudebníkům například nakoupit kvalitní hudební nástroje či jinou techniku, kvalitnější než podobné

¹⁴⁵ DORŮŽKA, Lubomír, *Populárna hudba*. Priemysel, Obchod, Umenie, Bratislava 1978, s. 134.

¹⁴⁶ VEVERKA, Přemysl, Karel Vágner. Nejen mistr basu, Praha 1999, s. 139, dále DAVID, Michal, *Život nonstop*, Řitka 2008, s. 94-95.

výrobky československé provenience a v tehdejších podmínkách obtížně dostupné. Proto do sféry oficiální československé hudební scény vstupovali dočasně někteří hudebníci jinak působící např. v alternativních rockových skupinách (kde panovaly vzhledem k amatérskému prostředí zcela jiné finanční podmínky): „Kvalitní hudební nástroje ze zahraničí byly vzácným zbožím. Někteří hudebníci tehdy „přestoupili“ do profesionální skupiny či často hráli po různých barech cizí repertoár nebo na přání, aby si vydělali na kvalitnější nástroje. „Jednu dobu se tam vystřídala vlastně celá sestava budoucího Mišíkova Etc.....: Vladimír Guma Kulhánek, Honza Kubík, Miloš Pokorný, Vašek Veselý. Mišík si prostě formaci Etc... vzal od nás. Ptáte se, jak mohli tihle muzikanti docela jiného zaměření působit ve skupině, jako byly Kroky? Všechno fungovalo úplně bez problémů. Do Kroků si všichni zkrátka šli vydělat peníze. Jezdilo se třeba do Polska a tyhle zájezdy byly podstatně lépe placené než koncerty u nás, protože se za ně dostávaly bony. A za bony se daly koupit nástroje a aparáty. Jestliže kluci chtěli dělat svoji muziku, museli podstoupit ryzí popinu, kterou neměli moc rádi. Však taky u Kroků obvykle nevydrželi moc dlouho. Ale krátkodobě to fungovalo a s Frantou Janečkem vycházeli.“¹⁴⁷

Do materiálních podmínek předních osobností popmusic koncem osmdesátých let nechá nahlédnout také dnes již notoricky známý projev tehdejšího generálního tajemníka KSČ Milouše Jakeše z Červeného hrádku z července 1989. Hovořil zde mimo jiné kriticky o umělcích, kteří podepsali petici Několik vět (jako příklad uvedl Hanu Zagorovou) a jejich nevděku vůči společnosti, která jim zajišťovala slušné příjmy: „Dyť ti umělci, kteří to podepsali, žádný z nás nebere takový platy, prostě jako berou oni, no. Dostávám jednou ročně výpis těch umělců, kteří dostávají nad těch sto tisíc korun platu. Tedy vydělají si nad těch sto tisíc korun! No tak řekněme – paní Zagorová, je to milá holka, všechno, no ale ona už tři roky po sobě bere šest set tisíc každý rok, no. A další, ne šest set tisíc – milion! Dva miliony berou! Jandové a jiní!“¹⁴⁸ Jakeš zde hovoří o stálém platu nad sto tisíc Kč. Pokud skutečně Hana Zagorová pobírala ročně 600 000 korun, pak se její měsíční plat pohyboval kolem 50 000 Kč. Jaké položky tato suma zahrnovala, není z projevu zřejmé, ale jisté je, že výše uvedené sumy byly vysoce nad úroveň průměrné mzdy, která v posledním roce existence socialistického Československa činila 3170 Kč¹⁴⁹.

¹⁴⁷ DAVID, Michal, Život nonstop, Řitka 2008, s. 26.

¹⁴⁸ Projev Milouše Jakeše je běžně dostupný na internetu, např. http://zpravy.idnes.cz/audio-perly-milose-jakese-z-cerveneho-hradku-po-20-letech-pjk-/domaci.aspx?c=A090702_105621_domaci_jw

¹⁴⁹ Zdroj: ČSÚ (Průměrné hrubé měsíční mzdy zaměstnanců v civilním sektoru národního hospodářství), <http://www.czso.cz/>

Pro úplnost je třeba zmínit ještě jeden způsob, který poskytoval hmotné výhody. V socialistickém Československu byl po vzoru Sovětského Svazu udělován některým osobnostem z kulturní sféry tituly jako zasloužilý či národní umělec. Titul národní umělec byl udělován prezidentem republiky těm, jejichž „umělecké působení svou zvlášť vynikající úrovní a svým mimořádným významem trvale obohatilo národní kulturu.“¹⁵⁰ Držitel titulu národní umělec měl právo na jisté materiální požitky – podle zákona o národních umělcích zakládal titul národní umělec nárok na vyplácení doživotního osobního důchodu. Z českých zpěváků populární hudby získal titul národní umělec Karel Gott v roce 1985.

V pamětech některých historických aktérů, činných v hudební branži v námi sledovaném oblasti, se objevuje v pasážích líčících jejich finanční podmínky apologetický tón. Ten má pro ně své opodstatnění nejspíš z toho důvodu, aby jaksi „uvedli na pravou míru“ jejich obraz v očích polistopadové společnosti. Zde je mnohými sdílená – a z nemalé části opodstatněná - představa, že někteří prominentní hudebníci před rokem 1989 měli (i díky svým kontaktům) nadstandardní materiální podmínky: „*Přesto naše příjmy byly menší, než se nám dodnes přisuzuje. Z malých desek, tedy singlů, nám šly nevelké autorské tantiémy. Žádná procenta z prodeje desek jsme tenkrát ještě neměli.... [...] To už jsme (poté, co se stala skupina Kroky Františka Janečka opravdu známou – pozn. A.H.) s Michalem milostivě dostávali jedno procento ze zisku – půl procenta já, půl procenta on. Až když jsme byli na úplném vrcholu – a na ten jsme si museli ještě chvíli počkat - , měli jsme každý své vlastní jedno procento z počtu prodaných desek.*“¹⁵¹

„*Ono s těmi „závratnými penězi za totality to bylo vůbec trochu jinak, než si lidé představovali. Tím ale nechci říct, že bychom si žili špatně, vydělával jsem určitě o dost víc, než kdybych dělal někde v kanceláři. Ale když se na to díváte dnešními očima – kolik dnes dělá příjem bohatého člověka nebo popové hvězdy -, byly to tehdy celkem nepatrné příjmy. Franta (František Janeček –pozn. A.H.) navíc muzikanty držel dost zkrátka, až ke konci jsem se s ním dostal do rovnoprávného postavení.*“¹⁵²

¹⁵⁰ 56/1963 Sb. Zákon ze dne 9. Července 1963 o národních umělcích, nahrazoval původní zákon z roku 1948

¹⁵¹ DAVID, Michal, *Život nonstop*, Řitka 2008, s. 94-95.

¹⁵² Tamtéž, s. 31-32.

5. Možnosti kontaktu se západní hudbou v Československu

Ambivalentní postavení západní hudby v normalizační společnosti se promítlo také do možností při jejím shánění v každodenním životě. Tato kapitola pojednává právě o konkrétních možnostech, kterými disponovali obyvatelé v socialistickém Československu, pokud se chtěli dostat k západní hudbě. Ukazuje také, jakými cestami na naše území v 70. a 80. letech západní hudba proudila. Vzhledem k tomu, že se Československo se od konce čtyřicátých let nacházelo za tzv. železnou oponou, byly možnosti jejího importu do velké míry omezené, ale nikoliv zcela nemožné. Navíc některé cesty k zahraničním hudebním nahrávkám byly přímo státem podporované (licenční desky, viz níže).

5.1. Rozhlas

Jeden ze způsobů, jak se mohli tuzemští hudební fanoušci přijít do přímého kontaktu se západní hudbou, představovalo rozhlasové vysílání. Zde bych se rád ve stručnosti zmínil o možnostech poslechu zahraničního rozhlasu v socialistickém Československu. Od počátku padesátých let byla na území Československa budována síť rušících vysílačů, znemožňujících – i když kvůli různým technickým potížím ne zcela efektivně – poslech západních rozhlasových stanic. Během let šedesátých se rušení signálu postupně omezovalo. Možnosti člověka v šedesátých letech v tomto kontextu popisuje ve své autobiografii bývalý diskžokej a do dnešní doby aktivní hudební publicista Jaromír Tůma: *„Ve vysmívaném Mělníku mi nechyběl dokonalý přehled o převratných událostech v hudebních trendech šedesátých let, neboť v zadrátovaném státě jsme měli skoro všichni stejný zdroj poučení: Radio Luxemburg, české vysílání BBC a desky z polského kulturního střediska.“*¹⁵³ V šedesátých letech hrál důležitou roli pro utváření vkusu rockových fanoušků pořad Dvanáct na houpačce. Přípravoval jej hudební publicista Jiří Černý. Jím vybírané a prosazované zahraniční skupiny dostávaly ve vysílání větší prostor a jeho osobní hudební preference spoluutvářely poptávku po určitých hudebních proudech a skupinách: *„Roli určitě hrála i ta působivost pořadu Jirky Černého, který, když měl někoho oblíbeného, tak to těm lidem samozřejmě nutil, aby to taky poslouchali. Myslím, že právě on má trošku zásluhu na tom kultu Jethro Tull, tady, protože je to kapela, kterou, myslím, že má velice rád.“*¹⁵⁴ Právě pořad Dvanáct na houpačce, zrušený v roce 1969, mohl zapůsobit na fanoušky rockové hudby jako stimul, aby se více zajímali o dění na angloamerické hudební scéně a hledali nové způsoby, jak získat novinky v této oblasti

¹⁵³ TŮMA, Jaromír, *Bigbít aneb pendl mezi somráky a veksláky*, Praha 1999, s. 11.

¹⁵⁴ Jan Rejžek v pořadu Bigbít.

populární kultury. Vrchol svobodné dramaturgie v rozhlasu přišel během Pražského jara 1968, kdy mělo politické vedení ČSSR v plánu učinit opatření, na jehož základě by veškeré rušení zahraničního rozhlasu ustalo. Než se však přikročilo k realizaci tohoto plánu, došlo k srpnové okupaci vojsk států Varšavské smlouvy a v nové situaci nepřicházelo zastavení rušení v úvahu. Následující období charakterizuje z části obnovení intenzity rušení, zároveň rezignace na ambice projektu z padesátých let - úplného plošného rušení. Existovala tedy možnost poslechu hudebních bloků některých zahraničních rozhlasových stanic.¹⁵⁵

V období normalizace se Československý rozhlas stal důkladněji kontrolovanou mediální platformou. Ale i přes řadu nařízení a cenzurních zásahů, které byly zavedeny proti pronikání cizích vlivů, byla západní hudba v omezeném množství slyšet i v tuzemském vysílání v rámci pořadu Větrník, vysílaném od roku 1973 na stanici Vltava, a také ve vysílání stanice Hvězda. K většímu nárůstu zahraniční produkce docházelo v druhé polovině osmdesátých let. Větrník pořádal v těchto letech pro své posluchače ankety, které obsahovaly také zahraniční části. Zde se umísťovaly na předních příčkách skupiny jako Metallica, Iron Maiden, U2, Cure, Pink Floyd. Fanoušci sice hlasovali pro interprety, jejichž tvorbu znali především z poslechu svých soukromých nahrávek (získaných často neoficiálními cestami), ale šlo o skupiny, které v omezeném množství nabízel ve svém vysílání také Čs. rozhlas.¹⁵⁶

5.2. Licenční desky

Specifickým fenoménem v rámci socialistického trhu s hudebními nosiči byly tzv. licenční desky. Měly buďto podobu přejetých řadových desek zahraničních interpretů či sestavovaných výběrů z jejich tvorby a v Československu, stejně jako v jiných zemích Východního bloku, je na trh distribuovala státní hudební vydavatelství. U nás se jednalo z počátku výhradně o n.p. Supraphon, později se připojil též Panton. Licenční desky byly vydávány již v šedesátých letech a nejinak tomu bylo i v období normalizace. Vydavatelství se při jejich vydávání řídila zvláštními požadavky, ať už ideologickými či ekonomickými, které se v průběhu sedmdesátých let dosti zpřísnily.

¹⁵⁵ Srov. TOMEK, Prokop, *Rušení zahraničního rozhlasového vysílání pro Československo*, in: TÁBORSKÝ, Jan (ed.), *Securitas Imperii. Sborník k problematice zahraničních vztahů čs. komunistického režimu*, Praha 2002, s. 334-367.

¹⁵⁶ KOLEKTIV AUTORŮ, KOLEKTIV autorů, *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003, s. 391.

Licenční desky vycházely většinou v rámci tzv. Gramofonového klubu při vydavatelství Supraphon a byly určeny především pro klubové členy. Specifika vydávání licenčních desek a jejich náklady v polovině sedmdesátých let dokládá rozhovor s Jiřím Válkem, uměleckým ředitelem vydavatelství Supraphon: „*Alba, vydávána Gramofonovým klubem, jsou širší veřejnosti dostupná, pokud se tato veřejnost stane členem klubu. Jinak bude i nadále platit, že klubové desky nebudou ve volném prodeji. Určitá omezení jsou dána dohodami se zahraničními partnery, v nichž je zpravidla limitován celkový náklad počtem dvaceti tisíc výtisků, což je podle našeho názoru dostatečné množství ke krytí potřeby opravdových zájemců. V budoucnu však chceme tento limit, a tedy i celkový náklad zvýšit.*“¹⁵⁷

Poptávka po licenčních deskách zdaleka převyšovala nabídku na trhu. Je však nesporně zajímavé, že kvůli ambivalentnímu postavení západní hudby v tuzemských podmínkách se vydavatelství touto formou snažily alespoň částečně uspokojit intenzivní zájem po západní hudbě.

Samotný schvalovací proces zůstává dodnes z velké části zahalen tajemstvím. Konfliktní témata při schvalovacím procesu podhalil historik Miroslav Vaněk na základě materiálů z ministerstva kultury ČSR. Pro ilustraci uvedl proces vydání desky Carlose Santany v roce 1976. Zde vyvstal problém s plánovaným příloženým textem, který: „*v samotném úvodu říká, že ,tento proud současné hudby velmi ovlivňuje myšlení a citění určité části mládeže.‘ Naprosto nelze souhlasit s další pasáží textu, v které se každá revolta mládeže západních zemí proti soudobé kapitalistické společnosti hodnotila jako nám ,sympatická a blízká‘. Cesta k odporu a odmítnutí dané buržoazní ideologie není snadná – v tomto případě také nevyjadřovala skutečné východisko a řešení. Domníváme se, že celý soubor textů v podstatě vytvářel kanál pronikání abstraktně humanistických a netřídních přístupů*“¹⁵⁸. Doprovodný text nakonec nebyl k desce přiložen, nicméně samotná deska vyjít mohla.

V dobovém tisku se mluvilo v souvislosti s dramaturgií licenčních desek v obecnějších termínech. Jak se mohli hudební fanouškové dočíst z prosincového čísla měsíčníku *Melodie*, při výběru a schvalování se měla uplatňovat „intenzivní tvůrčí diskuze“, přičemž se dodržovaly „zásady kulturní politiky KSČ“. Zároveň osvětlil, jakými cestami se ubírala vydavatelská činnost na západě (zde byla podle něj nejdůležitějším faktorem tržní

¹⁵⁷ *Od zmapování problémů k dlouhodobé ediční perspektivě. Rozhovor s uměleckým vedoucím vydavatelství Supraphon Dr. Jiřím Válkem, in: Melodie XII/1974, s.354.*

¹⁵⁸ VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s. 176.

konkurence) a zdůraznil, že taková vydavatelská strategie byla pro socialistické prostředí něčím nevhodným a cizím.¹⁵⁹

Do běžného pracovního života zaměstnance ve vydavatelství Supraphon a na proces vzniku licenčních desek nám dovolí nahlédnout paměti textařky Jiřiny Fikejzové. Ta měla díky svému zaměstnání exkluzivní přístup k velkému množství západní hudby: *„Co myslíte, že jsem v té kanceláři dělala, když všichni odešli. Poslouchala jsem gramofonové desky z produkce světových firem, jako CBS, EMI, Atlantic, Tamla Motown – Supraphon s nimi měl uzavřené licenční smlouvy jako jediný [později i Panton - pozn. A. Havlík], s právem vyvážet jejich nahrávky ve vlastním vydání na deskách, jež lisoval ve svých gramofonových závodech Loděnice, do všech ostatních socialistických zemí. I obrovská Melodia Moskva o ně musela pěkně požádat a to mi dělalo dobře. Sledovat nabídky, navrhnout tituly do supraphonského edičního plánu – a obhájit je, byla jedna z mých nejpříjemnějších pracovních povinností. Licence za vybrané, schválené a vydané tituly platil Supraphon zahraničním firmám ve valutách, ale členové jeho gramofonového klubu je měli za pár korun. Mohl si to dovolit, byl velice bohatý, vlastnil vzácný katalog vážné hudby v ceně několika milionů, nahrávky prodával, spíš načas pronajímal světovým gramofonovým značkám.¹⁶⁰“* Její svědectví mj. jiné vypovídá o faktu, že licenční desky nevycházely u nás primárně za účelem finančního zisku. Nejspíš zde hrála roli i skutečnost, že vydáváním licenčních desek se vydavatelství snažila uspokojit do určité míry poptávku po západní hudbě mezi obyvatelstvem a přispět tak skrze její distribuci k budování sociálního konsenzu.

Fenoménem licenčních desek se zpětně zabýval např. hudební publicista Radek Diestler. V Praze probíhala od prosince 2008 do května 2009 výstava a právě Diestler k ní zpracoval katalog. V něm přináší informace o tom, které desky zahraničních interpretů u nás v průběhu let vyšly a také řadu zajímavých skutečností souvisejících s typologií licenčních desek a jejich vnímání hudebními fanoušky. Pro některé totiž právě licenční desky představovaly jeden z mála způsobů, jak vejít do přímého kontaktu se západní hudbou: *„Licenční album bylo buď řadovou LP příslušného interpreta nebo skupiny, které v licenci převzaly dvě ze čtyř československých gramofonových firem a vydaly je v Československu, případně v dalších zemích socialistického bloku, případně kompilace z nahrávek téhož, které pocházely z více alb nebo singlů. Vedle těchto nahrávek se samozřejmě objevovaly i kompilace nahrávek více interpretů, zaměřených na určitý žánr nebo styl. Firmy, které*

¹⁵⁹ *Od zmapování problémů k dlouhodobé ediční perspektivě. Rozhovor s uměleckým vedoucím vydavatelství Supraphon Dr. Jiřím Válkem, in: Melodie XII/1974, s.353.*

¹⁶⁰ FIKEJZOVÁ, Jiřina, *Povolání textařka*, Praha 1999, s. 167.

vydávaly licenční nahrávky, byly dvě. Jednalo se o československý Supraphon a bratislavský, v roce 1971 vzniknuvší Opus. Panton, „třetí vzadu“ (založený r. 1967), desky ze zahraničí nepřebíral a Diskant se za svou krátkou existenci na sklonku 60. let orientoval též výhradně na domácí produkci. S licenčními deskami je neodmyslitelně spojen ještě jeden dobový termín, a to Gramofonový klub (ustavený roku 1958), zájmová organizace při Supraphonu, jejíž členové požívali rozličných výhod. Pod hlavičkou Gramofonového klubu samozřejmě nevycházely jen licenční desky zahraničních interpretů a nikoli jen nahrávky z oblasti populární hudby. Přesto se do jeho zrušení 1985 stalo logo Gramofonového klubu nezbytnou součástí obálek gramodesek přinášejících do Československa alespoň ochutnávku (sic!) jinak jen obtížně dostupné popové, rockové, jazzové, folkové etc. hudby z imperialistického Západu... A last but not least Hifi klub, jehož logo najdeme na některých významných licenčních deskách především v 70. letech (*Yes – Close To The Edge, Mahavishnu Orchestra a další*).¹⁶¹

5.3. Převoz přes státní hranice

Zahraníční hudební nosiče do ČSSR proudily také přes hraniční přechody, i přesto, že se pohyb zboží přes hranice se v socialistickém Československu řídil přísnými regulacemi. Při přejezdu hranic museli lidé vyplňovat celní prohlášení, kam vypisovali veškeré položky, které převáželi, a každý přejezd velmi pečlivě kontrolován. Zahraníční gramofonové desky představovaly pouze zlomek z komodit, proudících (neoficiálně) přes státní hranice. Pro lepší představu si můžeme uvést několik případů, které přibližují některé z aspektů pašování. Vypovídají o tom, jaké druhy zboží se převážely a v jakém množství a také informují o postavení těchto aktivit z hlediska tehdejší legislativy. Tyto případy byly zaznamenány ve svodkách denních událostí pro Veřejnou bezpečnost během osmdesátých let.

osobám, podílejícím se na fungování černého trhu pašováním, hrozilo dvojí nebezpečí: při kontrolách na hraničních přechodech mohly být při nalezení neprocleného zboží obviněny mimo jiné z trestného činu porušování předpisů o oběhu zboží ve styku s cizinou¹⁶²: „Dne 29.6.1983 bylo vzneseno obvinění pro shora uvedený trestný čin (porušování předpisů o

¹⁶¹ DIESTLER, Radek, *Cizí desky v zemích českých aneb ochutnávka na samém kraji útesu: Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby* 2008, s. 2-3. Dostupný z WWW: <<http://www.popmuseum.cz/exhibit/exhibit.php?l=cz>>.

¹⁶² Obvinění z tohoto trestného činu znamenalo nejtvrďší možný postih při odhalení neprocleného zboží. Mírnějšími formami postihu byl přečin proti zájmům socialistické společnosti v oblasti styku s cizinou (150/1969sb) a někdy se dovoz neprocleného zboží kvalifikoval jako přestupek podle předpisu 60/1961.

oběhu zboží ve styku s cizinou – pozn. A.H.) Edwardu BIELECKIMU, nar. 1935, samostatný podnikatel, bytem PLR. Jmenovaný téhož dne v 18.00 hod. na hraničním přechodu v Rozvadově, okr. Tachov, při cestě z NSR do PLR, nepřihlásil k proclení 127 ks magnetofonových kazet, 45 ks počítaček, 90 ks digitálních hodinek a různé potraviny, vše v hodnotě 84.000 Kčs. Zboží měl ukryto ve svém osobním vozidle. Při prováděné kontrole nabízel pracovníkovi celní kontroly 1 000 dolarů, aby jej nechal pokračovat v cestě do PLR. Byl zadržen a umístěn CZZ na OS SNB Tachov. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Tachov.¹⁶³ Zajímavé je, že se Bielecky pokusil uplatit celníka, aby jeho nelegální činnost nechal bez povšimnutí a pustil ho přes hraniční přechod. Korupce nebyla zřejmě na hraničních přechodech zcela neobvyklá.

Další případ nám poodhaluje, jak velké také byly kontrabandy s hudebními nosiči. Jistému řidiči kamionu bylo zabaveno najednou neuvěřitelných tisíc gramofonových desek, za což byl obviněn z trestného činu porušování předpisů o oběhu zboží ve styku s cizinou: „Dne 16.4.1983 bylo zahájeno trestní stíhání a současně vzneseno obvinění pro uvedený trestný čin proti Stilianosu Konstantinidisovi, nar. 1944, bytem Řecko. Jmenovaný téhož dne v 01.00 hod.. při průjezdu z NSR do ČSSR na hraničním přechodu Folmava, okr. Domažlice převážel v kamionu 1000 kusů LP gramofonových desek, které nepřihlásil k proclení. Celková hodnota se odhaduje na 100 000 Kč. Byl zadržen a umístěn v NVÚ MS Plzeň – Bory. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Domažlice.“¹⁶⁴

Oblíbeným dovozním artiklem byla taktéž pornografie, v ČSSR běžně nedostupná. Oficiální obraz pornografie měl v Československu značně negativní konotace, ale poptávka po pornografických materiálech (film, tisk) byla značná. Většina z tohoto zboží k nám proudila ze Spolkové republiky Německo. Odtud pocházela i osoba, která byla zadržena policií v dubnu roku 1983: „Dne 15.4. 1983 bylo zahájeno trestní stíhání a současně vzneseno obvinění pro uvedený trestný čin proti Heinz Karl ANKENBAUEROVI, nar. 1943, bytem NSR. Jmenovaný téhož dne v 07.00 hod. při cestě osobním vozidlem z NSR do ČSSR na hraničním přechodu Pomezí nad Ohří, okr. Cheb nepřihlásil k celní a devizové kontrole dva videorekordéry a dvě videokazety s pornografickými záznamy, vše v hodnotě asi 30 000Kčs.

¹⁶³ Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČSR. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 30. června 1983, s. 1.

¹⁶⁴ Tamtéž. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 16. dubna 1983, s. 1.

*Byl zadržen a umístěn v CPZ OS SNB Cheb. O vazbě bude rozhodnuto dne 18.4.1983. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Cheb.*¹⁶⁵

Pokud tito lidé pašované zboží úspěšně převezli přes státní hranice, vystavovali se při jeho prodeji nebezpečí, že v případě zadržení budou obviněni z jiných trestných činů hospodářského charakteru, zejména se jednalo o trestný čin spekulace: *„Dne 23.10.1980 byla se souhlasem prokurátora zadržena a umístěna ve věznici MS v Praze 6 – Ruzyni polská státní příslušnice Danuta LIPINSKÁ, nar.25.9.1958, trvale bytem PLR, v ČSSR jako turistka, stíhaná pro trestný čin spekulace. Téhož dne ve Slaném, okr. Kladno prodávala náhodným občanům různé zboží zahraniční výroby a to kožešinové límce, kožené kabáty, svetry, kosmetiku a bižuterii. Část uvedeného zboží v hodnotě asi 10 000 Kčs u ní byla zajištěna. Kde si toto zboží opatřila, jaké množství a s jakým ziskem ho prodala je předmětem dalšího šetření. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Kladno.*¹⁶⁶

*„Dne 24.3.1980 vyšetřovatel oddělení vyšetřování VB OS SNB Klatovy zahájil trestní stíhání a současně vznesl obvinění pro trestný čin spekulace proti jugoslávskému státnímu příslušníkovi Lejdi AJDARIMU, nar. 25.3.1940, bytem Mnichov 21, Freidenheimer str. 114, NSR. Jmenovaný v letech 1977 a 1978 nezákonně převážel z NSR do ČSSR různé zboží jako digitální hodinky, prádlo a.j., které sám a prostřednictvím dalších osob v ČSSR se ziskem rozprodával. Touto trestnou činností získal částku nejméně 25 000 Kčs. Obviněný byl zadržen a téhož dne vzat okresním prokurátorem v Klatovech do vazby a eskortován do věznice MS Plzeň – Bory. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Klatovy.*¹⁶⁷

5.4. Pošta

Někteří obyvatelé Československa se k západní hudbě dostali prostřednictvím mezistátních poštovních zásilek, pakliže byli v kontaktu například s rodinnými příslušníky či známými v zahraničí: *„Ale jinak teda s bigbitem jsem přišel do kontaktu spíš až přes staršího bratra, který si uměl už cíleně vyžádat od tetičky z Anglie, a nebo od kamarádů nějaký gramodesky.“ (...)* *my jsme měli ještě tu výhodu té tetičky v Anglii a oni k nám jezdili v létě a taky občas přivezli nějaký časopisy. Ted' se mi teda kupodivu vybavují jen komiksy a o*

¹⁶⁵ Tamtéž. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 16. dubna 1983. s. 1.

¹⁶⁶ Tamtéž. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 24. října 1980. s. 1.

¹⁶⁷ Tamtéž. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 25. března 1980, s. 2.

*fotbale, ale že bych nechtěl žádný hudební v té době? Ale asi jo.*¹⁶⁸ Počet podobných zahraničních kontaktů se zvýšil v důsledku invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa, kdy stoupl počet lidí, kteří se rozhodli opustit svoji vlast. Zasílání různých balíčků ze zahraničí však nebylo zcela bezproblémové. Stejně jako se hranice během studené války staly přísně střeženým územím a pohyb zboží podléhal striktní regulaci a kontrolám, tak i poštovní zásilky byly monitorovány. Zaměstnanci pošty zahraniční balíčky otevírali a kontrolovali jejich obsah. Někdy docházelo dokonce k odcizení obsahu balíčku, či jeho poničení. Gramofonové desky z ciziny však nepředstavovaly tak rizikový materiál, jako například literatura s politickou tematikou či dopisy osob, které sledovaly represivní složky (lidé z oblasti disentu apod.). V německé odborné literatuře se již problematikou poštovního styku během studené války zabývali někteří historici. Z jejich výzkumu mj. vyplývá, že spojení státní pošty v bývalé NDR a Ministerstva pro státní bezpečnost (StaSi) bylo velmi těsné. Na hlavních poštovních úřadech v rámci všech 15 krajů existovala zvláštní oddělení („Stelle 12“), kde pracovali příslušníci tajné služby a kontrolovali obsah zásilek směřujících z nebo do kapitalistické ciziny.¹⁶⁹

5.5. Cizinci a Češi s kontakty v zahraničí

Mezi další potenciální ohniska, odkud se mohla šířit západní hudba, lze počítat také cizince na našem území. Jednalo se především o turisty, zahraniční studenty, či osoby, které zde delší dobu pobývaly z pracovních důvodů, atd. Kontakty s cizinci a problémy s převozem LP desek přes hranice si v rozhovoru vybavil Vlastimil Marek: *„...měli jsme docela velké, vinohradskej byt a od sedmdesátých let se v našem bytě scházeli východoberlíňští kluci, naši generační vrstevníci, jejíž východoněmecké přítelkyně se mezitím kvůli západoněmeckému pasu provdaly do Západního Berlína, aby mohly přivážet knihy, literaturu a elpíčka a podobně. A jediná možnost, kde se mohli setkat, byla Praha. Takže jezdili do Prahy, tady prostě u mě spali, chodili jsme na pivo a podobně a oni mi vozili nějaký, sem tam, prostě hudební časopisy v angličtině. No a sem tam nějaký elpíčko, ale to nic moc nedalo, protože to bylo podezřelý. Když vezla elpíčka, tak celníci už věděli, oč jako jde. No a přivezli mi Downbeat, časopis, tedy tenkrát americký jazzový měsíčník, který tenkrát psával i o rockové hudbě a ty recenze byly tak příjemné, že jsem si objednal, dal jsem za to prostě několik měsíců platu, a od jednoho toho Němce jsem si objednal, že mi přivezl Milese Davise, Bitches Brew*

¹⁶⁸ Rozhovor s Alešem Opekarem vedený 18. 5. 2009 (soukromý archiv autora). Dále jen rozhovor s Alešem Opekarem.

¹⁶⁹ DÖINGHAUS, Uli S., *Eine „gesonderte Behandlung“ jenseits des Regellaufs. Der Paket Verkehr unter Kontrolle von Stasi und Zoll.* in: HÄRTEL, Christian, KABUS, Petra (ed.), *Das Westpaket. Geschenkensendung, keine Handelsware*, Berlin 2001. s. 65-66.

nebo Charlie Parker, saxofonista, Memphis Underground [album od Herbieho Manna –pozn. A.H.].. Takový jakoby perly, který dodnes jsou opravdu jako milníky těch...dneska jsou ankety „sto nejlepších alb historie“ a podobně a vždycky tam jsou tyhlety...“¹⁷⁰

Českoslovenští občané, kteří se díky svému povolání dostali do kontaktu s cizinou, se mohli rovněž stát přímými distributory západní hudby do ČSSR. Pro ilustrace uvádím případ jedné takové sítě, skrze niž k nám přes hranice proudily gramofonové desky. Jednalo se o jistou manželskou dvojici na konci sedmdesátých let. Tu vyšetřovala Veřejná bezpečnost, protože manželé v Československu prodávali větší množství zahraničních LP desek. Příloha vyšetřovacího spisu k tomuto případu¹⁷¹ uvádí, že manželka pracovala jako sekretářka správy služeb diplomatického sboru na velvyslanectví NSR. Manželé s vysokou pravděpodobností získali díky zaměstnání jednoho z nich na ambasádě NSR gramofonové desky ze zahraničí. Ty později prodávali v Československu.

Desky (o množství 100 kusů) na několikrát od manželské dvojice koupil jistý Milan Tillinger z Brna po 300 Kčs za kus. Posléze si je, jak tvrdil, přehrál pro osobní potřebu na magnetofonové pásky. Když měl všechny desky přehrané, napsal inzerát do časopisu Melodie: „[prodám – pozn. A.H.] zahraniční LP stereo, seznam zašlu. Zašlete známku. Milan Tillinger, Gottwaldova 51, 602 00 Brno.“¹⁷² Tímto způsobem tedy desky prodával zájemcům. Obchody (desky si od něj koupilo několik desítek lidí) probíhaly v zpravidla prostřednictvím pošty. Našlo se také několik výjimek, které si desky odebraly osobně. Vzhledem k tomu, že Tillinger prodával zboží za stejnou cenu, za kterou ho nakoupil, tj. 300 Kč, neměl z prodeje žádný zisk a nehrozilo mu tedy trestní stíhání za trestný čin spekulace. Tomuto hudebnímu fanouškovi nešlo o zisk ani později, když prodával některé ze svých magnetofonových pásek. Původně je zakoupil v Brně v obchodě s elektronikou a jedna ho stála 155kčs. Na hudební burze v Brně pak pásky (s nahanou zvukovou stopou) pak prodával za cenu 120 Kč za kus.

5.6. Inzerce v časopisech

z výše popsaného případu je zřejmé, že jednou z možností shánění západní hudby bylo sledování inzerce v oficiálním tisku. Časopis Melodie kupříkladu obsahoval rubriku Malý oznamovatel o rozsahu jedné či dvou stran, kam čtenáři umísťovali inzeráty. Podstatnou část tvořily nabídky ke koupi a prodeji alb zahraničních interpretů. Typické inzeráty vypadaly

¹⁷⁰ Rozhovor s Vlastimilem Markem vedený 16. 5. 2009. (soukromý archiv autora). Dále jen rozhovor s Vlastimilem Markem (I.)

¹⁷¹ Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČSR, vyšetřovací spis vedený na Hanu Hružovou.

¹⁷² Tamtéž.

následovně: „(prodej- pozn. A.H.) LP skupin- Doors, Kinks, Hollies, Who, Yardbirds, Beatles, Rolling Stones, James Gang, Deep Purple, Nazareth, L. Zeppelin, Wings a další, seznam zašlu. Miroslav Bláha, Rudé armády 3992, 430 03 Chomutov.“

„Větší množství LP desek, hlavně novinek z oblasti angloamerického rocku – Zeppelin, Queen, T. Nugent, P. Floyd, R. Blackmore, ABBA atd, Zn. „Seznam zašlu“.“

„LP: Eagles – Hotel California, P. Floyd – Animals, Genesis – Wind and Wuth, R. Wakeman – White Rock, J. Tull – Songs From The Wood, U. Heep – Firefly, Boston, Beatles komplet, Led Zeppelin – Physical (2 LP), knihy, B. Dylan – Writing, plakáty. M. Štola, pošt. Schránka 48 669 02 Znojmo 2.“¹⁷³

Z tohoto důvodu lze Melodii označit za oficiální platformu podporující kolování zahraničních gramofonových desek, audiokazet, atd., přestože tím paradoxně mohla napomáhat překupníkům, kteří desky nabízeli za vysoké sumy a vystavovali se tak nebezpečí, že budou obviněni z trestných činů hospodářského charakteru.

5.7. Tuzex a kulturní střediska spřátelených zemí

Některé zahraniční gramofonové desky nabízely prodejny Tuzex, na což vzpomíná hudební publicista Josef Vlček: „V roce 1970 jsem si koupil v dnes již neexistujícím Tuzexu v budově Veletržního paláce (dnešní Galerie moderního umění) Santanovo album Abraxas, vydané indickou gramofirmou Dum Dum. Dumdumky byly nejhorší elpíčka všech dob. V lepším případě tyhle desky jen praskal a šuměly. Nicméně, když mě potom vyzval Joska Skalník, abych něco napsal do Jazzbulletinu, dal jsem dohromady text právě o Santanovi. Takže vlastně díky indickému importu jsem napsal svůj první článek.“¹⁷⁴ Fenomén prodejen Tuzex jistě zasluhuje na tomto místě alespoň krátkou obecnější zmínku. Představoval svým způsobem unikum v socialistickém Československu a stal se jedním z mála ohnisek, kde probíhal obchodní (a též kulturní) transfer mezi ČSSR a kapitalistickou cizinou.

I přes deklarovanou odlišnost a trvající napětí nebyl obchod mezi Československem a kapitalistickými zeměmi zcela potlačen a na tuzemském trhu se objevovalo v omezeném množství spotřební zboží z kapitalistické ciziny. Jejich nákup umožňoval především podnik zahraničního obchodu Tuzex, zřízený za účelem odčerpávání tolik potřebných valut od

¹⁷³ Melodie, VII/1977, s. 220.

¹⁷⁴ Odpověď Josefa Vlčka na anketní otázku jaká licenční deska ho nejvíc ovlivnila a proč. In: DIESTLER, Radek, Cizí desky v zemích českých aneb ochutnávka na samém kraji útesu: Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby 2008, s. 28.

obyvatel¹⁷⁵. Sortiment v těchto obchodech byl poměrně široký, od všemožných druhů spotřebního zboží přes potraviny. V tuzexu bylo možné zakoupit i automobily zahraničních výrobců.

Zákazníci zde mohli platit buď valutami, či takzvanými odběrovými poukázkami neboli bony. Jeden bon měl oficiálně hodnotu 1 Kč. Bony mohli lidé získat legální cestou, pokud například dotyčný pracoval v zahraničí a finanční odměnu pobíral ve valutách. Mzda byla těmto lidem ukládána na povinně zřízený devizový účet (u Živnostenské banky) a po návratu do ČSSR pak dostali místo cizích měn odpovídající počet bonů (jejich počet se odvíjel od aktuálního kurzu podle kurzovního lístku vydávaného Státní bankou). K valutám se dostali také lidé, kterým byly zaslány jako dary z ciziny, např. od rodinných příslušníků.

Jen nepatrné množství československých občanů však pracovalo v zahraničí a mělo tak oficiálně přístup k odběrovým poukázkám. Proto se mnoho z těch méně šťastných – pokud chtěli nakoupit v tuzexu – muselo vydat do prostředí černého trhu. Zde se kurz jednoho bonu pohyboval kolem pěti československých korun. S bony obchodovali nelegálně lidé, kterým se říkalo veksláci (od německého *wechsell* = měnit). Jejich praktiky jsou velmi přesně zdokumentovány například ve filmu *Bony a klid*¹⁷⁶. Veksláci skupovali valuty od zahraničních turistů, přičemž za ně nabízeli československé koruny při takovém kurzu, který se pohyboval o něco výše, než oficiálně stanovila Státní banka, a zároveň zůstal výhodný pro obě strany. Poté skrze různé kanály směňovali cizí měny za odběrové poukázky a ty prodávali, postávajíc před pobočkami Tuzexu, za výše zmíněný neoficiální kurz, tj. něco kolem čtyř až pěti Kčs. Takovýto obchod byl z hlediska tehdejších zákonů protiprávní a naplňoval skutkovou podstatu trestného činu spekulace. Veksláci dokázali při obchodování s bony vydělat velmi vysoké sumy peněz během krátké doby.¹⁷⁷ Kromě obchodování s bony se zabývali také obchodováním s valutami za jimi stanovené kurzy a také přímo s nedostatkovým zbožím (digitální hodinky, elektronika, oblečení atd.).

Mezi hudebními fanoušky se v předlistopadovém Československu těšily dobré pověsti kulturní střediska spřátelených zemí, zejména polské a maďarské v Praze. Mnoho z nich dodnes vzpomíná na jejich nabídku a doslova osvětovou funkci, kterou plnily prostřednictvím svých nabídek hudebních nosičů. Právě zde se totiž půjčovaly a prodávaly v určitém množství

¹⁷⁵ Oficiální webové stránky Ministerstva financí České republiky, Historie ministerstva financí. <http://www.mfcr.cz/cps/rde/xbcr/mfcr/Leta_totality_1948-1989.pdf> – Léta totality 1948-1989. s. 4.

¹⁷⁶ *Bony a klid* (1987), režie Vít Olmer.

¹⁷⁷ Pořad České televize Retro, díl Veksláci (původně vysíláno 25. 10. 2009).

nejen desky s polskými, ale i západními interprety. Polské (např. SBB nebo zpěvák Czesław Niemen) a maďarské (především Locomotiv GT a Omega) rockové skupiny byly v Československu velmi populární a gramofonové desky s jejich tvorbou žádané.

O tom, že v těchto kulturních střediscích se někdy objevovaly k prodeji také gramofonové desky západních hudebních skupin, svědčí článek v časopisu *Melodie* z roku 1988. Zde autor jednoho článku poukázal na fakt, že čeští příznivci britské skupiny Depeche Mode znali velmi dobře jejich desku *Black Celebration*, „kterou spolu s výběrovým albem *The Singles 1981-1985* prodávalo před časem Polské kulturní středisko.“¹⁷⁸

5.8. Hudební burzy

Licenční desky vydané v Československu, vydávané v malých nákladech, ani ostatní způsoby distribuce západní hudby zdaleka neuspokojovaly poptávku po ní mezi obyvatelstvem. Proto se v socialistickém Československu konaly tzv. hudební burzy. Byly to pravidelné, neoficiální akce, kde se scházeli lidé primárně za účelem nákupu či výměny gramofonových desek, z drtivé části s tehdy jinak obtížně dostupnou západní hudbou. Tyto akce nebyly oficiálně povolené a ze strany bezpečnostních složek zde docházelo k nepravidelným represivním zásahům. Jejich intenzita a četnost se však proměňovala do té míry, že je možné hovořit o částečné „tiché toleranci“ těchto akcí státní mocí.

5.8.1 Místa a účastníci

Burzy se konaly ve veřejném prostoru, a to konkrétně ve dvojím typu prostředí. Pokud se zaměříme na hlavní město Prahu, šlo z počátku o velmi frekventovaná místa: Václavské náměstí, Španělská a Italská ulice u Hlavního nádraží, či prostor Havelské ulice a ul. V Kotcích. Do druhé skupiny míst můžeme zařadit různé parky či lesoparky. Mnoho lidí vzpomíná především na Letnou (burza se zde konala v kopci v Letenských sadech mezi Nábřezím Eduarda Beneše a prostorem, kde dříve stávala obří socha J.V Stalina), období kdy se zde často burzy konaly, tedy zhruba od poloviny sedmdesátých let, dokonce ji někteří označují za jakýsi zlatý věk, či éra vrcholného rozmachu hudebních burz.¹⁷⁹ Další lokality zahrnovaly Krčský les, Motol, Nebozítek, aj. Taktická výhoda parků a lesoparků spočívala pro účastníky v tom, že pokud měli příslušníci VB v plánu zasáhnout, nemohli kvůli terénu počítat s použitím automobilů tak jako při zásazích v běžných městských ulicích. Odpadla

¹⁷⁸CAFOUREK, Ivan, *Depeche Mode v Praze*. in: *Melodie* VI/1988, s. 18.

¹⁷⁹VLČEK, Josef, *Alternativní hudební scény*. in ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura*. Příběh české společnosti 1945 – 1989. Praha, 2001. s. 260.

tedy možnost využít momentu překvapení. Méně přehledné prostředí též poskytovalo návštěvníkům lepší možnosti útěku před zasahujícími policisty. Největší a nejvyhlášenější hudební burzy v tehdejší Československu se konaly v hlavním městě, ale nejen to se stalo svědkem podobných akcí. Hudební fanoušci se scházeli za účelem výměny, nákupu či prodeje gramofonových desek také v Bratislavě, Brně, ale i v menších městech. Přesto měla pražská burza vzhledem k její velikosti a šíři nabízeného zboží v tomto rámci výsadní postavení a mnoho jejích návštěvníků na ni dojíždělo z jiných částí republiky, i za cenu velmi brzkého vstávání¹⁸⁰.

Pražské hudební burzy navštěvoval poměrně vysoký počet lidí. Běžně se na těchto víkendových setkáních – zpravidla konaných v neděli dopoledne – vyskytovaly najednou stovky návštěvníků, jak dokumentuje např. tato policejní zpráva: „*Dne 12.1. 1975 v 10.40 hod. oznámila autohlídka MO VB Vinohrady, že v Praze 2 v prostoru ulice Španělská a Na Smetance se sešlo asi 300 lidí a dle předběžného zjištění má se jednat o výměnný trh a prodej gramofonových desek. Na místo byla vyslána autohlídka MO VB Vinohrady ke sledování situace a dále byl na místo vyslán orgán operativní skupiny výjezdu OO VB Praha 2 k operativnímu šetření a zjištění skutečností na místě. Operativní orgán po příjezdu na místo zjistil situaci a informoval OD OO VB Praha 2. Sdělil, že prostoru ulice Španělské až do ulice na Smetance se shromáždilo ve skupinách asi 250 až 300 lidí [..]*“¹⁸¹ Místo konání burzy většinou měnily poté, co byly Veřejnou bezpečností rozehnány.

Účastníky hudebních burz lze rozdělit do několika kategorií: jednak se jich účastnili především hudební fanoušci, jejichž primární motivací bylo – ať už výměnou či koupí- získat vytoužené zboží, či pouze setkání s kamarády a s lidmi se stejným koníčkem. Tito lidé byli většinou ve věku do 30 let a pocházeli z rozličných sociálních prostředí. Jiný typ účastníků lze označit jako prodejce s primárním cílem finančního zisku. Někteří účastníci je zpětně označují jako „veksláky“. Jejich počet byl zpočátku omezený, avšak s přibývajícím časem se postupně rozšiřoval. Tito prodejci pak tvořili „hnací motor“ hudebních burz. Hudební fanoušci pohlíželi na obchodníky často s despektem, ale zároveň s nimi udržovali dobré vztahy z pragmatických důvodů (možnost objednávky konkrétních titulů atd.) a šlo zde tedy o jakousi symbiózu.

¹⁸⁰ *Praha kaput regni* (dokumentární studentský film), režie Petr Nikolaev. 1980.

¹⁸¹ Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČSR. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 12. ledna 1975, s. 1.

5.8.2. Represe

Hudební burzy neměly žádné institucionální zázemí, jednalo se o neoficiální akce. V hledáčku obou hlavních složek československé policie, tj. Veřejné bezpečnosti i Státní bezpečnosti, se ocitaly již kvůli faktu, že se zde scházeli mladí lidé, kteří byli často v policejních dokumentech označováni jako tzv. volná či neorganizovaná mládež. Prostředí neorganizované mládeže bylo v protikladu k mládeži organizované méně podchycené ze strany státních institucí a tudíž z jejich strany podrobena menší disciplinaci. Zde se hojněji vyskytovaly prvky, které byly pro represivní složky (a nejen je) z různých důvodů pobuřující, příliš nekonformní, a proto nepřijatelné. Mnohdy šlo o příslušníky různých subkultur; z počátku převažovaly tzv. máničky (či v oficiální rétorice „vlasatce“), později se objevili příznivci punkové hudby, fanoušci heavy-metalu, skupin tzv. nové vlny (mezi nimi např. depešáci).

Legislativní legitimitu zásahů policie na hudebních burzách dodával fakt, že činnost některých účastníků byla z hlediska tehdejších platných zákonů protiprávní. Protože, se na burzách prodávalo zboží bez jakéhokoliv povolení a podle neoficiálně stanovených cen, docházelo mezi obchodníky podle trestního zákoníku k činnostem, které mohly být kvalifikovány v nejkrajnějším případě jako trestný čin spekulace¹⁸². Jako příklad můžeme uvést následující: *„Dne 27.3.1983 v 10.30 hodin v Praze 5 – Motole byl příslušníky OOK MS VB Praha zadržen na burze Miroslav KOČIAN, nar. 1938, bytem Praha 10, Bulharská ulice č. 40, zaměstnán v n.p. Ingstav jako mistr, dosud netrestán, který tam prodával větší množství magnetofonových kazet. U jmenovaného byla provedena osobní prohlídka, při které bylo zajištěno dalších 41 kusů magnet. kazet, poukázky na 120 litrů benzínu a 40 litrů nafty z n.p. Ingstav. Bylo mu vzneseno obvinění pro trestný čin spekulace. KOČIAN uvádí, že kazety koupil od neznámého cizince a valuty od neznámého muže cikánského původu. Trestní stíhání je prováděno na svobodě. Vyšetřuje oddělení vyšetřování VB OS SNB Praha 5.“*¹⁸³

Spekulace, u níž se délka trestu pohybovala od tří měsíců do deseti let odnětí svobody¹⁸⁴, nebyla jediným proviněním proti tehdejší legislativě, ke kterému na burzách docházelo. Během zásahu VB na burze v prostoru Havelské ulice a ulice V Kotcích v Praze 1 v červnu roku 1975 bylo zjištěno: *„45 přestupků (nedovolený prodej, por. veř. pořádku), 12*

¹⁸²Paragraf 117 trestního zákona z roku 1961.

¹⁸³ Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČSR. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 29. března 1983, s. 1.

¹⁸⁴ Horní hranice u tr. činu spekulace byla 15 let, ale tato hranice se týkala pachatele pouze tehdy, když svým počínáním způsobil vážnou poruchu v zásobování nebo spáchal-li trestný čin v době branné pohotovosti státu, což se prodejců na hudebních burzách netýkalo.

přečinů (proti zájmům soc. hosp. podle § 2 / c, a, d) 1 tr. čin (útok na veřejného činitele).¹⁸⁵ Obvinění z tr. činu spekulace nepadlo ani v jednom případě. Uvedené přestupky byly podle zákona o úkolech národních výborů pro zajišťování socialistického pořádku¹⁸⁶ projednávány před místními národními výbory, které měly pravomoc dotyčnému zabavit zboží, udělit napomenutí či důtku, nebo pokutu ve výši 500 Kč.

Zásahy na hudebních burzách byly nepravděelné, nelze vyslovit hypotézu, že postup vůči těmto akcím podléhal nějakému konkrétnímu plánu. Někdy k nim docházelo opakovaně během kratší doby, v jiných obdobích se burzy konaly delší dobu na jednom místě bez represivních zásahů státní moci. Také se stávalo, že na hudební burzy dorazila policejní hlídka, perlustrovala tam několik osob a jinak nezasahovala do jejich průběhu. Někdy zas měly zásahy dosti brutální formu. Na oba tyto opačné póly vzpomíná tehdejší návštěvník hudebních burz Roman Laube: *„Fakt je ten, že ty zásahy byly dost chaotický, že někdy ty zásahy byly skutečně takový, že opravdu odvezli, já nevím, polovičku lidí a někdy byly takový formální, že tam prostě přišli policajti, začali tam prudit a lidi to sbalili a odešli (...) ty zásahy byly různý intenzity a různý kvality. Někdy mi to připadalo, že tam jenom prostě přišli prudit, aby splnili nějakou povinnost a vůbec se nesnažili ty lidi nějak jako odchytnout a někdy prostě úplně vyšleli a byly to manévry jak... já nevím. Na tom Nebozítku si jednou pamatuju, že tam útočili na ten Nebozítek rozvinutý v rojnici, řvali úplně nepřičetně, ale zase to bylo nějaký takový... nevím, no, někoho tam odchytili, ale většina lidí utekla, že jo. To byla monstrózní akce, do dneška to vidím, prostě jak postupují v té rojnici, ted' ty povely, že jo. Hrozný. My jsme koukali: „To se snad zbláznili, jako, co magořej?“¹⁸⁷*

Ambivalentní postup represivních složek vůči účastníkům odporuje obrazu normalizační společnosti jako totálně ovládnuté masy bez jakékoliv vlastní agendy. Spíše lze v tomto prostředí pozorovat vyjednávání mezi dvěma různými subjekty v rámci veřejného prostoru¹⁸⁸ a prosazování vlastních zájmů (ačkoliv represivní prostředky a tím pádem větší moc byly na straně státu).

¹⁸⁵ Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČSR. Svodná informace o mimořádných událostech a některých trestných činech v ČSR za operační den 18. června 1975, s. 1

¹⁸⁶ 60/1961 Sb.

¹⁸⁷ Rozhovor s Romanem Laubem (I.)

¹⁸⁸ O vnímání veřejného prostoru v socialistických diktaturách pojednává blíže např. CROWLEY, David, REID, Susan, *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, in: CROWLEY, David, REID, Susan (ed.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* Oxford International Publishers Ltd. 2002.

5.8.3. Sortiment

Drtivou většinu sortimentu na burzách tvořily gramofonové desky zahraničních interpretů, později se na burzách projevil také nástup audiokazet. Ty se prodávaly buďto prázdné, a nebo s originálním či nahraným zvukovým záznamem. V menší míře se zde obchodovalo i s jinými doplňky, jako byly plakáty, překlady textů, či oblečení. Nabídka titulů byla poměrně dosti aktuální a u některých prodejců bylo možno si dopředu konkrétní desky přímo objednat. Ceny nových desek byly na tehdejší dobu dosti vysoké, pohybovaly se většinou kolem 300 Kčs. Tato cena byla zřejmě odvozena od ceny, za kterou dovozce desku koupil v zahraničí a k ní připočtena provize pro prodávajícího. U starších, použitých desek cena klesala, hlavně v souladu s tím, do jaké míry byla ohraná či mechanicky poškozená. Také existovala hierarchie podle toho, odkud deska pocházela. Západoněmecké (vyskytující se ve velkém počtu), anglické a (v menší míře) také americké desky byly vnímány jako kvalitnější než například jugoslávské či polské, což se také odrazilo na jejich cenách.

Na hudebních burzách se objevovala převážně populární hudba, která v té době měla úspěch na britské a severoamerické hudební scéně; nejžhavější zboží představovala především nová alba „mainstreamových“, známých rockových a popových skupin ze Spojeného království a USA. Vlastimil Marek míní, že například v období, kdy burzy navštěvoval - především v první polovině sedmdesátých let: „*Zeppelin*“ [skupina Led Zeppelin, pozn. A.H.] *sbírali všichni*.¹⁸⁹

Oblíbenost slavných rockových skupin jako Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple a poptávka po nich byla zřejmá i při pohledu na inzerci v časopisu Melodie. Zde se objevovalo mnoho inzerátů, ve kterých figurovaly jako předmět prodeje či výměny často právě desky výše uvedených interpretů.

Na hudebních burzách panovaly tržní vztahy a jedinci, kteří udržovali kontakty se zahraničím, a hudební burzy pro ně představovaly možnost finančního zisku, reagovali na poptávku ostatních účastníků po novinkách¹⁹⁰ z hudebního světa a snažili se dovážet a prodávat co nejaktuálnější nabídku desek: „*No kupodivu byla [nabídka] velmi aktuální. Musím říct, že u některých titulů, které byly hrozně populární, jako třeba právě ty Deep Purple, nebo kapely z té doby jako byly Uriah Heep a Black Sabbath, čili ty věci, který byly na*

¹⁸⁹ Rozhovor s Vlastimilem Markem (I).

¹⁹⁰ V sedmdesátých a osmdesátých letech ve srovnání s dneškem nevycházelo takové množství nových alb, takže sledovat větší množství novinek bylo, na rozdíl od dneška možné.

začátku sedmdesátých let nejvíc „in“ v tom hard rocku, tak v podstatě týden po vydání v Anglii už se stávalo – ne vždycky, tedy – stávalo se, že už byly na trhu.“¹⁹¹

„... [aktualita] byla vysoká, co se týče těch hitů...(…)…čili my jsme to uslyšeli, jako že Michael Jackson něco vydal a v tu ránu, nevím, jestli to byl Michael Jackson, nebo někdo jiný, ale v tu ránu, za čtrnáct dní, za tři tejdny už to tam někdo, kterej se vždycky specializoval na ty novinky, měl.“¹⁹²

Sortiment, který byl na hudebních burzách k dostání, (a s ním samozřejmě také západní hudba proudící do ČSSR jinými cestami) spoluutvářel do jisté míry ráz československé hudební scény (především té alternativní). Řada sběratelů se věnovala hudbě aktivně a zahraniční desky působily jako jeden z hlavních zdrojů inspirace pro jejich tvorbu, či přímo jako stimul k tomu, aby se hudební činnosti začali věnovat: „Na jaře 78 jsem slyšel v rádiu píseň „5 minutes“ od Stranglers a hned jako by mnou projela elektřina. O existenci punku jsem věděl už v souvislosti s newyorskou scénou, počínaje Patti Smith a rokem 75. Na burze jsme si s Čokem tenkrát koupili desky Stranglers a Ramones. Když jsme si je pak pustili, rozbolela nás oba hlava. Pak jsem „objevil“ Sex Pistols a vzpomněl jsem si, jak mi Baláž ukazoval v devítce jejich fotku v Bravu – tehdy mi to ještě nic neříkalo. Najednou to ale bylo tady. Byla to úplná smršť.“¹⁹³

„Já jsem se s punkem setkal v roce 1976, kdy jezdili Jirka Černý a Miloš Čuřík s poslechovými pořady a punk vozili jako takovou perličku. Pamatuji se, že Čuřík tenkrát v největším rozjezdu v nějakém svazáckém klubu vytáhl z takového plyšového obalu singl a řekl: „Tohle jsou Damned“. Já jsem si říkal: „Páni boží, to je muzika!“ Snad hned druhý den jsem se rozjel do Prahy na burzu shánět punk. Postupně jsem na burze prodal všechny Rolling Stones, Purply, Sabbathy, Genesis a takový kapely, které byly ještě v kurzu. Koukali na mě jako na magora, že to prodávám. Prodal jsem všechno a koupil si jeden punkový výběr. A říkám si, z toho materiálu uděláme kapelu.“¹⁹⁴

Řada lidí navštěvovala burzy, aby našla kontinuitu se šedesátými lety, kdy bylo budování hudebního rozhledu a možnosti kontaktu se západní hudbou jednodušší. Aleš Opekar začal populární a rockovou hudbu více vnímat v šedesátých letech a burzy v období

¹⁹¹ Rozhovor s Josefem Vlčkem.

¹⁹² Rozhovor s Vlastimilem Markem (I.).

¹⁹³ SVÍTIVÝ, Eduard. *Punk not dead*. Praha, 1991. „Jak to bylo se Zikkuratem“ – rozhovor s kytaristou Zikkuratu Jiřím Křivkou. str. 184.

¹⁹⁴ ÚSD, Centrum orální historie. sbírka Rozhovory. Rozhovor s Petrem Růžičkou vedl Miroslav Vaněk, 18.5.2001

normalizace mu umožnily pokračovat ve sbírání desek a sledování nových hudebních trendů: „*Já jsem teda samozřejmě měl rád pop, střední proud, co tehdy bylo v té druhé polovině šedesátých let, jako Vondráčková, Neckář. Tak to jsem jako dítě docela vnímal a první takovej rockovej singlík, kterej jsem si sám koupil, byl Kufr a Anděl od skupiny Olympic. Bohužel to bylo zrovna v období, kdy už odešel Chrastina a kdy vlastně ty Olympic začali bejt trošku jiný než předtím a Matadors už byli rozpadnutý, takže jsem se o to jakoby začal zajímat aktivnějc v době, která už bigbítu přestala přát. Vlastně to bylo na prahu normalizace. To byl myslím rok šedesát devět, asi, kdy vyšel tadyten singl, prostě po okupaci.. Patnáct let mi bylo v roce sedmdesát dva, čili v té době začala opravdu tuhá normalizace a nějakej dobrej český bigbít vlastně už pak nebylo možno slyšet. Takže co vlastně člověku jakoby zbylo, když měl tuhle hudbu rád, tak byly vlastně teda desky, nějak se prostě k nim dostat.*“¹⁹⁵

V šedesátých letech byly možnosti cestování do zahraničí mimo východní blok větší, a lidé si mohli zpět do Československa větší počet hudebních nosičů. Pro Josefa Vlčka se stal důvodem k návštěvě burz fakt, že potřeboval směnit část své stávající sbírky desek, kterou si dal dohromady koncem šedesátých letech. (tehdy pracoval jako brigádník ve Spojeném království: „*Já jsem přivezl z Anglie – tam jsem byl na brigádě – tak jsem přivezl asi padesát desek. No a pochopitelně že ty desky, některý, časem zastarávaly a tak dále, takže jsem potřeboval nějakým způsobem vyměňovat, nebo podobně. Takže někdy kolem roku sedmdesát jedna, sedmdesát dva už jsem hledal, kde bych ty desky vyměnil za nějaký jiný desky, který by byly zajímavý.*“¹⁹⁶

Hudební burzy plnily také roli jakéhosi informačního kanálu pro její návštěvníky. Zasvěcené debaty se týkaly zejména novinek z hudebního světa: které hudební skupiny a hudební žánry jsou právě v kurzu a proč, kdo chystá novou desku, které formace se rozpadly, nově vznikly atd. Mnohdy se návštěvníci dovídali o různých připravovaných koncertech v Československu právě zde.

5.8.4. Legalizace hudebních burz

Ve druhé polovině osmdesátých se status hudebních burz změnil a z původně neoficiálních a pro návštěvníky někdy i nebezpečných setkání se staly legální akce. Burzy začaly zaštitřovat společenské organizace jako např. Socialistický svaz mládeže a ty také zajišťovaly prostory pro jejich konání. Změny v právním postavení hudebních burz můžeme

¹⁹⁵ Rozhovor s Alešem Opekarem.

¹⁹⁶ Rozhovor s Josefem Vlčkem.

zařadit do širších souvislostí. Tyto aktivity byly jedním z projevů recepce nových společenských trendů, přicházejících ze Sovětského svazu, v českém prostředí.

Legalizace hudebních burz byla také tematizována v médiích a je s podivem, proč měla v tomto ohledu Praha zpoždění za jinými místy v rámci Československé socialistické republiky. Ještě v roce 1986 nedisponovala místy, kde by se konaly oficiální čistě hudební burzy, a tak se fanoušci vinylových desek museli dělit o společné prostory s jinými druhy sběratelů:

„Fanoušci si je [gramofonové desky ze zahraničí, pozn. A.H.] nejprve začali získávat nejrůznějším způsobem a nesoustavně. A opět se dostal ke slovu nezlomný duch sběratelské solidarity. Po oficiálních výměnných burzách filatelistů, filumenistů a dalších zájmových seskupení začaly vznikat také burzy sběratelů gramofonových desek. V tomto směru jsou obzvlášť agilní v Brně: akce podobného zaměření proběhly rovněž v Kralupech, Plzni, v Holoubkově a v Řevnicích. Jen Praha zůstává poněkud stranou. První vlaštovkou se staly burzy v Kulturním domě pracujících v kovoprůmyslu na Smíchově, avšak jsou zde jen jedněmi z mnoha.

Hudba má magickou přitažlivost neznající hranic a řada jejich vyznavačů stále roste, a to hlavně mezi mladou generací. Proto si myslím, že Praha by si dnes už svou samostatnou oficiální sběratelskou burzu gramofonových desek zasloužila.“¹⁹⁷

5.9. Přehrávání na pásky

Přehrávání na magnetofonové pásky¹⁹⁸ na cívkovém magnetofonu (a později na mc kazety) umožňovalo také fanouškům, kteří neměli přístup přímo k originálním deskám, získávat zahraniční nahrávky. Nákup desek na hudebních burzách byl finančně náročný a navíc neoficiální charakter burz a s ním spojená možnost občasných represivních zásahů mohla působit na některé jako jakýsi strašák. Licenční desky vycházely v menších nákladech a každý rozhodně neměl možnost si nechat dovézt hudbu z ciziny. Přehrávání představovalo proto bezpečnější a levnější variantu, jak se k různým nahrávkám dostat. Dnes můžeme tento jev označit za pirátství, ale v tomto případě se na rozdíl od současnosti, kdy je proti pirátství

¹⁹⁷ *Melodie* VI/86, s. 2.

¹⁹⁸ Magnetofony, z nichž nejznámější sérii byl dnes již legendární Sonet duo, se v Československu objevily jako spotřební zboží v šedesátých letech a vyráběl je podnik Tesla Pardubice. Šťastnější jedinci si ze zahraničí mohli přivést kvalitnější přehrávače.

veden boj a vzniká mnoho právních sporů např. kvůli nelegálnímu stahování (nejen) hudby, na porušování autorských práv vůbec nedbalo. Kvalita zvuku na kopiích nebyla valná a snižovala se úměrně s tím, o kolikátou kopii se jednalo, ale vzhledem k celkově omezeným podmínkám v tom „hudbychtiví“ fanoušci neviděli příliš velký problém. Mnoho z nich vzpomíná na víkendy strávené nahráváním a s tím spojenými aktivitami:

„Sám si vzpomínám na léta mezi 15 a 17 rokem, kdy jsme s partou stejně zaměřených rockových fanoušků trávili snad všechny víkendy nahráváním z jednoho magnetofonu na druhý, třetí, čtvrtý, podle toho, kolik se nás kdy sešlo. Takové „víkendovky“ měly poměrně přesný program: propojit nahrávacími šňůrami co se dalo, nahrát co nejvíce, popovídat si o nových skupinách i událostech nejen rockových. Pokud navíc někdo přinesl vinylovou desku, byla to třešnička na dortu našeho počínání, protože kvalita nahrávky mnohonásobně převyšovala „x-té“ kopie magnetofonových nahrávek, které mezi námi kolovaly. Kromě toho se pilně přepisovaly názvy alb i jednotlivých písniček, vyměňovaly se zkušenosti s jednotlivými druhy pásků, jimž vévodila svatá trojice: Agfa, BASF, Scotch, později též Sony. Se shovívavým úsměvem jsme tolerovali ty, kteří zahraniční pásky nesehnali a přinášeli si vlastní produkci, tzv. emgetonky.“¹⁹⁹

Nahrávání nehrálo důležitou roli jen při šíření západní hudby mezi lidmi, ale na magnetofony se nahrávaly např. i vystoupení skupin, které nemohly svá alba oficiálně vydávat. Vzpomeňme kupříkladu na Plastic People of the Universe a jejich nahrávání na radu Houska (díky Svatopluku Karáskovi, který tehdy pracoval na hradě jako kastelán) a na Hrádečku u Václava Havla. Za vůdčí osobnost mezi „točiči“ platil později bezpochyby Petr Cibulka. Ze záznamu koncertů alternativních skupin v 80 letech sestříhával alba a ty pak natáčel na audiokazety. Za tímto účelem dokonce s Mikolášem Chadimou založil roku 1981 samizdatové vydavatelství First Records. Jeho zápal a pracovní tempo byly obdivuhodné, hraničící až s fanatismem; do roku 1989 vydal Cibulka kolem 470 titulů z alternativní scény či undergroundu²⁰⁰. Některé skupiny s jeho činností tehdy nesouhlasilo a naopak si s různých důvodů nepřálo si být nahráváno, ale zpětně hraje úsilí Petra Cibulky ve vzpomínkách lidí z alternativní scény pozitivní roli.

¹⁹⁹ VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s. 167.

²⁰⁰ VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010, s. 255 – 256.

5.10. Živý kontakt. Koncerty západních interpretů v tehdejší Československu

Na organizaci koncertů zahraničních interpretů, stejně jako na vývoz interpretů domácích – a to jak z oblasti populární hudby, tak i vážné hudby - měla monopol agentura Pragokonzert. Jako spolupořadatelé se mohly posléze podílet na koncertech různé jiné instituce (např. SSM). V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let v Československu vystoupil velmi omezený počet interpretů ze Západu. Zde však lze rozlišovat stát od státu. Finančně méně náročné a tudíž početnější byly koncerty ze zemí jako Itálie než z Velké Británie či USA. Velkých hvězd anglosaské hudební scény zavítalo do ČSSR v rozmezí let 1969-1989 nemnoho. V roce 1969 to byli the We a Beach Boys. Poté se rockoví fanoušci museli spokojit s koncerty polských (SBB, Czeslaw Niemen) a maďarských (Omega, Locomotiv GT) skupin. Právě po pražském koncertu maďarské rockové skupiny Locomotiv GT, poznamenaným problémy s organizací, zraněními a výtržnostmi, rozhodl odbor kultury NV hlavního města Prahy o tom, že „nebude povolovat v Lucerně a ve větších sálech v Praze koncerty beatových a rockových skupin“²⁰¹. Poté následovalo dlouhé období rockového „sucha“. Čas od času se v ČSSR objevila některá z hvězd popové a country music a také jazzu: Ella Fitzgerald (1969), Johnny Cash (1978), Suzie Quatro (1979), Ray Charles (1982), Elton John (1984). Kritiku mizivé frekvence vystoupení západních rockových skupin v období normalizace lze nalézt i v oficiálních médiích. V listopadovém čísle časopisu *Melodie* z roku 1984 např. vyšel článek o koncertu britské heavymetalové skupiny Iron Maiden v Budapešti, kde se autor pozastavuje nad tím, že v sousedním Maďarsku jsou koncerty západních skupin a zpěváků častější a že když (už konečně) se podobná kulturní akce uskuteční v Československu, tak jde o již dávno vyhaslé hvězdy²⁰². Z pohledu hudebních fanoušků tristní stav v této oblasti v období normalizace sebekriticky vyjádřil v roce 1988 v článku ve stejnojmenném časopise Ivan Cafourek. V reportáži o vystoupení britské skupiny Depeche Mode (v pražské Sportovní hale explicitně přiznává, že Praha „od návštěvy Beach Boys v devětašedesátém neměla šanci zažít špičkovou světovou rockovou skupinu.“²⁰³ Situace se postupně začala měnit ve druhé polovině osmdesátých let, kdy se na našem území začal objevovat určitý počet světoznámých západních interpretů. Do ČSSR před sametovou revolucí zavítali Duran Duran, Europe Stevie Wonder, UB40, Uriah Heep. Velkou událostí byl koncert britské skupiny Depeche Mode, jemuž byla také věnována zvýšená pozornost

²⁰¹ Archiv hlavního města Prahy, fond: odbor kultury Národního výboru Praha, inventární číslo 880. Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Locomotiv GT v Praze, s.3.

²⁰² Tím měl autor na mysli např. skupinu Smokie, koncertující u nás v roce 1983, když už dávno byla za svým vrcholem. KOULA, Jiří, *Iron Maiden : Železná panna v Budapešti*, in: *Melodie* XI/1984, s. 336-337.

²⁰³ CAFOUREK, Ivan, *Depeche Mode v Praze*, in: *Melodie* VI/1988, s. 18-19.

v tisku. Koncert proběhl v roce 1988 a zájem o něj byl obrovský. Kapacita sálu byla 12000 míst a zájemců o vstupenky desetkrát více.

Západní interpreti v Československu koncertovali (i když pouze dvakrát) díky aktivitě Jazzové sekce Svaz hudebníků, která od svého vzniku v roce 1971 do jejího zrušení v roce 1986 podporovala hudebníky z alternativní scény a spoluorganizovala kulturní život spjatý s tímto prostředím. Její aktivity se pohybovaly často „na hraně“ a byly bedlivě sledovány státními orgány. Ty se nakonec rozhodly pro její likvidaci, přičemž údajným důvodem pro vedení procesu s jejími předními představiteli byla jejich hospodářská kriminalita. Před rozpuštěním Jazzové sekce pořádala koncerty a hudební festivaly (nejznámější – Pražské jazzové dny) a v rámci těchto akcí vystoupili u nás také alternativně zaměřeni hudebníci ze západu, konkrétně Art Bears v roce 1979. Slibný vývoj však byl přerušen a poslední Pražské jazzové dny se konaly právě v tomto roce. Interpreti pozvaní na další ročníky již nikdy v ČSSR nezahráli.²⁰⁴

V roce 1985 se uskutečnily dva neohlášené koncerty zpěvačky Nico, známé především působením ve skupině Velvet Underground. Vystoupení proběhla v pražském kulturním domě na Opatově a v hospodském sále v Brně – Kníničkách, přičemž první z nich byl poznamenán chaotickým zásahem StB (přesto stihla Nico celý koncert odehrát). Podobné akce, tedy ilegální koncerty západních interpretů, se později již nekonaly.²⁰⁵

Naprostým unikátem mezi západními umělci koncertujícími v zemích Východního bloku byl v tomto ohledu Dean Reed. Tento zpěvák, přezdíváný „Rudý Elvis“ se narodil v USA, kde také nastartoval svoji kariéru rokenrolového a country zpěváka koncem padesátých let. Populárním se však stal v Jižní Americe a především v zemích Východního bloku. V sedmdesátých letech se natrvalo přestěhoval do NDR a hojně vystupoval také v ostatních zemích Varšavské smlouvy²⁰⁶. Československo v tomto ohledu nebylo výjimkou. Reed byl přesvědčeným marxistou a to se promítlo i do jeho tvorby, vyznačující se mj. angažovaností, výzvami k celosvětovému míru atd.

²⁰⁴ Srov. KOUŘIL, Vladimír, *Jazzová sekce v čase a nečase 1971-1987*, Praha 2000.

²⁰⁵ V roce 1987 se v Plzni – Lochotíně uskutečnil v Plzni – Lochotíně oficiální koncert v rámci mezinárodního mírového pochodu věnovanému Olafu Palmeovi. Organizátoři pravděpodobně z neznalosti pozvali též západoněmeckou punkovou formaci Die Toten Hosen a průkopníky industriální muziky Einstürzende Neubauten. Měli vystupovat po boku prověřených interpretů, jako byl Michal David. Koncert byl předčasně ukončen poté, co punkrockoví příznivci Davida vypískali, házeli na pódium šterk. Nepokoje byly rozehnaný pomocí obušků Veřejné Bezpečnosti. Srov. VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha 2010.

²⁰⁶ Srov. NADELSON, Reggie, *Soudruh rock 'n' roll Dean Reed*, Praha 2005.

Závěr

Diplomová práce je zaměřena na fenomén západní hudby v Československu v období normalizace, tj. v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Historické bádání v rámci zvoleného tématu bylo vedeno několika směry a v jejich rámci dospěla k následujícím závěrům:

Ideologický provoz pozdního socialismu nebyl ve vztahu k populární a rockové hudbě zdaleka monolitní. Ve stranických textech, ale i v médiích, se lidé běžně setkávali s vypjatými ideologickými frázemi, které stavěly západní kulturu do negativního světla. Často se zde také operovalo s pojmy, jejichž význam prošel během doby určitou proměnou (např. socialistický realismus). Na druhou stranu se v oficiálním tisku objevovaly v menším množství také články, které západní hudbu líčily i příznivě a nepřijímaly oficiální ideologický slovník. Takové texty se objevovaly ve veřejném prostoru *zároveň* s řadou ideologických floskulí, stigmatizujících západní hudbu. Tato koexistence může působit zdánlivě paradoxně, ve skutečnosti byla dána ambivalentním postavením západní hudby v tehdejší socialistické diktatuře, jak přesvědčivě ukázal Alexei Yurchak.

Podobně ambivalentní byl postup státních institucí vůči západní hudbě v běžné praxi. Analýza činnosti textových komisí, kulturních středisek a národních výborů ukázala především možnosti, kterými disponovali historičtí aktéři, pohybující se v tomto prostředí. Působila zde řada faktorů (jako byla cenzura či normativní stanovení podílů zahraniční a tuzemské produkce), které ovlivňovaly jejich rozhodnutí. V rámci každodenní práce s ideologií posuzovali ideovou a hudební stránku populární hudby a spolupodíleli se tak na utváření jejího rázu. Zejména zpracování tzv. kvalifikačních a rekvalifikačních zkoušek přineslo detailní pohled na různé strategie a možnosti vyjednávání, hlavně co se týče interakce mezi členy odborných komisí a hudebníky.

Přestože se tedy socialistická kultura vymezovala, a často velmi ostře, vůči kulturní tvorbě západního světa, řada prvků byla v tomto prostředí úspěšně domestikována, o čemž svědčí jak hudební projev některých interpretů, tak jejich audiovizuální prezentace. Přejaté a přetextované zahraniční písně přinášejí další důkaz, že kulturní výměna (placená v tolik vzácných devizách) probíhala mezi ČSSR a „kapitalistickou cizinou“ i navzdory proklamovaným rozdílům ve společenském zřízení. *Západní hudba tak nemusela působit nutně diverzně, jako jakási pochodeň svobody, ale bývala v některých případech úspěšně překódována do myšlenkového světa pozdního socialismu.*

Analýza neformálních vztahů a velmi svérázných mechanismů umožnila vykreslit fungování československého šoubyznysu, kde známosti a korupční praktiky hrály zásadní roli v kariérním postupu. Tato specifika, stejně jako skromnější materiální podmínky obecně, odlišovala do velké míry československý šoubyznys od toho západního.

Výzkum různých možností získávání přístupu k západní hudbě v každodenní praxi přivádí k závěru, že i přes převažující negativní obraz západní hudby ve veřejném prostoru existovala pro zdejší obyvatelstvo celá škála možností, jak se v každodenním životě dostat k zahraničním nahrávkám, legálních či nelegálních. I této situaci nahrávala nejednoznačnost ve vztahu k západní kultuře, protože stát sám částečně fungoval jako jejich distributor (ať již výrobou licenčních desek, částečnou tolerancí burz, která přešla koncem osmdesátých let v jejich legalizaci, či jinými způsoby).

Postavení západní hudby ve sledovaném období na území Československa nelze tudíž redukovat na zjednodušující, schematické výklady. Přestože se Československo nacházelo za železnou oponou a oficiální nároky na kulturní tvorbu se odlišovaly od západního světa, i sem pronikaly různými cestami západní vlivy a kulturní produkty a některé byly dokonce úspěšně domestikovány i na oficiální hudební sféře. Tuto práci lze vnímat jako příspěvek k sociálním a kulturním dějinám socialistického Československa, tedy k oblasti, která do dnešních dnů zůstává z velké části neprobádána.

Seznam použitých pramenů a sekundární literatury

a) Archivní materiály

Archiv bezpečnostních složek, fond Správa kontrarozvědky pro boj proti vnitřnímu nepříteli (X. správa)

Archiv bezpečnostních složek, oddělení archivních fondů Ministerstva vnitra ČR

Archiv hlavního města Prahy, fond Městská správa po roce 1945. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy

Národní archiv České republiky, fond Ideologická komise ÚV KSČ

Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo kultury ČR

Národní archiv české republiky, fond Předsednictvo ÚV KSČ

b) Ostatní prameny

DORUŽKA – *Populárna hudba*. Priemysel, Obchod, Umenie, Bratislava 1978

SEMÍN, Josef, *XIV. sjezd KSČ a plnění hlavních úkolů v oblasti kultury* (záznam přednášky Josefa Semína, vedoucího odboru kultury ÚV KSČ, přednesené 27.9.1973 v Praze jako zahajovací lekce dvouletého kursu Kulturní politika pro pracovníky ministerstva kultury ČR), Praha 1973

Zábavná hudba v ČSSR. Východiska pro uplatňování kulturně politických a ideově uměleckých hodnot hud. zábavných žánrů v kult. životě Čs. socialistické republiky. Současný, přehodnocený pohled na úlohu zábavné hudby a jejích žánrů, Praha 1984

ŽDANOV, Andrej, CHRENNIKOV, *Tichon, Problémy sovětské hudby*, Praha 1949

c) Dobová legislativa

Sbírka zákonů (dostupná např. na <http://www.sbcr.cz/>)

d) Časopisy

Melodie. Časopis, který hraje (vycházel od roku 1963)

e) Internetové zdroje

Bigbit-Internetová encyklopedie rocku:

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/2695-arakain/>

ČSÚ (*Průměrné hrubé měsíční mzdy zaměstnanců v civilním sektoru národního hospodářství*)
<http://www.czso.cz/>

DIESTLER, Radek, *Cizí desky v zemích českých aneb ochutnávka na samém kraji útesu*. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby 2008, s. 2-3.
<http://www.popmuseum.cz/exhibit/exhibit.php?l=cz>

Kanál „Komunistická TV“ – zde jsou ke shlédnutí československé singlové hitparády osmdesátých let (1982-1989)
www.youtube.com/user/KomunistickaTV

KRÝZL, Kryštof (smyšlené jméno) „Nová“ vlna se starým obsahem.
<<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/dopluky/nvlnasestobsahem/nvlnasestobsahem.php>>. Původně publikováno v časopisu Tribuna, č. 12/1983

Načerno, internetové stránky Jiřího Černého
<http://www.nacerno.cz/view.php?cisloclanku=2003080803>

Oficiální webové stránky Ministerstva financí České republiky, *Historie ministerstva financí*.
http://www.mfcr.cz/cps/rde/xbcr/mfcr/Leta_totality_1948-1989.pdf – Léta totality 1948-1989

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ. <http://www.totalita.cz>

Projev Milouše Jakeše z Červeného Hrádku http://zpravy.idnes.cz/audio-perly-milose-jakese-z-cerveneho-hradku-po-20-letech-pjk-/domaci.aspx?c=A090702_105621_domaci_jw

„Schelinger byl jako Jekyll a Hyde.“ Rozhovor Martina Hošny s Františkem Ringo Čechem z 1.3.2011. In: <http://old.rockandpop.cz/frantisek-ringo-cech-schelinger-byl-jekyll-hyde>

Slovník české literatury, internetová verze
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=714>

Soviet Writers' Congress 1934 The Debate on Socialist Realism and Modernism
http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/index.htm

Stanovy SSM, http://www.totalita.cz/txt/txt_ssm_stanovy.pdf

ŠVEHLA, Marek, *Mafie Heleny Vondráčkové*, internetová verze týdeníku Respekt, 12.8.2002
<http://respekt.ihted.cz/c1-36168970-mafie-heleny-vondrackove>

Tak sbohem Mejlo.. Rozhovor Michala Kyselky s Alešem Opekarem pro internetový časopis Think: <http://www.think.cz/issue/41/10.html>

f) Paměti:

DAVID, Michal, *Život nonstop*, Řitka 2008

FIKEJZOVÁ, Jiřina, *Povolání textařka*, Praha 1999

CHADIMA, Mikoláš, *Alternativa*. Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvizifikací k „nové vlně se starým obsahem“), Brno 1992

TŮMA, Jaromír, *Bigbít aneb pendl mezi somráky a veksláky*, Praha 1999,

VEVERKA, Přemysl, *Karel Vágner. Nejen mistr basu*, Praha 1999

g) Audiovizuální prameny:

Bigbít, dokumentární cyklus České televize (cyklus natočen v letech 1995-2000)

Bony a Klid (1987), režie Vít Olmer

Bylo nás šest (1986), režie Jiří Adamec

Chlapci a chlapi (1988), režie Evžen Sokolovský

Paskvil 80's special, (speciální díl pořadu České televize Paskvil), 2001

Praha kaput regni (dokumentární studentský film 1980), režie Petr Nikolaev

Retro, Pořad České televize, díl: Veksláci (původně vysíláno 25. 10. 2009)

Prodavač humoru (1984), režie Jiří Krejčík

h) Rozhovory:

Rozhovor s Romanem Laubem, vedený 14.7.2009 (soukromý archiv autora)

Rozhovor s Romanem Laubem, vedený 25.5.2009 (soukromý archiv autora).

Rozhovor s Vlastimilem Markem, vedený 16.5.2009 (soukromý archiv autora).

Rozhovor s Vlastimilem Markem, vedený 17.7.2009 (soukromý archiv autora).

Rozhovor s Alešem Opekarem, vedený 18.5.2009 (soukromý archiv autora).

Rozhovor s Josefem Vlčkem, vedený 24.7.2009 (soukromý archiv autora).

Ústav pro soudobé dějiny (ÚSD), Centrum orální historie (COH), sbírka Rozhovory. Rozhovor s Vojtěchem Lindaurem vedl Miroslav Vaněk, 2008.

Ústav pro soudobé dějiny (ÚSD), Centrum orální historie. sbírka Rozhovory. Rozhovor s Petrem Růžičkou vedl Miroslav Vaněk, 18.5.2001

i) Sekundární literatura

ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001

- BÍLEK, Petr A., *K práci i oddechu. Znakový systém normalizační popmusic*, in: BÍLEK, Petr A., ČINÁTLOVÁ, Blanka (ed.), *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010
- BLÜML, Jan, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989)*, in: POLEDŇÁK, Ivan a Kolektiv, *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007
- BREN, Paulina, *The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Ithaca and London. Cornell University Press 2010
- ČERMÁKOVÁ, Milada, *Festival politické písně*, in: *Ročenka Státního oblastního archivu v Plzni za rok 2005*, Plzeň 2006
- ČERNÁ, Miroslava, ČERNÝ, Jiří, *Hvězdy světových mikrofonů*, Praha 1969, s. 79-97.
- CROWLEY, David, REID, Susan, *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, in: CROWLEY, David, REID, Susan (ed.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* Oxford International Publishers Ltd. 2002
- DÖINGHAUS, Uli S., *Eine „gesonderte Behandlung“ jenseits des Regellaufs. Der Paket Verkehr unter Kontrolle von Stasi und Zoll*. in: HÄRTEL, Christian, KABUS, Petra (ed.), *Das Westpaket. Geschenksendung, keine Handelsware*, Berlin 2001
- FITZPATRICK, Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in The 1930s*, Oxford University Press 2000
- HÖFERT, Almut, *Alterität diskurse. Analyseparameter historischer Antagonismuskonstruktion und ihre historiographischen Folgen*. In: HAUG – Moritz, Gabriele, PELIZAEUS, Ludolf (ed.), *Repräsentationen der islamischen Welt in Europa der Frühen Neuzeit*, 2010 Aschendorff Verlag Münster
- JUDT, Tony, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, The Penguin Press, New York 2005
- KALINOVÁ, Lenka, *Konec nadějí a nová očekávání. K dějinám společnosti 1969 – 1993*, Praha 2012
- KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950*, Praha 2004
- KOLEKTIV AUTORŮ, *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003
- KOLEKTIV AUTORŮ, *Excentrici v přízemí. Stará vlna v Japonsku, nová vlna v Čechách první poloviny osmdesátých let*, Praha 1989
- KONRÁD, Ondřej, LINDAUR, Vojtěch, *Bigbít*, Praha 2001
- KOTEK, Josef, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Praha 1998
- KOUŘIL, Vladimír, *Jazzová sekce v čase a nečase 1971-1987*, Praha 2000

- LINDAUR, Vojtěch, *Šance sněhových koulí v pekle*, Praha 1999.
- LINDENBERGER, Thomas, *Die Diktatur der Grenzen*. Zur Einleitung, in: LINDENBERGER, Thomas, *Herrschaft und Eigen – Sinn in der Diktatur*. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln 1999.
- MACURA, Vladimír, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha 2008
- NADELSON, Reggie, *Soudruh rock'n'roll Dean Reed*, Praha 2005
- POSPÍŠIL, Filip, BLAŽEK, Petr, „Vraťte nám vlasy!“. První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů, Praha 2010
- PRIMUS, Zdeněk, *The Pope Smoked Dope*. Papež kouřil trávu. Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60.let, Praha, 2005
- PULLMANN, Michal, *Konec experimentu*. Přestavba a pád komunismu v Československu, Praha 2011
- ŘEŘIČHA, David, *Kořeny a vývojové trendy hnutí Skinheads v 80. a 90. letech 20. Století*, diplomová práce obhájená na UHSD FF UK v roce 2011
- SAID, Edward, *Orientalismus*. Západní koncepce Orientu, Praha 2008
- de SAUSSURE, Ferdinand, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha 1996
- SHUKER, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, New York 2001
- SCHILDT, Alex, SIEGFRIED, Detlef, *Between Marx and Coca – Cola*. Youth cultures in changing European societies, 1960-1980, New York 2007.
- SVÍTIVÝ, Eduard. *Punk not dead*. Praha, 1991
- TOMEK, Prokop, *Rušení zahraničního rozhlasového vysílání pro Československo*, in: TÁBORSKÝ, Jan (ed.), *Securitas Imperii*. Sborník k problematice zahraničních vztahů čs. komunistického režimu, Praha 2002
- TOMOFF, Kiril, 'Most Respected Comrade...' Patrons, Clients, Brokers and Unofficial Networks in the Stalinist Music World, in: *Contemporary European History, Vol. 11, No. 1, Special Issue*. Patronage, Personal Networks and the Party-State: Everyday Life in the Cultural Sphere in Communist Russia and East Central Europe (Feb., 2002), Cambridge University Press
- VANĚK, Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll?* Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989, Praha 2010

VANĚK, Miroslav, *Kytky v popelnici. Punk a nová vlna v Československu*, in: VANĚK, Miroslav (ed.). *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*, Praha 2002

VANĚK, Miroslav, *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*, Praha 2004

VANĚK, Miroslav, URBÁŠEK, Pavel (ed.), *Vítězové? Porážení? Životopisná interview. Díl 2., Politické elity v období tzv. normalizace*, Praha 2005

VLČEK, Josef, *Alternativní hudební scény*. in ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001

WICKE, Peter, *Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR – Kulturbürokratie*. In: WICKE, Peter, MÜLLER, Lothar, *Rockmusik und Politik. Analysen, Interview und Dokumente*, Berlin 1996

YURCHAK, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More : The Last Soviet Generation*, [s.l.] : Princeton University Press 2005.

YURCHAK, Alexei, *Soviet Hegemony of Form. Everything Was Forever Until It Was No More*, in: *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, No. 3, Cambridge University Press 2003